

**Stefano Pisu** è borsista presso il Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali dell'Università di Cagliari. Ha pubblicato diversi saggi sulla storia dell'URSS e la storia internazionale attraverso il cinema fra cui: *Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)* (2013); *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)* (2016); *Cultura e mobilitazione di massa in URSS. Cinema e pubblico dalla NEP al realismo socialista* (2018).

**“Al di là delle ragioni che condussero l'Italia e l'Unione Sovietica a impegnarsi in questa laboriosa attività e degli esiti cui giunse, resta storicamente una volontà di negoziazione fra l'URSS e un Paese che, pur negli anni della distensione, era un fedele alleato della NATO. Pur con i suoi limiti, è forse l'atto in sé della cooperazione e la conseguente migliore conoscenza reciproca a costituire il metro con cui valutare dal punto di vista storico quella complessa esperienza.”**

Mimesis Edizioni  
Passato prossimo  
www.mimesisedizioni.it

20,00 euro

ISBN 978-88-5755-502-7



9 788857 555027

STEFANO PISU LA CORTINA DI CELLULOIDE

MIMESIS



STEFANO PISU  
**LA CORTINA  
DI CELLULOIDE**  
IL CINEMA ITALO-SOVIETICO  
NELLA GUERRA FREDDA

MIMESIS PASSATO PROSSIMO

Il volume tratta le coproduzioni cinematografiche fra l'Italia e l'URSS dall'inizio degli anni '60 alla fine degli anni '70. Si intende comprendere se e quanto sia possibile, tramite lo studio di quella collaborazione, apportare nuove conoscenze e spunti interpretativi alla più ampia storia delle relazioni fra i due Paesi, nel contesto dell'antagonismo della Guerra fredda. Gli interrogativi sollevati sono diversi. Essi concernono la genesi della cooperazione, le posizioni degli attori istituzionali e politici, il ruolo degli addetti ai lavori (produttori, cineasti, funzionari), la negoziazione fra i diversi patrimoni artistici, culturali e organizzativi nella realizzazione delle opere, nonché l'accoglienza riservata ai film. Questa forma di cooperazione – al contempo artistico-culturale, economico-industriale e politico-istituzionale – permette di osservare da una prospettiva peculiare le possibilità, così come i limiti, dei complessi rapporti italo-sovietici nell'ambito della distensione fra Est e Ovest.



 **MIMESIS / PASSATO PROSSIMO**

N. 51

Collana diretta da *Paolo Bertella Farnetti*

COMITATO SCIENTIFICO

Ruth Iyob (University of Missouri-St. Louis)

Silvana Palma (Università di Napoli “L’Orientale”)

Adolfo Mignemi (Insmli, Milano)

Shiferaw Bekele (University of Addis Ababa)

Alessandro Triulzi (Università di Napoli “L’Orientale”)

Paolo Bertella Farnetti (Università di Modena e Reggio Emilia)

Giancarlo Poidomani (Università di Catania) Alessandro Pes (Università di Cagliari)







STEFANO PISU

# LA CORTINA DI CELLULOIDE

Il cinema italo-sovietico nella  
Guerra fredda



 MIMESIS



Immagine di copertina: Tazio Secchiaroli, Sophia Loren, Mosca 1969. ©Tazio Secchiaroli/  
David Secchiaroli.

MIMESIS EDIZIONI (Milano-Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Passato prossimo*, n. 51  
Isbn: 9788857555027  
© 2019 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

# INDICE

1) IL CINEMA NELLE RELAZIONI CULTURALI EST-OVEST: CAMPI LUNGH E PRIMI PIANI	7
1. La storia culturale della Guerra fredda e il cinema	7
2. Una panoramica dei capitoli	21
3. Cultura e cinema nei rapporti italo-sovietici: il periodo interbellico	28
4. I rapporti culturali nel secondo dopoguerra: dall'associazione "Italia-URSS" all'accordo interstatale del 1960	35
2) "ITALIANI BRAVA GENTE" (1961-1964)	51
1. Le origini delle coproduzioni e la coesistenza pacifica italo-sovietica	51
2. La genesi del progetto: mediazione politica e prassi coproduttiva	57
3. Negoziare le memorie nazionali: il bravo italiano, il forte sovietico e il cattivissimo tedesco	61
4. La partecipazione americana: pro e contro della cooperazione Est-Ovest	70
3) "LA TENDA ROSSA" (1966-1971)	79
1. L'avvio delle trattative: geopolitica dei mercati	79
2. L'accordo di coproduzione Mosfilm-Vides	83
3. L'iter burocratico e finanziario del film in Italia	91
4. La ricezione del film in Italia: critica e incassi	99
4) L'APICE DELLA COLLABORAZIONE (1967-1970)	105
1. L'accordo intergovernativo di coproduzione cinematografica	105
2. La stampa e la cooperazione cinematografica italo-sovietica	109
3. <i>Waterloo</i>	112
4. <i>I girasoli</i>	126

5) L'ARRESTO DELLA COLLABORAZIONE: IL KGB E IL PCUS SULLE COPRODUZIONI (1970-1971)	137
1. Un (ufficioso) incidente diplomatico: <i>I girasoli</i> e i militari italiani	137
2. L'offensiva ideologica del KGB contro le coproduzioni	144
3. Le pressioni del PCUS e il congelamento delle coproduzioni	152
4. Una memoria di guerra non più condivisibile: un progetto abortito	156
6) IL (LENTO) RIAVVIO DELLA COLLABORAZIONE (1972-1979)	161
1. Le straordinarie avventure di una coproduzione comica	161
2. La commissione mista per il cinema	174
3. <i>La vita è bella</i>	181
4. Conclusioni: dalla relazione bilaterale al sistema transnazionale	195
ELENCO ABBREVIAZIONI	203
INDICE DEI NOMI	205



# 1. IL CINEMA NELLE RELAZIONI CULTURALI EST-OVEST: CAMPI LUNGHI E PRIMI PIANI

## 1. *La storia culturale della Guerra fredda e il cinema*

Questo volume ha per oggetto lo studio delle coproduzioni cinematografiche fra l'Italia e l'URSS dall'inizio degli anni Sessanta alla fine degli anni Settanta. L'arco cronologico considerato è, quindi, quello compreso fra la "distensione", di cui fu protagonista soprattutto l'Europa<sup>1</sup>, e il progressivo sgretolarsi di quella fase, soprattutto a livello delle due superpotenze americana e sovietica<sup>2</sup>. Lo scopo della ricerca è quello di comprendere se e in che misura lo studio delle coproduzioni possa apportare nuove conoscenze e nuovi spunti interpretativi alla più ampia storia delle relazioni fra i due Paesi, nel contesto dell'antagonismo geopolitico, ideologico, economico e culturale fra Est e Ovest degli anni della Guerra fredda.

Dalla fine degli anni Novanta il posto occupato dalla dimensione culturale nella storiografia sulla Guerra fredda sta diventando sempre più importante. Uno dei primi contributi a stimolare il dibattito sul tema è stato certamente quello di Saunders, grazie al quale è stato rivelato il ruolo della CIA nella vita artistica e intellettuale dei Paesi europei occidentali, soprattutto l'Italia, nel secondo dopoguerra<sup>3</sup>. Cauter ha tentato per primo di delineare un quadro generale della Guerra fredda culturale, comparando le produzioni e le espressioni offerte su entrambi i versanti della cortina di ferro<sup>4</sup>.

---

1 Cfr. J. Hanhimäki, *Détente in Europe, 1962-1975*, in M.P. Leffler, O.A. Westad (a cura di), *Cambridge History of Cold War. Vol. 2: Crises and Détente*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 198-218.

2 Cfr. F. Romero, *Storia della guerra fredda. L'ultimo conflitto per l'Europa*, Einaudi, Torino 2009, in particolare il capitolo "Apogeo e disfatta della distensione", pp. 224-281.

3 Cfr. F.S. Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, New Press, New York 1999 (tr. it. *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi Editore, Roma 2004).

4 Cfr. D. Cauter, *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*, Oxford University Press, New York 2003.



L'approccio comparativo è stato adottato anche in altri volumi collettanei, usciti nel primo decennio del XXI secolo ed elaborati in area anglosassone ed europeo continentale, che portano con sé i pregi e i difetti delle opere pionieristiche. Il volume curato da Mitter e Major, per esempio, ha il merito di esplorare dei campi all'epoca poco conosciuti come le interrelazioni fra la Guerra fredda, da un lato, e i differenti media, quali radio, cinema e letteratura<sup>5</sup>, dall'altro. Tuttavia, proprio l'investigazione di settori diversi dei mezzi di comunicazione rende il lavoro a tratti dispersivo, mentre l'arco cronologico, che non supera gli anni Sessanta, risulta forse angusto rispetto alla totalità della fase storica intesa sotto l'espressione "Guerra fredda". In questo senso, il lavoro curato da Soutou e Sirinelli, invece, ha fatto compiere almeno due importanti passi storiografici in avanti: innanzitutto, la ricerca si è spinta fino agli anni Ottanta, coprendo così tutti i decenni interessati dalla competizione bipolare; inoltre, a una macro tripartizione cronologica si accompagna una tematizzazione più precisa in cui il ruolo della cultura è analizzato nel suo essere stato uno spazio di "combat idéologique", uno strumento di "rapprochement entre les deux mondes", nonché uno peculiare "précurseur de la fin de la guerre froide"<sup>6</sup>. Il moltiplicarsi e l'approfondimento di questa direzione degli studi ha condotto, da una parte, a mettere in discussione l'esistenza di immaginari nettamente divisi fra i Paesi appartenenti al mondo capitalista e a quello comunista<sup>7</sup>; d'altra parte, la ricerca ha provato in seguito ad approfondire se e come il modello della "Guerra fredda culturale" abbia condizionato non solo le relazioni internazionali – tramite l'influenza dei media, le pratiche sociali e le rappresentazioni simboliche –, ma anche la vita delle società europee sui due versanti della cortina di ferro, in una costante negoziazione fra vincoli esterni e adattamenti nazionali<sup>8</sup>.

Queste poche righe sarebbero sufficienti a giudicare del tutto legittimo l'inserimento di questo – oramai non più così nuovo – filone di ricerca in ognuno dei tre volumi della *Cambridge History of the Cold War*. Nel primo, Gienow-Hecht ha riconosciuto la rilevanza delle risorse finanziarie,

5 Cfr. R. Mitter, P. Major (a cura di), *Across the Blocs. Cold War Cultural and Social History*, Routledge, London 2004.

6 Cfr. J.-F. Sirinelli, H.-G. Soutou (a cura di), *Culture et guerre froide*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2008.

7 Cfr. P. Romijn, G. Scott-Smith, J. Segal (a cura di), *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2012.

8 Cfr. A. Vowinckel, M.M. Payk, T. Lindenberger (a cura di), *Cold War Cultures: Perspectives on Eastern and Western European Societies*, Berghahn Books, New York-Oxford 2012.

organizzative e d'intelligence investite e delle figure intellettuali e artistiche coinvolte dalle due superpotenze nella fase primigenia del conflitto<sup>9</sup>. Nel secondo, riferito soprattutto al periodo fra la morte di Stalin e gli anni Settanta, Cull ha dimostrato come la produzione culturale, di massa e non, durante la Guerra fredda non sia stata soltanto il risultato delle politiche imposte allora dall'alto: fu anche uno spazio di dibattito in cui élite culturali e artistiche potevano lanciare, a platee potenzialmente vastissime, messaggi non necessariamente in sintonia con i discorsi ufficiali:

Popular culture had played an unprecedented role in the Cold War. It was mobilized and manipulated by the bureaucracies of the era, it was deployed by the artists who wished to engage with the great issues of the conflict and it became a space in which dissenting views could be developed and disseminated<sup>10</sup>.

Nel terzo tomo, l'aspetto culturale è evocato da Rosenberg in merito al rapporto fra il consumismo capitalistico e il comunismo sovietico e al ruolo di quel rapporto nell'esito dell'antagonismo bipolare alla fine del XX secolo: "Official bans against Western products, particularly films and records, worked to heighten their status as objects of desire and associated them with a culture of resistance to the Kremlin's heavy hand"<sup>11</sup>.

Si può, quindi, oramai concordare con l'affermazione secondo cui "the Cultural Cold War is clearly an established research area"<sup>12</sup>. Uno dei pilastri su cui si poggia questa nuova "histoire culturelle de la guerre froide"<sup>13</sup> è la cosiddetta diplomazia culturale, cioè l'uso di strumenti culturali nell'azione di promozione dell'immagine nazionale e d'influenza nei rapporti fra gli stati appartenenti a blocchi diversi oppure al loro stesso interno. La diplomazia culturale durante la Guerra fredda non va confusa con l'azione

- 
- 9 J.C.E. Gienow-Hecht, *Culture and the Cold War in Europe*, in M.P. Leffler, O.A. Westad (a cura di), *The Cambridge History of the Cold War, Vol. 1: The Origins*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 400.
- 10 N.J. Cull, *Reading, viewing, and tuning in to the Cold War*, in Leffler, Westad (a cura di), *The Cambridge History of the Cold War, Vol. 2*, cit., p. 458.
- 11 E.S. Rosenberg, *Consumer capitalism and the end of the Cold War*, in M.P. Leffler, O.A. Westad (a cura di), *The Cambridge History of the Cold War, Vol. 3: Endings*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 506.
- 12 G. Scott-Smith, J. Segal, *Introduction*, in Romijn, Scott-Smith, Segal (a cura di), *op. cit.*, p. 4. Tale filone storiografico è segnalato anche in F. Romero, *Cold War historiography at the crossroads*, in "Cold War History. Special Issue: The Cold War in retrospect: 25 years after its end", 4, 2014, p. 686.
- 13 C. Moine, *Cinéma et Guerre froide. Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*, Publication de la Sorbonne, Paris 2014, p. 10.

della diplomazia pubblica e della propaganda. Queste ultime si sono caratterizzate per una modalità d'intervento unilaterale. Per gli Stati Uniti, hanno coinvolto il Dipartimento di Stato e, in particolare dal 1953, la United States Information Agency (USIA)<sup>14</sup>. In URSS il discorso chruščeviano della coesistenza pacifica rilanciò l'azione culturale: nel 1957 fu istituito presso il Consiglio dei Ministri il GKKS (Gosudarstvennyj komitet po kul'turnym svjazjam s zarubežnymi stranami, Comitato statale per le relazioni culturali con i paesi stranieri)<sup>15</sup>. L'anno successivo il SSOD (Sojuz sovetskich obščestv družby i kul'turnych svjazej s zarubežnymi stranami, L'Unione delle società sovietiche per l'amicizia e le relazioni culturali con i paesi stranieri) sostituì la VOKS – che era stata fondata negli anni Venti<sup>16</sup> –, collocandosi formalmente all'esterno delle istituzioni governative e interagendo con i loro omologhi all'estero, come l'associazione “Italia-URSS” nel caso italiano: si tratta in questo caso di diplomazia culturale officiosa.

La diplomazia culturale – soprattutto da parte sovietica – fu spesso concepita nell'ambito della reciprocità, che era resa possibile da accordi inter-statali di scambio, e in ambito culturale, artistico e scientifico. Questi furono avviati dalla seconda metà degli anni Cinquanta, nel contesto discorsivo della coesistenza pacifica lanciata dai sovietici e della successiva distensione delle relazioni fra i blocchi. In seguito alle negoziazioni intrapre-

14 Cfr. W.L. Hixson, *Parting the Curtain: Propaganda, Culture and the Cold War*, Palgrave Macmillan, London 1998; N. Cull, *The Cold War and the United States Information Agency: American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-1989*, Cambridge University Press, Cambridge 2008; G. Scott-Smith, *Networks of Empire: The US State Department's Foreign Leader Program in the Netherlands, France and Britain 1950-1970*, Peter Lang, Brussels 2008.

15 Nel 1967 Brežnev rimpiazzò il GKKS con un dipartimento per le relazioni culturali all'interno del Ministero degli Esteri. Cfr. N. Gould-Davies, *The Logic of Soviet Cultural Diplomacy*, in “Diplomatic History”, 27, 2003, pp. 193-214. Più in generale sulla storia della diplomazia culturale in URSS durante la Guerra fredda si veda l'attività del gruppo di ricerca formatosi intorno al progetto *Sovetskaja kul'turnaja diplomatija v uslovijach Cholodnoj vojny 1949-1989* (La diplomazia culturale sovietica nelle condizioni della Guerra fredda 1949-1989) e diretto da Oksana Nagornaja dell'Università statale degli Urali del Sud. Il gruppo di ricerca ha pubblicato una raccolta ragionata di documenti – *Sovetskaja kul'turnaja diplomatija v gody Cholodnoj vojny (1945-1989)* [La diplomazia culturale sovietica negli anni della Guerra fredda (1945-1989)], Južno-Ural'skij Gosudarstvennyj Universitet, Čeljabinsk 2017 – ha attivato un sito internet ([www.cultdip.ru](http://www.cultdip.ru)) che descrive le attività di ricerca e di disseminazione svolte e ha organizzato seminari e convegni sul tema.

16 In generale sulla VOKS vedi l'introduzione di J.-F. Fayet, *VOKS. Le laboratoire helvétique. Histoire de la diplomatie culturelle soviétique durant l'entre-deux-guerres*, Georg Éditeur, Genève 2014, pp. 11-31.

se nel 1955 nel quadro dello “spirito di Ginevra” e alla destalinizzazione esplicita inaugurata col XX congresso del PCUS nel 1956, il primo accordo di scambio sovietico-americano in campo culturale, tecnico ed educativo fu firmato il 27 gennaio 1958 dal senatore William Lacy, assistente di Eisenhower per gli scambi Est-Ovest, e Georgij Zarubin, ambasciatore sovietico a Washington<sup>17</sup>. Nel caso italiano, il primo accordo di scambio culturale fu siglato all’inizio del 1960, come vedremo, nell’ambito della visita del presidente della Repubblica Giovanni Gronchi in URSS. Sotto questo aspetto, la Francia già dal 1957 aveva formalizzato con il Cremlino la costituzione di una commissione mista intergovernativa per gli scambi culturali<sup>18</sup>. Come sopra accennato, questi protocolli intergovernativi, così come le azioni compiute apertamente, o come attività sotto copertura dalla diplomazia pubblica, hanno contribuito a mettere in discussione l’esistenza effettiva di una divisione irriducibile negli immaginari e nelle proiezioni mentali delle società e dei singoli individui a Est e Ovest della cortina di ferro<sup>19</sup>.

In questa nuova storia culturale della Guerra fredda il ruolo occupato dai media audiovisivi è stato centrale e gli studiosi se ne occupano oramai da diversi anni. I media sono stati affrontati nella loro concreta istituzione, organizzazione e modalità d’azione, offrendo prospettive interessanti in grado di spiegare, per esempio, le ragioni della sconfitta sovietica nel confronto culturale con l’Ovest<sup>20</sup>. Altri studi si sono concentrati sulla capacità dei media audiovisivi di agire come un “cavallo di Troia” nell’oltrepassare la cortina di ferro, soprattutto nelle zone di frontiera, interferendo così sugli immaginari e condizionando le percezioni sociali<sup>21</sup>. Considerato dal filmologo Casetti “l’occhio del Novecento”, non solo per averne registrato gran parte degli avvenimenti, ma per aver anche “definito la maniera in cui

17 Cfr. Y. Richmond, *Cultural Exchange and the Cold War. Raising the Iron Curtain*, Pennsylvania State University Press, University Park 2003; V. Rosenberg, *Soviet-American Relations, 1953-1960: Diplomacy and Cultural Exchange during the Eisenhower Presidency*, McFarland, Jefferson 2005. Per uno sguardo anche al periodo precedente si veda il pionieristico J.D. Parks, *Culture, Conflict, and Coexistence: American-Soviet Cultural Relations, 1917-1958*, McFarland, Jefferson 1983.

18 Cfr. Y. Hamant, *Les échanges culturels franco-russes après Staline*, in “La Revue russe”, 6, 1994, pp. 125-131.

19 Cfr. Romijn, Scott-Smith, Segal (a cura di), *op. cit.*

20 K. Roth-Ey, *Moscow Prime Time: How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War*, Cornell University Press, Ithaca 2011.

21 Cfr. T. Mattelart, *Le cheval de Troie audiovisuel. Le rideau de fer à l’épreuve des radios et télévisions transfrontalières*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1995.

andava percepito il mondo”<sup>22</sup>, il cinema è fra gli strumenti della Guerra fredda culturale più studiati per il suo essere stato al contempo un medium (mezzo di comunicazione) di informazioni e contenuti, un prodotto industriale da commerciare, oltre che un’arte. Per quanto concerne le ricerche monografiche sul cinema all’interno dei due blocchi, sul versante occidentale le ricerche di Shaw costituiscono dei riferimenti imprescindibili. Nella sua sintesi sul contesto americano, lo studioso ha indagato il complesso rapporto fra cineasti, uomini politici, censori e professionisti governativi della propaganda che pose Hollywood al centro della battaglia culturale anticomunista. Attingendo a fonti pubbliche e private (governative, delle case di produzione e dei cineasti) e dimostrando l’importanza di considerare i film nella loro varietà di generi (commedie e drammi, storie d’amore e war movies, musicals e thriller, fantascienza e documentari), Shaw ha rivelato il doppio ruolo del cinema nell’ammonire in patria milioni di americani sulla minaccia comunista e nel disseminare per tutto il mondo le idee dell’America capitalistico-liberale<sup>23</sup>.

Anche le relazioni fra l’industria cinematografica statunitense e l’Europa occidentale nel secondo dopoguerra hanno costituito oggetto di studio. È stato pioneristico in tal senso il volume curato da Ellwood e Brunetta sulle connessioni fra Hollywood e il vecchio continente in cui, per esempio, si evidenzia il sostegno cinematografico che accompagnò il Piano Marshall in Italia, in termini soprattutto di produzione documentaria<sup>24</sup>. Ellwood ha in seguito approfondito il tema, allargandolo all’intera Europa occidentale, fino a definire la campagna mediatica di sostegno allo *European Recovery Program*, lanciata nel biennio 1948-1949, come “the largest propaganda operation directed by one country to a group of others ever seen in peacetime”<sup>25</sup>. Dal punto di vista della produzione e circolazione di film di

22 F. Casetti, *L’occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005, p. 10.

23 Cfr. T. Shaw, *Hollywood’s Cold War*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007. Dello stesso autore sul contesto britannico vedi *British Cinema and the Cold War*, I.B. Tauris, London 2006.

24 Cfr. D.W. Ellwood, G.P. Brunetta (a cura di), *Hollywood in Europa. Industria, politica, pubblico del cinema 1945-1960*, La casa Usher, Firenze 1991, in particolare il saggio di Ellwood, *Il cinema e la proiezione del modello americano*, pp. 19-28; D.W. Ellwood, *L’impatto del Piano Marshall sull’Italia, l’impatto dell’Italia sul Piano Marshall*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano dal 1945 al miracolo economico*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1996, pp. 87-114.

25 D.W. Ellwood, *The Shock of America. Europe and the Challenge of the Century*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 372.

finzione, la ricerca di Cambi ha messo in luce il contraddittorio legame fra il governo americano e le *majors* americane negli anni di transizione dal conflitto mondiale alla Guerra fredda. Analizzando lo specifico caso tedesco, al centro della contrapposizione bipolare, lo studioso italiano ha fatto emergere il progetto di impiego dei lungometraggi commerciali, collegato al Piano Marshall e denominato *Informational Media Guaranty Program*. La collaborazione fu tutt'altro che semplice: le preoccupazioni di Washington circa l'impatto dei film sull'immaginario collettivo internazionale – e il conseguente tentativo di intervenire sulla scelta dei film da esportare – si dovettero scontrare con il principio della libertà d'espressione e della libera concorrenza economica, parole d'ordine della democrazia americana<sup>26</sup>. Sul versante opposto, va registrata l'assenza di uno studio monografico interamente dedicato al cinema sovietico della Guerra fredda, per cui occorre rivolgersi soprattutto a contributi apparsi su riviste e volumi collettanei, oppure a singoli capitoli di monografie su temi decentrati rispetto a quello qui in oggetto<sup>27</sup>. Tuttavia, a colmare questa lacuna, vi è senz'altro la sezione "sovietica" del fondamentale lavoro di Youngblood che, insieme a Shaw ancora una volta, ha offerto il primo volume sulla "cinematic cold war" con approccio comparativo<sup>28</sup>. I due studiosi rifiutano, relativamente al cinema, l'interpretazione semplicistica secondo cui la presunta vittoria americana nella Guerra fredda culturale sia stata dovuta all'assenza di un vero avversario. Alla fine di un confronto analitico dei modelli di produzione e delle opere realizzate lungo tutto il quarantennio circa di antagonismo filmico sovietico-americano, i due studiosi riportano, innanzitutto, le numerose analogie fra i due sistemi: il riconoscimento del potenziale propagandistico del cinema<sup>29</sup>, ma, al contempo, della migliore efficacia dei film di

26 Cfr. S. Cambi, *Diplomazia di celluloidi? Hollywood dalla Seconda guerra mondiale alla Guerra fredda*, FrancoAngeli, Milano 2014.

27 Si vedano i contributi di S. Dobrynin, *The Silver Curtain: Representation of the West in Soviet Cold War Films*, in "History Compass", 3, 2009, pp. 862-878; e di M. Turovskaja, *Filmy "cholodnoj vojny" kak dokumenty emocij vremeni* [I film della "guerra fredda" come documenti dell'emozione del tempo], in S. Sekirinskij (a cura di), *Istorija strany, istorija kino*, Znak, Moskva 2004, pp. 202-217. Si vedano inoltre le parti relative in N. Laurent, *L'Œil du Kremlin. Cinéma et censure en URSS sous Staline*, Editions Privat, Toulouse 2000 (la terza e la quarta parte, pp. 143-250); e P. Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*, I.B. Tauris, London-New York 2001 (in particolare la terza parte, pp. 185-228).

28 T. Shaw, D. Youngblood, *Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, University Press of Kansas, Lawrence 2010.

29 Quali modelli di un cinema di esplicita propaganda sono esaminati *Vstreča na Elbe* di Grigorij Aleksandrov [Incontro sull'Elba] (1949) e *Man on a Tightrope*

intrattenimento per veicolare indirettamente messaggi di persuasione politica<sup>30</sup>; la possibilità di proporre visioni anche in dissenso con le politiche governative, sebbene con spazi decisamente più ristretti per i cineasti sovietici<sup>31</sup>; il raggiungimento negli anni Sessanta dell'apice nella capacità di attrarre il pubblico, a causa della successiva concorrenza televisiva, anche se un ruolo importante fu mantenuto fino agli anni Ottanta<sup>32</sup>; l'aver degli scopi simili, quali consolidare il consenso, convincere i neutrali e dividere gli oppositori (finalità che il cinema sovietico seppe raggiungere molto meno di quello americano)<sup>33</sup>. Tuttavia, Shaw e Youngblood affermano che furono, piuttosto, le differenze fra i due modelli a determinare l'esito di questo particolare confronto. In primo luogo, per quanto possa apparire paradossale, il controllo statale dell'industria provocò più problemi allo sviluppo di un efficace cinema di Guerra fredda in URSS di quanto fece invece il sistema privato negli USA, malgrado la caccia alle streghe macartista, soprattutto perché la creatività dei cineasti doveva fare i conti con la "enforced compliance" di un'organizzazione pubblica. Inoltre, non si deve dimenticare che la Seconda guerra mondiale aveva lasciato i due Paesi, anche sul piano dell'industria cinematografica, in condizioni opposte, tali da garantire un forte vantaggio agli Stati Uniti, come dimostrato anche dalla crisi produttiva dell'URSS nel secondo stalinismo, dovuta in parte a ragioni economico-materiali. Un'altra causa della superiorità americana nel confronto cinematografico coi sovietici attiene alla capacità dell'industria hollywoodiana di attrarre i migliori talenti da tutto il mondo, davanti e dietro lo schermo, mentre l'URSS non poté andare oltre al personale formato in patria, per quanto la propria scuola di cinema fosse fra le migliori in assoluto. Un'ultima, ma fondamentale, motivazione individuata dagli studiosi è legata alla necessità dei film americani e sovietici di trovare un riscontro interno, prima ancora che all'estero, considerata anche la difficoltà nel penetrare nella "sfera di influenza" cinematografica avversaria. In questa prospettiva, mentre Hollywood riuscì con successo a

---

(ed. it. *Salto mortale*) di Elia Kazan (1953).

- 30 Come esempi, vengono analizzati il caso di *Roman Holiday* di William Wyler (1953) e *Vesna na zarečnoj ulice* [Primavera nella via Zarečnaja] di Marlen Chuciev (1956).
- 31 Come paradigmi di questa tendenza vengono studiati *Devjat' dneĭ odnogo goda* (Nove giorni in un anno) di Michail Romm (1962) e *Bananas* (ed. it. *Il dittatore dello stato libero di Bananas*) di Woody Allen.
- 32 Sono investigati in questo senso *Slučaj v kadrata 36-80* [Incidente nel quadrante 36-80] di Michail Tumanišvili (1982) e *Rambo: First Blood Part II* (ed. it. *Rambo II – La vendetta*) di George Pan Cosmatos.
- 33 Ivi, pp. 215-216.

consolidare un consenso interno attorno alla superiorità dell'*American way of life*, attraverso una produzione commerciale e di intrattenimento e una impermeabilità storica alle produzioni straniere, il cinema sovietico ebbe un compito più difficile per il suo mandato anche educativo. La produzione cinematografica dell'URSS avrebbe dovuto convincere il pubblico della supremazia del proprio stile di vita (in russo *byt*), con il problema preliminare di dover delegittimare l'immagine familiare offerta dalle pellicole americane. Quelle erano state proiettate regolarmente nelle sale sovietiche fino alla fine degli anni Venti, negli anni dell'alleanza militare antinazista e addirittura durante il secondo stalinismo, con la circolazione dei film prebellici requisiti dall'Armata Rossa, sebbene rimontati<sup>34</sup>.

Se il volume di Shaw e Youngblood è stato il primo studio comparativo sul ruolo della Guerra fredda nella produzione cinematografica dell'URSS e degli USA, gli anni successivi hanno visto lo sviluppo di ricerche in cui il cinema è indagato nella sua dimensione di fenomeno *cross-block*. Da questa prospettiva si possono osservare forme di confronto e coesistenza competitiva, come nel caso dei festival internazionali del cinema. I numerosi studi storici, monografici e collettanei, usciti negli ultimi anni hanno rivelato la loro natura di arena, in cui, alla promozione dei film a scopo commerciale, si è accompagnata una dialettica instabile fra i momenti di scambio culturale e di conflittualità politico-diplomatica, nonché ideologica, fra Est e Ovest<sup>35</sup>. Attraverso lo studio del festival del film documentario di Lipsia, Moine ha offerto un contributo essenziale alla comprensione di un avvenimento che fu sì luogo di messinscena ufficiale, controllato dal regime di Berlino Est, ma anche un momento unico di incontro, di circolazioni transnazionali, al centro delle relazioni dinamiche fra cinema e Guerra fredda, tra Est e Ovest, così come fra Nord e Sud, dagli anni Cinquanta alla riunificazione tedesca<sup>36</sup>. Altre ricerche hanno posto in una linea di continuità le esperienze festivaliere dell'immediato dopoguerra e della Guerra fredda, con quelle precedenti degli anni Trenta. Sono state evidenziate le interconnessioni fra le diverse manifestazioni e la diffusione

34 Ivi, pp. 216-218.

35 Cfr. A. Kötzing, C. Moine (a cura di), *Cultural Transfer and Political Conflicts. Film Festivals in the Cold War*, V&R unipress, Göttingen 2017.

36 C. Moine, *Cinéma et Guerre froide*, cit. Sempre nel contesto tedesco si vedano le ricerche di Kötzing sulle relazioni culturali e politiche fra il Festival di Leipzig e quello di Oberhausen, nella Repubblica Federale, nato nel 1954 e dedicato anch'esso ai documentari, oltre che ai cortometraggi. A. Kötzing, *Kultur und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive*, V&R, Göttingen 2013.

globale di quella forma di mobilitazione, in cui le macro tensioni bipolari si alternarono ai momenti di scambio e al coinvolgimento di altri attori, come quelli del cosiddetto “sud globale”, fino alla riduzione progressiva del valore politico-diplomatico di quelle vetrine commerciali<sup>37</sup>. Oltre alle forme di confronto e competizione costituite dai festival, è possibile studiare in maniera trasversale il cinema nella Guerra fredda tramite le rappresentanze delle federazioni degli addetti ai lavori. Si pensi, per esempio alla FIAPF (Federazione Internazionale delle Associazioni dei Produttori di Film), che dal 1948 favorì la liberalizzazione degli scambi nel campo dell’industria cinematografica e l’apertura di un mercato comune europeo posto, tuttavia, al servizio anche degli interessi della potente associazione americana dei produttori (MPAA, Motion Pictures Association of America). Malgrado le divergenze interne, l’influenza della FIAPF sull’organizzazione e la gerarchizzazione dei festival europei fino agli anni Sessanta andò a formare una carta continentale dei festival del cinema dalle frontiere e dalle dinamiche talvolta sorprendenti: se, da un lato, ci fu una delimitazione fra “mondo libero” e mondo comunista, dall’altro, però, si è trattata di una cortina in parte porosa, e i centri e le periferie di quella mappa formano una geografia specifica e più complessa dello spazio europeo<sup>38</sup>.

Sul versante specificamente tecnico degli organismi di rappresentanza trasversali rispetto alla geopolitica dei blocchi, non va trascurata l’attività dell’Unione Internazionale delle Associazioni Tecniche Cinematografiche (UNIATEC). Fondata a Varsavia nel 1957, ma con un rilevante peso esercitato dalla Francia, l’UNIATEC ebbe lo scopo di mantenere i contatti fra l’Est e l’Ovest, soprattutto per evitare l’isolamento dei tecnici dell’Europa orientale. Gli Stati Uniti furono presenti sin dal primo congresso, ma in qualità di osservatori, e vi aderirono alla fine degli anni Sessanta. L’UNIATEC ha svolto un importante ruolo negli scambi generali sul progresso tecnico, nella diffusione e promozione delle idee, delle attrezzature e delle

37 Ci permettiamo di rimandare a S. Pisu, *Stalin a Venezia. L’Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013; Id., *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)*, FrancoAngeli, Milano 2016.

38 Cfr. C. Moine, *La FIAPF, une fédération de producteurs au cœur des relations internationales après 1945*, in L. Creton, Y. Dehée, S. Layerle, C. Moine (a cura di), *Les producteurs. Enjeux créatifs, enjeux financiers*, Nouveau Monde, Paris 2011, pp. 249-266; C. Moine, *La strategia europea della Fiapf durante la Guerra fredda: i produttori, arbitri dei festival internazionali di cinema?*, in S. Pisu, P. Sorlin (a cura di), *La storia internazionale e il cinema Reti, scambi e transfer nel '900*, “Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari”, 2017, pp. 143-158.

tecnologie attraverso l'Europa. La sua ultima riunione si tenne a Montréal nell'ottobre 1989 e dopo la caduta del Muro di Berlino perse la sua ragion d'essere, giacché gli addetti ai lavori poterono incontrarsi senza bisogno della mediazione ufficiale dell'organismo<sup>39</sup>.

Sempre nell'ambito delle esperienze di rappresentanza capaci di andare oltre le divisioni del mondo bipolare non va dimenticata quella, di matrice formativa, del CILECT (Centre International de Liaison entre les Ecoles de Cinéma et de Télévision). L'istituzione – ancora esistente – nacque nel 1955 per riunire le scuole di cinema a livello internazionale. La scuola nazionale di cinema di Mosca fu tra i membri fondatori insieme ad altre scuole occidentali, fra cui l'italiano Centro Sperimentale di Cinematografia<sup>40</sup>.

Mentre le iniziative sopra citate riguardano la coesistenza di enti provenienti dai due lati della cortina di ferro in organizzazioni e manifestazioni internazionali più larghe, vi furono anche forme di collaborazione concreta e diretta, come nel caso delle coproduzioni cinematografiche fra Est e Ovest, all'interno del filone più vasto sulle coproduzioni<sup>41</sup>. In questo campo, Siefert ha offerto contributi seminali nell'esplicitare le principali questioni in gioco, sottolineando, oltre agli aspetti finanziari, industriali e politici di una collaborazione diretta attraverso la cortina di ferro, anche i non meno semplici risvolti di tipo culturale:

Once a nation moves to make a film collaboratively with another nation, the representation of one's own national heritage and culture in relation to the other is called into question and requires negotiation. The complications come not just in the choice of film subjects or scenarios, but also from different traditions of storytelling<sup>42</sup>.

La studiosa americana ha giustamente definito la pratica coproduttiva attraverso la cortina di ferro un "multilayered dynamic process in the nego-

39 Cfr. C. Schmitt, *Uniatec: des échanges techniques entre l'Est et l'Ouest*, in L. Maguire, C. Buffet (a cura di), *Cinéma et Guerre froide. L'imaginaire au pouvoir*, "CinémAction", 150, 2014, pp. 27-29.

40 Cfr. A. Baldi, *La scuola italiana del cinema. Il Centro Sperimentale di Cinematografia dalla storia alla cronaca (1930-2017)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018, p. 97.

41 Cfr. T. Bergfelder, *International Adventures: German Popular Cinema and European Coproductions in the 1960s*, Berghahn Books, Oxford 2005; A. Jäckel, *European Film Industries*, Bfi, London 2003; G. Murdock, "Trading Places: The Cultural Economy of Co-Production", in S. Blind, G. Hallenberger (a cura di), *European Co-Production in Television and Film*, C. Winter, Heidelberg 1996, pp. 103-114.

42 M. Siefert, *Co-producing Cold War Culture. East-West Film-Making and Cultural Diplomacy*, in Romijn, Scott-Smith, Segal (a cura di), *op. cit.*, p. 74.

tiation and export of cultural influence during the Cold War”<sup>43</sup>. In un successivo contributo, Siefert ha affrontato il caso esemplare del primo tentativo di coproduzione sovietico-americana, sulla base del romanzo *Meeting at a Far Meridian* dello statunitense Mitchell Wilson, pubblicato nel 1961 negli USA e in URSS, dove fu maggiormente apprezzato. Le lunghe e complesse trattative non condussero alla realizzazione finale del film, il cui progetto fu definitivamente abbandonato nel 1966, anche per un raffreddamento dei rapporti bilaterali dovuto alla guerra in Vietnam. Tuttavia, secondo Siefert, questo caso è emblematico delle potenzialità e dei limiti della negoziazione culturale durante la Guerra fredda: “Its ultimate value may lie not in its unrealized dream but in the distances willingly traveled by the participants to meet at a meridian that was perhaps just too far away”<sup>44</sup>. Dopo un altro tentativo fallito di lavorazione congiunta per un film sul compositore russo Petr Čajkovskij, la prima coproduzione cinematografica completamente americano-sovietica fu realizzata solo nel 1976, con l’uscita del film fantasy *The Blue Bird* (ed. it. *Il giardino della felicità*), per la regia di George Cukor e l’interpretazione di star americane quali Elizabeth Taylor, Jane Fonda e Ava Gardner, ma anche di celebrità sovietiche come il mimo Oleg Popov e la prima ballerina del teatro Bol’šoj Nadežda Pavlova. Il film non riscosse successo né di critica, né ai botteghini. Il processo di lavorazione del film di Cukor rappresenta un caso esemplare di shock culturale e dei problemi legati alle coproduzioni attraverso la cortina di ferro, considerata la differenza tecnologica fra l’industria del cinema statunitense e quella sovietica – a favore della prima –, la difficoltà della troupe anglosassone ad adeguarsi ai più lenti e burocratizzati ritmi di lavoro dell’URSS, nonché il sottoutilizzo per esempio del corpo di ballo e degli attori sovietici<sup>45</sup>. Più in generale, le coproduzioni sovietico-occidentali furono talvolta incoraggiate dalla firma di accordi di scambio cinematografico all’interno di più ampie intese culturali, per poi essere istituzionalizzate da protocolli inter-governativi finalizzati alla realizzazione congiunta di film. Fra il 1953 e il 1983, l’URSS realizzò più di 100 coproduzioni, molte delle quali con Paesi

43 *Ibid.*

44 M. Siefert, *Meeting at a Far Meridian*, in *Cold War Crossings. US-Soviet Cultural Diplomacy on Film in the Early Cold War*, in P. Babiracki, K. Zimmer (a cura di), *International Travel and Exchange across the Soviet Bloc, 1940s-1960s*, Texas A&M University Press, College Station 2014, p. 167.

45 Sulle vicende legate a questa coproduzione si veda T. Shaw, *Nightmare on Nevsky Prospekt: The Blue Bird as a Curious Instance of U.S.-Soviet Film Collaboration during the Cold War*, in “Journal of Cold War Studies”, 1, 2012, pp. 3-33.

al di là della cortina di ferro, come Francia, Italia, Norvegia e Giappone<sup>46</sup>. La peculiarità di questa pratica, nell'ambito delle relazioni fra i blocchi, è il passaggio dal semplice scambio di visite di professionisti o di esperienze in un determinato settore – di per sé significative per una maggiore conoscenza reciproca dopo gli anni più bui della contrapposizione inconciliabile – alla cooperazione concreta e quindi a una condivisione reale dell'esperienza. Le coproduzioni sono considerate una delle tre maggiori forme con cui l'URSS ha espresso praticamente l'idea dell'internazionalismo socialista dalla seconda metà degli anni Cinquanta agli anni Settanta, insieme al festival di Mosca, inaugurato nuovamente nel 1959, dopo l'esperienza del 1935, e ai meeting annuali dei cineasti socialisti, organizzati dal 1957<sup>47</sup>.

Nello specifico caso italo-sovietico qui in oggetto sono diversi gli interrogativi che un simile tema pone: come nacquero le idee circa la possibilità di realizzare una prima coproduzione e dopo la formalizzazione di un accordo intergovernativo in materia? Quali furono le posizioni degli attori istituzionali e politici nel favorire o ostacolare la realizzazione dei progetti? Che ruolo ebbero gli addetti ai lavori cinematografici dei due Paesi e come il processo di realizzazione fu condizionato dai diversi sistemi di produzione cinematografica? In che modo il processo creativo fu influenzato dai temi del film, dagli eventuali riferimenti diretti alle relazioni storiche fra i due Paesi, in particolare per i film che evocavano la guerra, chiamando così in causa i patrimoni memoriali e le diverse

- 
- 46 Siefert, *Co-producing Cold War Culture*, cit., p. 73. Sulla cooperazione nel campo della produzione cinematografica fra l'Italia e altri paesi socialisti si vedano i lavori di F. Di Chiara fra cui *Cinecittà sulla Neretva. La seconda guerra mondiale nelle co-produzioni cinematografiche tra Italia e Jugoslavia*, in S. Pisu (a cura di), *War Films. Interpretazioni storiche del cinema di guerra*, Milano, SISM-Acies Edizioni, Milano 2015, pp. 561-583. Sul caso romeno-occidentale si veda A. Vasile, *Le relazioni cinematografiche della Romania con la Francia e l'Italia negli anni Sessanta*. working paper presentato all'interno del panel *Le relazioni cinematografiche Est-Ovest (1945-1975): rapporti istituzionali e interessi commerciali attraverso la cortina di celluloidi*, svoltosi durante i Cantieri di Storia SISSCO, Padova, 13 settembre 2017. Il fenomeno delle coproduzioni interessò anche i Paesi appartenenti al blocco socialista. Si veda P. Skopal, *Barrandov's Co-Productions: The Clumsy Way to Ideological Control, International Competitiveness, and Technological Improvement*, in L. Karl, P. Skopal (a cura di), *Cinema in the Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*, Berghahn Books, New York-Oxford 2015, pp. 89-106.
- 47 M. Siefert, *Soviet Cinematic Internationalism and Socialist Film Making, 1955-1972*, in P. Babiracki, A. Jersild (a cura di), *Socialist Internationalism in the Cold War. Exploring the Second World*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2016, pp. 161-193.

narrazioni nazionali del conflitto dominanti nei rispettivi Paesi? Quale tipo di accoglienza ebbero quei film, dal punto di vista della critica e dei dati sugli incassi?

Dal punto di vista metodologico si tenterà di rispondere ai quesiti sopra citati cercando di superare un approccio allo studio culturale della Guerra fredda che si interessi soltanto all'aspetto, peraltro rilevante nel confronto bipolare, degli immaginari e del loro impatto sui pubblici delle società coinvolte. La peculiarità del sistema coproduttivo andrà rintracciata innanzitutto nella complessità data dalla cooperazione diretta fra modelli di produzione cinematografica, oltre che economico-finanziari, differenti; nel coinvolgimento di istituzioni e organismi pubblici e privati appartenenti a sistemi socioeconomici e politici antagonisti; nella negoziazione fra patrimoni culturali e artistici diversi. In questa prospettiva, il volume intende collocarsi nel più recente filone della storia delle relazioni culturali internazionali. Essa si basa metodologicamente sul dialogo fra l'approccio tradizionale della storia culturale – intesa come “storia sociale delle rappresentazioni”<sup>48</sup> – e una storia internazionale modernamente intesa e capace di non limitarsi alla dimensione meramente diplomatica dei rapporti fra gli Stati<sup>49</sup>. In altri termini, si tratta di rendere possibile e fruttuosa la convergenza fra la nuova storia culturale e la nuova storia internazionale<sup>50</sup>. Intendendo per cultura “l'insieme delle rappresentazioni collettive proprie di una società, così come anche la loro espressione sotto forma di pratiche sociali, modi di vita e di produzioni simboliche”<sup>51</sup>, il presente volume si soffermerà sul cinema in quanto esempio di quelle “produzioni simboliche” e “pratiche sociali” afferenti alla definizione di cultura sopra data. Inoltre, esso verrà inteso ed esaminato, nel caso delle coproduzioni italo-sovietiche, nei suoi aspetti di cooperazione industriale e commerciale, nonché nella capacità di coinvolgere le relazioni politiche e istituzionali dei due Paesi.

48 P. Ory, *L'histoire culturelle*, Presses Universitaires de France, Paris 2004.

49 A. Varsori, *Storia internazionale. Dal 1919 a oggi*, Il Mulino, Bologna 2015.

50 Cfr. K. Osgood, B.C. Etheridge, *Introduction. The New International History Meets New Cultural History: Public Diplomacy and U.S. Foreign Relations*, in K. Osgood, B.C. Etheridge (a cura di), *The United States and Public Diplomacy: New Directions in Cultural and International History*, Brill, Lejden-Boston 2010, pp. 1-25.

51 R. Frank, *Culture et relations internationales: transferts culturels et circulation transnationale*, in Id., (a cura di), *Pour l'histoire des relations internationales*, Presses Universitaires de France, Paris 2012, p. 373.

## 2. Una panoramica dei capitoli

Dopo questo primo capitolo introduttivo, nel secondo capitolo si affronta la genesi e la produzione del primo lungometraggio a soggetto realizzato in coproduzione fra l'Italia e l'URSS, ovvero *Italiani brava gente* di Giuseppe De Santis. A essere precisi, si dovrebbe parlare di prima compartecipazione, giacché il film fu realizzato prima della firma, nel gennaio 1967, degli accordi intergovernativi di collaborazione cinematografica. Il film di De Santis fu realizzato dopo tre anni di lavorazione e, com'è noto, tratta la campagna militare italiana in URSS durante la Seconda guerra mondiale (1941-1943), attraverso una serie di episodi con protagonisti dei militari italiani nelle loro relazioni coi tedeschi e soprattutto coi sovietici. La realizzazione del film fu resa possibile da diversi fattori: dalla diretta intercessione politica del PCI del 1961, dalle ambizioni propriamente cinematografiche del cineasta comunista De Santis e dal suo ruolo di mediatore fra i due ambienti artistici, nonché dagli obbiettivi economici – e in parte culturali – del produttore italiano Nello Santi, della Galatea Spa, che, come molti imprenditori italiani desiderosi di stabilire dei rapporti industriali e commerciali con i Paesi oltre la cortina di ferro, auspicava di sfruttare il clima di coesistenza pacifica e di distensione. Le discussioni sulla sceneggiatura e sul montaggio fanno emergere anche la loro rilevanza come fonte storica in quanto oggetti di transfer culturali e della negoziazione dei diversi patrimoni narrativi e simbolici nazionali. L'intervento finanziario americano a monte del progetto, dovuto al ruolo di distributore svolto da Joseph Levine, rivela come da subito le coproduzioni cinematografiche italo-sovietiche si fossero servite della presenza statunitense in diversi aspetti fondamentali del processo di produzione e diffusione di quelle opere nei mercati internazionali.

Il terzo capitolo è focalizzato sull'origine, la produzione e la ricezione – soprattutto in Italia – del film *La tenda rossa* di Michail Kalatozov che racconta la sfortunata impresa del generale Umberto Nobile al comando del dirigibile "Italia", schiantatosi al Polo Nord nel 1928 e il cui equipaggio fu in parte salvato dall'intervento umanitario dell'URSS. Il produttore italiano Franco Cristaldi della Vides cinematografica riuscì a trovare l'accordo con la Mosfilm per la realizzazione del film su un soggetto che si trovava nell'agenda della possibile cooperazione italo-sovietica dalla metà degli anni Cinquanta. L'esperienza de *La tenda rossa* mostra inequivocabilmente come i grandi produttori italiani credessero fermamente nelle possibilità della cooperazione industriale e commerciale con l'URSS; contemporaneamente gli imprenditori italiani ritenevano utile, se non indispensabile, esulare dalla collaborazione limitatamente bilaterale e, quindi, coinvolsero le risorse arti-

stiche, finanziarie e distributive hollywoodiane, al fine di creare un prodotto che fosse capace di circolare a livello mondiale. La lavorazione su *La tenda rossa* – e in particolare l'arrivo di star come Claudia Cardinale e dell' "agente 007" Sean Connery per le riprese in URSS – fu sapientemente promossa sulla stampa nazionale ed estera, creando una forte aspettativa ripagata, in seguito, da un buon successo nelle sale italiane e straniere.

Nel quarto capitolo è esaminato, innanzitutto, l'accordo intergovernativo di collaborazione cinematografica fra i due Paesi, che fu firmato il 30 gennaio 1967 e che favorì l'exploit coproduttivo a cavallo fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo. Sono affrontate, in seguito, le produzioni dei due film usciti nel 1970, che può essere considerato l'anno in cui quella cooperazione raggiunse il suo apice, così come segnalato anche dai numerosi articoli pubblicati sulla stampa italiana. Nella primavera uscì *I girasoli*, girato da Vittorio De Sica sulla sceneggiatura di Cesare Zavattini, Tonino Guerra e del sovietico Georgij Mdivani, e interpretato da Sofia Loren e Marcello Mastroianni. *I girasoli* è un melodramma che racconta come la storia d'amore e il matrimonio di Giovanna e Antonio siano distrutti dalla guerra: Antonio è uno dei dispersi dell'esercito italiano in URSS e, dopo aver perso la memoria, si risposa con la donna russa che l'aveva salvato. Giovanna, dopo essere andata in URSS per ricercarlo, avendolo visto con un'altra donna in una nuova vita, ritorna in Italia per ricominciare da capo la sua. Il temporaneo ritorno di Antonio in Italia serve soltanto per sancire la fine della loro relazione, soprattutto a causa delle nuove famiglie che entrambi si sono costruiti. Se, da un lato, questo fu il film di maggiore successo fra quelli realizzati in collaborazione fra i due Paesi, va anche detto che la collaborazione fu molto meno intensa rispetto alle altre: l'URSS, infatti, fornì solamente dei servizi per le riprese nel proprio territorio, mentre l'opera fu formalmente una coproduzione italo-francese. Il problema dei prigionieri di guerra italiani e dei dispersi era stata una delle questioni più dibattute nelle relazioni italo-sovietiche alla fine della guerra, e questa querelle era stata risolta soltanto nel 1959 grazie all'intervento della Croce Rossa Internazionale. Nella prospettiva dei transfer culturali dell'epoca, il film provocò un'aspra controversia legata al tema dei militari italiani tenuti prigionieri in URSS e di quelli dispersi. Una scena specifica del film fu oggetto di una discussione fra l'ambasciata sovietica in Italia – spaventata anche dalle minacce ricevute – e il produttore Ponti. Il rifiuto di quest'ultimo a tagliare la scena, a un paio di giorni dalla sua proiezione in anteprima, condusse l'URSS a boicottare la première romana, dopo aver annullato quella moscovita.

Pochi mesi dopo, sempre nel 1970, uscì una nuova coproduzione, in cui per la prima volta si affrontavano temi storicamente più lontani e slegati dai diretti rapporti fra l'Italia e la Russia. *Waterloo* di Sergej Bondarčuk, fu realizzato in coproduzione fra la Mosfilm e lo studio di Dino De Laurentiis, che esordiva in questo modo nella collaborazione con l'URSS. Così come nel caso de *La tenda rossa*, già dall'accordo di collaborazione con il film si era stabilito che quello avrebbe dovuto avere un "eccezionale livello artistico e spettacolare, tale da assicurare un grande successo sul piano internazionale". In questo modo si confermava che la strada intrapresa dalla collaborazione fra i due Paesi nella settima arte doveva andare oltre il mero rapporto artistico e culturale, per porsi innanzitutto come proficua operazione industriale e commerciale. Per rendere possibile ciò De Laurentiis coinvolse un cast internazionale di tutto rispetto e si garantì la distribuzione internazionale grazie all'accordo con le hollywoodiane Columbia e Paramount, in un momento in cui lo stesso produttore italiano stava per trasferirsi negli Stati Uniti. Fu la coproduzione italo-sovietica più ambiziosa e più costosa: l'URSS mobilitò 12 mila comparse per tre mesi consecutivi, con una spesa totale che superò i 17 miliardi di lire. Fu anche il film che più deluse dal punto di vista degli incassi, almeno in Italia, in rapporto all'investimento effettuato, sebbene le memorie di De Laurentiis rivelino una certa soddisfazione per quanto riguarda la circolazione nei mercati anglofoni.

Il quinto capitolo è dedicato alle critiche che il KGB e alcuni settori del PCUS scagliarono nel biennio 1970-71 contro la proliferazione delle coproduzioni con l'Italia. Proprio nel momento in cui quella pratica raggiungeva il suo culmine, i contrasti emersi circa il film *I girasoli* fecero da *casus belli* perché l'organo dei servizi segreti deputato alle questioni ideologiche, col supporto del Dipartimento per gli Affari Culturali del Comitato Centrale del Partito, denunciassero gli errori commessi. Questi erano: una scarsa attenzione al versante ideologico dei film a favore di opere più "borghesi" per soddisfare le esigenze dei produttori occidentali; dei film che mettevano in cattiva luce la stessa Unione Sovietica dal punto di vista politico e sociale; una limitata convenienza finanziaria delle iniziative; il rischio che i cineasti sovietici impegnati nei film con i colleghi stranieri, potessero essere corrotti soprattutto quando si trovavano all'estero per le riprese, con il conseguente pericolo per la sicurezza del Paese. Le critiche condussero l'organo statale di gestione della cinematografia sovietica – il Goskino – a sospendere le negoziazioni in corso coi produttori italiani per diversi progetti, fra cui quello di un film con Alberto Sordi che prendeva spunto dalla recente costruzione dello stabilimento automobilistico a Togliattigrad. In questo intervento, a limitare l'eccessiva disinvoltura degli organi cinematografici sovietici, sempre

più interessati, sin dalla fine degli anni Cinquanta almeno, all'aspetto economico della produzione, si intravede uno dei limiti della cooperazione fra l'URSS e l'occidente in un campo in cui gli aspetti culturali, politico-ideologici ed economici, erano indissolubilmente intrecciati. Ciò spiega perché non furono poi firmati accordi per nuove coproduzioni fino alla primavera del 1973. L'ultimo paragrafo del quarto capitolo ricostruisce sinteticamente il fallimento del progetto presentato dal produttore Nello Santi – che aveva lavorato su *Italiani brava gente* – per un nuovo film sull'ARMIR. Il fallimento delle negoziazioni merita di essere segnalato sia in quanto, innanzitutto, è un esempio dei numerosi progetti non realizzati ma le cui tracce sono rimaste negli archivi russi. Inoltre, si tratta di un progetto presentato dal produttore italiano, proprio quando la pratica delle coproduzioni veniva aspramente criticata dal KGB e dal PCUS, quindi nel momento peggiore perché potesse andare avanti. Infine, e di conseguenza, l'intransigenza sovietica ci ricorda l'importanza fondamentale della memoria delle enormi sofferenze del popolo sovietico, per il quale il carattere unico di questa esperienza non poteva essere comparato a quella degli altri, tantomeno nel caso degli invasori italiani alleati dei nazisti. Al di là della questione specifica delle coproduzioni, l'indifferenza verso la mediazione politica italiana – che aveva avuto invece un ruolo decisivo quasi dieci anni prima – testimonia anche dei rapporti complicati tra i comunisti italiani e i sovietici, soprattutto dopo la condanna pubblica della repressione della primavera di Praga nel 1968, che tuttavia non aveva condotto a una rottura definitiva con il comunismo sovietico. Non si può omettere nemmeno che la difficoltà dei rapporti tra i due Partiti comunisti si iscriveva in una fase delle relazioni tra i due Stati molto meno dinamica del decennio precedente.

Il sesto e ultimo capitolo affronta la ripresa della fase collaborativa fra l'Italia e l'URSS nel campo delle coproduzioni, dopo il loro congelamento in seguito ai timori del KGB e del PCUS. Nel 1974 uscì *Una matta, matta, matta corsa in Russia*, girato dal maestro della commedia satirica sovietica El'dar Rjazanov, con la co-sceneggiatura degli italiani Castellano e Pipolo. A confermare che la cooperazione fra i due Paesi fosse decisamente meno intensa degli anni precedenti, occorre sottolineare come l'accordo si fosse concretizzato anche per permettere all'URSS di ottenere dal produttore italiano De Laurentiis il pagamento del debito contratto per la realizzazione del precedente *Waterloo*. In questo senso, la cooperazione sembrò nascere allo scopo di risolvere contenziosi finanziari passati, piuttosto che per la convinzione – soprattutto da parte sovietica – di continuare la partnership, in un momento in cui De Laurentiis si era appena trasferito negli Stati Uniti. Il film ha avuto un destino opposto nei due Paesi: mentre in Italia è rimasto

praticamente sconosciuto, con un incasso fallimentare, in URSS è diventato un classico della comicità, se non un autentico film di culto entrato a far parte del patrimonio della cultura popolare sovietica prima, e russa poi.

Alla fine del 1975 si riunì per la prima volta una commissione mista italo-sovietica per discutere sulla collaborazione fra i due Paesi in ambito cinematografico. La convocazione annuale di quest'organo era prevista già nell'accordo di coproduzione del 1967, ma si attesero in realtà otto anni per renderla effettiva. La commissione si riunì almeno fino al 1983, ogni quattro anni. Durante la prima sessione, si ricordò anche l'importanza della visita in URSS del presidente della Repubblica Italiana, nel novembre dello stesso anno, mentre in ognuna delle tre sessioni si sottolineò l'importanza di agire nello spirito dell'atto finale della Conferenza di Helsinki per la cooperazione e la sicurezza in Europa, che era stato firmato nello stesso 1975. Sembra che la convocazione della commissione mista fosse stata determinata più dall'atmosfera generale di distensione regnante in quell'anno dopo la firma degli accordi che dalla volontà di consolidare a livello statale le relazioni cinematografiche fra i due Paesi. La questione delle coproduzioni fu sempre la prima a essere genericamente sollevata nelle riunioni della commissione, senza però nessun riferimento ai progetti in corso. È una fonte particolare che pare testimoniare per l'epoca un atteggiamento burocratico, ma assai poco concreto, rispetto al dinamismo dei produttori italiani degli anni precedenti, desiderosi di mettere in opera le coproduzioni. L'ultimo paragrafo del capitolo finale è dedicato alla produzione del film *La vita è bella*, girato dal regista Grigorij Čuchraj e coprodotto dalla Mosfilm con la Quattro Cavalli Cinematografica e Nello Santi, ritornato a collaborare coi sovietici dopo il fallimento delle trattative del 1970. Il tema del film – l'opposizione clandestina al regime autoritario di uno Stato del sud facilmente identificabile con il Portogallo prima della “rivoluzione dei garofani” – portava la cooperazione cinematografica italo-sovietica su un terreno scivoloso, come quello della dittatura, dell'opposizione clandestina e della rivoluzione in un contesto meridionale, a pochi anni dalla fine di alcuni regimi autoritari nel sud Europa. Sono analizzate la genesi del film e le problematiche di carattere economico-finanziario e politico che ne rallentarono l'avvio, proprio per il tema scomodo affrontato. Lo studio del processo di lavorazione della sceneggiatura mostra il peso della stagione terroristica degli anni Settanta, in Italia e a livello internazionale, nella scrittura del film e le difficoltà di rappresentare un movimento rivoluzionario sì, ma lontano dall'uso della violenza politica.

Le fonti principali usate nella redazione del volume sono i documenti provenienti da archivi statali italiani e russi. Per quanto riguarda le fonti

italiane, esse provengono soprattutto dall'Archivio Centrale dello Stato, e nello specifico, dalla sezione cinema del fondo della Direzione Generale dello Spettacolo (d'ora in poi DGS) afferente al Ministero del Turismo e dello Spettacolo (d'ora in poi MTS). La documentazione relativa alla commissione congiunta italo-sovietica per la collaborazione cinematografica è stata reperita presso l'Archivio della Direzione Generale Cinema presso il Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo. Inoltre, sono stati utilizzati documenti provenienti da archivi privati, fra cui quelli dell'archivio della sezione milanese dell'associazione italiana per i rapporti culturali con l'URSS – custodite presso l'associazione Italia-Russia del capoluogo lombardo<sup>52</sup> – e alcune delle carte della Banca Commerciale Italiana, conservate presso l'Archivio Storico Intesa Sanpaolo<sup>53</sup>. Le fonti originali russe provengono da tre archivi: principalmente dal RGALI (Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva), ovvero l'Archivio statale russo della Letteratura e delle Arti, di cui sono stati esplorati i fondi documentari del Ministero della Cultura, della Sovinform e del Goskino; inoltre, dal GARF (Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii), ovvero l'Archivio Statale della Federazione Russa, di cui sono riportati i documenti del fondo VOKS; infine, dal RGANI (Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Novejščej Istorii), cioè l'Archivio statale russo di storia contemporanea, di cui è stato studiato il fondo del Dipartimento della Cultura del Comitato Centrale del PCUS, le cui carte sono state parzialmente riprodotte in una raccolta documentaria<sup>54</sup>.

Questo volume costituisce l'esito di una ricerca quinquennale relativa alla storia delle coproduzioni cinematografiche italo-sovietiche e attualmente inserita in due progetti di ricerca più vasti. Il primo è intitolato *Le relazioni culturali tra l'Italia e l'URSS dal secondo dopoguerra alla caduta dell'Unione Sovietica 1945/1991*, con la condirezione e il cofinanziamento del Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio dell'Università di Cagliari e del Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Roma Tre, e nel cui ambito chi scrive è stato titolare di un assegno di ricerca<sup>55</sup>.

52 Ringrazio la segretaria dell'associazione dott.ssa Annalisa Seoni per avermi permesso di consultare i materiali.

53 Ringrazio il personale dell'Archivio e la direttrice dott.ssa Barbara Costa per il sostegno nelle ricerche.

54 S.D. Tavanec (a cura di), *Apparat CK KPSS i kul'tura. 1965-1972* [L'apparato del Comitato centrale del PCUS e la cultura. 1965-1972], Rosspen, Moskva 2009.

55 I responsabili del progetto sono, per l'Università di Cagliari, il prof. Francesco Atzeni e, per l'Università di Roma Tre, il prof. Alberto Basciani. Colgo l'occasione per ringraziarli.

Il secondo è intitolato *Le relazioni italo-russe nel XX secolo: nuove fonti, nuovi temi, nuovi approcci*, con la condirezione del Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio dell'Università di Cagliari e della Facoltà di Storia dell'Università Statale di Mosca "M. V. Lomonosov"<sup>56</sup>. Fra il 2015 e il 2016 chi scrive è stato, inoltre, titolare di un assegno di ricerca annuale nell'ambito del progetto *Coproduzione e coesistenza durante la Guerra fredda: la diplomazia cinematografica est-ovest fra scambio culturale, cooperazione commerciale e condizionamento politico* presso il Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio dell'Università di Cagliari<sup>57</sup>. Nel volume sono stati ripresi alcuni temi oggetto di precedenti contributi, pubblicati in occasioni differenti, ampliati e integrati sulla base di ulteriori ricerche e aggiornati<sup>58</sup>. I risultati di alcuni di questi studi sono stati oggetto di relazioni e interventi dello scrivente a convegni e seminari, nazionali e internazionali<sup>59</sup>. In queste e in altre occasioni chi scrive ha avuto la fortuna

56 I responsabili del progetto sono, per l'Università di Cagliari, il prof. Francesco Atzeni e, per l'Università della Federazione Russa, il prof. Lev Sergeevič Belousov. Colgo l'occasione per ringraziarli entrambi.

57 L'assegno è stato finanziato dalla Fondazione Banco di Sardegna (annualità 2014), con l'integrazione del suddetto Dipartimento. La responsabile del progetto è stata la prof.ssa Giannarita Mele. Colgo l'occasione per ringraziarla.

58 *Les co-productions italo-soviétiques (1950-1970): coopération réelle entre Est et Ouest ou occasion manquée?*, in P. Palma, V. Pozner (a cura di), *Les coproductions cinématographiques en Europe depuis 1945*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris 2018, pp. 37-58; *Coesistenza pacifica e cooperazione culturale nella Guerra Fredda: il film "Italiani brava gente" e l'avvio delle coproduzioni italo-sovietiche*, in "Mondo Contemporaneo", 1, 2016, pp. 35-62; *Rossijsko-ital'janskije otnošenija v oblasti kino: sovmesnyje kinoproekty ot sovetskoj epochi do sovremennosti* [Le relazioni italo-russe nel campo del cinema: i progetti cinematografici congiunti dall'era sovietica fino ad oggi]. In V.S. Yagya, T.S. Nemchinova (a cura di), *Aktual'nye problemy mirovoj politiki v XXI veke* [I problemi attuali della politica mondiale nel XXI secolo], Saint Petersburg University Press, Saint Petersburg 2016, pp. 181-191.

59 Nello specifico: la relazione *Cinematographic Détente across the Iron Curtain: The Genesis of De Santis' "Italiani brava gente" and the Birth of the Italian-Soviet Co-Productions in the Early 1960s* al convegno annuale del NECS (Network for European Cinema and Media Studies) "Media Politics – Political Media", tenutosi presso la Charles University di Praga fra il 20 e il 22 giugno 2013; l'intervento *Kul'turnoe sotrudničestvo: rossijsko-ital'janskije sovmesnyje kinoproizvodstva ot sovetskogo vremeni do sovremennosti* [Cooperazione culturale: le coproduzioni cinematografiche italo-russe dall'epoca sovietica a oggi], nell'ambito della tavola rotonda "Rossija i Italija: novyj etap sotrudničestva?" [Russia e Italia: una nuova fase di collaborazione], tenutasi presso l'Università Statale di San Pietroburgo il 24 aprile 2014; la relazione *Memorie co-prodotte: il film Italiani brava gente fra narrazione nazionale e negoziazione con l'URSS*,

di incontrare studiosi i cui suggerimenti e osservazioni hanno favorito lo sviluppo della ricerca in modo tale da arrivare all'elaborazione di questo volume. Non posso, quindi, che ringraziare, per questi proficui momenti di scambio e confronto, alcuni di loro: Kristian Feigelson, Pauline Gallinari, Alice Lovejoy, Ekaterina Mityurova, Caroline Moine, Claudia Olivieri, Mari Pajala, Paola Palma, Valérie Pozner, Elena Razlogova, Federico Romero, Marsha Siefert, Petr Szczepanik, Sergej Zhuk. Infine, non posso che esprimere la mia gratitudine a chi ha avuto la pazienza di leggere, parzialmente o integralmente, il testo, arricchendolo con osservazioni, suggerimenti e critiche costruttive: grazie, perciò, a Fabio Bettanin, Francesco Di Chiara, Pierre Sorlin e Maurizio Zinni.

### 3. *Cultura e cinema nei rapporti italo-sovietici: il periodo interbellico*

Prima di entrare nel merito della ricerca, pare opportuno chiedersi se e in che misura quella peculiare iniziativa di cooperazione sia stata il frutto unicamente della fase di distensione interna all'evoluzione dell'ordine bipolare Est-Ovest, instauratosi dopo la Seconda guerra mondiale o se si inserisca, piuttosto, in una tradizione di rapporti culturali di più lunga durata. Vale la pena, quindi, soffermarsi sulle tappe fondamentali della storia delle relazioni cinematografiche italo-sovietiche e dei più ampi rapporti culturali fra i due Paesi che condussero in seguito, negli anni Sessanta, all'avvento delle coproduzioni.

Le prime attestazioni delle relazioni fra l'Italia e la Russia sovietica in campo cinematografico risalgono al 1921, prima dello stesso riconoscimento diplomatico da parte italiana dello Stato uscito dalla rivoluzione d'ottobre e dalla guerra civile, nonché prima della costituzione dell'URSS

---

nell'ambito del 27-11-2015: Workshop internazionale "Cinema and Construction of the Nation: Italian Identities Between History and Memory", tenutosi presso l'Università di Roma Tre il 27 novembre 2015; la relazione *Les coproductions italo-soviétiques au prisme de l'histoire: enjeux culturels, politiques et industriels d'une recherche en cours*, in occasione del convegno "Les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945", tenutosi presso l'Institut nationale d'histoire de l'art di Parigi il 7 e 8 aprile 2016; la relazione *Projecting across the Iron Curtain: Italian-Soviet Film Co-productions through the Prism of History*, durante il convegno "Remapping European Media Cultures during the Cold War. Networks, Encounters, Exchanges", tenutosi a Minneapolis presso la University of Minnesota dal 29 marzo al primo aprile 2017; la relazione *Le coproduzioni cinematografiche italo-sovietiche (anni 1960-1970)*, in occasione dei Cantieri SISSCO 2017 presso l'Università di Padova dal 13 al 15 settembre 2017.

quale federazione di repubbliche socialiste. Tali relazioni furono dovute all'attività della sezione cinematografica della Compagnia Italiana Traffici per l'Oriente e furono rese possibili dal ripristino dei rapporti commerciali fra i due Paesi, avvenuto formalmente con gli accordi economici del dicembre 1921<sup>60</sup>. La CITO-Cinema era stata fondata nel 1919 e posta sotto la direzione del conte Ignazio Thaon di Revel. Essa aveva la doppia finalità di contenere la prima ondata del cinema hollywoodiano nel dopoguerra e di rilanciare l'esportazione di pellicole italiane. Nello specifico, la CITO-Cinema, sostenuta finanziariamente dalla Banca Italiana di Sconto e dal Credito Italiano, intendeva conquistare i mercati inesplorati dei Balcani e dell'Europa dell'Est per sfruttare la produzione di non alto livello, difficilmente collocabile nei mercati occidentali<sup>61</sup>.

Nella seconda metà di ottobre del 1921, l'eccentrico cineasta Silvio Laurenti Rosa andò in Russia a nome della CITO-Cinema insieme al comunista Arturo Caroti e portò con sé diverse pellicole italiane come campione per intavolare degli accordi con il governo bolscevico<sup>62</sup>. L'interesse sovietico per l'intrattenimento di relazioni commerciali di carattere cinematografico è attestato inequivocabilmente da una lettera scritta dallo stesso Lenin ai commissari del popolo competenti, in data 5 dicembre 1921, ossia proprio mentre si stava formalizzando la ripresa dei rapporti economici fra l'Italia liberale e il nuovo Stato sovietico:

È giunto a Mosca un rappresentante della casa cinematografica italiana Cito-Cinema, il comunista compagno Caroti, con il quale la nostra rappresentanza in Italia aveva condotto trattative preliminari sulla concessione per la ripresa e l'acquisto di film in Russia e la loro utilizzazione in Italia. Come base per le trattative con il compagno Caroti può servire il progetto di contratto che egli ha e che lascia largo margine per l'introduzione di tutte le modificazioni necessarie. Secondo le informazioni del rappresentante del commissariato del popolo del commercio estero in Italia, la casa Cito-Cinema è una solida im-

60 Tale intesa sanciva lo scambio di delegazioni commerciali permanenti. Cfr. R. Quartararo, *Italia-URSS, 1917-1941. I rapporti politici*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997, pp. 20-22; I. Chormač, *Otnošenija meždju sovjetskim gosudarstvom i Italiej 1917-1924 gg.* [Le relazioni fra lo stato sovietico e l'Italia 1917-1924], Institut Rossijskoj Istorii, Moskva 1993.

61 S. Santoro, *L'Italia e l'Europa Orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, FrancoAngeli, Milano 2005, p.186.

62 S. Alovisio, L. Mazzei, "Il poi è sempre peggiore". *Le memorie non riconciliate di Silvio Laurenti Rosa*, in S. Toffetti (a cura di), "Silvio Laurenti Rosa: un regista si confessa", Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia – Iacobelli, Roma-Guidonia Montecelio 2016. A tali trattative si accenna anche in G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Editori Riuniti, Roma 1979, pp. 211-212.

presa cinematografica italiana finanziata dalla Banca di sconto e sulla quale vi debbono essere informazioni alla Direzione finanziaria del commissariato del popolo del commercio estero. Considero quest' affare assai importante e *urgente*. Dispongo che si convochi immediatamente una riunione per cambiare le proposte del compagno Caroti, chiarire tutta la questione e elaborare la relativa deliberazione del Consiglio del lavoro e della difesa. Della convocazione della riunione e del rapporto al Consiglio del lavoro e della difesa per mercoledì 7 dicembre è incaricato Voievodin<sup>63</sup>.

Il progetto di accordo non andò concretamente in porto, secondo Alovio e Mazzei, a causa del crollo, alla fine dello stesso anno, della Banca di Sconto da cui la CITO-Cinema dipendeva finanziariamente. Sempre i due studiosi italiani evidenziano che però Laurenti Rosa tornò in patria con due pellicole prodotte in Russia: *Lo scialle maledetto di Caterina II*, lungometraggio cui avrebbe contribuito lo stesso cineasta italiano; e *Terra di dolore*, documentario didattico sulla siccità e sulla carestia nella piana del Volga e sulle nefaste conseguenze sanitarie e sociali, che era probabilmente la versione italiana di *Golod... Golod... Golod...* di Vladimir Gardin e Vselovod Pudovkin<sup>64</sup>.

Mentre il tentativo della CITO-Cinema aveva riguardato il primigenio carattere commerciale delle relazioni italo-sovietiche, tramite la vendita di prodotti di consumo popolare quali i film, nello stesso periodo nacquero anche altre iniziative maggiormente destinate a una cultura di élite. Per esempio, nello stesso 1921, era stato fondato a Roma l'Istituto per l'Europa

63 Il presidente del Consiglio dei commissari del popolo V. Ulianov (Lenin) ai Commissariati del popolo del commercio estero (comp. Legiava), delle finanze (comp. Alski), al Consiglio superiore dell'economia nazionale (comp. Bogdanov), al Commissariato del popolo all'istruzione (comp. Litkens) e al comp. Voievodin, Mosca, 5/12/1921, in V.I. Lenin, *Opere complete. XLV novembre 1920-marzo 1923*, Editori Riuniti, Roma 1970, pp. 399-400. La lettera di Lenin è riportata anche nel summenzionato saggio di Alovio-Mazzei ma in una traduzione degli autori a partire dall'edizione inglese delle opere di Lenin. Alovio, Mazzei, "Il poi è sempre peggiore", cit., 150-151.

64 Ivi, p. 152. Mentre Laurenti Rosa, dopo esser tornato in Italia, aderì successivamente al fascismo, un altro italiano – il deputato comunista Francesco Misiano – prese la strada inversa: partì per l'Unione Sovietica dove fondò nel 1924 la casa di produzione Mežrabpom-Rus', in seguito all'unione dello studio cinematografico del Soccorso Operaio Internazionale e della casa privata Rus'. La Mežrabpom-Rus', rinominata poi Mežrabpomfilm realizzò diversi film campioni di incassi nell'URSS della NEP e costituì il principale esempio di studio cinematografico privato operante negli anni Venti, fino al suo scioglimento nel 1936. Cfr. G. Spagnoletti (a cura di), *Francesco Misiano o l'avventura del cinema privato nel paese dei bolscevichi*, Dino Audino, Roma 1997.

Orientale, la cui consistente attività editoriale è alla base della genesi e del consolidamento della slavistica italiana fino agli anni della Seconda guerra mondiale<sup>65</sup>. Inoltre, in territorio sovietico, già dal 1918 si era formato un circolo culturale – lo Studio Italiano di Mosca – fondato dal letterato fiorentino Odoardo Campa allo scopo di promuovere la cultura italiana in Russia con il sostegno di numerosi intellettuali russi. L'attività dello Studio fu, tuttavia, interrotta su decisione delle autorità sovietiche nel 1923 perché i partecipanti russi erano legati ai circoli dell'emigrazione<sup>66</sup>.

Nel 1922 la Delegazione commerciale italiana in Russia inoltrò informazioni per cui la società cinematografica caucasica A. Levin sarebbe stata pronta a occuparsi della distribuzione di film italiani in Russia, avvisando le compagnie della vastità di quel mercato, dove la Germania già si trovava in una posizione privilegiata<sup>67</sup>. A testimoniare una possibile reazione delle società italiane allo stimolo ricevuto dalla Delegazione commerciale vi sono tracce documentarie, relative alla circolazione nel territorio della Russia sovietica, di 91 film italiani fra il 1922 e il 1923. È ipotizzabile che tale nutrito corpus di titoli, tra i quali spiccano i film di due star, diversissime pur nel loro comune divismo, quali Francesca Bertini e Bartolomeo Pagano (interprete del personaggio di Maciste)<sup>68</sup>, fosse stato esportato in URSS proprio in seguito alle raccomandazioni della Delegazione commerciale, o che fosse anche stato portato qualche anno prima da Laurenti Rosa. Secondo Accattoli un ruolo fondamentale nell'”aprire la strada della Russia bolscevica al mercato cinematografico italiano” fu svolto dalla SACIR (Società Anonima Commerciale Italo-Russa) che concluse con la casa di produzione sovietica Sevzapkino di Leningrado, un accordo per lo scambio di film nel 1924, in concomitanza con l'avvio delle relazioni diplomatiche fra i due Paesi<sup>69</sup>. D'altra parte, l'intesa formale si dovette scontrare immediatamente con una serie di difficoltà tecniche e burocratiche, in particolare per gli ostacoli posti dalla censura sovietica, che si prolun-

65 G. Mazzitelli, *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa orientale. Catalogo storico (1921-1944)*, Firenze University Press, Firenze 2016.

66 A. Accattoli, *Lo Studio Italiano a Mosca (1918-1923) nei documenti dell'Archivio del Ministero degli esteri italiano*, “Europa Orientalis”, 32, 2013, pp. 189-209.

67 Ead., *Rivoluzionari, intellettuali, spie: i russi nei documenti del Ministero degli esteri italiano*, Europa Orientalis, Salerno 2013, p. 120.

68 GARF (Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii, Archivio Statale della Federazione Russa), F. 5283, op. 21, d. 61, ll. 40-46.

69 Cfr. I. Chormač, *SSSR-Italija 1924-1939 gg.: Diplomatičeskie i ekonomičeskie otnošenija* [URSS-Italia 1924-1939: le relazioni diplomatiche ed economiche], Institut Rossijskoj Istorii, Moskva 1996.

garono fino alla metà degli anni Trenta<sup>70</sup>. Al di là di queste complicazioni, alcuni film sovietici furono distribuiti in Italia nella seconda metà degli anni Venti, fra cui: nel 1925 *Kolležskij registrator* (Il maestro di posta) di Jurij Željabužskij e *Minaret smerti* (Il minareto della morte) di Vjačeslav Viskovskij; nel 1926 *Deti buri* (Ospite della bufera) di Fridrich Ermler ed Edvard Johanson; nel 1927 *Dva ochotnika* (I due cacciatori) di Aleksandr Cucunava e *Baby rjazan'skije* (conosciuto come *Il villaggio del peccato* o *Le allegre comari di Rjazan*) di Ol'ga Preobraženskaja; nello stesso anno uscirono in Italia due fortunati film di Jakob Protazanov, ovvero il dramma *Sorok pervyj* [Il quarantunesimo], conosciuto col titolo *L'isola della morte*<sup>71</sup>, e la commedia *Čelovek iz restorana* [L'uomo del ristorante], circolato col titolo *Il cameriere del Grand Hotel*; nel 1928 arrivò *Kryl'ja cholopa* di Jurij Tarič, uscito col titolo *Ivan il terribile*, mentre l'anno successivo *Živoj trup* (il cadavere vivente) di Fedor Ocep<sup>72</sup>.

L'avvio delle relazioni diplomatiche italo-sovietiche nel 1924 comportò la possibilità di intrattenere rapporti culturali interstatali, abbandonando così il doppio binario fino allora percorso dagli italiani nel mantenere legami paritari sia con i sovietici che con i rappresentanti dei bianchi, sconfitti e costretti all'emigrazione. A questo proposito è emblematico che da quell'anno i sovietici si appropriarono definitivamente del padiglione russo alla Biennale d'arte di Venezia, con ben 120 artisti esposti, a rappresentare la grande varietà di generi artistici e di tendenze tipica degli anni Venti<sup>73</sup>. L'organo sovietico deputato all'intrattenimento dei rapporti culturali fu la VOKS<sup>74</sup>, che era stata costituita formalmente nel 1925 quale ente non governativo, ma in sostanza principale agenzia della diplomazia culturale

70 Accattoli, *Rivoluzionari, intellettuali, spie*, cit., p. 121.

71 G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, a cura di F. Malcovati, Biblioteca di Bianco & Nero-Marsilio, Roma-Venezia 2000, p. 32.

72 M. Argentieri, *Autarchia e internazionalità*, in O. Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. V, 1934/1939*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2006, pp. 150, 165. Sempre negli anni Venti – nel 1926 – uscì il film *Casanova*, parzialmente girato nel 1926 a Venezia dal regista Aleksandr Volkov, che era emigrato in Francia dalla Russia all'indomani della rivoluzione. Cfr. *Aleksandr Volkov*, in <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=408>.

73 S. Burini, *Venezia, Artisti russi e sovietici alle Esposizioni Internazionali d'Arte dal 1895-1945*, in <http://www.russinitalia.it/luoghidettaglio.php?id=145>. Sulla presenza russa e sovietica alla Biennale di Venezia si rimanda agli studi di Matteo Bertelé, fra cui *From Stateless Pavilion to Abandoned Pavilion. Russia and the Soviet Union in Venice, 1920-1942*, in *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895-2013*, Stella Art Foundation, Moscow 2013, pp. 44-53.

74 Acronimo di Vsesojuznoe Obščestvo dlja Kul'turnych Svjazej s Zagranicej (Società sovietica per i rapporti culturali con l'estero).

sovietica fino al suo scioglimento nella seconda metà degli anni Cinquanta. L'inestricabile commistione fra attori ufficiali e non del *soft power* sovietico negli anni Venti e Trenta è ben individuata da Fayet:

la diplomatie culturelle soviétique de l'entre-deux-guerres est surtout une réalité mouvante et complexe, faisant éclater l'opposition – largement artificielle – entre les approches gouvernementales et non gouvernementales des relations internationales. Fondamentalement empirique, elle s'incarne dans un très grand nombre d'acteurs officiels et officieux, une multitude de structures, souvent extrêmement imbriquées, parfois concurrentes, que les Soviétiques dénomment organisations culturelles<sup>75</sup>.

L'azione della VOKS permise agli scambi culturali dei due Paesi di seguire un iter meno improvvisato, ma non necessariamente più semplice: perciò i governi predilessero gli scambi di pubblicazioni, restringendo quelli di delegazioni e personalità scientifiche e culturali a occasioni ufficiali, ovvero più burocratizzate<sup>76</sup>. In campo extracinematografico, la musica risulta essere l'arte italiana maggiormente promossa in URSS: dalla seconda metà degli anni Venti alla prima metà del decennio successivo una serie di iniziative italiane finalizzate allo scambio di opere e artisti trovarono l'approvazione dello stesso ministro per l'istruzione Lunačarskij<sup>77</sup>.

Alla fine degli anni Venti le relazioni cinematografiche fra l'Italia e l'URSS furono favorite anche dalla mediazione svolta dall'Istituto Internazionale per il Cinema Educativo (ICE). L'ICE era stato costituito nel novembre 1928 per volontà di Mussolini e posto sotto l'egida della Società delle Nazioni, al fine di promuovere la diffusione e lo scambio dei film a carattere pedagogico e didattico<sup>78</sup>. L'Istituto, e in particolare il suo direttore Luciano De Feo, figura chiave dello sviluppo del cinema non di finzione in Italia durante il fascismo, intrattennero, fino alla seconda metà degli anni Trenta, costanti rapporti di scambio di materiale e informazioni con la rappresentanza in Italia della VOKS, sulla base di una stima e di una fiducia reciproche. Il canale aperto da De Feo con l'URSS – consolidato anche da una visita del dirigente italiano in Unione Sovietica nel 1932 – favorì, inoltre, la presenza dei film sovietici alle

75 Fayet, *op. cit.*, p. 20.

76 Accattoli, *Rivoluzionari, intellettuali, spie*, cit., p. 124.

77 Ivi, pp. 132-138.

78 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.

prime due edizioni della Mostra del cinema di Venezia nel 1932 e 1934, nonché l'arrivo di una delegazione ufficiale da Mosca nella seconda edizione, ricompensata dal premio per la migliore rappresentativa statale<sup>79</sup>. Dopo la loro presentazione alla Mostra circolarono nelle sale italiane la commedia di Grigorij Aleksandrov *Veselyje rebjata* [Ragazzi allegri], conosciuto con il titolo *Tutto il mondo ride* e *Peterburgskaja noč'* [La notte di Pietroburgo], conosciuto col titolo *La tragedia di Jegor*<sup>80</sup>.

In seguito alla partecipazione veneziana, la società Pitaluga – la principale casa di produzione e distribuzione cinematografica italiana – inviò a Mosca una proposta di collaborazione italo-sovietica su vasta scala, che prevedeva anche la realizzazione di film in coproduzione. La proposta rimase lettera morta ma testimonia l'interesse dell'industria del settore per la cinematografia sovietica della metà degli anni Trenta, oltre che costituire la prima richiesta di cooperazione concreta per la realizzazione di un film, avanzata da una casa di produzione italiana ai sovietici.

La presenza del cinema sovietico alle edizioni della Mostra di Venezia del 1932-1934 si inserisce, d'altra parte, nelle scelte dell'URSS di aprirsi alla comunità internazionale e di non rimanere isolata davanti alla montante minaccia nazista. Il patto di amicizia, non aggressione e neutralità, siglato a Palazzo Venezia il 2 settembre 1933 da Mussolini e dall'ambasciatore sovietico a Roma Vladimir Potemkin, rappresentò formalmente il punto più alto delle relazioni italo-sovietiche a quasi dieci anni dalla loro esistenza ufficiale, cui seguì l'anno dopo l'adesione dell'URSS alla Società delle Nazioni. In questa cornice di aspirazione al dialogo, la presenza dell'Unione Sovietica a un'iniziativa che si svolgeva non solo in un Paese genericamente capitalista, ma fascista e in politica interna apertamente anticomunista, diventa storicamente più comprensibile.

L'avvento del regime fascista non aveva, quindi, determinato una chiusura totale dal punto di vista dell'interesse per l'esperienza cinematografica nel Paese socialista: soprattutto dai primi anni Trenta, quando anche il governo mussoliniano decise di intervenire più attivamente nell'industria cinematografica, gli ambienti degli addetti ai lavori avevano evocato l'esempio di quanto avveniva in URSS già da un decennio. Lo stesso Musso-

79 All'edizione del 1932 il regista del film sovietico *Putevka v žizn'* [Il cammino verso la vita] Nikolaj Ekk vinse il referendum indetto fra il pubblico per la miglior regia. Nel 1934 l'URSS vinse il premio per la migliore delegazione statale. Sui film sovietici a Venezia negli anni Trenta si rimanda ai capitoli relativi in Pisu, *Stalin a Venezia*, cit.

80 Nel 1933 era uscito *Thunder over Mexico* (Lampi sul Messico) di Ejzenštejn, in una edizione a cura dello scrittore fascista Guido Milanese.

lini, intervistato sul perché lo Stato fascista all'epoca non sfruttasse a pieno le potenzialità del cinema di finzione a fini del consenso, rispose che "in ciò sono esemplari i russi"<sup>81</sup>. Che esistesse una sintonia in campo cinematografico fra i due Paesi e che questa superasse le differenze ideologiche, è mostrato anche dall'uscita in Italia, nella prima metà degli anni Trenta, delle opere teoriche del regista Vsevolod Pudovkin, tradotte da Umberto Barbaro, docente del neonato Centro Sperimentale di Cinematografia, malgrado la risaputa fede marxista<sup>82</sup>. All'inizio del 1935 fu l'URSS a invitare l'Italia al festival cinematografico tenutosi a Mosca, sebbene la congiuntura geopolitica condusse le autorità sovietiche a considerare scarsamente i film presentati dalla delegazione italiana, che ebbe di che lamentarsi di questo con l'ambasciatore dell'URSS in Italia<sup>83</sup>. In seguito a questo episodio, e alla più generalizzata tensione internazionale dovuta all'invasione italiana dell'Etiopia e ancor più all'avvicinamento alla Germania nazista, l'URSS non fu più invitata alla Mostra veneziana fino alla fine del decennio. Tuttavia, le tensioni diplomatiche non avevano interrotto del tutto il dialogo attraverso il grande schermo: anzi, come riporta Accattoli, dopo l'invasione in Africa, l'ambasciatore italiano Augusto Rosso organizzò addirittura la proiezione di film di propaganda realizzati dall'Istituto LUCE in Abissinia con la partecipazione interessata dei vertici dell'Armata Rossa<sup>84</sup>. Negli anni 1936-1939 vi sono ancora tracce di importazione di pellicole sovietiche non soggette a visto di censura, in quanto destinate a proiezioni private per le quali, tuttavia, sono diramati numerosissimi inviti<sup>85</sup>.

#### 4. I rapporti culturali nel secondo dopoguerra: dall'associazione "Italia-URSS" all'accordo interstatale del 1960

La ripresa delle relazioni fra l'URSS e l'Italia nel 1944, in seguito alla svolta di Salerno<sup>86</sup>, aprì una nuova stagione nei rapporti culturali, in gene-

81 E. Ludwig, *Colloqui con Mussolini*, Mondadori, Milano 1932, p. 204.

82 V. Pudovkin, *Il soggetto cinematografico* (trad., pref. e note di Umberto Barbaro), Le Edizioni d'Italia, Roma 1932; Id., *Film e fonofilm – Il soggetto, la direzione artistica, l'attore, il film sonoro* (trad., pref. e note di Umberto Barbaro), Le Edizioni d'Italia, Roma 1935.

83 Cfr. Pisu, *Stalin a Venezia*, cit., pp. 90-91.

84 Accattoli, *Rivoluzionari, intellettuali, spie*, cit, p. 130-131.

85 Ivi, p. 132.

86 L'apertura degli archivi russi in seguito alla caduta dell'URSS ha portato al centro del dibattito storiografico degli anni Novanta le relazioni fra il PCI e il PCUS, con una specifica attenzione per il grado di autonomia o eteronomia della leadership

rale, e cinematografici, nello specifico, tra i due Paesi. Un ruolo centrale fu svolto in quest'ottica dall'associazione italiana per i rapporti culturali con l'URSS, comunemente detta "Italia-URSS". L'associazione era nata come ente privato, seppure col patrocinio e il sostegno finanziario del governo italiano, tanto che come presidente era stato nominato Guido De Ruggiero, all'epoca membro del Partito d'Azione e direttore del Dipartimento per le Relazioni Culturali del Ministero degli Esteri. La nomina di un non comunista alla presidenza della neonata associazione fa comprendere come quella fosse stata inizialmente un'organizzazione apolitica. Essa era piuttosto nata dal confluire di diversi fattori: l'interesse del governo italiano di unità antifascista di avere la benevolenza dell'URSS e di migliorare il più possibile la propria posizione in vista del dopoguerra; l'attenzione sovietica a occupare un ruolo geopoliticamente più influente anche nello scenario mediterraneo; e, *last but not least*, l'interesse degli intellettuali, non solo di sinistra, e degli imprenditori italiani a recuperare i rapporti con la cultura e l'economia russa e sovietica, dopo gli ostacoli posti dal fascismo, soprattutto dalla fine degli anni Trenta. In questa prospettiva è possibile vedere l'associazione come un agente formalmente privato, ma in pratica semipubblico, della diplomazia culturale fra l'Italia e l'URSS.

La svolta politica avvenne nel 1946, in concomitanza con la polarizzazione dello scontro fra la Democrazia Cristiana e le sinistre, nonché in rapporto alla graduale rottura dell'alleanza sovietico-occidentale e del montare della Guerra fredda. La nomina del parlamentare comunista Giuseppe Berti a segretario generale, indicata espressamente da Togliatti<sup>87</sup>, determinò una chiara impostazione politica dell'associazione: essa si adoperò per difendere l'immagine dell'URSS, tramite la celebrazione delle sue realizzazioni culturali e scientifiche, negli anni in cui più aspra fu la campagna antisovietica e anticomunista dispiegata dalla Democrazia Cristiana, dalla Chiesa Cattolica, ma anche dalla stampa non direttamente controllata da partiti politici<sup>88</sup>. Va sottolineato che a Mosca vi era

---

togliattiana negli anni di Stalin, a partire proprio dalla svolta di Salerno. Vedi soprattutto: E. Aga Rossi, V. Zaslavsky, *Togliatti e Stalin. Il PCI e la politica estera staliniana negli archivi di Mosca*, Il Mulino, Bologna 1997 e S. Pons, *L'impossibile egemonia. L'Urss, il Pci e le origini della guerra fredda (1943-1948)*, Carocci, Roma 1999. Sugli aspetti propriamente diplomatici vedi R. Alonzi, *Stalin e l'Italia (1943-1945). Diplomazia, sfere di influenza, comunismi*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.

87 G. Gravina, *Per una storia dell'associazione Italia-Urss. Parte prima*, in "Slavia", 3, 1993, p. 80.

88 Sull'ultimo aspetto vedi A. Mariuzzo, "La Russia com'è": *l'Unione sovietica e i paesi del blocco orientale nella pubblicistica italiana (1948-1955)*, in "Ricerche

maggiore cautela circa una rapida ed evidente trasformazione dell'associazione in organizzazione di massa con finalità propagandistiche per due ragioni: da un lato, questa virata avrebbe allontanato i membri e simpatizzanti interessati solamente all'aspetto culturale e non filocomunisti; dall'altro, avrebbe messo in difficoltà finanziaria l'associazione, poiché il governo ne rappresentava ancora il maggiore sostenitore<sup>89</sup>. Nonostante questo, l'associazione divenne, informalmente ma rapidamente, un'organizzazione fiancheggiatrice del PCI. Tale svolta determinò, alla fine di marzo del 1947, una grande offensiva governativa: il Ministero degli Esteri e il Ministero delle Finanze cessarono di finanziare le iniziative di "Italia-URSS", secondo le previsioni della VOKS; inoltre, l'Istituto italiano per i rapporti culturali, dipendente dal dicastero degli Esteri, tentò di coordinarne l'attività a fini di vigilanza; infine, l'ambasciatore italiano a Mosca Manlio Brosio, cercò di dirottare gli scambi culturali fra i due Paesi verso il canale statale italiano, rappresentato dal sopraindicato Istituto e dall'Istituto Nazionale della Ricerche<sup>90</sup>.

Il tentativo governativo di sostituirsi all'associazione come principale interlocutore culturale dell'URSS, per conferire a quelle relazioni un carattere istituzionale ed elitario, non andò a buon fine. L'azione di "Italia-URSS" si dispiegò in diverse forme. Fra le più importanti vi furono le iniziative editoriali. La prima rivista pubblicata – solo due numeri nel biennio 1945-46 – fu "La Cultura Sovietica" edita da Einaudi e che rispecchiava gli interessi della tradizione slavistica italiana (saggi letterari e politici di autori italiani sulla Russia e l'URSS). Al di là di questa breve esperienza, le principali pubblicazioni dell'associazione furono due. Più interessata all'aspetto propriamente culturale dell'URSS era "Rassegna della stampa sovietica", che dal 1950 diventò "Rassegna Sovietica". Questa cercò di offrire uno spettro ampio della vita culturale del Paese, traducendo articoli da periodici e non solo dalla stampa propriamente politica. L'altra importante pubblicazione fu "Italia-URSS" – dal 1953 "Realtà Sovietica" – che

---

di Storia Politica", 2, 2007, pp. 157-176.

- 89 Meleško (direttore del Dipartimento per l'Europa occidentale del VOKS) A Kislovvoj (membro della direzione del VOKS), senza data ma probabilmente fine 1946, in GARF, F. 5283, op. 16, d. 218, l. 52.
- 90 Brosio alla VOKS, Mosca, 31 marzo 1947, in GARF, F. 5283, op. 16, d. 231, l. 19. Sulle pressioni governative per accentrare i rapporti culturali con Mosca vedi I. Chormač, *SSSR-Italija i blokovoje protivostojanie v Evrope: vtoraja polovina 40-x – pervaja polovina 60-x* [URSS-Italia e la contrapposizione in blocchi in Europa: seconda metà degli anni '40-prima metà degli anni '60], Institut Rossijskoj Istorii, Rossijskaja Akademija Nauk, Moskva 2005, p. 187.

ebbe un'impostazione più spiccatamente politico-propagandistica<sup>91</sup>. Non riuscendo a coprire le spese editoriali con le vendite, dopo l'uscita di scena di De Ruggiero dall'associazione, quest'ultima iniziò ad accettare i finanziamenti provenienti dall'ambasciata sovietica a Roma, tramite l'intermediazione del PCI: in questo modo, essa diventò un organo ancora più ibrido di diplomazia pubblica, giacché ente italiano formalmente privato, ma in realtà esistente anche grazie alle sovvenzioni sovietiche.

Un'ulteriore forma di mobilitazione dell'associazione fu l'organizzazione di iniziative e incontri a carattere artistico, culturale e scientifico (in particolare conferenze, concerti, mostre fotografiche e proiezioni cinematografiche). Dal 1948 in avanti, con cadenza annuale, prese il via il "mese dell'amicizia italo-sovietica". Nel 1949 si tenne a Torino il primo convegno dell'associazione in cui – davanti a quasi mille delegati in rappresentanza dei 345.000 iscritti – Berti affermò la necessità di superare il ristretto ambito degli scambi fra le istituzioni per portare la cultura sovietica al popolo italiano<sup>92</sup>. In realtà le fonti sul numero di iscritti sono contraddittorie. Mentre per la Questura di Roma i membri nel 1950 erano 225.000<sup>93</sup>, la storica russa Chormač riporta, per la fine dello stesso anno, più del doppio della cifra precedente, ovvero ben 500.000<sup>94</sup>. Sebbene si tratti di cifre imponenti, va sottolineato che la forte polarizzazione politica e ideologica della prima fase della Guerra fredda e della sua declinazione in Italia avevano prodotto una situazione tale per cui gli iscritti all'associazione erano in gran parte anche vicini ai partiti di sinistra: dopo il 1947 risultò quindi molto difficile per "Italia-URSS" costruirsi un consenso presso intellettuali e cittadini italiani con la sola attrattiva culturale e ciò depotenziò non poco il ruolo di *cultural cold warrior* dell'associazione. Fra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta "Italia-URSS" fu uno dei soggetti più attivi in Italia nel sostenere la campagna per il divieto dell'uso delle armi atomiche, lanciata a livello internazionale dal movimento dei "Partigiani della pace", e che aveva anche una sua sezione italiana<sup>95</sup>.

91 Gravina, *Per una storia dell'associazione Italia-Urss. Parte prima*, cit., pp. 84-86.

92 Ivi, p. 92.

93 Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Ministero dell'Interno, Pubblica Sicurezza, G/100/21, b.143.

94 Chormač, *SSSR – Italia i blokvoe protivostojanie v Evrope*, cit., p. 192.

95 Sullo sviluppo di questo movimento in Italia vedi S. Cerrai, *I partigiani della pace in Italia. Tra utopia e sogno egemonico*, Libreriauniversitaria edizioni, Limena, 2011.

Ritornando allo specifico campo cinematografico, “Italia-URSS” stabilì contatti diretti con la VOKS per ricevere le copie dei film da far circolare nelle proprie sedi, nei circoli comunisti e operai, cercando in questo modo di supplire alla difficoltà, per i film sovietici, di essere distribuiti nelle sale commerciali italiane, sia per motivi censori, a partire dall’esclusione delle sinistre dal governo nel 1947<sup>96</sup>, sia perché buona parte della produzione cinematografica sovietica del secondo stalinismo non era apprezzata, in realtà, nemmeno dal pubblico operaio e comunista<sup>97</sup>. Nel dopoguerra l’URSS era stata nuovamente invitata alla Mostra di Venezia: dopo le due partecipazioni del 1946 e del 1947, i sovietici rifiutarono di prendervi parte fino alla morte di Stalin, adducendo una serie di motivazioni dietro cui sono sensibili il clima di ostilità percepita e la diffidenza nei confronti degli organizzatori italiani, in quanto appartenenti al blocco occidentale negli anni della maggiore contrapposizione della Guerra fredda<sup>98</sup>. Il neorealismo cinematografico italiano fu interpretato in URSS come una tendenza in qualche modo influenzata dall’estetica e dalla produzione sovietica degli anni precedenti, e, al contempo, come un modello a cui i cineasti sovietici avrebbero dovuto guardare<sup>99</sup>.

La destalinizzazione e le retoriche chruščeviane della coesistenza pacifica permisero all’URSS un nuovo dialogo culturale con l’Occidente, Italia compresa. Nel cinema, un primissimo segnale fu rappresentato dal ritorno alla Mostra di Venezia alla fine dell’estate del 1953<sup>100</sup>. In quell’occasione il capo della delegazione sovietica Semenov auspicò una maggiore collabo-

96 Cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica e culturale*, Editori Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 88-89.

97 Cfr. Pisu, *Stalin a Venezia*, cit., pp. 165-167.

98 Si rimanda al capitolo relativo di Ivi, pp. 191-220. Sul peso dei vincoli esterni nella sconfitta del comunismo in Italia e nell’Europa occidentale, nel contesto della montante guerra fredda, vedi il già citato Pons, *L’impossibile egemonia*. Per uno sguardo sui rapporti cinematografici fra l’Italia e gli altri Paesi sotto influenza sovietica all’inizio della Guerra fredda vedi F. Guida, *Une brèche dans le rideau de fer: le cinéma italien dans les pays du bloc soviétique au début de la guerre froide*, in Sirinelli, Soutou (a cura di), *op. cit.*, pp. 201-216.

99 Cfr. M. Salazkina, *Soviet-Italian Cinematic Exchanges, 1920s–1950s From Early Soviet Film Theory to Neorealism*, in S. Giovacchini, R. Sklar (a cura di), *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, Jackson 2012, pp. 37-51.

100 L’URSS partecipò con una certa continuità alla Mostra di Venezia e nel 1962 *Ivanovo detstvo* (L’infanzia di Ivan) di Andrej Tarkovskij conquistò il Leone d’oro per il miglior film. Sulla presenza sovietica ai festival di Cannes e Venezia dalla metà degli anni Cinquanta fino ai primi anni Sessanta ci permettiamo di rimandare al già citato Pisu, *Il XX secolo sul red carpet*.

razione fra le industrie cinematografiche e i cineasti dei due Paesi, parlando anche della possibilità di realizzare delle coproduzioni<sup>101</sup>. Nell'immediato periodo post staliniano si creò una apparente competizione fra il governo italiano e l'associazione "Italia-URSS" – il cui nuovo segretario generale era il più dinamico Orazio Barbieri<sup>102</sup> – circa l'attività di cooperazione culturale con Mosca. Ciò è evidente proprio nel settore cinematografico. All'inizio del 1954 fu siglato un pioneristico accordo interstatale che prevedeva lo scambio di cinque film sulla base di reciprocità e libera scelta<sup>103</sup>. Nello stesso anno l'associazione fu ugualmente molto attiva. In primo luogo istituì al suo interno una sezione cinematografica e una propria cineteca: quest'ultima sarebbe diventata il più importante fondo filmico occidentale consacrato alla settima arte sovietica<sup>104</sup>. Inoltre, "Italia-URSS" si fece organizzatrice della missione a Mosca di una delegazione di cineasti italiani, su richiesta della VOKS, visto che quest'ultima non era ufficialmente un ente statale. L'iniziativa fu però intralciata dal governo presieduto da Mario Scelba con ritardi nella concessione dei visti di espatrio ai cineasti invitati tali da rendere impossibile il viaggio: alla base di questi ostacoli vi era la posizione secondo cui non si trattava di una visita ufficiale e che gli scambi culturali erano di competenza ministeriale<sup>105</sup>. Oltre alle iniziative cinematografiche, il governo di Scelba impedì anche una possibile tournée del balletto del Teatro della Scala in URSS e l'organizzazione di viaggi turistici di gruppo<sup>106</sup>.

Nel novembre 1955 si tenne il secondo congresso nazionale dell'associazione: fu allora sensibile il nuovo clima di distensione nelle relazioni internazionali, suggellato alla conferenza di Ginevra in luglio, in cui i quattro principali vincitori della Seconda guerra mondiale si erano incontrati nuovamente dopo dieci anni. Il titolo stesso del congresso – "Per una più organica e reciproca conoscenza tra l'Italia e l'Unione Sovietica" – trasmetteva la volontà di approfondire il dialogo culturale fra i due Paesi in modo più disteso, senza l'obbligo da parte dell'associazione di difendere, talvolta in modo acritico, l'URSS dalla violenta campagna antisovietica della dura

101 G. Gravina, *Per una storia dell'associazione Italia-URSS. Parte seconda*, "Slavia", 1, 1995, p. 57.

102 Su Barbieri e sulla sua esperienza alla segreteria dell'associazione vedi O. Barbieri, *La fede e la ragione. Ricordi e riflessioni di un comunista*, Leo Olschki, Firenze 2018.

103 "Cinema", 15 febbraio 1954.

104 Gravina, *Per una storia dell'associazione Italia-URSS. Parte seconda*, cit., p. 58.

105 Ivi, p. 63.

106 Ivi, p. 60.

contrapposizione ideologica e politica degli anni precedenti. Inoltre, l'uso dell'aggettivo "reciproca" sembrava confessare che fino allora lo scambio con Mosca fosse stato piuttosto unilaterale, come era stato rilevato nel 1948 da Pietro Rondoni, membro del consiglio direttivo della sezione milanese dell'associazione, cioè la più importante dopo quella romana:

La Associazione – se non vuole essere una specie di strada a senso unico per la propaganda politica – dovrebbe cercare di attivare un vero scambio bilaterale di informazioni, pubblicazioni, personalità del campo artistico, scientifico ecc. So bene che a questo vero scambio si oppongono gravi difficoltà; e non tutte provenienti dall'Italia. Ma ritengo che solo tale doppia corrente può essere efficace e opportuna<sup>107</sup>.

Il 1956 – con il suo effetto dirompente nel mondo politico e culturale tanto italiano, quanto internazionale<sup>108</sup> – ebbe degli importanti riflessi anche sulle relazioni culturali italo-sovietiche. La prima reazione dei vertici dell'associazione "Italia-URSS" al XX congresso del PCUS del febbraio – e soprattutto al rapporto segreto di Chruščëv che condannava gli eccessi dello stalinismo – fu quella di "non entrare nel merito", giacché si trattava di questioni non direttamente riguardanti un ente dalle finalità culturali; si invitava, invece, a discutere i "problemi dello sviluppo economico scientifico, e delle conquiste sociali"<sup>109</sup>. Tale iniziale astensione fu presto messa in discussione dalla utilità di essere preparati a dibattere con la base dell'associazione e nella società in generale su quanto avvenuto. Lo stesso segretario generale della direzione nazionale Barbieri a fine maggio ammise che sarebbe stato necessario

porre su nuove basi l'informazione sulla conoscenza dell'Unione Sovietica. Evidentemente eravamo male informati su diverse cose. Necessità anche da parte nostra maggiore studio dei problemi sovietici. Sottolineare gli aspetti economici e culturali usciti dal XX congresso del PCUS<sup>110</sup>.

La denuncia del culto della personalità di Stalin e dei suoi crimini ebbe l'effetto di accelerare un processo di rinnovamento dei metodi e degli obiettivi dell'associazione che in realtà era già iniziato con la segreteria di

107 *Pietro Rondoni alla Segreteria*, 9 ottobre 1948, in Archivio Associazione Italia-URSS, Milano, 1948.

108 Cfr. M. Flores (a cura di), *1956, la crisi del "Secolo breve"*, Annali della Fondazione Ugo La Malfa, XXX, 2015.

109 *Riunione di Segreteria*, Milano, 28 marzo 1956, in Archivio Associazione Italia-URSS, Milano, 1956.

110 *Ivi*, *Riunione Segreteria Allargata*, 26 maggio 1956.

Barbieri ed era stato già lanciato al secondo congresso nazionale del 1955. Non si trattava più di celebrare acriticamente l'URSS in risposta all'antisovietismo governativo, ma si sarebbe dovuto puntare sulla documentazione, sull'approfondimento concreto e reciproco degli scambi e sulla formalizzazione di un accordo culturale con il governo italiano. Nonostante le dichiarazioni sull'utilità di affrontare apertamente quanto emerso dal rapporto segreto chruščeviano, in realtà non fu organizzato nessun specifico incontro. A questo riguardo risulta illuminante l'intervento del segretario della sezione livornese Raspo durante la riunione del comitato direttivo ai primi di luglio:

Il dibattito sorto attorno al XX Congresso ha portato diverse persone a rivolgersi all'Associazione per avere spiegazioni. Noi non siamo in grado di soddisfare molte di queste richieste. Dobbiamo essere più attrezzati con strumenti che assolvano meglio la loro funzione. Necessitiamo di informazioni più qualificate e obiettive<sup>111</sup>.

Le parole di Raspo sono particolarmente rilevanti per almeno tre ordini di ragioni. Innanzitutto, mostrano che nemmeno in luglio l'associazione era riuscita – o aveva voluto – organizzare una discussione interna in merito al rapporto Chruščev, nonostante le dichiarazioni precedenti sulla sua potenziale utilità. Inoltre, rivelano come ci fosse stata una richiesta da parte delle sezioni provinciali di confrontarsi con le conseguenze del XX congresso. Infine, evidenziano che quelle richieste non potevano essere soddisfatte per una mancanza di informazioni del centro. Sembra, perciò, emergere un forte imbarazzo dell'associazione, incapace di prendere in tempi rapidi una posizione chiara sulla destalinizzazione esplicita lanciata da Chruščev. In realtà, una reazione implicita ma evidente vi fu nella pubblicistica dell'associazione. La rivista "Rassegna Sovietica" si fece promotrice del disgelo e della destalinizzazione culturale diffusasi nell'URSS chruščeviana, sebbene con forti chiaroscuri, tramite la traduzione e la pubblicazione di testi letterari, storiografici e di diritto, che maggiormente esprimevano il clima di liberalizzazione "controllata". Tale apertura – di cui Pietro Zveteremich fu uno dei principali fautori – non fu esente, tuttavia, da critiche sia interne all'associazione e provenienti dall'ala più politicizzata, sia esterne e giunte dall'ambasciata sovietica a Roma<sup>112</sup>. Il XX congresso aveva, quindi, condotto l'associazione sulla strada della destalinizzazione culturale, benché implicitamente e non senza frizioni interne. La repressione sovietica della

111 Ivi, *Relazione sui lavori del Comitato Direttivo dell'Associazione Italia-URSS tenutosi a Roma il 3-4 luglio 1956*.

112 Gravina, *Per una storia dell'Associazione Italia-URSS. Parte seconda*, cit., pp. 77-80.

rivolta ungherese, che portò in Italia alla spaccatura definitiva del frontismo, non determinò, invece, nessuna presa di posizione ufficiale da parte di “Italia-URSS”: l’unico riferimento alle vicende si trova in un articolo di Antonio Banfi che giustificava l’astensione dal giudizio su quanto accaduto in virtù degli obbiettivi specificamente culturali dell’associazione<sup>113</sup>.

Una panoramica, seppur rapida, delle relazioni in campo letterario fra i due Paesi, non può fare a meno di considerare i diversi piani di quei rapporti, malgrado risultino fra loro inevitabilmente intrecciati. Si tratta, da un lato, dei soggetti propriamente editoriali, impegnati in quell’attività sotto il profilo tanto culturale, quanto economico-industriale; dall’altro delle figure – professionali e intellettuali – in grado di mediare fra il mondo letterario e culturale italiano e quello sovietico. Dal punto di vista editoriale fino ai primi anni Cinquanta la Einaudi esercitò quasi un monopolio sulle pubblicazioni delle opere russo-sovietiche, reso possibile dalla contemporanea presenza di un progetto politico-culturale – l’alleanza strategica stretta nell’immediato dopoguerra con il PCI – e delle risorse economiche necessarie per le traduzioni e la diffusione su scala nazionale. Tale situazione di dominio pressoché incontrastato fu messo in discussione alla metà degli anni Cinquanta quando si affacciarono sul mercato editoriale due importanti concorrenti. Dal 1953 la Editori Riuniti, nata dalla fusione de Le edizioni di Rinascita e le Edizioni di cultura sociale, diventò lo strumento con cui il PCI riuscì a essere presente sul mercato editoriale dopo il graduale allontanamento da Einaudi. Inoltre, dal 1955 Feltrinelli cercò una propria identità culturale nella divulgazione delle opere russo-sovietiche, trovandola grazie alle vicende della traduzione e della pubblicazione nel novembre 1957 del romanzo di Pasternak *Il Dottor Živago* nonostante le pressioni del PCUS, del KGB, dell’Unione degli scrittori sovietici e del PCI nei confronti di autore ed editore per fermare l’iniziativa. Le pressioni sovietiche sarebbero diventate vessazioni contro Pasternak, fino all’obbligo di rifiutare il premio Nobel attribuitogli il 23 ottobre 1958<sup>114</sup>.

Le vicende della competizione editoriale sono legate indissolubilmente anche all’attività degli slavisti italiani che con quelle istituzioni collaborarono<sup>115</sup>. Le tre figure principali in questo campo furono il già citato Pietro

113 A. Banfi, *La nostra opera continua*, in “Realtà Sovietica”, 12, 1956, p. 7.

114 L’opera più aggiornata e completa sull’affare Pasternak, in cui si evidenzia anche il ruolo dei servizi segreti americani nella diffusione dell’opera in occidente è P. Mancosu, *Inside the Zhivago Storm. The Editorial Adventures of Pasternak’s Masterpiece*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 2013 (ed. it. 2015).

115 A. Reccia, *Il lavoro dello slavista. Ripellino, Zveterevich e Strada tra progetti culturali e politiche editoriali*, in “L’ospite ingrato Rivista online del Centro

Zveteremich, Vittorio Strada e Angelo Maria Ripellino. Il loro ruolo fu certamente favorito dal clima più disteso del disgelo post staliniano giacché quest'ultimo

aveva significato anche la libertà relativa per gli intellettuali italiani di entrare in Russia, di attivare scambi con singoli intellettuali sovietici o con redazioni e case editrici e quindi, per gli editori, la possibilità di procurarsi manoscritti e opere di prima mano, senza passare per l'ambasciata sovietica e dunque per il Partito<sup>116</sup>.

Zveteremich, responsabile dal 1946 della sezione letteraria dell'associazione "Italia-URSS", fu il perno attorno cui ruotò il rapporto fra l'Einaudi e il PCI fino al 1951, quando quella sinergia venne meno per la presa di distanza dell'editore torinese dal Partito e l'instaurarsi di collaborazioni meno legate alle direttive partitiche. Zveteremich si avvicinò alla metà del decennio alla nuova e dinamica Feltrinelli e fu uno dei protagonisti nel 1957-58 del sopra citato caso editoriale – e politico – de *Il Dottor Živago* di cui fu il primo traduttore e che gli costò l'emarginazione dal PCI. Il posto di Zveteremich alla Einaudi fu occupato nel 1953 dal giovane Vittorio Strada che ebbe il primigenio merito da diffondere in Italia la letteratura del "disgelo" immediatamente dopo la morte di Stalin, con la pubblicazione in traduzione nel 1954 dell'omonimo romanzo di Il'ja Erenburg *Il disgelo* (ed. or. *Ottepel'*) – appena uscito in URSS – e l'intrattenimento di contatti personali con l'ambiente letterario sovietico più progressista. Nel 1955 la concorrenza fra i due mediatori e traduttori si concretizzò nella pubblicazione della stessa opera – *Nella sua città* di Viktor Nekrasov (tit. or. *V rodnom gorode*) – per le rispettive case editrici di appartenenza: la sovrapposizione era dovuta, oltre all'importanza dell'opera, alla mancanza di regole circa la questione dei diritti di autore in URSS, visto che quest'ultima non riconosceva quanto stabilito in materia di traduzioni dalla convenzione di Berna del 1886 e dagli incontri successivi. La terza figura – quella di Angelo Maria Ripellino – si distingue per il carattere meno *engagé* dal punto di vista del dibattito politico e culturale, più accostabile alla figura tradizionale dello slavista accademico: assunto da Einaudi per collaborare con Strada, si concentrò, in

---

Interdipartimentale di ricerca Franco Fortini", pp. 2-5, on line dal 12/4/2015 su: <http://www.ospiteingrato.unisi.it/il-lavoro-dello-slavistaripellino-zveteriemich-e-strada-tra-progetti-culturali-e-politiche-editoriali/>.

116 Ivi, p. 3.

realtà, nella selezione e pubblicazione dei testi della poesia e della letteratura russa classica e delle avanguardie poetiche<sup>117</sup>.

Se ci spostiamo sul versante sovietico, è possibile intravedere nell'italianista Georgij Brejtburd una figura omologa di quella dei tre slavisti sopra citati. Traduttore, critico letterario e linguista, Brejtburd fu il consulente (*konsul'tant*) della sezione Italia della Commissione straniera (*inostranna-ja komissija*) dell'Unione degli scrittori sovietici dalla metà degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta. Pur essendo, quindi, una figura inquadrata nell'apparato burocratico sovietico, al ruolo di funzionario si sommò, secondo Reccia, quello di "organizzatore culturale" anche della Settimana del cinema italiano sovietico tra Mosca e S. Pietroburgo nel 1956 e del doppio appuntamento tra poeti italiani e sovietici a Roma e Mosca nel 1957-58. Inoltre, è possibile riconoscere in lui anche la funzione più ampia "dell'intellettuale che opera scelte editoriali, traduce romanzi e segue gruppi di traduttori, scrive saggi di critica, si confronta con gli italiani su questioni letterarie"<sup>118</sup>. In questo senso Brejtburd colse l'occasione offerta dalla condizione di libertà vigilata della vita letteraria in URSS negli anni di Chruščev instaurando rapporti, soprattutto epistolari, con tutti i più importanti autori, mediatori ed editori italiani dell'epoca interessati a avere rapporti di scambio con l'Unione Sovietica (Einaudi, Feltrinelli, Laterza, Zveteremich, Ripellino, Carlo Levi, Sergio Solmi). D'altra parte – nota bene Reccia – l'analisi di quegli scambi ne rivela anche i limiti, dovuti alla posizione subordinata di Brejtburd nell'organismo per cui lavorava, che rendeva difficoltosa la programmazione degli scambi, nonché a un certo disinteresse "ufficiale" per avviare discussioni aperte sulle funzioni dell'arte e le conseguenti scelte dal punto di vista produttivo e organizzativo<sup>119</sup>.

Come riportato sopra, l'italianista sovietico fu protagonista degli incontri letterari del biennio 1957-1958. Nonostante una momentanea battuta d'arresto dell'associazione nei mesi immediatamente successivi agli avvenimenti d'Ungheria, nell'ottobre del 1957 si tenne a Roma la prima tavola rotonda – dedicata alla poesia – tra letterati italiani e sovietici nell'ambito del quarantesimo anniversario della rivoluzione d'ottobre. A capo della delegazione sovietica vi era il segretario dell'Unione degli scrittori Aleksej Surkov e i membri erano Aleksandr Tvardovskij, Leonid Martynov, Nikolaj Zabolockij, Micola Bajaj, Vera Inber, Michail Isakovskij, Aleksandr

117 Ivi, pp. 5-11.

118 A. Reccia, *L'Italia nelle relazioni culturali sovietiche, tra pratiche d'apparato e politiche del disgelo*, in "eSamizdat", 9, 2012-2013, p. 25.

119 Ivi, p. 42.

Prokof'ev, Boris Sluckij e Sergej Smirnov. Alcuni di questi – fra cui Zabolockij – erano state vittime delle persecuzioni dello stalinismo in campo culturale e avevano trascorso diversi anni nei gulag. Altri, come il direttore della rivista *Novyj Mir* Tvardovskij, erano impegnati attivamente per la pubblicazione di testi in cui si condannava chiaramente il terrore degli anni Trenta e le repressioni del secondo dopoguerra. Se, quindi, da un lato, la delegazione rifletteva la maggiore libertà di espressione ottenuta dal mondo letterario sovietico, dall'altra il rifiuto delle autorità di inviare alcune figure esplicitamente richieste dall'associazione "Italia-URSS" – fra cui Anna Achmatova e Boris Pasternak – era un segnale evidente del carattere relativo di quella apertura, come proprio il caso Pasternak avrebbe dimostrato l'anno successivo. Fra i partecipanti italiani vi furono alcuni fra i più importanti letterati e critici come Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Pier Paolo Pasolini, Sibilla Aleramo, Carlo Salinari, Carlo Levi, Umberto Saba; nonché i sopra citati slavisti Ripellino, Strada e Zvetemich. I principali temi affrontati furono la diffusione dei libri di poesie, i problemi della traduzione e la poesia celebrativa. Esattamente un anno dopo, nell'ottobre 1958, si svolse un incontro analogo a Mosca, con la partecipazione, fra i poeti italiani, di Ignazio Buttitta, Domenico Cadoresi, Sergio Solmi, Velso Mucci e Salvatore Quasimodo<sup>120</sup>.

Anche il 1958 fu un anno denso dal punto di vista delle relazioni culturali italo-sovietiche sotto molto aspetti. A fine gennaio l'associazione "Italia-URSS" organizzò a Firenze un convegno dedicato alla reciproca influenza culturale fra i due paesi che enucleò tre temi principali: innanzitutto, la secolare tradizione di rapporti italo-russi nell'ambito religioso, grazie ai contatti fra la Chiesa Cattolica e quella Ortodossa, nonostante lo scisma; inoltre, la ricchezza della cultura sovietica e l'interesse delle due parti per le rispettive tradizioni e produzioni culturali; infine, la richiesta alle autorità italiane di favorire lo sviluppo delle relazioni e degli scambi culturali con l'URSS su un piano ufficiale tramite un accordo intergovernativo<sup>121</sup>. Quest'ultima istanza fu discussa qualche mese dopo alla riunione del comitato direttivo nazionale, quando vennero proposte diverse iniziative di coinvolgimento dell'opinione pubblica sull'argomento, come la stampa di un opuscolo di documentazione degli scambi culturali italo-sovietici, il lancio di un referendum fra uomini ed esponenti della cultura, reti e organizzazioni culturali, un convegno e la costituzione di una delegazione per sollecitare il governo

120 Gravina, *Per una storia dell'associazione Italia-URSS. Parte seconda*, cit., pp. 83-85.

121 Ivi, pp. 85-86.

circa la firma dell'accordo<sup>122</sup>. Tale istanza si inquadra in un contesto internazionale in cui il clima di coesistenza pacifica stava facilitando la firma di intese culturali fra Mosca e alcuni Paesi occidentali, come quelle con gli Stati Uniti, la Francia e la Gran Bretagna, su cui influiva il riconosciuto ruolo culturale e scientifico dell'URSS, come dimostrato dalla sua iniziale preminenza nella corsa allo spazio. Da questo punto di vista l'Italia, nonostante lo sforzo dell'associazione e dei suoi membri parlamentari comunisti<sup>123</sup>, ancora non aveva siglato nessun protocollo specifico. In realtà, uno dei problemi principali fino allora era stato, dalla prospettiva governativa, proprio l'esistenza di un organo privato ma ben presente nella sfera pubblica che avrebbe rappresentato un concorrente agguerrito e privilegiato, vista la sua affinità con il PCI. L'assenza di un accordo generale di cooperazione – e delle facilitazioni che avrebbe potuto prevedere in termini di rilascio di visti per gli scambi di persone e di prodotti culturali, giusto per citare uno dei principali aspetti – aveva fino allora reso complicata l'attività dell'associazione. Perciò la campagna si fece ancora più vasta nel 1959. La richiesta di giungere a una piattaforma di intesa per gli scambi culturali fu in cima all'ordine del giorno a Roma nel mese di marzo durante il III congresso dell'associazione che, significativamente, aveva come slogan “Lo spazio non ha più barriere, non più barriere tra i popoli”, con un evidente riferimento alle conquiste spaziali sovietiche; in quell'occasione vi fu anche il passaggio di consegne alla segreteria nazionale fra Orazio Barbieri e il senatore comunista Ambrogio Donini<sup>124</sup>. Successivamente, ai primi di ottobre, si tenne sempre nella capitale italiana l'incontro dall'eloquente tema “Perché l'Italia non ha ancora un accordo culturale con l'Unione Sovietica”, cui parteciparono, oltre ai dirigenti dell'associazione e a esponenti politici e culturali del PCI, anche altre figure che conferirono all'iniziativa ancora più prestigio, fra cui Giuseppe Ermini, Giorgio La Pira, Ugo La Malfa e il presidente del Centro Nazionale delle Ricerche Francesco Giordani<sup>125</sup>.

Le ripetute iniziative organizzate da “Italia-URSS” sin dal II congresso del 1955, sommate all'approfondimento delle relazioni bilaterali

---

122 *Relazione riunione comitato direttivo nazionale del 5 luglio 1958*, in *Resoconto della riunione del consiglio direttivo sezione Milano del 9 luglio 1958*, in Archivio Associazione Italia-URSS, 1958.

123 G. Gravina, *Per una storia dell'associazione Italia-URSS. Parte Terza*, in “Slavia”, 3-4, 1995, pp. 103-105.

124 Ivi, pp. 112-116

125 Ivi, pp. 108-111.

istituzionali ed economiche fra i due Paesi – dovute per parte italiana alla maggiore apertura mostrata dai governi negli anni del centrosinistra e all’interesse degli imprenditori in un momento di boom economico – condussero alla stipula dell’accordo culturale. Esso fu formalizzato nel febbraio 1960, in occasione della prima visita di un presidente della Repubblica Italiana – Giovanni Gronchi – in URSS<sup>126</sup>, dopo quasi tre anni di discussioni ufficiali legate, in gran parte, alla risoluzione del problema dei prigionieri di guerra e dei dispersi italiani in URSS<sup>127</sup>. Le trattative superarono anche l’ultimo problema costituito proprio dall’inserimento o meno dell’associazione culturale “Italia-Urss”: alla fine si decise che sarebbero state permesse anche iniziative da parte di organismi non pubblici e di singoli individui, previa una tempestiva comunicazione agli organi statali competenti, comportando in questo modo un parziale successo per l’associazione<sup>128</sup>.

L’accordo prevedeva la collaborazione fra Roma e Mosca nei campi della cultura, delle arti, della scienza, della tecnologia e dello sport. Erano previsti scambi di professori, insegnanti, studenti, scrittori, attori, giornalisti etc.; lo scambio di informazioni fra istituti culturali e di ricerca dei due Paesi; la promozione del turismo; lo scambio di pubblicazioni; l’organizzazione di manifestazioni; lo scambio di film e tutto quanto concerneva i settori della cultura in senso lato<sup>129</sup>. L’accordo non prevedeva la possibilità di realizzare congiuntamente dei film, ma quello, e più in generale l’approfondimento delle relazioni, non furono influenti: si crearono in questo modo le condizioni favorevoli per la concessione da parte delle autorità italiane della nazionalità italiana al film, tramite cui era possibile accedere ai contributi governativi. Il 1960 può essere quindi considerato un punto di arrivo cruciale nella storia delle relazioni culturali italo-sovietiche, nella quale operarono e con-

126 Per una ricostruzione della visita si veda B. Bagnato, *Prove di Ostpolitik. Politica ed economia nella strategia italiana verso l’Unione Sovietica, 1958-1963*, Leo S. Olschki, Firenze 2003, pp. 161-253.

127 Cfr. Bagnato, *op. cit.*, pp. 161-253. Sul tema si rinvia nello specifico a M.T. Giusti, *I prigionieri italiani in Russia*, Il Mulino, Bologna 2003.

128 A. Salacone, *A cinquant’anni dall’accordo culturale tra Italia e URSS*, in V. Benigni, A. Salacone (a cura di), *Ulica Ševčenko 25, korpus 2. Scritti in onore di Claudia Lasorsa*, Caissa, Roma 2011, pp. 113-123.

129 Cfr. *Testo dell’accordo culturale fra l’Italia e l’Unione Sovietica: firmato a Mosca il 9 febbraio 1960 dal Ministro degli esteri italiano Giuseppe Pella e dal Presidente del Comitato statale sovietico per le relazioni culturali con l’Estero G. Zhukov*, Associazione italiana per i rapporti culturali con l’Unione Sovietica, Anzani, Roma 1960.

tarono – come sintetizzato sopra – diversi attori la cui molteplicità di interessi (culturali, politici e commerciali) sono spesso sovrapponibili e rimandano alla diversa declinazione data al concetto di relazione culturale e al contesto in cui essa si esprimeva. Per l'ambito cinematografico la firma dell'accordo fu importante, non solo perché conteneva riferimenti volti a favorire direttamente gli scambi, ma anche e soprattutto per quello che rappresentò, ovvero una certificata volontà istituzionale di favorire – o almeno di non ostacolare come in passato – la cooperazione con Mosca. Ciò spinse i produttori, che in realtà avevano già sondato il terreno da alcuni anni, a interessarsi ancora più concretamente alla collaborazione filmica oltrecortina. Con l'ingresso dei produttori cinematografici nel settore delle relazioni culturali in quest'ultimo diventò ancora più importante l'aspetto industriale e commerciale: esso, in realtà, era stato presente anche prima, soprattutto nel campo editoriale e nello stesso campo cinematografico, in riferimento alla promozione dei film nei festival e alle intese di scambio. Tuttavia, le coproduzioni – e ancor più la gran parte dei progetti realizzati congiuntamente da italiani e sovietici – avrebbero presupposto, come vedremo, consistenti investimenti finanziari volti alla realizzazioni di prodotti per un consumo di massa nel mercato internazionale. Le coproduzioni si inserivano in un periodo – gli anni Sessanta – in cui la relazione di cooperazione e scambio culturale si rivolse maggiormente al suo versante più popolare: ne è prova anche il successo in URSS, nel campo della musica leggera, delle canzoni di Roberto Loretti: Robertino – come era chiamato allora il cantante adolescente – anticipò di vent'anni la grande ondata di cantanti italiani divenuti dagli anni Ottanta autentiche icone del pop occidentale in URSS e nell'area post sovietica, così come nell'Europa centroorientale<sup>130</sup>. Infine, non va dimenticato che negli anni Sessanta vi fu anche la diffusione sempre più larga dei viaggi turistici organizzati fra i due Paesi, contemplati nell'accordo culturale, malgrado essi fossero stati inaugurati già nel 1956 in seguito agli accordi fra la società sovietica Inturist e alcune agenzie italiane<sup>131</sup>.

130 Si veda a proposito il film documentario di Marco Raffaini *Italiani veri* (2013).

131 Sul turismo sovietico in Italia e, viceversa, su quello italiano in URSS si vedano le pagine relative in I.B. Orlov, A.D. Popov, *Russo Turisto. Sovetskij Vyezdnoj turizm v 1955-1991 godach* [Russo Turisto. Il turismo sovietico all'estero negli anni 1955-1991], Izdatel'skij Dom Vysšej Školy Ekonomiki, Moskva 2016; I.B. Orlov, A.D. Popov, *See USSR!: inostrannye turisty i prizrak potemkinskich dereven'* [See USSR!: i turisti stranieri e il fantasma dei villaggi Potemkin], Izdatel'skij Dom Vysšej Školy Ekonomiki, Moskva 2018.





## 2. “ITALIANI BRAVA GENTE” (1961-1964)

### 1. *Le origini delle coproduzioni e la coesistenza pacifica italo-sovietica*

Nell'ottobre 1956 – ovvero qualche mese dopo il XX congresso del PCUS e qualche giorno prima della repressione violenta della rivolta ungherese – si tenne a Mosca e Leningrado la “Settimana del cinema italiano in URSS”, come previsto dall'accordo di scambio del 1954<sup>1</sup>. A margine di quelle iniziative di cooperazione il Ministero della Cultura dell'URSS intavolò delle trattative con i produttori italiani Carlo Ponti e Franco Cristaldi. Il primo aveva proposto la realizzazione congiunta o dell'adattamento de *Le tre sorelle di Čechov*, o di un film sulla sfortunata spedizione al Polo Nord dell'esploratore italiano Umberto Nobile e sul salvataggio effettuato dalla nave rompighiaccio sovietica Krasin<sup>2</sup>. Le negoziazioni non si concretizzarono in accordi, ma il secondo progetto condusse, alla fine degli anni Sessanta, alla realizzazione de *La tenda rossa* a opera della Vides cinematografica di Franco Cristaldi e della Mosfilm<sup>3</sup>. Due anni dopo una nuova proposta giunse sul tavolo del Comitato Centrale del Ministero della Cultura. Il cineasta Alessandro Blasetti chiese il permesso di girare, a sue spese, alcune scene del suo prossimo film in URSS con una troupe di 14 persone. La lettera sottolineava che sia l'ambasciata sovietica a Mosca, sia il PCI avevano dato il loro avallo all'iniziativa; inoltre, si sperava che il film potesse essere acquistato per la distribuzione in Unione Sovietica a condizioni

---

1 Gravina, *Per una storia dell'associazione Italia-URSS. Parte seconda*, cit., p. 59.

2 Michajlov al Comitato Centrale del Ministero della Cultura dell'URSS, Moskva, 20/10/1956, in Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva (RGALI). F. 2329. op. 15. d. 7. l. 73. I sovietici avevano già ricevuto in febbraio una proposta analoga dalla casa norvegese Norsk Film. Cfr. RGALI. F. 2329. op. 15. d. 5. ll. 7-8.

3 Cristaldi aveva già iniziato delle trattative nel 1956 con le autorità sovietiche per la realizzazione di un film su Marco Polo. Cfr. Michajlov al Comitato Centrale del Ministero della Cultura dell'URSS, Moskva, 20/10/1956, in RGALI, F. 2329. op. 15. d. 7. l. 73.



vantaggiose e che si potesse ottenere un compenso in valuta straniera per il servizio reso<sup>4</sup>. Il film in questione era *Europa di notte* (1958) che però non presenta immagini girate in URSS: ciò significa che il progetto di Blasetti non fu portato avanti, ma è comunque interessante notare come venisse sottolineato in particolare l'aspetto economico dell'iniziativa.

I precedenti del 1956 e del 1958, malgrado non si siano concretizzati nella coproduzione di film, mostrano come le relazioni cinematografiche italo-sovietiche fossero oramai quasi pronte a una nuova tappa: dopo diversi tentativi nel campo dell'esportazione e importazione reciproca, della promozione dei propri film tramite il circuito dei festival e dopo alcuni tentativi di regolare lo scambio dei film, si giunse a tentare – e poco dopo a realizzare – una cooperazione diretta nella produzione. È utile, inoltre, notare che l'interesse dei produttori privati italiani a collaborare con l'industria cinematografica statale, pur all'epoca della cortina di ferro, anticipava di più di dieci anni la regolamentazione istituzionale di quella cooperazione. Si può, quindi, affermare che le relazioni cinematografiche fra l'Italia e l'URSS non erano di certo nate con la realizzazione delle prime coproduzioni negli anni Sessanta. Quella fu una tappa sì nuova, ma all'interno di un percorso storico di più lungo periodo in cui si era già manifestato un interesse culturale e cinematografico reciproco, spesso non realizzatosi per diverse ragioni: un interesse che nei primi anni Sessanta avrebbe trovato le condizioni giuste per avviarsi.

Il primo lungometraggio di finzione realizzato congiuntamente da una casa di produzione italiana e una sovietica fu *Italiani brava gente* di Giuseppe De Santis (versione sovietica *Oni šli na Vostok*<sup>5</sup>; edizione per il mercato anglosassone *Attack and Retreat*). Il film uscì nel 1964, in Italia nel settembre e in URSS in dicembre. Com'è noto, il film narra la campagna italiana in URSS durante la Seconda guerra mondiale (dal 1941 al 1943) attraverso una serie di episodi che vede come protagonisti diversi militari italiani – da un colonnello a dei soldati semplici, passando per un ufficiale medico – e la loro interazione sia con i tedeschi, sia con i sovietici (in particolare la popolazione e i partigiani)<sup>6</sup>. In questo capitolo ci concentreremo sulla genesi e la lavorazione del film. Inizialmente tratteremo sinteticamente il quadro delle relazioni interstatali italo-sovietiche e interpartitiche

4 RGALI, F. 2329, op. 15, d. 14, l. 59, Kaftanov al Comitato Centrale del Ministero della Cultura dell'URSS, 25/8/1958.

5 La traduzione letterale del titolo della versione sovietica è *Loro andavano a Est*.

6 Il cast vide fra gli interpreti principali: Andrea Checchi, Riccardo Cucciolla, Peter Falk, Arthur Kennedy, Sergej Luk'janov Raffaele Pisu, Žanna Prochorenko, Lev Prygunov e Tat'jana Samojlova.

fra il PCUS e il PCI, al cui interno fu possibile avviare il progetto. Uno spazio privilegiato sarà concesso all’attività coproduttiva dal punto di vista propriamente organizzativo e creativo, con un’osservazione delle rispettive retoriche nazionali emergenti dall’analisi della sceneggiatura e delle revisioni durante il montaggio. Ci si avvarrà di un approccio anche comparativo, raffrontando questa esperienza con una analoga già studiata, cioè la prima coproduzione franco-sovietica, per rintracciare analogie e differenze con un caso dalle condizioni equiparabili, visto anche il carattere comunque asimmetrico dei due Paesi coinvolti<sup>7</sup>.

Tecnicamente non è corretto parlare del film di De Santis come della prima coproduzione italo-sovietica, ma piuttosto della prima “compartecipazione tecnica, artistica e finanziaria” tra i due Paesi nell’ambito del cinema di fiction<sup>8</sup>. Nella primavera del 1961, infatti, quando fu firmato l’accordo preliminare di compartecipazione<sup>9</sup>, non esisteva nessun accordo specifico tra i due governi, che sarebbe stato firmato solo il 30 gennaio 1967. Nel caso francese l’accordo fra la Mosfilm e la Films Alkam di Alexandre Kamenka sulla realizzazione del film *Normandie-Niemen*, firmato nel marzo 1957, precedette addirittura di dieci anni gli accordi di coproduzione intergovernativi, stipulati formalmente nel luglio 1967. Si può quindi dire che l’iniziativa privata occidentale, da parte italiana come francese, ha anticipato la diplomazia ufficiale bilaterale, costituendo un precedente e facilitando così l’istituzionalizzazione di tali forme di collaborazione culturale, industriale e finanziaria.

L’assenza di un accordo bilaterale di coproduzione fra l’URSS e l’Italia non deve tuttavia indurre a pensare a una generale assenza di rapporti fra i due Paesi all’inizio degli anni Sessanta. Infatti, il disgelo nei rapporti internazionali nella seconda metà degli anni Cinquanta aveva favorito un

---

7 P. Gallinari, *NORMANDIE-NIEMEN (Jean Dréville, 1959): Les enjeux de la première co-production franco-soviétique*, in Creton, Dehée, Layerle, Moine (a cura di), *op. cit.*, pp. 267-278.

8 *Direzione Generale dello Spettacolo, Div. VII, 27/7/1962*, in ACS, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Cinema (d’ora in poi ACS, MTS, DC), 1946-1966, Copioni Cinema 3717.

9 *Protocollo dell’accordo preliminare, 20/4/1961*, in ACS, MTS, DC, 1946-1966, Copioni Cinema, 3717, Sottofascicolo “Credito”. Qualche mese la Jolly Film cedette i diritti per la coproduzione alla Galatea S.p.a. e il presidente di quest’ultima firmò un protocollo aggiuntivo che fu siglato, per la parte sovietica, dal direttore generale della Mosfilm Vladimir Surin e al delegato del Ministero della Cultura dell’URSS I.V. Čekin. *Aggiunte al protocollo dell’accordo preliminare del 20 aprile 1961, 29/12/1961*, in ACS, MTS, DC, 1946-1966, Copioni Cinema, 3717, Sottofascicolo “Credito”. Il titolo provvisorio del film fu *Italiano, brava gente*.

nuovo approccio italiano rispetto ai Paesi dell'Est: l'Italia fu anzi uno dei Paesi occidentali che maggiormente si interessò a tessere dei rapporti con l'URSS e i Paesi satelliti, per sperimentare una maggiore soggettività politica, senza mettere in discussione la fedeltà atlantica, e ancor più per allargare i mercati di un'economia in espansione in cambio delle materie prime di cui era ricco il territorio sovietico<sup>10</sup>. A sua volta l'URSS vedeva nell'approfondimento dei rapporti con l'Italia una possibilità – nella realtà illusoria – di rompere il monolitismo dell'alleanza atlantica<sup>11</sup>. Nel 1955, con l'elezione di Giovanni Gronchi a presidente della Repubblica, l'ambasciata sovietica ricevette le prime indicazioni per migliorare le relazioni con l'Italia tramite l'allargamento dei contatti ad ambienti fino allora inesplorati, che includevano l'ala di sinistra del partito di governo della Democrazia Cristiana e i circoli imprenditoriali<sup>12</sup>. Il periodo fra la fine degli anni Cinquanta e i Sessanta si caratterizzò per una serie di scambi di visite di carattere governativo e statale. Nel 1959 il ministro del Commercio Estero Dino Del Bo fu il primo ministro italiano a visitare l'URSS nel dopoguerra: questo aspetto diede alla visita anche una valenza politica, poiché si chiuse in quell'occasione anche il contenzioso sui prigionieri di guerra italiani<sup>13</sup>, togliendo l'ostacolo più grande che fino allora era stato frapposto alla firma dell'accordo culturale, siglato, come sappiamo, nell'ambito della visita del presidente Gronchi del febbraio 1960. Il viaggio del presidente Gronchi nel febbraio del 1960 inaugurò una stagione di contatti politici al vertice, che fu contrassegnata da visite importanti: nel 1961 e nel 1967 giunse in URSS Amintore Fanfani, prima come presidente del Consiglio e poi come ministro degli Esteri; nel 1962 e nel 1964 giunsero i ministri del Commercio estero Preti e Mattarella; nel 1962 e nel 1964 in Italia venne il primo vice presidente del Consiglio dei ministri dell'Unione Sovietica Kosygin,

10 Cfr. Bagnato, *op. cit.*; Chormač, *SSSR-Italija i blokovoje protivostojanje v Evropi*, cit.

11 Cfr. A. Salacone, *Le relazioni italo-sovietiche nel decennio 1958-1968. Uno sguardo da Mosca*, in "Storicamente. Rivista del Dipartimento di Storia, Culture, Civiltà Alma Mater Studiorum Università di Bologna", 9, 2013.

12 A. Roccucci, *Coesistenza pacifica tra disuguali. Italia e Unione Sovietica dalla morte di Stalin alla visita di Gronchi a Mosca (1953-1960)*, in F. Bettanin, M. Prozumenščikov, A. Roccucci, A. Salacone (a cura di), *L'Italia vista dal Cremlino. Gli anni della distensione negli archivi del Comitato centrale del Pcus, 1953-1970*, Viella, Roma 2015, p. 29.

13 Cfr. Ministero degli Affari Esteri d'Italia e Ministero degli Affari Esteri dell'URSS, *Italia-URSS. Pagine di storia 1917-1984. Documenti*, Servizio Storico e Documentazione, Roma 1985, pp. 85-86.

il ministro degli Esteri Gromyko nel 1966, del presidente del Prezidium del Consiglio supremo dell'URSS Podgornyj nel 1967<sup>14</sup>.

Un altro piano che non può essere ignorato per la comprensione della genesi del film riguarda le relazioni fra il PCUS e il PCI. In primo luogo va sottolineata la parabola artistica e politica di De Santis. Nei primi anni Quaranta, durante la guerra, De Santis frequentò il Centro Sperimentale di Cinematografia, che, grazie soprattutto alla presenza di Umberto Barbaro fra i docenti, fu in realtà “scuola di antifascismo, oltre che di autentica formazione professionale”<sup>15</sup>. Al contempo collaborò da recensore alla rivista “Cinema” diretta da Vittorio Mussolini: una rivista che approfondì l'analisi teorica sulla cinematografia nazionale, esplicitando una scissione fra l'aspetto socio-culturale di quella e invece una valenza di arte autentica che non aveva ancora raggiunto<sup>16</sup>. Allora entrò in contatto con un gruppo di intellettuali romani fuoriusciti dal fascismo e passati gradatamente al comunismo clandestino. Collaborò con Visconti alla sceneggiatura di *Osessione*, film del 1943 ritenuto pioniere del neorealismo, sebbene lo stesso De Santis abbia affermato l'impossibilità di staccare il neorealismo dalla Resistenza<sup>17</sup>. Partecipò alla resistenza romana e nel dopoguerra divenne uno dei massimi esponenti del neorealismo con la direzione di *Caccia tragica* (1947), e la successiva realizzazione di *Riso amaro* (1949). Il film fu molto criticato da una parte degli ambienti culturali del PCI per mancanza di realismo. De Santis fu attaccato per aver trascurato il tema della lotta di classe nelle risaie, indulgiando eccessivamente sulla carica erotica ostentata dal corpo della giovanissima Silvana Mangano. Presentato alla III edizione del festival di Cannes, *Riso amaro* tuttavia ebbe un grande successo di pubblico e ricevette la candidatura al Premio Oscar. La fama internazionale per i film successivi – fra cui *Non c'è pace fra gli ulivi* (1950) e *Roma ore II* (1952) – unita alle sue esplicite posizioni politiche permise a De Santis di stabilire una serie di rapporti di amicizia con cineasti sovietici fra cui

14 A. Salacone, *La stagione del dialogo. Mosca e Roma negli anni del centro-sinistra*, in Bettanin, Prozumenščikov, Roccucci, Salacone (a cura di), *op. cit.*, p. 121.

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

16 Cfr. C. Bioni, *Il cinema italiano nelle riviste e nei settimanali popolari*, in E.G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. VI, 1940/1944*, Marsilio-Edizioni di “Bianco & Nero”, Roma-Venezia 2010, pp. 512-515.

17 S. Masi, *Giuseppe De Santis*, La Nuova Italia, Firenze 1982, p. 3. Alla sceneggiatura parteciparono anche due importanti dirigenti del PCI quali Mario Alicata e Pietro Ingrao (quest'ultimo non accreditato).

Grigorij Čuchraj<sup>18</sup>. Nel novembre 1960, a pochi mesi cioè dell'avvio delle trattative per la realizzazione di *Italiani brava gente*, si tenne alla Casa del cinema di Mosca un incontro fra De Santis e i colleghi dell'URSS<sup>19</sup>.

Anche nel caso della coproduzione franco-sovietica è possibile rintracciare la figura chiave il cui diretto coinvolgimento permise l'avvio e la realizzazione del progetto. Proveniente da una famiglia di ebrei russi emigrata in Francia, già dagli anni Venti Alexandre Kamenka (1888-1969) era a capo della società di produzione Albatros. Come De Santis, con la guerra si avvicinò fortemente alle idee comuniste (sebbene non sia certa la sua iscrizione al Partito). Nel dopoguerra fondò una nuova società di produzione, la Alkam. Nel 1953 si recò con Georges Sadoul in URSS instaurando, come il regista italiano, delle relazioni con i dirigenti del cinema sovietico, indispensabili per render possibile il progetto<sup>20</sup>. Nonostante la differenza generazionale e di ruoli nell'organizzazione del lavoro cinematografico (De Santis è regista, oltre che co-sceneggiatore, mentre Kamenka è produttore), i due rappresentano gli intermediari ideali o, applicando la teoria del *soft power*, dei "willing interpreters"<sup>21</sup>, ovvero sia degli individui disponibili e capaci "to listen to the language of the other, in order to move toward common ground"<sup>22</sup>. La vicinanza politico-ideologica al comunismo e i contatti precedenti con l'ambiente cinematografico sovietico costituirono in questo senso dei prerequisiti fondamentali per rendere possibile quello che era all'epoca un esperimento, al di fuori peraltro del quadro legislativo interstatale che regolava le coproduzioni internazionali.

Oltre il ruolo svolto dai singoli individui provenienti dal mondo del cinema, è utile prendere in considerazione i rapporti politici interpartitici, sia per l'appartenenza politica di De Santis, sia perché il settore cinematografico, formalmente dipendente dal Ministero della Cultura dal 1953, era soggetto alle decisioni del PCUS. La recente storiografia ha dimostrato che uno degli effetti della distensione sul piano interna-

18 M. Grossi (a cura di), *Giuseppe De Santis. La trasfigurazione della realtà*, Associazione Giuseppe De Santis-Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2007, pp. 36-39.

19 V. Fomin, "Rukovodstvo kinematografiej utversdit' na Vasil'evskoj ulice...". *Roždenie SK SSSR 1957-1965 gg. Kniga pervaja* ["Confermare la direzione della cinematografia sulla via Vasilevskij..."] La nascita dell'Unione dei cineasti dell'URSS 1957-1965. Volume primo], Izdatel'stvo Kanon +, Moskva 2018, p. 209.

20 Gallinari, *NORMANDIE-NIEMEN* (Jean Dréville, 1959), cit., pp. 269-270.

21 J.S. Nye, *Soft Power: the Means to Success in World Politics*, Public Affairs, New York 2004, p. 16.

22 Siefert, *Meeting at a Far Meridian*, cit., p. 169.

zionale fu la perdita per il PCI del monopolio dei contatti con Mosca<sup>23</sup>. Dalla fine degli anni Cinquanta, nella dirigenza del Cremlino prevalse un approccio di politica estera verso l'Italia che si attenne più a calcoli di *realpolitik* che a considerazioni di natura ideologica, sacrificando così gli interessi del PCI. Mosca ritenne opportuno allacciare relazioni politiche, istituzionali ed economiche con l'Italia che utilizzassero anche percorsi diversi e alternativi a quelli del canale del PCI, come appunto gli incontri con esponenti delle istituzioni<sup>24</sup>. Ne è una spia il fatto che durante la visita del 1962 il vice presidente del Consiglio dei ministri dell'URSS Aleksej Kosygin non incontrò nessun dirigente comunista italiano. Non è da trascurare nemmeno la costituzione nel 1964 della camera di commercio italo-sovietica, in seguito all'allestimento a Genova dell'esposizione sovietica<sup>25</sup>. Dai primi anni Sessanta Mosca iniziò a scorgere quegli elementi di distanza che si sarebbero palesati dopo la morte di Togliatti, la pubblicazione del memoriale di Jalta e la destituzione di Chruščev; una distanza che si sarebbe manifestata più chiaramente con la condanna del PCI dell'invasione di Praga nel 1968, nonostante le ambivalenze del decennio successivo<sup>26</sup>.

## 2. La genesi del progetto: mediazione politica e prassi coproduttiva

Nonostante i rapporti fra il PCI e il PCUS all'inizio degli anni Sessanta non fossero semplici, fu proprio la mediazione del primo ad avviare la cooperazione filmica<sup>27</sup>. Il 17 marzo 1961 Luigi Longo, a nome della segreteria del PCI, scrisse una lettera al Comitato Centrale del PCUS in cui annunciava l'arrivo a Mosca del membro del Comitato Centrale del Partito Antonello Trombadori per sottoporre al Ministero della Cultura dell'URSS alcune proposte di coproduzione cinematografica con società private italiane, fra

23 Salacone, *La stagione del dialogo*, cit., pp. 137-140.

24 Cfr. F. Bettanin, *Le relazioni fra Italia e Urss nella prima fase della distensione*, in “Mondo Contemporaneo”, 2, 2009, pp. 113-154.

25 Sull'importanza del 1964 nelle relazioni bilaterali italo-sovietico vedi A. Salacone, *La diplomazia del dialogo. Italia e Urss tra distensione e coesistenza pacifica (1958-1968)*, Viella, Roma 2017, pp. 308-318.

26 Cfr. S. Pons, *Berlinguer e la fine del comunismo*, Einaudi, Torino 2006.

27 La mediazione del PCI per agevolare partnership di tipo economico e commerciale si sarebbe ripetuta anche in seguito come nel caso dell'accordo sul gas fra l'Eni e la Sojuzneftexport che fece approdare sul mercato sovietico molte aziende pubbliche e private italiane. Cfr. Salacone, *La stagione del dialogo*, cit., pp. 126-127.

cui quello che sarebbe stato poi il film di De Santis<sup>28</sup>. La proposta di coproduzione partiva dalla constatazione della rinnovata “importanza sociale, culturale, economica” che stava allora acquisendo il cinema in Italia<sup>29</sup>. Occorre ricordare che il cinema italiano era nuovamente tornato sulla ribalta internazionale. La premiazione ex aequo alla Mostra di Venezia del 1959 de *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini e *La grande guerra* di Mario Monicelli è stata considerata l’atto con cui prese avvio il “miracolo cinematografico”<sup>30</sup> italiano dei primi anni Sessanta<sup>31</sup>. Il successo ottenuto da questi due film contribuì allo sviluppo di un genere cinematografico sui temi del recente passato, soprattutto fascista, molto consistente numericamente fra la fine degli anni Cinquanta e la prima metà dei Sessanta<sup>32</sup>. I temi

- 
- 28 Longo al Comitato Centrale del PCUS, Roma, 17/3/1961, in Rossijsskij Gosudarstvennyj Archiv Novejščej Istorii (Archivio di Stato Russo di Storia Contemporanea, d’ora in poi RGANI), F. 5, op. 36, d. 138, ll. 14-17; e in Archivio Storico Fondazione Gramsci – Archivi del Partito Comunista Italiano (d’ora in poi ASFG APC), *Estero 1961*, Urss, 0484/1081-1084. Le altre proposte riguardavano la tragica spedizione del dirigibile “Italia” comandato dal generale Umberto Nobile: l’idea si sarebbe concretizzata qualche anno dopo con la realizzazione de *La tenda rossa*, su cui ci si soffermeremo nel secondo capitolo. Si citò inoltre l’idea di un documentario incentrato sul viaggio di un gruppo di italiani in URSS. Da questa idea fu realizzato nel 1963 la docufiction *SSSR glazami italjancev* [L’URSS con gli occhi degli italiani], scarsamente distribuito in Italia col titolo *Russia sotto inchiesta*. Fu coprodotto dalla Mosfilm con la partecipazione delle società italiane Film Napoleon e Galatea di Nello Santi. La regia fu affidata Tamara Lisitsian, Leonardo Cortese e Romolo Marcellini, mentre la sceneggiatura fu scritta da: Georgij Mdivani, Ennio de Concini, Maurizio Ferrara, Elliana Sabata, Romolo Marcellini e Leonardo Cortese. Scopo del film doveva essere quello di fornire in Italia una buona immagine dell’URSS. La trama vede come protagonisti due italiani che viaggiando in URSS esprimono delle opinioni opposte sul Paese, ma alla fine gli aspetti positivi prevalgono su quelli negativi. Cfr. L. Dyshlyuk, *Soviet Cinema in Italy in the Post-War Period (1950-1970)*, Tesi di Dottorato, Università di Bologna, XXIX ciclo, 2017, p. 85.
- 29 RGANI, F. 5, op. 36, d. 138, l. 15; *Estero 1961*, Urss, 0484/1082, in ASFG, APC.
- 30 L. Miccichè, *Rossellini e Monicelli, “convergenze parallele”*, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano. vol. IX, 1954/1959*, Marsilio-Edizioni di “Bianco & Nero”, Roma-Venezia 2004, p. 216.
- 31 Ivi, p. 216-217. Nel 1960 inoltre *La dolce vita* di Federico Fellini conquistò la Palma d’Oro a Cannes. Sull’eccellenza del cinema italiano nei primi anni Sessanta e sulla sua portata internazionale si veda anche G. De Vincenti, *Il cinema italiano negli anni del boom*, in Id. (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. X, 1960/1964*, Marsilio-Edizioni di “Bianco & Nero”, Roma-Venezia 2001, pp. 3-30.
- 32 G.P. Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 192-193; P. Iaccio, *Il cinema rilegge cent’anni di storia italiana*, in G. De Vincenti (a cura di), *op. cit.*, p. 192;

della Resistenza e dell’antifascismo erano riemersi prepotentemente nel discorso pubblico soprattutto dopo gli scontri violenti fra i manifestanti e le forze dell’ordine del luglio 1960. Quegli scontri – esplosi in seguito alla decisione governativa di autorizzare l’organizzazione del congresso nazionale del Movimento Sociale Italiano a Genova – avrebbero condotto alla caduta del governo Tambroni<sup>33</sup>. La riemersione del tema della Resistenza nel discorso pubblico<sup>34</sup> favorì anche lo sviluppo di un genere – quello sul passato fascista – rivelatosi redditizio dal punto di vista produttivo, anche perché al filone più drammatico e di denuncia politica, si accompagnò spesso il genere comico-satirico<sup>35</sup>.

La lettera di Longo citava inoltre delle difficoltà materiali del PCI a sostenere la “tendenza democratica del cinema italiano”, giacché esso doveva restringere la sua “lotta” quasi esclusivamente “al campo delle idee”<sup>36</sup>. Si chiariva così come Mosca rappresentasse un interlocutore cui rivolgersi in materia di finanziamenti alle attività, direttamente o meno, promosse dal PCI<sup>37</sup>. Infine Longo menzionava il crescente peso delle coproduzioni nel panorama cinematografico nazionale<sup>38</sup>. Il fatto che circa la metà dei 41 miliardi di lire spesi nel 1959 dai cinespettatori in Italia per vedere film italiani fossero in realtà assorbiti dalle coproduzioni con altri Paesi occidentali conduceva il PCI all’auspicio di creare

prodotti cinematografici sovietico-italiani capaci di affrontare il grande mercato mondiale dei paesi capitalistici e tali da promuovere per il loro contenuto e per il loro valore spettacolare una efficace concorrenza al predominio americano<sup>39</sup>.

---

M. Zinni, *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 99-161.

33 Cfr. L. Radi, *Tambroni trent’anni dopo. Il luglio 1960 e la nascita del centrosinistra*, Il Mulino, Bologna 1990; P. Scoppola, *La Repubblica dei partiti*, Il Mulino, Bologna 1997, pp. 363-368; A. Lepre, *Storia della prima Repubblica*, Il Mulino, Bologna 1999, pp. 191-193; F. Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 41-55.

34 Ivi, pp. 42-43.

35 Zinni, *Fascisti di celluloido*, cit., pp. 134-161.

36 RGANI, F. 5, op. 36, d. 138, l. 15; *Estero 1961*, Urss, 0484/1082, ASFG, APC. Sulla politica cinematografica del PCI negli anni Sessanta e Settanta si veda A. Medici, M. Morbidelli, E. Taviani (a cura di), *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda. 1959-1979*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma 2001.

37 Sul tema dei finanziamenti sovietici al PCI vedi V. Riva, F. Bigazzi, *Oro da Mosca. I finanziamenti sovietici al PCI dalla Rivoluzione d’ottobre al crollo dell’URSS*, Mondadori, Milano 1999.

38 RGANI, F. 5, op. 36, d. 138, l. 15; *Estero 1961*, Urss, 0484/1082, ASFG, APC.

39 *Ibid.*

Lo stesso linguaggio utilizzato nella lettera trasmette la consapevolezza da parte del PCI di doversi mettere in gioco nella sfida fondamentale rappresentata dal mercato del pubblico occidentale fino allora dominato dalla presenza americana. Nell'affermazione del Partito si evidenzia un aspetto fondamentale delle coproduzioni, ossia il target vasto, transnazionale, che la coproduzione doveva avere. Questa tipologia di prodotto, nata dalla collaborazione fra cinematografie antagoniste a Hollywood, avrebbe dovuto concorrere con quest'ultima in popolarità e redditività<sup>40</sup>.

Il modello coproduttivo ufficiale, regolamentato cioè da accordi intergovernativi bilaterali, era nato nel 1949 con l'accordo fra l'Italia e la Francia, cui seguirono in Italia nel 1950 l'intesa con la Germania Federale e nel 1953 quella con la Spagna. Esso traeva ispirazione da due fondamentali considerazioni. Innanzitutto, la necessità di far fronte comune all'invasione del prodotto americano. Hollywood costituiva il grande rivale delle cinematografie europee ma anche l'esempio in termini di investimenti e spettacolarità. Il principio alla base delle coproduzioni europee era che, unendo le risorse, gli aiuti economici statali e le facilitazioni fiscali, ci si potesse avvicinare agli standard hollywoodiani. In secondo luogo va considerata l'aspirazione politica e culturale dell'Europa postbellica a rendere più permeabili le proprie frontiere: l'idea dei coproduttori – poi sostanzialmente fallita<sup>41</sup> – era quella di un'Europa come spazio di produzione e mercato unitario, sulla scia della costituzione fra la fine degli anni Quaranta e i primi Cinquanta dei primi organismi sovranazionali di integrazione comunitaria. La cooperazione con la Francia fu in questo senso molto consistente. Degli 850 titoli realizzati in Italia nel periodo 1954-1959, 370 erano coproduzioni e di queste ben 253 erano iniziative italo-francesi<sup>42</sup>. Questi due furono i Paesi europei maggiormente coinvolti nelle coproduzioni e

40 Cfr. Siefert, *Co-producing Cold War Culture*, cit., p. 74. Sul ruolo dell'Italia nel sistema delle co-produzioni europee dal dopoguerra agli anni Sessanta vedi: B. Corsi, *Con qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001, pp. 85-101; F. Di Chiara, *Transeuropa. Transnazionalità e identità europea nelle coproduzioni e nel giallo italiano*, in "Bianco e Nero", 572, 2012, pp. 49-57; S. Venturini, *Spettacolo e tecnica nelle coproduzioni degli anni Cinquanta e Sessanta*, in G. Manzoli, G. Pescatore (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2005, pp. 62-67.

41 Cfr. B. Corsi, *Eutanasia di un'unione*, in Brunetta (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano*, cit., pp. 69-86; B. Corsi, *Le coproduzioni europee del primo dopoguerra: l'utopia del fronte unico di cinematografia*, in Brunetta, Ellwood (a cura di), *op. cit.*, pp. 88-95.

42 U. Rossi, *Il mondo delle coproduzioni*, in S. Bernardi (a cura di), *op. cit.*, pp. 431-441.

ciò spiega come anche la Francia si fosse interessata rapidamente alle coproduzioni con l'URSS. In realtà, già dalla fine degli anni Cinquanta, dal modello di coproduzione integrale si passò al modello puramente finanziario, dove il Paese minoritario poteva limitarsi al mero cofinanziamento. Questa modificazione sostanziale dell'idea originaria di collaborazione totale fu apportata per rendere più funzionale la realizzazione dei progetti e per salvaguardare l'identità e l'integrità culturale del Paese di produzione maggioritario<sup>43</sup>. Il modello coproduttivo proposto nella lettera del PCI si inseriva in questo clima che diede buoni risultati, non solo garantendo profitti aggiuntivi, ma innalzando anche la qualità industriale delle produzioni e permettendo la realizzazione di progetti finanziariamente impegnativi: la novità stava nello sfruttare i vantaggi del meccanismo coproduttivo per rafforzare le relazioni fra Est e Ovest<sup>44</sup>. Il fatto che il settore cinematografico fosse statalizzato e l'importanza ideologica che i sovietici davano ai prodotti artistici e culturali come il cinema, impedì poi che il modello di coproduzione reale fosse superato dal mero cofinanziamento, come invece avveniva già all'epoca in Europa.

### 3. *Negoziare le memorie nazionali: il bravo italiano, il forte sovietico e il cattivissimo tedesco*

Per comprendere meglio l'idea primigenia del film è utile riportare la sintesi proposta dal PCI nella lettera di Longo:

Al centro del film è il dramma dell'uomo semplice italiano costretto a combattere una guerra ingiusta. Nascita della collera antifascista. Conflitto tra italiani e tedeschi. Amicizia tra italiani e popoli aggrediti. Il tema è di estremo interesse politico non soltanto come rispecchiamento veritiero di un tragico passato, ma come monito contro tutte le tendenze attuali alla inimicizia tra i popoli e alla guerra. Il film si svolge a livello di semplici e umane storie di soldati e ufficiali nel quadro di grandiosi avvenimenti storici<sup>45</sup>.

Da queste poche righe emergeva che il film avrebbe dovuto rappresentare soldati e ufficiali, quindi non i massimi vertici militari, visti come vittime di

43 C. Wagstaff, *Il nuovo mercato del cinema*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Tomo I, Einaudi, Torino 1999, p. 858.

44 Un discorso a parte meritano le coproduzioni fra l'Italia e la Jugoslavia, per le quali gli accordi bilaterali erano stati firmati già dal dicembre 1957, successivamente al memorandum di Londra del 1954 che aveva posto fine alle ostilità circa la sovranità su Trieste e la Dalmazia. Cfr. Di Chiara, *Cinecittà sulla Neretva*, cit., p. 563.

45 RGANI, F. 5, op. 36, d. 138, l. 16; *Estero 1961*, Urss, 0484/1083, in ASFG, APC.

una “guerra ingiusta” che li orienta all’antifascismo. Tale attitudine si sarebbe manifestata nel repentino contrasto con l’alleato tedesco e nella solidarietà con i popoli invasi. L’“estremo interesse politico” del tema era dovuto sia a motivazioni storiche (“rispecchiamento veritiero di un tragico passato”), sia alla promozione del pacifismo nel contesto presente del confronto bipolare reso all’epoca nuovamente teso dall’abbattimento da parte dei sovietici dell’aereo spia U2 americano e dalla conseguente dura reazione di Mosca. Anche la coproduzione franco-sovietica, che all’epoca era già uscita, prendeva spunto dalla Seconda guerra mondiale: essa ricostruiva liberamente le avventure eroiche di una squadra di aviatori francesi inviati dal generale De Gaulle per combattere al fianco dell’Armata Rossa fra il 1943 e il 1945. Perciò, mentre la coproduzione franco-sovietica rappresentò l’alleanza militare fra i due Paesi in funzione antinazista, il progetto italiano era più delicato giacché mirava a mostrare la solidarietà internazionale fra i due popoli, nonostante la guerra d’aggressione voluta dal regime fascista.

La lettera del PCI chiarì a proposito che sarebbe stata indispensabile la collaborazione di sceneggiatori dell’URSS. Ciò avrebbe comportato lo spostamento della cooperazione su un terreno più strettamente creativo e produttivo. Accanto alla troupe italiana ce ne fu una gemella che lavorò per l’edizione sovietica del film e con cui gli italiani dovettero confrontarsi, così come ci fu un confronto serrato fra i due gruppi di produzione<sup>46</sup>. La negoziazione fra modi di produzione differenti non fu semplice anche perché la maggior parte delle riprese fu effettuata in URSS, mentre la maggior parte del cast tecnico e artistico era italiano.

La relazione finale sul film inviata dalla casa di produzione italiana Galatea alla Direzione Generale per il Cinema inizia proprio affermando come

la preparazione di questo film è stata lunga ed in un certo senso complessa. Sono occorsi più di due anni per giungere al momento di dare inizio alle riprese. La stesura della sceneggiatura, l’accordo di partecipazione con l’U.R.S.S., i sopralluoghi, l’adattamento di ogni particolare ai luoghi e alle storie reali, sono state tutte tappe abbastanza complesse che abbiamo dovuto superare gradualmente e per le quali sono occorsi quasi interamente tutto il 1961 e 1962<sup>47</sup>.

La struttura statale e centralizzata del cinema sovietico costituì una risorsa fondamentale per la realizzazione del film di guerra. La relazione di

46 Il cast tecnico russo includeva lo sceneggiatore Sergej Smirnov e il regista Dmitrij Vasil’ev. L. Santi, *Film “Italiani, brava gente”*, *Cast Tecnico – Russi*, in ACS, MTS, DC, 1946-1966, Copioni Cinema, 3717.

47 L. Santi, *Film “Italiani, brava gente”*. *Relazione sulla lavorazione del film*, s.d., ivi, p. 1.

Santi più volte sottolinea “che da parte sovietica ci fu uno sforzo notevole sia economico che di mezzi per aiutarci in questa fatica”<sup>48</sup>; nella fase iniziale delle riprese, dal dicembre 1962 al marzo 1963 le diverse troupe createsi per girare più scene contemporaneamente

ebbero a disposizione l’esercito russo con numerici varianti tra i 1000 ed i 10.000 giornalieri. Per muovere una così importante massa di persone, fu necessario una organizzazione di tipo militare con telefoni, radio da campo, altoparlanti, ecc. Agli ordini del regista De Santis, collaboravano due generali sovietici ed un comando che superava i 15 ufficiali di alto grado. Senza l’appoggio dell’esercito sovietico, non riteniamo che le riprese del film avrebbero potuto essere realizzate<sup>49</sup>.

La grande disponibilità sovietica in termini di risorse materiali, finanziarie e umane – militari e civili – per la realizzazione dei film aveva anche dei contraltari, fra cui l’allungamento, oltre della fase preparatoria, anche della fase delle riprese, alla ricerca talvolta maniacale delle condizioni migliori, pretese peraltro dallo stesso De Santis. Ciò portò a uno slittamento dell’uscita del film, prevista nell’accordo preliminare entro il 1962, ma che in Italia uscì alla fine dell’estate del 1964, e di conseguenza a una spesa supplementare per il produttore italiano, poiché l’accordo prevedeva che gli stipendi sarebbero stati pagati dal produttore che aveva assunto il personale, indipendentemente dal Paese in cui si svolgevano i lavori<sup>50</sup>. Alla fine di novembre del 1962 il direttore di produzione della Galatea, Luigi Millozza, scrisse da Roma a De Santis in tono scoraggiato per i tempi di lavoro dilatati, oltre che per le condizioni ambientali:

Il film è nelle mani dei russi: si gira in un paese dove la settimana è di cinque giorni, e il giorno (specie quello invernale) è di tre o quattro ore. Sono convinto che nulla o quasi potremmo fare per cambiare i metodi di lavorazione e gli orari dell’Urss e sarà già tanto se riusciremo a contenere la lavorazione nei limiti che ho detto sopra. Il preventivo è stato fatto per quaranta settimane, e quindi se il film finirà in agosto il costo non cambierà, se dovesse invece verificarsi l’imprevisto di non finire le scene invernali, sappi che questo imprevisto non è stato preventivato<sup>51</sup>.

---

48 Ivi, p. 2.

49 Ivi, p. 4.

50 Ivi, *Protocollo dell’accordo preliminare*, 20 aprile 1961, p. 3.

51 *Lettera di Luigi Millozza a De Santis*, Roma, 26 novembre 1962, in Biblioteca Luigi Chiarini, Fondo Giuseppe De Santis (d’ora in poi BLC FGDS), Documentazione Cinematografica 1946-1990, b. 16 “Corrispondenza e materiale documentario sulla realizzazione di “Italiani brava gente”” 1962-1963.

Una situazione identica si verificò nel caso della coproduzione franco-sovietica: da un lato i francesi, arrivati in URSS, furono colpiti dall'assenza di preoccupazioni economico-finanziarie e dagli enormi mezzi messi a disposizione dalla Mosfilm; d'altra parte la burocratizzazione del sistema cinematografico sovietico, per cui ogni minima modifica andava fatta approvare a livello superiore, comportò grandi perdite di tempo<sup>52</sup>. In altri termini, l'incontro fra le due economie del cinema, di tipo privato e statale, così differenti portò dei benefici dal punto di vista dell'investimento finanziario e dei mezzi materiali a disposizione ma al contempo dilatava i tempi di produzione, rallentandone sensibilmente la realizzazione.

Le discussioni sul processo creativo (dall'elaborazione della sceneggiatura alle riprese e al montaggio) fanno emergere un'altra questione cruciale. Le coproduzioni, quando furono reali e non delle compartecipazioni puramente finanziarie, richiesero ai Paesi collaboranti una pratica di mediazione dei propri patrimoni culturali nazionali<sup>53</sup>. In questo caso il tema proposto dagli italiani, la campagna italiana in URSS durante il secondo conflitto mondiale, metteva in gioco una serie di rappresentazioni e autorappresentazioni sulla cui base si era costruita la narrazione nazionale e la legittimità dei due Paesi sulla scena internazionale del dopoguerra<sup>54</sup>. È sufficiente leggere la nota introduttiva presente nel primo soggetto del film scritto da De Santis e da Ennio De Concini per individuare uno degli stereotipi fondamentali utilizzati dalle diverse forze politiche post fasciste nella costruzione narrativa italiana dell'esperienza della Seconda guerra mondiale, che era divenuta uno dei pilastri della memoria pubblica nazionale dell'Italia repubblicana. Il riferimento è al mito del cosiddetto "bravo italiano", cioè al processo di assoluzione che le forze politiche post fasciste riservarono ai militari italiani durante il conflitto, e per estensione alla popolazione, forzosamente coinvolta nell'esperienza fascista ma ritenuta intrinsecamente estranea a qualsiasi tipo di degenerazione o violenza, anche in una guerra d'aggressione<sup>55</sup>. È un discorso le cui fondamenta furono poste fra il

52 Gallinari, *NORMANDIE-NIEMEN* (Jean Dréville, 1959), cit., pp. 275-276.

53 Cfr. Siefert, *Co-producing Cold War Culture*, cit., p. 74.

54 Per uno studio puntuale delle diverse redazioni della sceneggiatura e delle interazioni fra parte italiana e sovietica rimando al più dettagliato C. Olivieri, *Medici, Marleen e militari. O della brava gente al cinema*, in "Europa Orientalis", 36, 2017, pp. 395-420. Sull'identità nazionale come costruito sociale si veda il classico B. Anderson, *Imagined Communities*, Verso, London 1983.

55 Fra i primi ad aver evidenziato il meccanismo di costruzione di questo stereotipo si segnala D. Bidussa, *Il mito del bravo italiano*, Il Saggiatore, Milano 1994. Si veda anche, in riferimento al discorso dell'atteggiamento umanitario italiano rispetto alla persecuzione degli ebrei, C. Fogu, *'Italiani brava gente'*. *The Legacy of Fascist Historical Culture on Italian Politics of Memory*, in R.N. Lebow, W.

1943 e il 1947 e che sfruttò anche la propaganda alleata che voleva far crollare la dittatura fascista e togliere l'appoggio italiano all'Asse. Fondamentale fu la creazione del confronto fra il “bravo italiano” e il “cattivo tedesco”, attraverso cui, tanto l'establishment monarchico prima, che le forze politiche antifasciste poi, cercarono di relativizzare le responsabilità italiane ed evitare così che le trattative di pace non conducessero a un esito troppo pesante per l'Italia. Una delle strategie messe in atto per auto legittimarsi sulla scena internazionale, oltre che per motivi di coesione sociale interna, fu proprio quello di sacralizzare la Resistenza e di addossare completamente le responsabilità alla Germania<sup>56</sup>. Il binomio del “cattivo tedesco” e del “bravo italiano” ha non solo rappresentato la chiave di lettura dell'elaborazione prodotta a livello politico e culturale per salvaguardare gli interessi nazionali dell'Italia post fascista, ma ha al contempo condizionato anche la rappresentazione che la cultura popolare di massa ha dato della guerra. Il titolo del film di De Santis si è poi affermato come espressione emblematica e sintetica di quel canone interpretativo che la storiografia mette oramai da tempo in discussione circa l'atteggiamento dell'Italia impegnata in operazioni militari, con uno sguardo specifico ai crimini durante le occupazioni nella Seconda guerra mondiale<sup>57</sup>, nonché alla revisione dell'esperienza coloniale<sup>58</sup> e al connesso razzismo<sup>59</sup>.

---

Kansteiner (a cura di), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Duke University Press, Durham-London 2006, pp. 169-171.

- 56 Cfr. F. Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione della colpa della seconda guerra mondiale*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- 57 Sull'occupazione italiana in Jugoslavia cfr. C. Di Sante, *Italiani senza onore. I crimini in Jugoslavia e i processi negati (1941-1951)*, Ombre corte, Verona 2005; E. Gobetti, *L'occupazione allegra. Gli italiani in Jugoslavia (1941-1943)*, Roma, Carocci, 2007. Sulla Grecia si veda L. Santarelli, *La violenza taciuta. I crimini italiani nella Grecia occupata*, in L. Baldissera, P. Pezzino (a cura di), *Crimini e memorie di guerra, L'ancora del Mediterraneo*, Napoli 2004, pp. 271-291.
- 58 Nella vasta produzione di Labanca sull'argomento si veda almeno *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2007. In una prospettiva di storia militare che mette in continuità la guerra coloniale in Africa Orientale con il secondo conflitto si veda G. Rochat, *Le guerre italiane 1935-1943*, Einaudi, Torino 2005. Non vanno poi dimenticati gli studi pionieristici di Angelo Del Boca che poi ha sfruttato il titolo del film di De Santis per mettere in discussione quella narrazione, allargandola a tutta la storia italiana unitaria e facendola uscire dai confini della storiografia specialistica. Cfr. A. Del Boca, *Italiani, brava gente? Un mito duro a morire*, Neri Pozza, Vicenza 2005. Un altro lavoro che prende a prestito l'espressione è *Brava gente*, numero monografico di *Zapruder. Storie in movimento. Rivista di storia della conflittualità sociale*, 23, 2010.
- 59 L. Goglia, *Note sul razzismo coloniale fascista*, in “Storia contemporanea”, 6, 1988, pp. 1238-1240.

Per quanto riguarda la costruzione di una memoria accettabile della campagna di Russia, essa iniziò quando l'VIII Armata Italiana in Russia (ARMIR) era stata appena sconfitta e la guerra infuriava ancora in Europa. Tutti i diversi testi circolanti già allora e nel dopoguerra – che fossero pamphlet propagandistici fascisti, testimonianze critiche coeve, o dopo le relazioni ufficiali e ufficiose dell'Esercito e di alti militari, la ricca letteratura memorialistica dei reduci, nonché i reportage dei rotocalchi di consumo di massa – concordavano su alcuni punti cardine che costituirono il canone di lettura di quella esperienza per il futuro: il valore con cui i soldati italiani avevano combattuto; il loro status di vittime; la netta divisione fra italiani e tedeschi circa le responsabilità della guerra, dell'occupazione del territorio sovietico e della sconfitta militare italiana<sup>60</sup>.

La versione finale del film esordisce, infatti, con una dedica

a tutti i soldati che nell'ultima guerra hanno combattuto sul fronte orientale, affrontando con il loro sacrificio una delle più dolorose tragedie del popolo italiano [...] e agli scrittori e giornalisti che con le loro testimonianze hanno ispirato questo racconto.

Ciò testimonia il legame diretto fra quel tipo di *master narrative* sull'esperienza dell'esercito italiano sul fronte orientale e il film che contribuì a sintetizzare efficacemente col suo titolo quella stessa narrazione. Già in alcuni stralci della nota introduttiva al primo soggetto in cui sono evidenti questi stereotipi sul soldato italiano buono anche se invasore:

essi [gli italiani] si fecero conoscere, a differenza dell'alleato tedesco, come uomini di cuore, "brava gente", assolutamente incapace, nel profondo dell'a-

60 Per una ricostruzione di tutte le diverse voci che concorsero a creare quella interpretazione autoassolutoria si vedano T. Schlemmer, *Invasori non vittime. La campagna italiana di Russia 1941-1943*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 3-8, e Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano*, cit., pp. 102-106. La storiografia ancora oggi non è concorde sul giudizio da dare sulla prassi di occupazione italiana in URSS. Secondo il sopra citato Schlemmer i rapporti con la popolazione furono molto più variegati, mentre l'atteggiamento verso prigionieri di guerra e partigiani fu decisamente duro. Per un'interpretazione differente, basata su fonti archivistiche ex sovietiche e che evidenzia come la differenza di responsabilità fra italiani e tedeschi fu netta, non per la maggiore umanità degli italiani, ma perché secondo gli accordi prigionieri e partigiani dovevano essere consegnati immediatamente all'alleato tedesco impegnato in una guerra di sterminio, si veda G. Scotoni, *Il nemico fidato. La guerra di sterminio in URSS e l'occupazione alpina sull'alto Don*, Panorama, Trento 2013.

nima, di fare del male nello spirito della guerra d’aggressione<sup>61</sup> [...] [Il film] racconterà come il soldato italiano, pur presentandosi in casa altrui col volto dell’armi e inevitabilmente complice di un’ingiusta aggressione, fu portatore d’un messaggio, per quanto possibile pacifico<sup>62</sup>.

In altri passaggi invece si percepisce la volontà di evidenziare la progressiva frattura fra l’esercito italiano e il fascismo:

Via via che i fronti di combattimento si estendevano, in Africa e in Europa, [...] si faceva strada la convinzione che la sola possibilità di salvezza dell’Italia era quella di dissociare le proprie responsabilità dal furibondo sogno di dominazione mondiale di Hitler e di Mussolini<sup>63</sup> [...] l’odissea tragica della ritirata di Russia durante la quale ciascun soldato italiano comprese di essere vittima non di un brutale nemico ma delle colpe imperdonabili dei capi fascisti<sup>64</sup> [...] non c’è uomo dell’est del nostro continente che, avendo imparato nel cuore del conflitto, a distinguere tra fascisti e italiani, non guardi con sincera amicizia verso l’Italia<sup>65</sup>.

D’altra parte in URSS la destalinizzazione e il disgelo avevano favorito l’emergere di una serie di opere in cui il tema della guerra non era più trattato nella sua dimensione epico-patriottica<sup>66</sup>. Il filo rosso che accomuna film affermatosi anche a livello internazionale – come *Quando volano le cicogne* (Michail Kalatozov, 1957), *La ballata del soldato* (Grigorij Čuchraj, 1959), *Il destino di un uomo* (Sergei Bondarčuk, 1959), *Pace a chi entra* (Aleksandr Alov e Vladimir Naumov, 1961) e *L’infanzia di Ivan* (Andrej Tarkovskij, 1962) –, è piuttosto l’umanità e la dimensione privatamente tragica della guerra, come scrive Youngblood: “For the first time, Soviet filmmakers were able to show the emotional costs of the war, without the need for heroics to offset the suffering”<sup>67</sup>. Alla dimensione tragica e umana si accompagnava per la prima volta nel cinema sovietico un pathos consono alla politica chruščeviana della coesistenza pacifica<sup>68</sup>.

61 *Italiano, brava gente. Primo soggetto De Concini-De Santis*, p. 6, in Biblioteca Luigi Chiarini, Sezione Sceneggiature (d’ora in poi BLC SC).

62 Ivi, p. 8.

63 Ivi, p. 1.

64 Ivi, p. 7.

65 Ivi, p. 8.

66 Sul cinema sovietico negli anni di Chruščev vedi J. Woll, *Real Images. Soviet Cinema and Thaw*, I.B. Tauris, London-New York 2000.

67 D.J. Youngblood, *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, University Press of Kansas, Lawrence 2007, p. 118.

68 M. Trofimenkov, *Cinema russo, 1956-2000*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L’Europa. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino 2000, III, tomo II, pp. 1144, 1147.

La vittima sacrificale di questo progetto condiviso da italiani e sovietici di rappresentazione del valore superiore dell'amicizia dei popoli fu l'immagine del soldato tedesco. Il grado di crudeltà e di violenza con cui doveva essere rappresentato l'esercito tedesco fu un elemento di discussione ricorrente nella negoziazione narrativa fra le parti italiane e sovietiche. Da un lato De Santis già nella nota introduttiva al primo soggetto aveva sottolineato più volte e chiaramente la differente percezione che i popoli invasi avevano avuto dell'esercito italiano rispetto a quella degli aggressori tedeschi. D'altra parte il Dipartimento per la Cultura del Comitato Centrale del PCUS durante la visione del primo montaggio del film criticò l'immagine non abbastanza negativa che il film offriva dei tedeschi e spinse affinché fosse peggiorata. Per esempio lamentò che durante una fuga di prigionieri sovietici i tedeschi sparassero in aria anziché puntare sui fuggiaschi. Questo comportamento era etichettato dal presidente della Mosfilm Surin come un "umanesimo non tipico dei tedeschi. Essi erano violenti e brutali"<sup>69</sup>. Discutendo una scena sul mancato supporto tedesco agli italiani durante la ritirata, i sovietici rilevarono che

Bisognerebbe rendere più violenta la reazione dei tedeschi e la loro crudeltà. Al tempo stesso riteniamo necessario reinserire nel film la scena del comportamento crudele dei tedeschi nei riguardi dei soldati italiani che cercano di salire sui camion e sui carri armati tedeschi durante la ritirata generale<sup>70</sup>.

Tuttavia, dal punto di vista prettamente narrativo il nodo principale che dovettero sciogliere le parti italiane e sovietiche fu la rappresentazione dell'esercito sovietico. Le divergenze sovietiche furono chiare già dall'esame della sceneggiatura alla quale aveva lavorato anche il sovietico Sergej Smirnov<sup>71</sup>. Il settore cultura del Comitato Centrale del PCUS definì gli errori nella sceneggiatura capaci di "suscitare antipatia verso il nostro esercito"<sup>72</sup>. L'esempio portato dai sovietici fu quello in cui l'esercito sovietico spara sulla folla di soldati italiani in ritirata "affamati, congelati,

69 "Appunti manoscritti con le opinioni di Trombadori, Smirnov, De Concini ed altri su *Italiani brava gente*", in BLC, FGDS, Documentazione Cinematografica 1946-1990, b. 20.

70 Ivi, b. 16 "Corrispondenza e materiale documentario sulla realizzazione di *Italiani brava gente*" 1962-1963, *Osservazioni di parte sovietica sul montaggio del film "Italiano brava gente"*, [dopo il 28/11/1963]

71 Gli altri co-sceneggiatori italiani, oltre a De Santis e De Concini, furono Augusto Frasinetti e Giandomenico Giagni.

72 Otdel kul'tury CK KPSS [Dipartimento cultura del Comitato centrale del PCUS], 13 luglio 1962, in RGANI, F. 5, op. 36, d. 138, l. 19.

semimorti<sup>73</sup> e dove i reparti dell’offensiva sovietica uccidono il soldato italiano Sanna mentre, fischiettando l’internazionale, tentava di darsi disarmato come prigioniero. Altro punto della sceneggiatura sul quale le autorità sovietiche si trovarono in disaccordo con De Santis fu il modo troppo rapido in cui si manifestarono i contrasti fra gli alleati tedeschi e italiani mentre per i sovietici sarebbe stato “più verosimile [...] mostrare che le divergenze fra italiani e hitleriani erano apparse e si erano acutizzate nel corso degli avvenimenti bellici sotto l’influenza dell’esercito sovietico”<sup>74</sup>. La volontà sovietica di evidenziare il ruolo chiave del proprio esercito nell’insorgere dei contrasti fra tedeschi e italiani metteva così in difficoltà il tentativo italiano di prendere le distanze dagli alleati di guerra non solo il più possibile, ma anche il prima possibile nel corso delle narrazioni filmiche. Il documento del settore cultura del Comitato Centrale terminava suggerendo al Ministero della Cultura di “controllare in modo speciale” il lavoro sulla sceneggiatura e di passare alle riprese solo dopo la sua rielaborazione. Si esplicitava così la preoccupazione sovietica di fornire un’immagine ufficiale della propria forza militare tanto più in un film che avrebbe di certo avuto per la sua natura una forte distribuzione internazionale.

In questo senso è esemplare la discussione apertasi fra De Santis e l’equipe sovietica intorno alla cosiddetta “scena dell’Internazionale”. La sceneggiatura prevedeva una scena di massa di 2.000 soldati russi prigionieri dei tedeschi che per protesta iniziavano a cantare l’inno dell’Internazionale socialista. L’unità artistica sovietica per il controllo della sceneggiatura e delle riprese pose il veto alla rappresentazione di un così alto numero di soldati prigionieri sovietici, per non offendere “l’onore e il prestigio dell’esercito sovietico”<sup>75</sup>. Perciò proposero di utilizzarne solo 200, spiegando che il gesto di pochi sarebbe risultato più “eroico”<sup>76</sup>. De Santis ribatté che a suo parere mostrare una massa di 2000 prigionieri non sarebbe stato offensivo per l’onore dell’esercito sovietico “sia perché questo è accaduto realmente e non è frutto della fantasia degli sceneggiatori [...], sia perché l’effetto artistico che si può raggiungere con 2000 persone non è lo stesso se la scena viene realizzata con 200”<sup>77</sup>. De Santis propose in alternativa l’utilizzo di una massa di civili “razziati dai nazisti e avviati, sotto la minaccia

73 *Ibid.*

74 Ivi, l. 20.

75 *Lettera di De Santis*, Mosca, 13/5/1963, in BLC, FGDS, Documentazione Cinematografica 1946-1990, b. 16 “Corrispondenza e materiale documentario sulla realizzazione di “Italiani brava gente”” 1962-1963.

76 Ivi, *Raisman e Glagoleva a De Santis*, s.d.

77 Ivi, *Lettera di De Santis*, Mosca, 13/5/1963.

dei mitra, verso i campi di concentrazione e di lavoro”<sup>78</sup>. In altri termini, la vena più umanitaria acquisita dal cinema di guerra sovietico negli anni del disgelo non metteva in discussione l’immagine delle forze armate sovietiche, su cui anche si basava il ruolo geopolitico dell’URSS dal dopoguerra.

Alla fine del luglio 1962, intanto, anche l’ufficio governativo italiano preposto al controllo delle sceneggiature diede la sua approvazione. Quello non solo riconobbe come il “senso di profonda e istintiva umanità che caratterizza il soldato italiano nei confronti dei componenti di altri eserciti”, ma lo giudicò addirittura eccessivo, giacché contrastava con la “mentalità [...] dominante” che aveva contraddistinto il conflitto. Gli episodi della sceneggiatura citati furono quello della

ragazza allineata con altri fucilandi, quindi risparmiata dalla scarica [...] e lasciata libera; quello del medico militare italiano che si reca a curare, non già un appartenente a formazioni regolari nemiche, ma un partigiano, ossia, per il codice militare, un combattente fuori legge<sup>79</sup>.

Si riconobbe quindi come lo zelo nel fornire un’immagine irreprensibile dei soldati italiani, unita alla finalità del progetto, avesse condotto a fornire una visione edulcorata del conflitto soprattutto per quanto riguarda il rapporto con i sovietici non appartenenti alle forze militari regolari, cioè i partigiani, oltre che la popolazione. Gli stessi sovietici nella visione della prima versione di montaggio rilevarono l’eccessiva confidenza creatasi fra i propri partigiani e i soldati italiani<sup>80</sup>.

#### 4. La partecipazione americana: pro e contro della cooperazione Est-Ovest

Nella prima coproduzione cinematografica italo-sovietica recitarono due attori americani, all’epoca già abbastanza noti negli USA, cioè Arthur George Kennedy e Peter Falk. Secondo quanto scritto da De Santis, la partecipazione dei due attori era prevista da un accordo stretto prima dell’inizio delle riprese fra la Galatea di Lionello Santi e Joseph Levine, presidente della Lighstone Embassy Picture, società indipendente ame-

78 *Ibid.*

79 “*Italiano, brava gente*”, 27/7/1962, in ACS, MTS, DC, 1946-1966, Copioni Cinema, 3717, Direzione Generale per il Cinema, Divisione VII

80 *Appunti dattiloscritti*, s. d., in BLC, FGDS, Documentazione Cinematografica 1946-1990, b. 20 “Appunti manoscritti con le opinioni di Trombadori, Smirnov, De Concini ed altri su Italiani brava gente”.

ricana di produzione, importazione e distribuzione<sup>81</sup>. Per De Santis l'accordo aveva fruttato alla Galatea un'anticipazione di 350.000 dollari e inoltre un credito dalla Banca Nazionale del Lavoro di 150.000.000 di lire<sup>82</sup>. Il regista scrisse di aver accettato l'accordo sia per il suo valore commerciale, “sia perché la combinazione italo-sovietico-americana era ed è politicamente interessante, anche se gli americani non figurano ufficialmente come coproduttori”<sup>83</sup>. Sebbene anche altre fonti citino la Embassy come coprodittrice del film<sup>84</sup>, il finanziamento americano non appare effettivamente da nessuna parte nella corrispondenza fra la Galatea e il MTS. Tale documentazione conserva il piano finanziario del film che prevedeva un costo complessivo della produzione ammontante a lire 2.714.880.000. La Mosfilm ne avrebbe messo 1.700.000.000. Del restante 1.014.880.000 di lire, la Galatea ne avrebbe apportato con mezzi propri con lire 414.800.000 (più 20.000.000 di lire per l'edizione e il lancio), mentre per i restanti 600.000.000 di lire si chiedeva il credito della Banca Nazionale del Lavoro<sup>85</sup>, che quindi risultava molto maggiore di quanto segnalato da De Santis.

De Santis scelse i due attori americani sulla base delle foto inviategli dalla Galatea a Mosca. Falk avrebbe dovuto interpretare uno dei ruoli principali, ossia il giovane soldato italiano Loris Bazzocchi, “l'unico ad avere un accenno di storia d'amore con una giovanissima contadina sovietica, e che si comportano, proprio per la loro psicologia come due adolescenti”<sup>86</sup>. Tuttavia, rimase profondamente deluso dall'aspetto di Falk al momento del suo arrivo a Poltava alla fine di giugno del 1963: l'attore, infatti, non solo dimostrava molti più anni di quanto la foto avesse lasciato intuire, ma

81 Levine si occupò dell'importazione e della distribuzione in America di diversi film italiani fra cui *La Dolce Vita* (1960) e *Otto e mezzo* (1963) di Federico Fellini, e *Boccaccio 70* (1962) di Mario Monicelli, Federico Fellini, Luchino Visconti e Vittorio De Sica. Sull'eccentrica figura e l'intensa attività imprenditoriale di Levine si veda A.T. McKenna, *Joseph E. Levine, Showmanship, Reputation and Industrial Practice 1945-1977*, PhD Thesis, University of Nottingham 2008.

82 *Lettera di De Santis a Nano*, Mosca, 8/7/1963, in BLC, FGDS, Documentazione Cinematografica 1946-1990, b. 16 “Corrispondenza e materiale documentario sulla realizzazione di “Italiani brava gente”” 1962-1963.

83 *Ibid.*

84 McKenna, *op. cit.*, p. 139.

85 *Piano finanziario del film dal titolo provvisorio “Italiano, brava gente”*, 10 agosto 1962, in ACS, MTS, DC, 1946-1966, Copioni Cinema, 3717, Galatea S.p.a.

86 *Lettera di De Santis a Nano*, Mosca, 8/7/1963, in BLC, FGDS, Documentazione Cinematografica 1946-1990, b. 16 “Corrispondenza e materiale documentario sulla realizzazione di “Italiani brava gente”” 1962-1963.

aveva anche un occhio di vetro. La descrizione della reazione offerta dallo stesso De Santis permette di comprendere la preoccupazione del regista:

Come avrebbe potuto l'occhio di vetro di Falk guardare gli immensi campi di grano e di girasoli dell'Ucraina, come avrebbe potuto questo Falk quarantenne ringiovanire di almeno 15 anni, per tenere fede al mio personaggio, e come avrebbe potuto, quell'occhio di vetro, che nessun esercito del mondo si sarebbe mai sognato di reclutare, affrontare la prima linea e combattere e mirare contro il nemico? Follia, pura follia<sup>87</sup>.

De Santis si sentì raggirato dalla Galatea perché, pur avendo visto personalmente Falk prima della sua partenza per l'URSS, non gli aveva comunicato il difetto fisico e l'età non più giovane per venire incontro alle richieste dello studio americano<sup>88</sup>. Anche il cast tecnico sovietico pregò il regista italiano di trovare un compromesso per proseguire il lavoro, non tanto per non inguaiare la Galatea, ma “per amore del nostro film” e anche perché il loro compenso era legato al completamento dell'opera<sup>89</sup>. De Santis propose inizialmente per Falk un altro ruolo ma la Galatea gli comunicò che gli americani non avrebbero accettato<sup>90</sup>. A questo punto il regista italiano si irrigidì con un compromesso che sarebbe stato difficilmente accettabile per la Galatea: propose che un altro regista di fama girasse al posto suo le scene con Falk nel ruolo per lui previsto, a condizione che nei titoli di testa apparisse una didascalia con indicati chiaramente i motivi di questa operazione e che la Galatea si facesse carico di tutte le spese supplementari legate a questa operazione<sup>91</sup>. Questa soluzione sembrava andar bene anche alla troupe sovietica. La situazione si fece però ancora più tesa e complicata quando Aleksandr Zguridi, documentarista, vicepresidente dell'Unione dei cineasti sovietici e amico personale di De Santis, irruppe alla riunione italo-sovietica accusando la Galatea di aver fatto “un gesto di banditismo verso i sovietici”<sup>92</sup>, mentre il vice presidente del Comitato statale della cinematografia, Vladimir Baskakov, affermò che “chi fin da principio ha pensato di adoperare attori americani per ruoli italiani è per lo meno soltanto un volgare commerciante e non un uomo di cinema”<sup>93</sup>. La critica poi passò dalla Galatea allo stesso PCI, rappresentato in quella sede

87 *Ibid.*

88 *Ibid.*

89 Ivi, *Telegramma di But. Bic, Molotkov a De Santis*, s. d.

90 Ivi, *Lettera di De Santis a Nano*, Mosca, 8/7/1963.

91 *Ibid.*

92 Ivi, *Lettera di Trombadori a De Santis*, Mosca, 8/7/1963.

93 *Ibid.*

da Antonello Trombadori, per “aver presentato nell’URSS dei brutali speculatori capitalisti mancanti per giunta di ogni forma di educazione”<sup>94</sup>. Ancora Trombadori fu oggetto delle domande provocatorie di Zguridi: “Voi come rappresentante del PCI che parla tanto di libertà dell’arte potete ammettere che un regista sia obbligato a lavorare con un attore che non vuole e che non è all’altezza della situazione?”<sup>95</sup>. Trombadori ricordò anche a De Santis come lui personalmente e il Partito avessero appoggiato in modo decisivo le sue proposte di collaborazione con le cinematografie dell’Est:

È per questo e soltanto per questo che prima in Jugoslavia<sup>96</sup> e poi qua tu non hai goduto soltanto di generiche raccomandazioni ma di un pieno impegno degli organi dirigenti del partito sul tuo nome. È bene questo non dimenticarlo mai.<sup>97</sup>

Trombadori si mostrava ormai molto pessimista sulla possibilità che la Lighthouse Embassy Pictures potesse accettare il cambio di ruolo di Falk e ipotizzò che la rottura dell’accordo con gli americani avrebbe procurato dei danni economici pari a quelli derivanti da un’interruzione delle riprese. Lo sconforto era legato sia al vicino fallimento del progetto in sé sia alle conseguenze anche politiche della fallita negoziazione:

Quello che vedo con chiarezza è il tramonto di un grande progetto, la fine politica di un sogno, l’inasprimento anche in questo campo dei rapporti o per lo meno delle opinioni dei sovietici sul nostro partito, ecc ecc<sup>98</sup>.

La dichiarazione conferma, anzi anticipa a prima del 1964, la tesi dei rapporti affatto idilliaci fra il PCUS e il PCI, poi ulteriormente deterioratisi. Trombadori concludeva la sua lettera a De Santis confidando in una soluzione che permettesse comunque il completamento del film. Evidentemente alla fine gli americani accettarono che a Falk fosse affidato un altro ruolo, evitando alla Galatea la chiamata di un altro regista. Ciò portò al paradosso per cui Falk interpretò un ruolo secondario ma risultò nettamente l’attore più pagato del film, in quanto già abbastanza cono-

---

94 *Ibid.*

95 *Ibid.*

96 Nel 1958 De Santis aveva realizzato in Jugoslavia il film *La strada lunga un anno*.

97 *Lettera di Trombadori a De Santis*, Mosca, 8/7/1963, in BLC, FGDS, Documentazione Cinematografica 1946-1990, b. 16 “Corrispondenza e materiale documentario sulla realizzazione di “Italiani brava gente”” 1962-1963.

98 *Ibid.*

sciuto per lanciare il film sul mercato americano<sup>99</sup>. L'affare Falk riassume così in sé l'intreccio dei diversi piani di negoziazione che caratterizza le coproduzioni cinematografiche e ancor più quelle fra Est e Ovest durante la Guerra fredda, le problematiche che potevano sorgere e le soluzioni escogitate per superarle. Al di là delle questioni specifiche della cooperazione attraverso la cortina di ferro, non va dimenticata nemmeno la specifica congiuntura interna all'URSS. Fra la fine del 1962 e l'inizio del 1963 – quindi ancora prima della destituzione di Chruščev – si assistette, infatti, a un ritorno forte della censura e del controllo ideologico sull'arte, cinema compreso, che era il risultato nel campo culturale della lotta interna al Partito fra riformatori e conservatori<sup>100</sup>.

Le vicende della genesi e della lavorazione del film *Italiani brava gente* mostrano per la prima volta le connessioni e i cortocircuiti legati alle coproduzioni fra Est e Ovest durante l'antagonismo bipolare della Guerra fredda, seppure nella fase della coesistenza pacifica<sup>101</sup>. Dal punto di vista creativo e culturale, alla volontà condivisa di fare un film sull'amicizia universale fra i popoli, in linea con le retoriche sovietiche della coesistenza pacifica, si aggiunse il carattere transnazionale della rappresentazione del "cattivo tedesco" affermatasi, con finalità differenti, sia in URSS che in Italia. Il tipo di disaccordo fu sul livello di cattiveria, che secondo i sovietici non poteva che essere assoluto, mentre per la parte italiana doveva essere funzionale a far emergere la propria immagine come migliore, in linea con

99 *Film Italiani brava gente, Dichiarazione analitica del costo effettivamente sostenuto*, p. 5, in ACS, MTS DC, 1946-1966, Copioni Cinema, 3717, Galatea Spa.

100 M. Godet, *La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, Cnrs Éditions, Paris 2010, pp. 29-38. Quella forma di "ristalinizzazione" fu apertamente criticata dal presidente dell'associazione culturale "Italia-URSS" Paolo Alatri nell'aprile 1963 durante una visita della delegazione italiana all'istituto di cinema di Mosca. Alatri fu costretto a lasciare l'Unione Sovietica il giorno successivo. Fomin, "Rukovodstvo kinematografiej utverdit' na Vasil'evskoj ulice...", cit., pp. 329-330.

101 Sul versante franco-sovietico va sottolineato come fino a metà degli anni Settanta fu solo uno il film girato in base agli accordi di co-produzione, *Un amour de Checov* di Jutkevič, uscito nel 1968. Sul fallimento sostanziale degli accordi interstatali di co-produzione e sul carattere limitato degli scambi cinematografici fra Francia e URSS di veda M.-P. Rey, *Le cinéma dans les relations franco-soviétiques. Enjeux et problèmes à l'heure de la Détente, 1964-1974*, in Sirinelli, Soutou (a cura di), *op. cit.*, pp. 159-172. Per uno studio che invece evidenzia meglio non solo i limiti ma anche le realizzazioni di quella cooperazione franco-sovietica vedi E. Mityurova, *Tra apertura e diffidenza: il Sovinfilm e le coproduzioni cinematografiche franco-sovietiche negli anni della distensione*, in Pisu, Sorlin (a cura di), *op. cit.*, pp. 175-191.

la lettura canonica che si dava di quelle vicende storiche in Italia. Dal punto di vista politico e ideologico occorre notare come nei momenti di crisi della negoziazione la disponibilità iniziale a collaborare fra le due parti fu rimessa in discussione dal riemergere fra gli addetti ai lavori sovietici di un atteggiamento ideologico di sospetto. I sovietici, infatti, accettarono la presenza americana, ma all’insorgere delle difficoltà rapidamente affiorarono le diffidenze, verso gli americani e i produttori italiani che a loro si erano rivolti, e addirittura verso gli stessi comunisti italiani aventi il ruolo di mediatori. Da questo punto di vista il film riuscì sì a esprimere la volontà di consolidare i buoni rapporti fra i due Paesi negli anni Sessanta, ma al contempo rivela una difficoltà comunicativa politica fra comunisti sovietici e italiani che nel corso del decennio si sarebbe palesata più chiaramente. Sul versante dei rapporti fra i comunisti italiani e la partecipazione americana, il caso di *Italiani brava gente* conferma quanto intuito da Gundle circa il generale “atteggiamento schizofrenico”<sup>102</sup> del PCI tenuto negli anni Sessanta riguardo la cultura di massa che in Hollywood trovava una sua manifestazione emblematica: se, infatti, il progetto del film era nato nell’ambito della sfida comunista all’industria capitalistica americana, esso si concretizzò proprio grazie l’intervento di Levine, che avrebbe successivamente provocato la crisi coi sovietici.

A livello economico-finanziario la presenza non ufficiale dei capitali americani fu necessaria per avviare quella che fu una superproduzione e favorire una circolazione *cross-block* del film<sup>103</sup>. Appare così quasi paradossale che il modello delle coproduzioni europee Est-Ovest come sfida al cinema americano necessitò proprio dell’input finanziario americano, per quanto la società di Levine fosse formalmente indipendente da Hollywood. Peraltro sempre nella prima metà degli anni Sessanta, ci fu il primo tentativo di coproduzione sovietico-americano che fallì dopo più di tre anni di trattative per la difficoltà a trovare un tema condiviso, per le differenze nell’economia di produzione cinematografica già riscontrate anche nei casi italo-sovietico e franco-sovietico, nonché per i problemi

102 Cfr. S. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa*, Giunti, Firenze 1995, pp. 271-275.

103 L’accordo iniziale del 1961 prevedeva che l’Unione Sovietica avrebbe ottenuto i proventi dalla distribuzione del film nella sua sfera d’influenza in Europa, nei paesi comunisti in tutto il mondo, oltre ad altri paesi come il Libano, la Repubblica Araba Unita e la Finlandia. La parte italiana avrebbe goduto dei proventi dalla distribuzione del film nel resto del mondo. *Protocollo dell’accordo preliminare sulla ripartizione delle zone di distribuzione del film in co-produzione italo-sovietica*, 20/4/1961, in ACS, MTS, DC, 1946-1966, Copioni Cinema, 3717.

di politica internazionale<sup>104</sup>. In realtà quello che sembra un paradosso, cioè l'atteggiamento ondivago di apertura e isolazionismo, di sfida e collaborazione, sarebbe stata la cifra della diplomazia culturale sovietica attraverso il cinema, in particolare negli anni di Brežnev<sup>105</sup>. La genesi e la lavorazione di *Italiani brava gente* mostrano in questo senso una cortina di ferro porosa, permeabile attraverso l'atteggiamento compromissorio e negoziale di tutti gli attori creativi, produttivi e politici coinvolti. Il film di De Santis ebbe maggior successo di pubblico in URSS – dove l'uscita fu preparata da un battage pubblicitario con diverse interviste al regista comunista<sup>106</sup> – che in Italia. All'uscita del film, una parte della stampa italiana sottolineò l'aspetto troppo buonista della vicenda raccontata. Per esempio il commento del quotidiano della Democrazia Cristiana, criticando lo schematicismo del film, evidenziò una serie di elementi della costruzione dell'identità italiana post fascista sopra menzionati, con sorprendente anticipo rispetto alla storiografia:

È l'italiano brava gente del titolo, sempre pronto a sacrificarsi e a spartire il suo tozzo di pane con un prigioniero russo, a sognare la casa e la fidanzata ma a stringere i denti e a tirare avanti. Certo, la retorica della guerra è la peggiore, ma non basta dichiararsi contro per fare dell'antiretorica. C'è appunto la retorica del bravo soldatino, più simpatica, beninteso, ma non meno falsa. Retorica offerta da regista e sceneggiatore senza troppe preoccupazioni, e anzi a tratti con pesante ingenuità. Tutti questi italiani buoni, eccetto una piccola minoranza di fascisti, cattivissimi e vigliacchi, tutti questi tedeschi occupati quasi esclusivamente a fucilare ostaggi e civili inermi<sup>107</sup>.

La critica di destra accusò al contrario il film di denigrare l'immagine del soldato, attraverso “un certo tono subdolo di pietismo lacrimoso”<sup>108</sup>. La stampa comunista sottolineò in particolare il messaggio pacifista lanciato

104 Siefert, *Meeting at a Far Meridian*, cit.

105 Cfr. A. Kozovoï, *Défier Hollywood: la diplomatie culturelle et le cinéma à l'ère Brejnev*, in “Relations Internationales”, 147, 2011, pp. 59-71.

106 Si vedano ad esempio: E. Stišova, *Fil'm o vojne protiv vojny* [Un film sulla guerra contro la guerra], in “Luganskaja Pravda”, 9/1/1963; L. Kolosov, *Začem pošli oni na Vostok?* [Perché loro sono andati a Est], in “Izvestija”, 7/5/1964; M. Razorenova, *Snimaet boec, režisser...* [Gira il combattente, il regista...], in “Sovetskaja Rossija”, 23/1/1963; G. De Santis, *Oni šli na Vostok* [Loro andavano a Est], in “Leninskoe Znamja”, 23/2/1964.

107 P. Valmarana, *La campagna di Russia in un film di De Santis*, in “Il Popolo”, 25/9/1964.

108 L. Acerbo, *Un film da sabotare, Brava gente loro!*, in “Il Secolo d'Italia”, 25/9/1964.

dal film, in cui i protagonisti sono vittime della guerra fascista, e l’equilibrio della sua impostazione<sup>109</sup>.

L’incasso in Italia per il quinquennio di sfruttamento 1964-1969 fu di 573 milioni di lire circa<sup>110</sup>, mentre solo per la stagione 1964-65 il primo film ai botteghini italiani – *Agente 007 Missione Goldfinger* – aveva incassato poco più di un miliardo di lire<sup>111</sup>. Il film di De Santis non si trova nella classifica degli incassi dei primi dieci film in Italia né per il periodo 1963-64 né per quello 1964-65; ed è ugualmente assente dall’elenco dei primi 60 film per gli incassi relativi al quinquennio 1960-64<sup>112</sup>. Al di là del successo ottenuto in Italia, il film di De Santis costituì un precedente fondamentale per la formalizzazione degli accordi intergovernativi del gennaio 1967.

---

109 Cfr. A. Savioli, *Un dramma di guerra messaggio di pace*, in “l’Unità”, 25/9/1964.

110 La cifra è stata comunicata dall’ANICA ed è relativa alle 16 città capozona. Ringrazio a proposito il Sig. Bruni per la disponibilità.

111 G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol XI, 1965/1969*, Marsilio-Edizioni di “Bianco & Nero”, Roma-Venezia 2003, p. 625.

112 Cfr. De Vincenti (a cura di), *op. cit.*, pp. 662-664.





### 3. “LA TENDA ROSSA” (1966-1971)

#### 1. *L'avvio delle trattative: geopolitica dei mercati*

Fra il 1969 e il 1970, anche in seguito alla firma dell'accordo intergovernativo che tratteremo specificamente all'inizio del prossimo capitolo, furono realizzati tre film in coproduzione – totale o parziale – fra l'Italia e l'Unione Sovietica. Il primo film del biennio fu *La tenda rossa* di Michail Kalatozov (uscito in Italia nel dicembre del 1969), che riprendeva il sopra citato progetto del 1956, dedicato alla sfortunata spedizione al Polo Nord del dirigibile “Italia”, comandato dal generale Umberto Nobile nel 1928, alla morte di alcuni membri dell'equipaggio e al salvataggio finale effettuato dalla nave rompighiaccio sovietica Krasin. La narrazione è costruita come un processo psicologico e morale che si svolge nella mente di Nobile. La società di produzione italiana, la Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, aveva già prodotto diversi film che avevano riscosso un certo successo anche all'estero<sup>1</sup>. Il film fu distribuito in Italia dalla Italnoleggio, società pubblica creata nel 1965 per favorire la circolazione nazionale di film poco commerciali ma di interesse artistico e culturale. L'idea di realizzare un film che evocava la sfortunata spedizione italiana e il soccorso prestatore dai sovietici era il terzo progetto previsto nella lettera del PCI del 1961 e, anche nella Repubblica Federale Tedesca, in seguito alla proposta norvegese già menzionata, sembrò esserci stato a un certo punto l'interesse per un film sullo stesso tema.

Come sappiamo, dopo il fallimento dei lunghi negoziati con la società di Dino De Laurentiis, la Mosfilm si rivolse alla Vides Cinematografica di Franco Cristaldi. L'accordo generale per la realizzazione del film risale alla fine del 1966. Un primo protocollo – successivo alle trattative verbali condotte a novembre in Italia e in URSS – fu stipulato il 27 dello stesso mese a Roma fra la Mosfilm, rappresentata dal direttore generale Vladimir

---

<sup>1</sup> Per esempio *Kapò* di Gillo Pontecorvo (1959), *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi (1961), *Salvatore Giuliano* di Francesco Rosi (1962).



N. Surin, e la Vides Cinematografica SAS, rappresentata dal già citato Cristaldi, nella qualità di socio accomandatario<sup>2</sup>.

Delle trattative intercorse fra le due parti in URSS, e che condussero alla stipula del protocollo, riferì anche l'Ambasciata italiana a Mosca; quest'ultima, infatti, fu invitata a un pranzo dove parteciparono i diversi soggetti interessati, fra cui il produttore Cristaldi e lo sceneggiatore De Concini:

Da parte sovietica si è provveduto a ricevere, e a trattare con gli ospiti italiani al più alto livello: in loro onore, il Presidente del Comitato per la Cinematografia presso il Consiglio dei Ministri dell'URSS, Romanov, ha offerto un pranzo nella sera di martedì 20 corrente, al quale erano pure invitati, con il Rappresentante di questa Ambasciata, il Vice Presidente del Comitato Cinematografico, Baibakov; il Presidente della Mosfilm, Surin; il Presidente della Sovexportfilm, Davidov, il Capo dello Ufficio Rapporti con l'Estero del Comitato stesso, Slavnov. Da parte sovietica si è manifestato interesse ad iniziare rapporti permanenti con produttori italiani, pur mostrando preoccupazione per le difficoltà che sarebbero rappresentate da una asserita non rilevante solidità finanziaria dei singoli produttori. Dopo il film "La spedizione di Nobile", il Comitato auspicherebbe la realizzazione di altri film con il produttore italiano Cristaldi. Egli è stato comunque invitato, fin d'ora, ad intervenire al Festival cinematografico internazionale di Mosca, che dovrà aver luogo nella prossima estate<sup>3</sup>.

Il messaggio dell'Ambasciata italiana risulta interessante per una serie di motivi. Mostra innanzitutto come il fenomeno delle coproduzioni investisse anche la sfera extra cinematografica, per coinvolgere gli stessi rapporti diplomatici, soprattutto nella loro fase di avvio, dato che l'accordo intergovernativo di collaborazione nel campo cinematografico sarebbe stato firmato solo alla fine del gennaio successivo<sup>4</sup>. Allargando lo sguardo al campo istituzionale, va effettivamente ricordato come la normalizzazione delle relazioni bilaterali sia databile almeno al 1965: sul versante italiano

2 *Protocollo Mosfilm-Vides Cinematografica*, Roma, 27/11/1966, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

3 Ambasciata d'Italia a Mosca (L'incaricato d'affari Renard) al Ministero degli Affari Esteri e al MTS, Mosca, 27/12/1966, *Collaborazione in campo cinematografico tra URSS e Italia. Riferimento: telespresso di questa Ambasciata n.4375 del 5 dicembre 1966*, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

4 Nei rapporti fra l'Italia e i paesi comunisti circa la collaborazione nell'industria audiovisiva il ruolo delle ambasciate rimase rilevante anche in seguito, come dimostrato anche nel caso del primo accordo italo-cinese per la produzione della serie TV *Marco Polo* di Giuliano Montaldo nei primi anni Ottanta. Cfr. F. Di Chiara, *Connecting the West to the East: Giuliano Montaldo's Marco Polo as the first Italian and Chinese Film Co-Production*, in "Journal of Italian Cinema & Media Studies", 3, 2014, pp. 383-398.

un ruolo importante nello sviluppo della politica estera era stato svolto dall'elezione a presidente della Repubblica di Giuseppe Saragat alla fine del 1964 e al ritorno di Fanfani al dicastero degli Esteri nel marzo 1965; in ambito sovietico la transizione dalla leadership di Chruščev a quella di Brežnev non comportò modifiche sostanziali all'interesse dell'URSS verso l'Italia che, anzi, si amplificò<sup>5</sup>.

Inoltre, se ci si attiene alle parole di Renard, sembrerebbe che la parte sovietica fosse estremamente interessata alla collaborazione con l'Italia, tanto da coinvolgere tutti gli interlocutori interni più importanti (il Goskino, la Sovexportfilm, la Mosfilm), ma con un atteggiamento cauto e pragmatico al contempo, come suggerito dai commenti riportati circa la “asserita non rilevante solidità finanziaria dei singoli produttori”. Si poneva così uno dei nodi principali della cooperazione cinematografica italo-sovietica nel campo della produzione, ovvero quello della asimmetria delle risorse fra la principale casa di produzione statale di un Paese come l'URSS e le società di produzione italiane private, sebbene parzialmente sostenute da contributi e incentivi statali. Infine, merita di essere segnalato l'invito che i sovietici rivolsero a Cristaldi per una sua partecipazione al festival cinematografico di Mosca, che si sarebbe svolto nel luglio 1967, e che suggerisce il ruolo di quegli eventi quali luoghi non solo di promozione internazionale dei film, ma anche di scambio e progettazione di nuove iniziative.

È interessante notare che il 22 dicembre 1966, prima della firma dell'accordo generale per la coproduzione del film, fu siglata a Mosca l'intesa relativa alla suddivisione delle aree di sfruttamento del futuro film. L'accordo seguiva, in gran parte, delle logiche geopolitiche per cui la Sovexportfilm sarebbe stata titolare esclusiva dei diritti di sfruttamento cinematografico e televisivo del film in

URSS, Polonia, Cecoslovacchia, Romania, Ungheria, Bulgaria, Jugoslavia, Repubblica Democratica Tedesca, Mongolia, Repubblica Popolare Cinese, Repubblica Popolare del Vietnam, Repubblica Popolare di Corea, Cuba, Finlandia e Giappone<sup>6</sup>.

D'altra parte, alla Vides sarebbero spettati interamente i proventi derivanti dallo sfruttamento del film in “Italia, Spagna, Portogallo, Usa, Canada, Francia, Svizzera, Filippine, Hong-Kong, Macao, Singapore, Malaysia,

5 Salacone, *La diplomazia del dialogo*, cit., pp. 319-332.

6 *Accordo relativo alla suddivisione delle aree di sfruttamento del film*, firmato Vides, Sovexportfilm, Mosfilm, Mosca, 22/12/1966, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

Formosa, Gran Bretagna”<sup>7</sup>. Stupisce la vastità dei territori a uso esclusivo della Vides, rispetto alla abituale fetta di mercato attribuita alla parte italiana nelle coproduzioni con gli altri Paesi europei e nelle compartecipazioni con le società americane. Potrebbe essere interpretata come una forma di bilanciamento rispetto all’estensione dell’area gestita dall’URSS. Secondo l’articolo 3 dell’accordo, peraltro, la Vides sarebbe stata incaricata di curare lo sfruttamento del film negli altri Paesi e territori non specificati negli articoli precedenti dell’accordo, previa comunicazione alla Sovexportfilm circa le condizioni. Tutti i proventi derivanti dalla distribuzione e dallo sfruttamento del film nei Paesi e nei territori appannaggio della Vides, avrebbero dovuto inizialmente coprire le spese sostenute dalla società italiana per la produzione del film. Una volta coperte le spese, il profitto ottenuto dalla Vides con la distribuzione del film nei Paesi e territori indicati nell’articolo, sarebbe rimasto per il 60% alla casa italiana e per il restante 40% sarebbe spettato alla Sovexportfilm; tale suddivisione sarebbe stata modificabile fino alla proporzione del 50% per ciascuna parte, in base ai preventivi di costo definitivi relativi alla produzione del film di ognuna delle parti<sup>8</sup>.

La suddivisione preventiva delle “zone di influenza economica” – procedura standard delle coproduzioni – mostra come gli interessi sovietici andassero ben oltre la semplice diplomazia culturale, per approdare nel campo del commercio transazionale. Cionondimeno la ripartizione delle aree di sfruttamento in funzione soprattutto delle consonanze geopolitiche, o almeno latamente ideologiche, dell’URSS, con alcune evidenti eccezioni (il caso finlandese, in cui prevaleva un buon rapporto storico ed economico di “vicinato”, e quello giapponese), metteva in dubbio il supposto obiettivo sovietico di penetrare economicamente nei mercati cinematografici dei principali Paesi capitalisti, in cui, come visto, la parte italiana aveva il diritto esclusivo di vendere il film. In questo senso sembrava esserci una sorta di doppia strategia: primariamente economica per quanto riguarda la macro zona in cui i sovietici avrebbero potuto godere, interamente o parzialmente, dei proventi della vendita dei diritti di sfruttamento del film; maggiormente culturale in Europa occidentale, negli USA e in Gran Bretagna, dove non ci sarebbero stati profitti economici. A corroborare questa ipotesi vi è anche il fatto che un preaccordo, stipulato fra le parti il 21 novembre 1966, stabiliva che non vi sarebbe stato scambio di valuta “ma – secondo il vero spirito dell’istituto della coproduzione – solo partecipazioni effettive al co-

---

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

sto del film mediante apporti di servizi e materiale cinematografico”<sup>9</sup>. In questo modo, sembra cadere anche uno dei fattori considerato fondamentale nella volontà sovietica all’approfondimento delle relazioni economiche e commerciali con l’Occidente nell’era della distensione, ovvero quello del trasferimento di valuta pesante nelle casse dell’URSS. Teoricamente questo tipo di operazione finanziaria si sarebbe potuta attuare solo in caso di prestazioni di servizi esterni, come sarebbe successo nel caso de *I girasoli*, ma, nella pratica, si sarebbe verificato anche nel caso di *Waterloo*.

## 2. L'accordo di coproduzione Mosfilm-Vides

Nel periodo intercorso tra la firma dell’accordo sulla ripartizione delle aree di sfruttamento e l’accordo di coproduzione in sé, vi fu la formalizzazione dell’accordo intergovernativo per la collaborazione, nel campo cinematografico, fra l’Italia e l’Unione Sovietica, avvenuta il 30 gennaio 1967 e su cui ritorneremo specificamente più avanti. È necessario quantomeno ricordarlo ora perché tale provvedimento, oltre che favorire il proseguimento delle dinamiche burocratiche prima e della produzione del film qui in oggetto dopo, avrebbe fatto da volano per l’avvio delle produzioni congiunte, iniziate ugualmente alla fine degli anni Sessanta, come si vedrà in seguito. L’accordo di coproduzione su *La tenda rossa*, di dodici pagine, presenta le firme del direttore generale della Mosfilm, Surin, e di Cristaldi per la Vides, e fu redatto sia in italiano che in russo. Vale la pena entrare nel merito per comprendere su quali basi concrete si stabilisse la cooperazione fra le parti. L’obiettivo dell’intesa era individuato nella “realizzazione in regime di coproduzione, di un film a soggetto a colori sulla spedizione artica del dirigibile “Italia” capeggiata dal Generale Nobile”<sup>10</sup>. Si stabiliva che le riprese sarebbero dovute

- 
- 9 Tale aspetto è riportato in Cristaldi al MTS, DGS, Roma, 5 febbraio 1968. Poco più di un anno dopo la divisione IV della DGS della MTS – competente in materia di rapporti con le cinematografie estere – approvò la formula adottata dalle parti italiana e sovietica circa la suddivisione delle zone di distribuzione. Quell’organo chiarì all’Ufficio Italiano dei Cambi del Ministero del Commercio Estero che “la quota a carico della parte italiana sarà conferita mediante apporti tecnico artistici senza perciò dar luogo a trasferimento di valute”. MTS, DGS, DIV. IV alla VIDES e p.c. al Ministero del Commercio Estero, all’Ufficio Italiano dei Cambi, *Coproduzione italo-sovietica del film “La tenda rossa”. Istanza della Società Vides Cinematografica*, Roma, 7/3/1969, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.
- 10 *Contratto per la coproduzione di un film a soggetto*, firmato Surin-Cristaldi, Roma, 29/6/1967, p. 1, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

terminare entro il 1968 in modo tale che il film potesse uscire entro il 1969<sup>11</sup>, come effettivamente poi accadde. Da questo punto di vista, quindi, possiamo dire che la collaborazione italo-sovietica riuscì a rispettare i tempi stabiliti e che la lunghezza del processo produttivo, oltre che dei negoziati preliminari, non fosse più di tanto il risultato dei differenti modi di operare nel settore. È estremamente significativo che il contratto precisasse come “con detto film si dovrà realizzare una opera di elevato livello artistico e di grandiosa dimensione spettacolare, allo scopo di dare al film stesso, la più grande diffusione in tutti i paesi del mondo”<sup>12</sup>. Si esplicitava uno degli aspetti più frequenti delle coproduzioni intraeuropee, ovvero quello di realizzare un film capace di circolare a livello globale, rispondendo ai gusti medi di un pubblico indistinto e tendenzialmente attratto dalla “grandiosa dimensione spettacolare” delle opere cinematografiche. Il punto di riferimento erano le super produzioni hollywoodiane, capaci di colmare i grandi investimenti effettuati, con la certezza di poter ricavare profitti da una distribuzione su scala mondiale. Per la stessa ragione si imponeva la recitazione in inglese, tranne che agli attori sovietici, evidentemente poco inclini all’utilizzo di una lingua diversa dal russo e probabilmente anche per veicolare nei propri mercati l’uso del russo come “lingua cinematografica”. Si scelse di effettuare le riprese con pellicola Eastman color in 35 mm, di utilizzare il sistema monofonico per la registrazione sonora e di svolgere in Italia “La lavorazione del materiale girato, la stampa delle prime copie e dei giornalieri di lavorazione”<sup>13</sup>. Appare rilevante riportare questi aspetti tecnici giacché la scelta della pellicola occidentale, al posto del Sovcolor o dell’Agfa di derivazione tedesco orientale usate in URSS, rispondeva all’esigenza di optare per la soluzione tecnicamente migliore, sempre nell’ottica di giungere a uno standard qualitativo di tipo hollywoodiano. La preferenza per l’Eastman color e la conseguente decisione di sviluppare e stampare la pellicola nella parte occidentale della joint venture – non solo in Italia – sarebbe diventata una costante degli accordi di coproduzione. Come interpretarla? In caso di aspirazione a un mercato internazionale – congenita nelle coproduzioni – la scelta dell’Eastman color risultava essere obbligata in quanto era di gran lunga il supporto più utilizzato, così come nel decennio precedente sarebbe stata normale la preferenza per il Technicolor. Inoltre, la stampa del film al di fuori dall’Italia sarebbe risultata molto complicata, a eccezione di una totale responsabilità economica dell’operazione da parte del

---

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

coproduttore italiano, con conseguenti problematiche di natura sindacale<sup>14</sup>. Non va sottovaluta nemmeno l’ipotesi che quella scelta fosse dovuta alle dinamiche contrattuali di equilibrare la bilancia degli apporti fra le due parti. A ogni modo, si trattava di una soluzione che sanciva indirettamente una forma di superiorità tecnologica occidentale rispetto all’URSS: una supremazia che, a ben vedere, era stata riconosciuta dagli stessi cineasti sovietici già diversi decenni prima, sebbene per altri settori dell’industria dei film<sup>15</sup>.

Inoltre, l’accordo ribadiva che non vi sarebbe stata spesa in valuta estera “sulla base del vigente accordo di collaborazione nel campo cinematografico tra l’Italia e l’URSS”<sup>16</sup>. Dal punto di vista dei professionisti coinvolti, fu formalizzata la scelta del sovietico Michail Kalatozov come regista. La scelta di Kalatozov alla regia non era casuale, giacché il cineasta di origini georgiane si era imposto in Occidente già dalla fine degli anni Cinquanta con il film *Quando volano le cicogne*, che aveva ottenuto la Palma d’Oro a Cannes nel 1958. In questo senso Kalatozov, sebbene non giovane, rappresentava quella schiera di cineasti sovietici che avevano ridato prestigio mondiale al cinema dell’URSS negli anni del disgelo chruščeviano, grazie anche alla circolazione e alla premiazione di una serie di film nei festival internazionali del cinema<sup>17</sup>. Nel 1964 era uscita la prima coproduzione sovietico-cubana – *Soy Cuba* – da lui realizzata dopo un lungo processo

14 Sul problema del colore nel cinema italiano vedi: F. Pierotti, *Un’archeologia del colore nel cinema italiano. Dal Technicolor ad Antonioni*, Edizioni ETS, Pisa 2016; F. Di Chiara, P. Noto, *Il colore dei soldi. Note su alcuni film in Technicolor (1952-1958)*, in “Quaderni del CSCI”, 13, 2017, pp. 93–100.

15 Il modello hollywoodiano, dal punto di vista organizzativo e tecnico, era stato apertamente elogiato dai cineasti e dai dirigenti cinematografici sovietici in occasione del festival di Mosca del 1935. Su questo vedi Pisu, *Stalin a Venezia*, cit., pp. 85 e ss.

16 *Contratto per la coproduzione di un film a soggetto*, firmato Surin-Cristaldi, Roma, 29/6/1967, p. 2.

17 Su questo aspetto ci permettiamo di rimandare a Pisu, *Il XX secolo sul red carpet*, cit., pp. 153-155. Non va tuttavia dimenticato che lo stesso Kalatozov coprì ruoli di primo piano nelle istituzioni cinematografiche sovietiche anche negli anni di Stalin. Fra il 1943 e il 1945 era stato rappresentante del Comitato statale per gli affari cinematografici del governo sovietico negli Stati Uniti. Dal 1946 al 1948 fu il viceministro del cinema e in tali vesti capeggiò la delegazione dell’URSS al festival di Cannes del 1946, redigendo al ritorno una corposa relazione da cui si evince il carattere anche politico ed ideologico di quella presenza. Su questo aspetto si vedano V. Pozner, “*Les clefs de la propagande cinématographique en Europe*”: *les Soviétiques au premier festival de Cannes en 1946*, in “1895”, 83, 2017, pp. 137-199; e Pisu, *Stalin a Venezia*, cit., pp. 170-188, *passim*.

produttivo durato quattro anni<sup>18</sup>. Dal punto di vista della scelta registica, si può dire che *La tenda rossa* rispondeva tanto alle esigenze delle autorità sovietiche in materia di diplomazia culturale – mostrare cioè l’aiuto internazionale dell’URSS e la solidarietà verso l’Italia – quanto al percorso cinematografico di Kalatozov, interessato a esplorare i dilemmi morali coi quali gli esseri umani si trovano a confrontarsi<sup>19</sup>.

Ritornando al contratto, esso segnalava che la Vides avrebbe affiancato a Kalatozov un aiuto regista italiano e che il film sarebbe stato girato in base a una sceneggiatura scritta da Ennio De Concini, con la partecipazione dello stesso Kalatozov e concordata dalle due parti<sup>20</sup>. La scelta di De Concini da parte della Vides era legata non solo al ruolo centrale dello sceneggiatore nel panorama cinematografico italiano<sup>21</sup>, ma anche all’esperienza già avuta con l’URSS nel caso, come sappiamo, di *Italiani brava gente*.

Sempre nel campo delle risorse artistiche da coinvolgere, il contratto indicava che

allo scopo di assicurare un successo internazionale al film, ad interpretare i ruoli principali, saranno invitati degli attori importanti. A tal fine la Vides inviterà alcune star dall’Europa e/o dagli USA, nonché noti attori italiani. Per i ruoli russi, la Mosfilm inviterà noti attori sovietici<sup>22</sup>.

In questo caso si esplicitava come la collaborazione italo-sovietica in realtà potesse – e in questo caso dovesse, per contratto – estendersi a professionalità esterne ai Paesi coproduttori proprio in nome del successo internazionale del film, che veniva favorito dalla partecipazione di star americane ed europee. Così, come nel caso di *Italiani brava gente*, si nota che, se da un lato il rapporto bilaterale italo-sovietico

18 Un film che tuttavia era stato accolto freddamente sia a Cuba, sia in URSS. Sulle vicende legate alla realizzazione della ricezione di *Soy Cuba* si veda il documentario del cineasta brasiliano Vicente Ferraz *Soy Cuba – O Mamute Siberiano* (2004).

19 Cfr. P. Michaels, *Mikhail Kalatozov’s The Red Tent: a case study in international coproduction across the iron curtain*, in “Historical Journal of Film, Radio and Television”, 3, 2006, p. 316.

20 *Contratto per la coproduzione di un film a soggetto*, firmato Surin-Cristaldi, Roma, 29/6/1967, p.2, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

21 Ennio De Concini è stato uno dei più importanti sceneggiatori della storia del cinema italiano. Ha vinto l’Oscar nel 1963 per il soggetto e la sceneggiatura di *Divorzio all’italiana* (1961) di Pietro Germi. Sulla sua carriera vedi C. Uva (a cura di), *Ennio De Concini. Storie di un italiano*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 2017.

22 *Contratto per la coproduzione di un film a soggetto*, firmato Surin-Cristaldi, Roma, 29/6/1967, p.2, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

era l'asse portante del progetto, dall'altro si ammetteva la necessità di allargare la collaborazione – in questo caso in termini attoriali – ad altre realtà, nella stessa misura in cui il film era destinato a un pubblico transnazionale. Rimaneva, tuttavia, una netta distinzione di ruolo, per cui la Vides si sarebbe occupata del casting delle star, mentre, per gli attori sovietici, la scelta sarebbe stata unicamente di Kalatozov e della Mosfilm<sup>23</sup>. Il piano di lavorazione prevedeva 33 settimane di riprese (equivalenti a 198 giorni lavorativi), di cui 25 settimane (150 giorni) con gli attori stranieri, assunti dalla Vides<sup>24</sup>. Il contratto indicava in modo separato gli impegni assunti dalle due parti. Gli impegni assunti dalla Mosfilm, a proprie spese, erano i seguenti:

a) fornire noti attori sovietici per i ruoli principali, nonché attori per i ruoli russi riguardanti gli episodi e le scene di massa che verranno girate nell'URSS.

b) per la realizzazione del film nell'URSS, mettere a disposizione una troupe cinematografica (cioè personale tecnico ed artistico compresi i consulenti e gli interpreti).

c) per le riprese del film nell'URSS, fornire il gruppo di lavorazione di: indumenti per l'Artico, attrezzature, mezzi di trasporti ed altri mezzi tecnici necessari (elicotteri, aerei, navi ausiliarie, etc).

d) per assicurare le riprese in Italia, inviare per un certo periodo, secondo la necessità, una parte della troupe sovietica – contenuta comunque entro un massimo di 15 persone – [...]

e) provvedere il gruppo di lavorazione di tre interpreti per assicurare il lavoro nei due Paesi.

f) fornire di costumi gli attori protagonisti sovietici [...]

g) per le riprese di tutte le scene nell'URSS, mettere a disposizione tutti i fabbisogni di scena (compresi i modelli del dirigibile, aerei, una nave rompighiaccio, etc) ed altri mezzi necessari di scena.

h) fornire le costruzioni del film previste per le scene del film da girarsi nell'URSS.

i) eseguire per l'edizione del film i seguenti lavori nell'URSS: primo montaggio del positivo (scena e colonna), doppiaggio dei dialoghi degli attori russi, composizione e registrazione della musica<sup>25</sup>.

L'impegno dei sovietici si esplicitava, quindi, in tre direzioni: garantire dal punto di vista logistico e materiale la possibilità delle riprese nell'Artico; ricercare gli attori, sia protagonisti che secondari, nonché le com-

---

23 Ivi, p. 2.

24 Ivi, p. 3.

25 Ivi, pp. 3-4.

parse per le scene di massa (soprattutto quella della partenza dei soccorsi dall'URSS); costituire una troupe per le riprese da effettuare in Italia.

Da parte sua, invece, la Vides si impegnava a proprie spese a:

a) provvedere alla composizione del cast per quanto riguarda i ruoli non russi, per i personaggi principali [...] Tali attori potranno essere di nazionalità italiana e/o europea e/o americana.

b) per assicurare le riprese del film nell'URSS, inviare per un certo periodo, secondo la necessità, una parte della troupe italiana, contenuta comunque entro un massimo di 15 persone.

c) per le riprese del film nella URSS, fornire la troupe del materiale tecnico [...].

d) per la realizzazione del film in Italia, mettere a disposizione una troupe cinematografica (con personale tecnico ed artistico).

e) per le riprese del film in Italia, fornire la troupe della necessaria attrezzatura di ripresa e fonica, del parco lampade, dei gruppi elettrogeni e degli altri mezzi tecnici occorrenti, nonché dei mezzi di trasporto per le attrezzature e per i componenti della troupe.

Per "attrezzature necessarie" – come sopra specificato – si intende quella eccedente attrezzatura già fornita dalla Vides per le riprese in URSS e che sarà tempestivamente rispedita in Italia per le riprese che ivi si effettueranno.

f) fornire la pellicola negativa Eastman color (100 mila metri), quella positiva, ed il nastro magnetico in quantità necessaria per la produzione del film.

g) approntare i lavori di sviluppo e stampare la pellicola presso lo stabilimento opportunamente scelto dalla Vides, i giornalieri di lavorazione (compresi i doppi scelti) saranno stampati a 35 mm a colori.

h) approntare i costumi per gli interpreti dei ruoli principali (tranne gli interpreti dei ruoli russi) e per tutti gli altri attori e le comparse impegnati nelle scene da girare in Italia (all.2).

i) mettere a disposizione per le riprese di tutte le scene in Italia i fabbisogni ed altri mezzi necessari di scena.

k) fornire le costruzioni del film previste per le scene del film da girarsi in Italia.

l) assicurare i seguenti lavori di montaggio del film in Italia: montaggio definitivo del positivo e del negativo di immagine, fonogramma, rumore e dialoghi (ad eccezione dei dialoghi russi), riregistrazione e la stampa della prima copia a 35 mm.

m) curare l'edizione del film per tutti i paesi dell'area della Vides.

n) Impostare, in collaborazione con la Mosfilm, un piano di lancio pubblicitario del film in tutti i paesi del mondo (con particolare riguardo ai paesi dell'area della Vides), durante il periodo delle riprese<sup>26</sup>.

26 Ivi, pp. 4-6.

Come già detto sopra, fra i principali compiti della Vides ci sarebbe stato quello di scritturare – e di conseguenza retribuire – gli attori non russi per i personaggi principali, con la chiara indicazione che sarebbero potuti essere anche americani. Inoltre, mentre non era previsto che la Mosfilm garantisse alla troupe sovietica inviata in Italia la necessaria attrezzatura tecnica, al contrario, per la troupe italiana in URSS la Vides avrebbe dovuto fornire il materiale tecnico (di ripresa, di illuminazione e di registrazione) necessario ad integrare quanto già in possesso dalla Mosfilm. Ancora, la Vides avrebbe avuto l’obbligo di fornire 100.000 metri di negativo Eastman color, nonché del positivo e del nastro magnetico per la produzione del film. Anche i lavori di montaggio definitivo, di sviluppo e stampa, si sarebbero svolti negli stabilimenti indicati dalla parte italiana: si tratta di elementi tutti concorrenti a far propendere per una chiara scelta di Mosca di rimettersi nelle mani della superiore tecnologia occidentale per assicurare un prodotto di qualità elevata e che potesse circolare a livello globale. È interessante che la promozione internazionale dovesse essere concordata fra le parti, contrariamente a quanto avveniva solitamente, con una gestione autonoma di chi aveva deteneva l’esclusiva per uno specifico territorio: la Vides, invece, avrebbe dovuto concertare il lancio pubblicitario con la Mosfilm anche sui propri mercati occidentali.

Circa lo spostamento dei materiali tecnici fra i due Paesi per le riprese e le fasi di montaggio, sviluppo e stampa, l’accordo prevedeva che le importazioni e le esportazioni sarebbero state effettuate “con permessi e licenze temporanee – sulla base dell’Accordo di coproduzione italo-sovietico – e saranno pertanto esenti da dazi e dogane”<sup>27</sup>. Questo punto del documento mostra come il lavoro alla base delle coproduzioni implicasse un’intensa circolazione di beni materiali, oltre che di professionisti e addetti ai lavori, tale da richiedere un sostegno concreto alle autorità competenti, in primis al Ministero del Commercio con l’Estero per le attrezzature e i materiali di lavoro e a quello degli esteri per accelerare, ad esempio, la procedura di rilascio dei visti d’ingresso e di uscita<sup>28</sup>.

27 *Contratto per la coproduzione di un film a soggetto*, firmato Surin-Cristaldi, Roma, 29/6/1967, p.2, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*, p. 6.

28 In questo senso si veda la richiesta esplicita della Vides al MTS e al Ministero degli Affari Esteri di intervenire per fare accelerare il “rilascio dei visti di entrata e di uscita” dei rappresentanti della cinematografia sovietica. Tale richiesta fu inoltrata “in considerazione del fatto che la collaborazione tra le parti assume di giorno in giorno un ritmo sempre più intenso in vista dell’inizio della lavorazione” e della conseguente “necessità di un sempre più frequente rapporto di scambio tra Roma e Mosca del personale organizzativo, artistico e tecnico sovietico e italiano,

In merito alla ripartizione delle spese concrete per la produzione del film, l'accordo prevedeva che le due parti avrebbero coperto gli oneri inerenti alla realizzazione dell'opera nel proprio territorio, incluse le spese di soggiorno (diarie, alloggio, spese di trasporto all'interno del Paese, ricreazione culturale, assistenza medica) dei componenti della troupe e degli attori dell'altra parte<sup>29</sup>. Vigeva in questo caso un principio di ospitalità dovuto all'effettuazione delle riprese in entrambe i Paesi, e l'inserimento della "ricreazione culturale" suggerisce che la presenza della troupe nel Paese ospitante costituisse occasione non solo di cooperazione e scambio professionale, ma al contempo un'autentica esperienza di conoscenza dell'altro.

L'obiettivo di creare un prodotto capace di avere "la più ampia diffusione in tutto il mondo" – tanto cinematografica che televisiva – e la consapevolezza delle "diverse esigenze dei vari mercati" condusse le parti a prevedere la possibilità di realizzare edizioni diverse del film rispetto a quella definitiva a condizione, di non "alterare il contenuto, la sostanza e lo spirito del film stesso"<sup>30</sup>. In stretta connessione con la summenzionata volontà di soddisfare le aspettative dei diversi pubblici, si permetteva a un compositore italiano, sempre di intesa con Kalatozov, "di apportare parziali modifiche e/o realizzare arrangiamenti diversi della colonna sonora" che sarebbe stata composta da un autore sovietico<sup>31</sup>.

Contestualmente alla firma dell'accordo di coproduzione del futuro film *La tenda rossa*, la Vides e la Mosfilm siglarono un ulteriore protocollo in cui si programmava la realizzazione congiunta di una seconda opera. Si veniva così incontro alle richieste della società di Cristaldi, giacché la produzione del film su Nobile costituiva "un rilevante rischio economico dovuto ai diversi sistemi economici di organizzazione della produzione cinematografica nei due Paesi"<sup>32</sup>. La programmazione di un secondo film rappresentava quindi "parziale compensazione dell'eventuale rischio"<sup>33</sup>. Come nel caso del film su Nobile, anche il secondo sarebbe dovuto essere di "elevato livello artistico e di grande dimensione spettacolare al fine di

---

impegnato nella realizzazione dell'impresa stessa". Vides a MTS e MAE dgrc, *Coproduzione italo-sovietica per il film "La tenda rossa"*, Roma, 5/1/1968, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

29 Ivi, p. 6.

30 Ivi, p. 7.

31 Ivi, p. 8. In effetti la colonna sonora originale dell'edizione italiana del film è stata composta da Ennio Morricone.

32 *Protocollo Vides-Mosfilm*, Roma, 29/6/1967, p. 1, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*

33 Ivi, p. 1.

assicurare ai film stessi la più ampia diffusione in tutti i Paesi del mondo”<sup>34</sup>. Per quanto concerneva il soggetto del secondo film, il protocollo specificava che la Vides avrebbe sottoposto alla Mosfilm uno dei soggetti suggeriti da quest’ultima o alcuni altri soggetti nuovi (non meno di tre), affinché lo studio sovietico potesse scegliere quello più adatto. La compensazione della parte italiana, per il rischio derivante dagli ingenti investimenti effettuati nella prima coproduzione, sarebbe avvenuta allargando la fetta di mercato in cui la Vides avrebbe goduto dei proventi della distribuzione<sup>35</sup>. Il soggetto scelto fu poi l’adattamento della *povest*<sup>36</sup> di Aleksandr Puškin *Dubrovskij*: il progetto non proseguì, malgrado, ancora all’inizio del 1969, sulla stampa fosse riportato addirittura che il film avrebbe avuto come protagonisti due star americane quali Julie Christie e Warren Beatty<sup>37</sup>.

### 3. L’iter burocratico e finanziario del film in Italia

All’inizio del 1968 comparvero le prime cifre relative al preventivo di spesa per la produzione del film, spese che in quel momento ammontavano a tre miliardi di lire, che la Mosfilm avrebbe sostenuto per il 60% (con una quota di partecipazione equivalente quindi a un miliardo e ottocento milioni di lire), mentre la Vides avrebbe partecipato per il restante 40% (ovvero per un miliardo e duecento milioni di lire)<sup>38</sup>. Vi era stato intanto l’ingresso formale di un nuovo soggetto italiano nella produzione – e nella futura distribuzione – del film. La società a capitale pubblico Italnoleggio cinematografico<sup>39</sup> – presieduta dal socialista Mario Gallo – diventò produt-

---

34 *Ibid.*

35 Ivi, p. 2.

36 Termine russo per indicare una composizione letteraria traducibile ugualmente romanzo breve o racconto lungo.

37 Si veda ad esempio Agency Press, *I produttori italiani hanno scoperto la Russia*, in “La Sicilia”, 15/1/1969.

38 Cristaldi alla MTS, DGS, *Coproduzione italo-sovietica del film “La tenda rossa”*, Roma, 5/2/1968, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

39 Impegnata soprattutto nella distribuzione, l’Italnoleggio cinematografico fu istituita a seguito della legge del 4/11/1965 nr. 1213, che applicava anche al cinema uno dei modelli di politica economica dei governi di centro-sinistra promuovendone la struttura industriale a partecipazione statale (art. 1). L’Italnoleggio entrò nella distribuzione per difendere il cinema di qualità e conquistare al tempo stesso spazi di mercato, avviando inoltre un’embrionale politica produttiva.

tore associato dopo aver ottenuto l'approvazione della Mosfilm<sup>40</sup> e, forse non casualmente, quando il preventivo di spesa era aumentato rispetto a quanto indicato solo il mese prima: si indicava come costo totale preventivato non più 3, ma 4 miliardi e 400 milioni, mentre rimaneva invariata la quota percentuale di partecipazione delle due parti (ovvero il 60% per la Mosfilm – 2.640.000.000 di lire – e il 40 % per la Vides e l'Italnoleggio, corrispondente a 1.760.000.000 di lire)<sup>41</sup>.

Nel marzo, intanto, iniziarono le riprese in URSS. Claudia Cardinale fu accolta come un'autentica star e il suo arrivo oltre cortina fu sostenuto da un forte battage pubblicitario<sup>42</sup> – anche nella stampa straniera<sup>43</sup> – in cui l'attrice non lesinava complimenti ai sovietici dal punto di vista professionale e umano.

Nel giugno 1968 – a un anno dalla firma dell'accordo generale fra la Mosfilm e la Vides – quest'ultima richiese alla competente divisione della DGS presso il MTS la dichiarazione provvisoria di nazionalità italiana per il film, in seguito alla presentazione del piano di lavorazione e del soggetto. Riporiamo per intero la trama fornita dalla Vides, giacché vi è possibile evincere quali fossero gli aspetti su cui avrebbe dovuto puntare la sceneggiatura prima e il processo di ripresa e di montaggio della pellicola in seguito:

14 aprile 1928. Il Generale Umberto Nobile, a bordo del dirigibile "Italia" da lui ideato e costruito, parte da Milano con una spedizione di 16 uomini alla conquista del Polo Nord. L'impresa prevede la discesa sui ghiacci polari per rilievi scientifici. Ma dopo un primo sorvolo polare il dirigibile, investito da una tremenda bufera, si schianta sui ghiacci.

Sette uomini muoiono sul colpo; gli altri nove, tra i quali Nobile, riescono a costruirsi una tenda per attendere sul "pack" l'arrivo dei soccorritori. Questo il punto di partenza del film, che ha come tessuto narrativo un immaginario,

40 Mosfilm (Surin) a Cristaldi, *Krasnaja Palatka (Ekspedicija Nobile)* [La tenda rossa (La spedizione di Nobile)] Mosca, 14/3/1968, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

41 (Mario Gallo) Italnoleggio e Cristaldi al MTS, *Coproduzione italo-sovietica del film "LA TENDA ROSSA"*, Roma, 4/3/1968, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

42 Cfr. *Gli uomini russi sono romantici, le donne sembrano più fredde*, in "Gazzetta del Sud", 7/3/1968; *Per Claudia Cardinale i russi sono più cavalieri degli americani*, in "Corriere di Napoli", 9/3/1968; L. Fossati, *Adorabili i russi*, in "Il giorno", 9/3/1968; *Claudia: "mai lavorato così"*, in "Paese sera", 13/3/1968; *Proprio o.k. la Russia per Claudia Cardinale*, in "La settimana Radio TV", 15/3/1968.

43 Si veda ad esempio: *Claudia and Coexistence*, in "Chicago Sun Times", 9/3/1968; I. Gati, *V kadre Klaudiva Kardinale, za kadrom moroz* [Nell'inquadratura Claudia Cardinale, dietro il gelo], in "Sovetskaja Kultura", 10/3/1968.

metafisico processo a Nobile. È noto infatti che per parecchi anni dopo la conclusione dell'avventura, polemiche ed inchieste di ogni genere divamparono intorno alle cause della tragedia ed al comportamento non solo dei Comandante ma anche di alcuni superstiti e soccorritori.

Durante il processo sfleranno a testimoniare e ci faranno rivivere tutta la tragica avventura, i vivi e i morti, gli accusati e gli accusatori, le vittime e i presunti responsabili.... Vediamo il disastro, la vorticosa discesa sul “pack”. Testimoniano l'ufficiale di marina Viglieri, il motorista Pomella, l'ingegnere Troiani, altri.

Perché il dirigibile precipitò? Ci furono errori di rotta? Fu pienamente efficiente la guida dell'aeronave?

Vediamo gli uomini sul “pack”: Nobile ferito, Cecioni con una gamba spezzata, il radio telegrafista Biagi che riesce a ricomporre i pezzi della radio, il primo sconforto, le prime speranze. Tutti testimoniano, anche coloro che fin dai primi momenti sul ghiaccio pensarono di affrontare il viaggio di ritorno a piedi, come gli ufficiali Zappi e Mariano. Vediamo che tutto il mondo civile si mette in moto per organizzare le ricerche dei superstiti, per coordinare i soccorsi. È un'importante gara di solidarietà, ma è anche il caos. Nazioni, enti, singoli individui come il grande esploratore norvegese Amundsen partono verso la tenda rossa.

Intanto i superstiti cominciano lentamente a spegnersi. Si procurano del cibo uccidendo un orso, cercano di resistere, di sperare. Zappi e Mariano, accompagnati dal coraggioso scienziato Malmgren, che morirà lungo il cammino, intraprendendo contro gli ordini di Nobile la via del ritorno. Quando tutto sembra perduto, il miracolo. Un giovanissimo radioamatore russo, Kolka, riesce a captare per caso un disperato appello di Biagi. Un impeto di solidarietà si scatena nell'URSS. Il più grande rompighiaccio del mondo, il “Krassin”, parte alla ricerca dei superstiti.

In un crescendo di tensione drammatica e spettacolare assistiamo all'impresa di Lundborg, il pilota svedese che riuscì ad atterrare sul “pack” e portò in salvo Nobile. Intanto il Krassin tra mille difficoltà, e riuscendo a superare grazie all'eroismo dei suoi marinai il drammatico sopravvivere del disgelo avanza verso la Tenda Rossa. Ritroverà Zappi e Mariano, giungerà fino ai superstiti 50 giorni dopo il disastro del dirigibile...

L'avventura è finita, il processo continua. L'ultima ad interrogare Nobile sarà una giovane donna, Valeria, che abbiamo visto trepidare più di ogni altro in attesa dei superstiti: è la fidanzata del povero Malmgren. A lei spetterà di trarre la morale di una vicenda che non avrà assolti né condannati, ma che avrà procurato per l'ineluttabile volere delle cose la perdita di tante promettenti vite umane<sup>44</sup>.

44 MTS, DGS, Div. VII, “La tenda rossa”, Produzione “Vides Cinematografica” sas, Roma, 21/6/1968, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

La trama, quindi, segnalava che la ricostruzione delle drammatiche vicende dell'equipaggio del dirigibile "Italia" si sarebbe svolta mediante lo stratagemma narrativo di un "immaginario, metafisico processo a Nobile", alla ricerca delle responsabilità in primo luogo del generale. Chiaro sin dalla trama è il ruolo centrale dell'URSS nel percorso verso il salvataggio dei superstiti, prima grazie alle capacità individuali del giovane radioamatore e poi con "l'impeto di solidarietà" delle istituzioni che inviarono il rompi ghiaccio Krasin insieme all'"eroismo dei suoi marinai".

L'ispettore generale della settima divisione della DGS – il cui nome non è indicato – espresse il seguente giudizio:

Il film in questione propone al giudizio del mondo di oggi la famosa spedizione al Polo Nord del dirigibile "Italia", al comando del generale Nobile. Centro della narrazione è un processo immaginario, molto idealizzato, a carico del comandante della spedizione. Attraverso la deposizione di tutti i protagonisti della tragica avventura, vivi e morti, un emblematico tribunale si propone di scoprire la verità su quel che accade sul dirigibile prima della tragedia: e poi sul pack. Il racconto, che vuol essere una cronistoria obbiettiva, ripropone al mondo una avventura i cui misteri, le cui polemiche e interrogativi sono stati solo in parte chiariti. E soprattutto ripropone la vicenda a un giudizio più sereno di quello che fu dato al tempo della spedizione, che fu troppo inficiato da impeti e da sentimenti personali<sup>45</sup>.

L'aspetto più interessante del commento dell'ispettore è l'asserita capacità del film di ripresentare quegli avvenimenti a una platea e a un'opinione pubblica più distaccata – e per questo motivo presumibilmente più obbiettiva – visti i quarant'anni trascorsi. D'altra parte, il redattore non metteva in discussione l'evidente contraddizione fra l'intenzione di restituire una "cronistoria obbiettiva" degli eventi e il "processo immaginario, molto idealizzato" subito da Nobile, o meglio, che si svolge nella sua coscienza. Il documento terminava riportando in termini generali il piano di lavorazione del film: erano previsti 210 giorni di lavoro, dei quali 100 a Mosca, 36 a Roma (solo interni), 23 a Tallin in Estonia, 36 sul lago Bajkal e 14 sul lago Ladoga<sup>46</sup>.

45 MTS, DGS, DIV. VII, "La tenda rossa", *Produzione "Vides Cinematografica" sas*, Roma, 21/6/1968, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

46 *Ibid.* La dichiarazione provvisoria di nazionalità italiana fu rilasciata alla fine dell'anno. Cfr. MTS, DGS alla Vides Cinematografica e alla Italnoleggio cinematografica spa, *Dichiarazione provvisoria di nazionalità italiana del film "La tenda rossa" (art. 20 della legge 4-11-1965, n. 1213, Roma, 12/12/1968, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, La tenda rossa.*

Nel marzo del 1969, a solo un anno dal suo coinvolgimento come produttore associato, la Italnoleggio recedette dalla coproduzione, come testimoniato anche dalla corrispondenza con la Sezione autonoma per il credito cinematografico della Banca Nazionale del Lavoro, dove pure la Italnoleggio era stata immatricolata nella pratica di richiesta di finanziamento per la realizzazione del film<sup>47</sup>.

L'edizione italiana del film, leggermente differente da quella sovietica, suscitò la parziale insoddisfazione del giornalista Progiogin, corrispondente del quotidiano del PCUS – la *Pravda* – che fu segnalata poco dopo dall'ambasciata d'Italia a Mosca al proprio Ministero e al MTS:

La *Pravda* del 10 febbraio riporta una corrispondenza da Roma sulla proiezione, che vi ha avuto luogo, del film di co-produzione italo-sovietica: “La tenda rossa”. Come si vedrà dall'acclusa traduzione integrale dell'articolo della *Pravda*, il corrispondente del giornale comunista scrive di “essersi sentito offeso per lo spettatore italiano” a seguito “dei “tagli” apportati alla variante italiana del film rispetto a quella sovietica. Lo stesso corrispondente afferma che tali “tagli” e ristrutturazioni di alcune scene del film sarebbero stati determinati dal desiderio italiano di rendere “più accessibile” il film stesso”. Si sarà grati di avere cortesie notizie sul carattere di tali asserite modifiche. F.to Serri<sup>48</sup>.

Il Ministero degli Esteri si rivolse in modo specifico alla DGS per ottenere “elementi di risposta” a quanto segnalato precedentemente dalla rappresentanza diplomatica italiana a Mosca<sup>49</sup>. Il potenziale incidente diplomatico si risolse con l'intervento dello stesso Cristaldi che scrisse al MTS<sup>50</sup>, tranquillizzandolo sul fatto che fosse avvenuto un incontro chiarificatore fra Progiogin e il capo ufficio stampa della Vides, Fabio Rinaudo, nonché soprattutto, Vittorio Musy Glori, direttore di produzione del film:

47 BNL Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico al MTS, DGS, Div. VII e p. c. alla Vides Cinematografica, Roma, 6/3/1969, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

48 Telespresso dell'Ambasciata d'Italia a Mosca al MAE e al MTS, *La proiezione a Roma del film italo-sovietico: “LA TENDA ROSSA”*, Mosca, 16/2/1970, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

49 Ministero degli Affari Esteri al MTS, DGS e p.c. all'Ambasciata d'Italia, Direzione Generale affari economici, *Proiezione a Roma del film italo-sovietico “LA TENDA ROSSA”*, Roma, 5/3/1970, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

50 Il MTS inoltrò la comunicazione di Cristaldi al Ministero degli Affari Esteri, *Film LA TENDA ROSSA*, Roma, 9/4/1970, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*

Per quanto riguarda le asserite modifiche alla versione italiana di “La tenda rossa”, il Sig. Proghioghin ha chiarito che per il suo gusto di spettatore sovietico la versione russa – identica nella trama, nella sostanza e nello stile a quella italiana, e scorciata in un paio di sequenze a carattere più che altro esplicativo di avvenimenti poco noti fuori d’Italia – era da preferirsi a quella mostrata al nostro pubblico. Si tratta peraltro di un giudizio personale, tanto incontestabile quanto opinabile.

Il Sig. Proghioghin ha voluto inoltre chiarire che la parola “offeso” è l’inesatta traduzione di un termine da lui adoperato, che in russo suona “dispiaciuto” o qualcosa di simile. Egli ha pertanto escluso di aver inteso esprimere un’opinione negativa sull’operato della produzione italiana, limitandosi a un giudizio artistico. Per quanto riguarda l’affermazione attribuita la sig. Musy Glori, da questi nettamente smentita, il sig. Proghioghin ha ammesso che, tra le persone che giudicavano il film, egli può aver commesso un errore di persona, e di ciò si è scusato col sig. Glori. Infine il sig. Proghioghin ha voluto ribadire che tutto l’articolo andava inteso in senso estremamente positivo, come affermazione della validità sia del film che dei rapporti di coproduzione tra l’URSS e l’Italia. Con tali chiarimenti e precisazioni abbiamo ritenuto, per quanto ci riguarda, chiuso l’incidente<sup>51</sup>.

Al di là dell’incidente non grave, è più rilevante sottolineare due aspetti: da un lato, come effettivamente le edizioni non fossero identiche, tanto da suscitare l’insoddisfazione del giornalista sovietico che aveva avuto l’occasione di vederle entrambe, nonché la riflessione sulla asserita diversità dei gusti del pubblico medio nei due Paesi coproduttori. Dall’altro, si ha ancora una volta la conferma dell’interesse delle rappresentanze diplomatiche all’estero anche per le questioni culturali in cui, come in questo caso, si metteva in discussione il buon operato del partner italiano nella *joint venture* coi sovietici. L’insistenza del Ministero degli Esteri nell’ottenere una risposta dalla Vides rivela l’importanza di monitorare l’immagine del Paese – in questo caso l’Italia – all’estero, a maggior ragione nelle circostanze in cui vi era in gioco una partnership non solo culturale, ma anche industriale fra soggetti dei due Paesi.

Nel dicembre 1970, ai fini di ottenere il riconoscimento della nazionalità italiana, la Vides inviò la documentazione autenticata da uno studio notarile in cui, oltre a dichiarare tutti i nominativi del personale tecnico e artistico italiano e non impiegato, riportava esattamente dove erano state effettuate le riprese e per quanti giorni. Risultava che i giorni di ripresa in Italia erano stati 62 (50 nei teatri di posa della Vides Cinematografica di Franco Cristaldi e 12 nei teatri di posa della Dino De Laurentiis, entrambi a Roma); nei

51 Cristaldi al MTS, *La Tenda rossa: Articolo su “La Pravda” del 10 febbraio 1970*, Roma, 21/3/1970, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

teatri di posa della Mosfilm si era girato per 57 giorni, mentre nei restanti 86 giorni le riprese erano state effettuate a Mosca, Tallin, Leningrado, Repino e nell’arcipelago norvegese dello Spitzbergen (in cui si girarono gli esterni ambientati nell’Artico)<sup>52</sup>. Si dichiarava anche che lo sviluppo e la stampa della pellicola si erano svolti negli stabilimenti romani della Technicolor, a confermare la supremazia italiana riguardo l’aspetto tecnico del colore<sup>53</sup>.

Nel febbraio 1971, infine, la Vides inviò al MTS la documentazione relativa al preventivo di spesa e al consuntivo delle spese effettivamente sostenute per la realizzazione del film: si trattava di un passo obbligato per poter ottenere il riconoscimento definitivo della nazionalità italiana che avrebbe aperto alla società la strada ai contributi statali<sup>54</sup>. La spesa totale ottenuta coincideva esattamente con quanto indicato nel marzo 1968, anche nella suddivisione percentuale (il 60% a carico della parte sovietica e il restante 40% a carico di quella italiana). Mentre il regista Kalatozov, così come l’intero personale artistico e tecnico, doveva essere retribuito dalla Mosfilm, il consuntivo mostra i compensi liquidati al cast e al personale “creativo” scelto dalla Vides. Sul piano della sceneggiatura e più in generale della scrittura del film, è interessante scoprire che Ennio De Concini – primo autore della sceneggiatura – percepì un compenso (lire 13.598.534) equivalente solo alla metà di quello ottenuto dallo sceneggiatore e drammaturgo britannico Robert Bolt (lire 25.479.645)<sup>55</sup>. Quest’ultimo – vincitore di due premi Oscar nel biennio 1965-1966 per l’adattamento della sceneggiatura di *Doctor Zhivago*<sup>56</sup> e *A Man for All Seasons* – era stato ingaggiato solamente per l’adattamento al mercato anglosassone e non risulta nemmeno nei crediti finali. Relativamente agli attori protagonisti, il più pagato fu Peter Finch, interprete di Umberto Nobile (lire 131.429.833), seguito da Sean Connery, interprete dell’esploratore norvegese Amundsen (lire 125.668.000), che ha un ruolo comunque meno rilevante. La presenza

52 Studio notarile Marasco all’On.le MTS, DGS, Div. VII, *Film “La tenda rossa”*, Roma, 4/12/1970, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

53 *Ibid.*

54 MTS, DGS alla Vides Cinematografica di Franco Cristaldi e p.c. alla Siae, *Dichiarazione di nazionalità italiana del film di coproduzione italo (40%)-russo (60%)*, Roma, 30/3/1971, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*.

55 *Consuntivo delle spese effettivamente sostenute dal film, Dichiarazione analitica del costo effettivamente ottenuto*, Roma, 12/2/1971, in ACS, MTS, DGS, C, CO306, *La tenda rossa*

56 Appare paradossale il coinvolgimento dell’autore della riduzione del romanzo di Pasternak per l’adattamento cinematografico di David Lean, visto l’affare internazionale attorno alla pubblicazione dell’opera letteraria nel 1957 in Italia e poi negli altri paesi occidentali.

di Connery – che all’epoca aveva già interpretato il ruolo di James Bond in cinque film – in una pellicola per più della metà sovietica, destò un certo clamore nella stampa<sup>57</sup>. Al suo arrivo a Mosca si moltiplicarono gli articoli in cui si riportava una sorta di riconciliazione fra l’icona dell’agente segreto occidentale<sup>58</sup> e l’URSS, come ad esempio:

È la prima volta che “Bond” Connery visita Mosca, sebbene le sue avventure cinematografiche lo abbiano portato in passato in contatto con una Russia fittizia. Fino a pochi mesi fa, il personaggio dell’agente 007 non era amato dai sovietici. Scrittori di un certo peso lo avevano anzi definito “un nemico dell’URSS che avvelenava l’atmosfera di amicizia esistente tra i paesi e che procurava grande gioia soltanto ai nemici del socialismo”. Connery si è riscattato abbandonando le vesti dell’incomodo personaggio. *Le Izvestia*, il mese scorso, hanno affermato: “con sorpresa di molti giornali e riviste occidentali, questo bravo attore ha rifiutato di prestarsi oltre alla glorificazione filmata del notorio James Bond”. *Le Izvestia*, il quotidiano del governo sovietico, hanno aggiunto: “Sean Connery ha capito che nessuna somma di danaro può compensare la perdita di tempo e talento nell’interpretare un tale personaggio. L’attore non è apparso per nulla turbato dalle vecchie polemiche: egli ha detto di ritenere che “tutto sia stato messo in chiaro” prima della sua venuta a Mosca<sup>59</sup>.

Incalzato dalla stampa straniera sulle ragioni della partecipazione in un film a partecipazione sovietica, il volto dell’agente 007 si limitò a una replica ironica:

James Bond a fait le saut final. 007 est passé dans le camp ennemi. Le terrible Smersh n’a plus pour lui que sourires. James Bond est mort. Parce que Sean Connery s’en est allé vers la Russie avec amour. En passant par Rome [...] En tant que James Bond il a combattu les Russes. Pourquoi a-t-il poussé sa mutation jusqu’à la limite en acceptant de tourner dans un film quasi soviétique? La seule réponse que je puisse faire est d’emprunter au commentaire d’un journal russe qui voulait justifier ma présence dans le film: “Après avoir été le

57 *Sean Connery sarà Amundsen*, in “La Sicilia”, 9/2/1969; *Connery sarà Amundsen nel film “La tenda rossa”*, in “Gazzetta di Parma”, 9/2/1969; *007 al Polo*, in “Il giornale di Sicilia”, 9/2/1969; *Sean Connery scritturato per “La tenda rossa”*, in “Il Messaggero”, 9/2/1969; *L’ex James Bond esploratore polare*, in “La Tribuna del Mezzogiorno”, 9/2/1969.

58 Sulla rappresentazione del personaggio di James Bond nel film che maggiormente chiama in causa direttamente la Russia cfr. P.-F. Peirano, *Bons baisers de Russie (1963): Une aspiration à la détente*, in L. Maguire, C. Buffet (a cura di), *op. cit.*, pp. 142-148.

59 E.C., *Mosca ha perdonato l’agente James Bond*, in “La Stampa”, 6/4/1969.

symbole de la décadence capitaliste il a enfin trouvé la lumière en abandonnant ce personnage”<sup>60</sup>.

Che il clima di distensione avesse la meglio sulle possibili tensioni, anche su quelle legate ad aspetti solo apparentemente meno significativi, quali le rappresentazioni culturali della contrapposizione Est-Ovest, è percepibile dal fatto che la lavorazione del film passò indenne attraverso l’agosto del 1968, caratterizzata dalla repressione armata sovietica della Primavera di Praga<sup>61</sup>.

#### 4. La ricezione del film in Italia: critica e incassi

Il film uscì in Italia nel dicembre 1969, rispettando quindi i tempi stabiliti nell’accordo di coproduzione del 1967. Le reazioni della critica – sulla stampa di settore e non – furono molto varie. Le testate di ispirazione cattolica accolsero in generale favorevolmente il film<sup>62</sup>, sottraendosi alla tentazione della critica ideologica, dovuta alla presenza del coproduttore – e del regista – sovietico. Nella rivista democristiana della corrente andreottiana, Rondi scrisse:

Un film di un certo interesse, perciò. I dibattiti del protagonista sono un po’ statici, ma, almeno al cinema, sono insoliti e, comunque, pur senza prender mai partito, offrono tutte le chiavi necessarie per ben intendere i drammi di quei giorni; gli avvenimenti, dal canto loro, fanno egregiamente spettacolo e la neve, i ghiacci, gli iceberg, i fenomeni paurosi del disgelo sul pack consentono alla regia di scrivere pagine non di rado avvincenti, vive, appassionanti, in un clima di avventura non retorica, patetica, anzi, umana<sup>63</sup>.

Anche l’organo ufficiale della Democrazia Cristiana apprezzò la pellicola<sup>64</sup>. Il quotidiano del Vaticano rilevò con sorpresa e compiacimento l’assenza di interpretazioni preconfezionate in un film – almeno per metà – sovietico:

---

60 C. Dominique, *Le bond de James Bond...vers la Russie avec amour*, in “Le People”, 2/4/1969.

61 Vi furono tuttavia voci negli USA che prefiguravano una crisi della cooperazione cinematografica italo-sovietica a causa della Cecoslovacchia, che in realtà non ci fu. Cfr. *Italo-Soviet Coproduction Deals Fall Under Shadow of Czech Crisis*, in “Variety”, 8, 1968.

62 Solo la rivista gesuita criticò negativamente il film. Cfr. E. Baragli, “*La tenda rossa*”, in “La Civiltà Cattolica”, 21/2/1970.

63 G.L. Rondi, *La tenda rossa*, in “Concretezza”, 1/2/1970.

64 *Un buon film d’ampio respiro*, in “Il Popolo”, 28/12/1969.

Le risposte sono lasciate allo spettatore, e anche questo torna ad onore del film, soprattutto se si pensa che è un film italo-sovietico, e cioè con una forte componente di una cinematografia che, per le sue finalità, tende molto al dogmatismo (comunista) e poco alla problematica. E ancora ad onore del film torna il suo essere un film pulito, nella duplice direzione dell'erotismo e del sensazionalismo violento o mortuario, ambedue lodevolmente assenti<sup>65</sup>.

Lo stesso organo della Santa Sede ritornò qualche settimana dopo sull'opera:

Accettabile nella sua impostazione narrativa e tematica, il lavoro merita di venire segnalato come spettacolo tecnicamente valido e non privo di sequenze toccanti per i drammi ricostruiti e interessanti per le impressionanti descrizioni. Solo la figura della donna, inserita piuttosto fumettisticamente nella vicenda, è leggermente criticabile<sup>66</sup>.

La rivista del Centro Cattolico Cinematografico sottolineò come la tradizione tecnica della scuola sovietica fosse capace di esaltarsi nell'ambientazione polare del film:

Dall'insieme risulta un film in parecchie sequenze forse lento ed eccessivamente verboso, ma indubbiamente solido, ben costruito, di ampio, bellissimo respiro nelle riprese artiche [...] nelle quali gli operatori sovietici si dimostrano veri e consumati maestri<sup>67</sup>.

È possibile poi individuare un'altra serie di recensioni in cui si rilevano, al contempo, meriti e difetti del film. Fra queste vi è quella del settimanale "La Domenica del popolo", secondo cui "Fallito sul piano della rivalutazione dei fatti e della rilettura critica, il film può dirsi invece pienamente riuscito sul piano della ricostruzione documentaria"<sup>68</sup>. Altrettanto equilibrato il commento di uno dei decani della critica cinematografica italiana, Filippo Sacchi, che già aveva commentato i film sovietici presentati nei primi anni Trenta alla Mostra di Venezia:

Insomma, esistono pochi avvenimenti nella storia in cui si concentri un tale sviluppo di casi, tutti eccezionali, tragici e sconvolgenti, per cui è stata certo una grande idea, dal punto di vista della produzione, rievocare questa pagina lontana per farne un grande film, *La tenda rossa*, appunto. Il quale è davvero tale, cioè umanamente e spettacolarmente potente, finché portato dalla robusta

65 P. Valmarana, *La tenda rossa*, in "L'Osservatore Romano", 5/1/1970.

66 *La tenda rossa*, in "L'Osservatore Romano", 28/1/1970.

67 *La tenda rossa*, in "Rivista del cinematografo", 1, 1970, p. 25.

68 *La tenda rossa*, in "La Domenica del popolo", 1/2/1970

mano del regista Michele Kalatozov, resta nella sfera dell'azione diretta. Invece vacilla quando, col pretesto di esteriorizzare il dramma intimo di Nobile, imbastisce un processo immaginario in cui i protagonisti, morti e vivi, compiono a discutere e ad accusare. E sprofonda nel più ignominioso divismo con quel fasullissimo personaggio di Claudia Cardinale, che vediamo girare allo Spitzberg, dove il sessanta per cento del territorio è coperto in permanenza di ghiacci, a testa nuda e con una zizzeretta leccata e impeccabile come se uscisse in quel momento da sotto il casco di un parrucchiere di lusso<sup>69</sup>.

Paradossalmente, la stampa di sinistra fu più critica di quella cattolica: se, da un lato, il quotidiano socialista ebbe parole di elogio<sup>70</sup>, dall'altro, nel settimanale del PCI, si trova forse il commento più aspro, che si estendeva alla deriva ritenuta puramente commerciale delle coproduzioni Est-Ovest:

Oramai i lettori l'hanno compreso. Questo genere di coproduzioni non godono dei nostri favori. È il carattere neutrale e neutralizzante di queste combinazioni internazionali che ci infastidisce e a maggior ragione ci infastidisce allorché vi si imbarcano i paesi dell'Europa Orientale, i quali hanno ragione da vendere se intendono instaurare rapporti di collaborazione con altre cinematografie ma hanno torto quando recano sostegno, su ambo i versanti, alle tendenze più restie al rinnovamento. E il dissenso definisce meglio i suoi contorni se si riflette alla collocazione di questi prodotti costosissimi: per una strana coincidenza, a Est e a Ovest, si coopera con dovizia di mezzi con lo scopo, si direbbe, di arginare le idee che suscitano reazioni e provengono dai giovani che non giudicano il cinema un balocco per suscitare infantili meraviglie<sup>71</sup>.

La critica di Argentieri, però, non teneva conto del fatto che le coproduzioni intraeuropee che attraversavano la cortina di ferro erano nate soprattutto per favorire, tramite la divisione delle spese, l'allargamento dei mercati e competere così con Hollywood sul piano della circolazione internazionale dei film. Tale circolazione sarebbe stata meno complicata con la produzione di film “spettacolari” – come indicato peraltro nello stesso accordo su *La tenda rossa* – capaci di attrarre differenti pubblici, certo non di nicchia. In questa critica si percepisce forse anche il fastidio, perché l'iniziativa della collaborazione cinematografica con l'URSS era stata presa in mano dai grandi produttori italiani, riducendo al minimo, se non escludendo del tutto, il ruolo mediatore del PCI che invece era stato importante, come sappiamo, nella genesi delle coproduzioni stesse all'inizio degli

69 F. Sacchi, *Una piccola radio nell'immensità della banchisa polare*, in “Epoca”, 8/2/1970

70 L. Miccichè, *La tragica avventura del dirigibile “Italia”*, in “Avanti”, 26/12/1969.

71 M. Argentieri, *Il seme della guerriglia*, in “Rinascita”, 2/1/1970.

anni Sessanta. Vi si riscontra, infine, l'atteggiamento diffuso della critica di sinistra dell'epoca – mantenutasi anche nel decennio successivo – che si orientava verso un'estetica antispettacolare: in questo contesto operazioni del genere erano etichettate negativamente come commerciali e culturalmente anonime<sup>72</sup>.

Tuttavia, la maggiore parte delle critiche al film – giunte soprattutto dalla stampa di destra – riguardò la presunta scarsa aderenza agli avvenimenti storici: in particolare, si condannò l'assenza nel film di qualunque riferimento al ruolo italiano nelle operazioni di soccorso e salvataggio dei superstiti, fino ad annunciare possibili azioni legali<sup>73</sup>. Alcune recensioni evidenziarono come l'omissione del ruolo italiano fosse probabilmente legata alla contemporanea esaltazione di quello sovietico:

Il film ha tuttavia una sua chiara validità artistica, con belle scene e buona interpretazione. Ma purtroppo, visto nelle vicende in cui dovrebbe avere vita, appare evidentemente falso e poco obiettivo. Quante omissioni, quante distorsioni, e, diciamolo pure, quante menzogne [...] Il film è di coproduzione italo-sovietica. Il regista è russo e si comprende come si abbia tutta una esaltazione dell'opera e delle gesta dei russi [...] mentre si comprende meno come gli italiani nella gran parte siano rappresentati come gente meschina<sup>74</sup>.

E ancora: “Gli italiani, per esempio, ci fanno una figura da meschinelli artici e i meriti vanno tutti ai sovietici, rompighiaccio e aviatori”<sup>75</sup>. Le polemiche scatenate condussero lo stesso produttore Cristaldi a intervenire in risposta alle critiche del giornalista Gianni Franceschi, che sul periodico “Lo Specchio” aveva utilizzato, come unica fonte dell'affare Nobile, la

72 Negli anni Sessanta Argentieri guidò una campagna contro l'affermarsi nell'industria cinematografica italiana di una mentalità mirata esclusivamente al profitto, e che si basava sulla condanna della commedia all'italiana e proprio delle coproduzioni. Cfr. Gundle, *op. cit.*, pp. 273-274.

73 Si vedano ad esempio in ordine cronologico: S. Marucci, *Nobile: “Il film sul Polo non mi ha reso un soldo”*, in “Il giornale d'Italia”, 13/1/1970; *Annunciata un'azione legale contro i produttori del film*, in “Il secolo d'Italia”, 20/1/1970; *Un'azione legale di Nobile per il film “La tenda rossa”*, in “Roma”, 20/1/1970; G. Marsano, *Sono io che ho salvato Nobile*, in “Gente”, 20/1/1970; *Dimenticato il valoroso capitano Gennaro Sora*, in “Il secolo d'Italia”, 29/1/1970; *Le ricostruzioni storiche sono insidiose*, in “Roma” 20/2/1970; *Molte polemiche sul film della tragedia del dirigibile “Italia”*, in “Vitalità”, 2, 1970; P. Vercesi, *Partì dalle acque di Arona l'aereo che salvò la tenda rossa*, in “L'eco del Verbano”, 19/3/1970.

74 Il cronista matusa, *Assurde accuse ad un teramano*, in “Il Tempo”, 24/5/1970

75 G.S., *Le omissioni della “Tenda Rossa”*, in “Tuttomotori”, 3, 1970.

relazione della commissione d’inchiesta d’età fascista, sconfessata poi nel dopoguerra:

Come si possa gratificare quel documento di tali solenni aggettivi, quando esso è stato ufficialmente cancellato dalla totale riabilitazione del Generale Nobile, avvenuta nell’immediato dopoguerra, è per me un autentico mistero [...] Mi chiedo a questo punto: è più colpevole, per le omissioni contestate, la produzione del film (che se avesse voluto parlar di tutti e tutto avrebbe realizzato un’inchiesta di venti ore, non un film d’autore), oppure il giornalista Franceschi che nell’attaccarci per questo pone la sua indiscutibile candidatura ad autore di film veramente “angolati”, lacunosi e settari?<sup>76</sup>

Al di là degli elogi, delle stroncature e dei commenti più equidistanti, il film ebbe un discreto successo nei botteghini italiani, anche se forse insoddisfacente rispetto agli investimenti effettuati. Nel luglio 1970 risultava al 24° posto (657.110.000 di lire di incassi) fra i film – italiani e coprodotti usciti dal gennaio 1969 – capaci di superare i 400 milioni di incasso lordo sull’intero territorio nazionale<sup>77</sup>. Non compare fra le prime 57 pellicole del periodo 1964-1970<sup>78</sup>. Nel quinquennio di sfruttamento 1969-1974 raggiunse la cifra di 1.031.000.000 di lire<sup>79</sup>. D’altra parte, occorre tenere presente che il film, al fine di superare i confini nazionali, dove era stato distribuito dall’Italnoleggio, aveva usufruito della rete distributiva garantita dalla Paramount Pictures. Il marchio hollywoodiano aveva infatti acquisito dalla Vides i diritti per la distribuzione in tutto il mondo, tranne che nei Paesi socialisti, in Italia appunto, in Giappone e in Finlandia e in Egitto (come sappiamo, appannaggio della Sovexportfilm)<sup>80</sup>. A livello internazionale, il film pare abbia avuto un buon successo, come testimoniato da diversi articoli apparsi in Italia e all’estero sulla sua uscita negli Stati Uniti<sup>81</sup>, in Giap-

76 F. Cristaldi, *Menzogne sulla Tenda rossa*, in “Lo specchio”, 1/2/1970.

77 Al primo posto vi era *Nell’anno del Signore* di Luigi Magni, uscito nell’ottobre 1969 e capace di incassare ben lire 2.122.662.000. Cfr. “Giornale dello Spettacolo”, 18 luglio 1970. Altre fonti indicano sempre il film di Magni al primo posto per la stagione 1969-70 ma con un incasso inferiore, ammontante a lire 1.328.701.000. Cfr. G. Canova (a cura di), *op. cit.*, p. 625.

78 Ivi, pp. 625-626.

79 Il dato è stato cortesemente fornito dal Sig. Bruni dell’Anica, che collo l’occasione per ringraziare, sulla base delle cifre inoltrate dalla Siae.

80 *Red Tent’ for Paramount*, in “Kinematograf Weekly”, London, 10/5/1969.

81 Nel primo giorno di proiezione newyorkese al Radio City Music Hall incasso 33.466 dollari. Cfr. *Successo a New York della “Tenda Rossa”*, in “L’Unione Sarda”, 4/8/1971; *Trionfa a New York (con riserva) la “Tenda rossa”*, in “Avvenire”, 4/8/1971; *Successo della “Tenda rossa” a New York*, in “L’Unità”, 4/8/1971;

pone<sup>82</sup> e nella Repubblica Federale Tedesca<sup>83</sup>. Studi precedenti parlano di incassi a livello internazionale per dieci milioni di dollari; inoltre, gli articoli delle riviste sovietiche lo piazzano al primo posto fra le coproduzioni con l'Ovest per il 1970<sup>84</sup>.

---

*Clamoroso successo a New York del film "La tenda rossa", in "Corriere Adriatico", 4/8/1971; Ha successo in America "La tenda rossa", in "Avanti", 5/8/1971. Risultò il film italiano di maggior successo negli USA per il 1971. Cfr. La tenda rossa tra i primi dieci, in "Cinema d'oggi", 13/9/1971.*

- 82 All'uscita in Giappone risultò il film straniero più visto, con 67 giorni di programmazione in solo cinema a Tokio e un incasso di 80 mila yen, equivalenti a 160 milioni di lire. Cfr. *Successo in Giappone de "La tenda rossa", in "Voce Adriatica", 2/3/1971. Successo della tenda rossa in Giappone, in "Avanti", 28/2/1971.*
- 83 All'anteprima nella Germania federale intervennero il ministro degli interni Hans Dietrich Genscher, esponenti politici, diplomatici, artistici, culturali della capitale, nonché gli attori Claudia Cardinale e Hardi Kruger e il "vero" generale Umberto Nobile. *Sala tedesca per "la tenda rossa", in "Ansacine", 22/11/1971.*
- 84 Cfr. Michaels, *Mikhail Kalatozov's The Red Tent*, cit., p. 312.



## 4. L'APICE DELLA COLLABORAZIONE (1967-1970)

### 1. *L'accordo intergovernativo di coproduzione cinematografica*

Il film *Italiani brava gente* di De Santis aveva costituito un importante precedente per la firma nel 1967 degli accordi di coproduzione. Sin dagli anni Cinquanta Mosca si era interessata a forme di cooperazione cinematografica ufficiale con l'Occidente. Per esempio, l'accordo culturale con gli Stati Uniti del 1958 fu accompagnato da un protocollo specifico sullo scambio di film<sup>1</sup>. Questo dinamismo nelle relazioni cinematografiche si istituzionalizzerà in seguito con l'Europa occidentale, come dimostra la firma nel luglio dello stesso 1967 degli accordi di coproduzione con la Francia. D'altronde non è un caso che gli archivi del Centre National du Cinéma (CNC) vi sia conservata una copia dell'accordo italo-sovietico che probabilmente fu usata come modello nelle negoziazioni con l'URSS<sup>2</sup>.

In URSS, la firma fu preceduta da alcune discussioni generali all'interno del Goskino sui vantaggi e i pericoli delle coproduzioni coi paesi stranieri. Dopo aver sottolineato che la metà del decennio aveva rappresentato una svolta in questo ambito, fu evidenziata la differenza nell'organizzazione produttiva con le società dei paesi capitalisti. Mentre in URSS la programmazione stabilita non veniva solitamente rispettata, in occidente, al contrario, quella portava a un'estrema razionalizzazione dei tempi, da cui dipendevano le spese, come riportato dal direttore generale della Mosfilm Surin:

Guardiamo l'esperienza dell'occidente: là l'organizzazione è strutturata meglio. Da noi invece ci sono l'arbitrio del regista, l'indisciplina e la grettezza: "fate lavorare ancora il compagno! Posticipate il termine dei lavori! E così via". Per questo motivo siamo molto indietro rispetto alla pratica cinematogra-

- 
- 1 Cfr. A. Kozovoï, *A foot in the door: the Lacy-Zarubin agreement and Soviet-American film diplomacy during the Khrushchev era, 1953-1963*, in "Historical Journal of Film, Radio and Television", 2016, DOI: 10.1080/01439685.2015.1134107
  - 2 *Accord de coproduction cinématographique*, Archives Nationales, Centre National de la Cinématographie (CNC), 1984058972.



fica occidentale. In occidente i film non rimangono in lavorazione 5-6 mesi: capita solo con alcune grosse produzioni, mentre mediamente i film vengono realizzati più rapidamente. Il Goskino deve rivedere i propri regolamenti<sup>3</sup>.

L'intervento di Surin mette in luce due aspetti interessanti: da un lato, la candida confessione della migliore organizzazione produttiva in occidente, che in realtà era stata ammessa in URSS sin dagli anni Trenta, quando il capo del settore Boris Šumjackij aveva visitato Hollywood. Inoltre, e in conseguenza, si affermava che il controllo sui cineasti era molto più stringente a ovest della cortina di ferro, per ragioni economiche. Sulla stessa lunghezza d'onda fu anche il responsabile del Goskino Aleksej Romanov, secondo cui:

non ci possono essere ritardi e ripetizioni delle riprese, all'estero non si fa così. Abbiamo tardato solo tre giorni a inviare lo sceneggiatore e l'interprete in Italia e subito De Laurentiis ha spedito una nota di protesta per questo motivo<sup>4</sup>.

Si evince chiaramente come la principale preoccupazione, alla vigilia della firma degli accordi di coproduzione coi paesi occidentali – Italia compresa – fosse la questione della diversità di impostazione organizzativa. Le esperienze già vissute in questo campo avevano rivelato un eccesso di spese dovute all'invio di troupe e materiali all'estero – come nel caso della coproduzione *Soy Cuba* di Kalatozov – o, viceversa, all'accoglienza delle troupe straniere. In questo caso veniva riportato ancora il caso italiano, e nello specifico, del film di De Santis esaminato nel secondo capitolo: “Nel corso di un anno e mezzo abbiamo ospitato la troupe italiana e pagato le spese per diarie, alloggio e trasporti, e questo ci è costato tantissimo”<sup>5</sup>. Ancora Romanov utilizzò l'esempio italiano per spiegare le difficoltà a cooperare con le società occidentali, avendo tempistiche differenti: “Da noi il film si fa in 303 giorni di calendario, ma se arriva De Laurentiis, non posso dirgli questo, perché altrimenti lui mi guarderà come se fossi un pazzo, e riderà perché nessuno fa così”<sup>6</sup>.

L'accordo italo-sovietico di cooperazione cinematografica fu siglato il 30 gennaio 1967. Esso rinviava all'accordo culturale tra i due Paesi firmato, come sappiamo, nel 1960 dopo la visita del presidente della Repub-

3 *Stenogramma zasedanija Goskino k protokolu N. 15 ot 29 ijulija 1966* [Stenogramma della seduta del Goskino in riferimento al protocollo n. 15 del 29 luglio 1966], Intervento di Surin, in RGALI, F. 2944, op. 1, d. 295, l. 117.

4 Ivi, Romanov, l. 121.

5 Ivi, Vorobev, l. 135.

6 Ivi, Romanov, l. 163.

blica italiana Gronchi in URSS. L'introduzione dell'accordo indica l'importanza della cooperazione cinematografica per contribuire allo sviluppo delle "relazioni culturali ed economiche" tra i due Paesi<sup>7</sup>. Questa apertura dell'industria cinematografica sovietica si inseriva al contempo in un uso della cultura per favorire il processo di coesistenza pacifica e del cinema come strumento di *soft power*, ma obbediva anche alla volontà sovietica di ottenere un successo non solo a livello ideologico e pedagogico ma anche commerciale, che si era chiaramente evidenziata dagli anni Sessanta<sup>8</sup>. Quest'ultimo obiettivo non appariva più come secondario, essendo oramai i sovietici pronti a vedere nel cinema un vettore delle loro future relazioni economiche con le imprese italiane come in tutti i campi della cooperazione italo-sovietica. La stessa introduzione segnalava che i film, oltre che essere di carattere culturale o artistico, potevano essere di natura "spettacolare", confermando così l'importanza di una redditività economica: si trattava di una delle caratteristiche essenziali dello slancio coproduttivo europeo degli anni Cinquanta e Sessanta, ovvero quello di mettere in comune gli investimenti per poter disporre di capitali simili a quelli delle grandi produzioni spettacolari hollywoodiane. Sul versante finanziario, l'accordo indicava che i film realizzati in coproduzione avrebbero potuto godere "di tutti i benefici previsti dalla legislazione di entrambi i Paesi coproduttori"<sup>9</sup>. Si trattava di un aspetto centrale, soprattutto per l'Italia dove i produttori potevano accedere alle sovvenzioni pubbliche accordate dalla Sezione autonoma per il credito cinematografico presso la BNL, una normativa istituita in epoca fascista nel 1935<sup>10</sup>, ma usata più largamente nel dopoguerra, a condizione che al film fosse riconosciuta la "nazionalità italiana".

Un altro punto importante dell'accordo concerneva la necessità di rispettare un principio di equilibrio "per l'insieme delle partecipazioni finanziaria, artistica e tecnica" tra i due Paesi<sup>11</sup>. Questo articolo mirava a evitare la pratica frequente delle cosiddette *runaway productions*, ovvero false coproduzioni comportanti una partecipazione meramente finanziaria, secondo

7 *Soglašenje o sovmestnom kinoproizvodstve* [Accordo di coproduzione], in *Sbornik dejstvujuščich dogovorov, soglašenij i konvencij, zaključennyh SSSR s inostrannymi gosudarstvami*, vol. XXV, 1972, p. 446.

8 Cfr. S. Zhuk, *Hollywood's insidious charms: the impact of American cinema and television on the Soviet Union during the Cold War*, in "Cold War History", 4, 2014, p. 602.

9 *Soglašenje o sovmestnom kinoproizvodstve*, Art. 1, p. 446.

10 Cfr. D. Manetti, *Un'arma poderosissima: industria cinematografica e Stato durante il fascismo, 1922-1943*, FrancoAngeli, Milano 2012, pp. 88-91.

11 *Soglašenje o sovmestnom kinoproizvodstve*, Art. 3, p. 446.

uno stratagemma attuato dalle società di produzione americane obbligate per legge a congelare una parte degli incassi dei film proiettati in Europa, tramite il reinvestimento per esempio in Italia dove la manodopera era meno costosa che negli USA. Per un Paese come l'URSS, dove l'industria cinematografica era sotto il rigido controllo di diversi organi ministeriali e di Partito, era quasi impossibile concepire una partecipazione ridotta al puro finanziamento. Inoltre, il principio dell'equilibrio e della reciprocità era centrale nella visione sovietica degli accordi con l'Ovest. Questo principio di equilibrio doveva manifestarsi a livello delle risorse "finanziarie, artistiche e tecniche messe a disposizione"<sup>12</sup>. La questione artistica diventava allora particolarmente importante giacché si trattava di agire con prudenza e concertazione nel processo di creazione e rappresentazione internazionale dell'URSS al cinema, nella misura in cui l'intero lavoro di scrittura doveva passare al vaglio delle istanze competenti di Mosca, anche in caso di una partecipazione minoritaria (30%)<sup>13</sup>. L'accordo prevedeva l'uso del personale artistico e tecnico di Paesi terzi in caso di necessità, in effetti per riservarsi la possibilità di attingere a star riconosciute a livello internazionale. Si precisava inoltre che i film coprodotti potevano essere presentati ai festival internazionali del Paese maggioritario. I film a partecipazione paritaria potevano essere presentati dal Paese della nazionalità del regista<sup>14</sup>. Per verificarne periodicamente l'applicazione, l'accordo prevedeva la convocazione ogni anno di una commissione mista incaricata di esaminare e risolvere i problemi, così come studiare e preparare nuove disposizioni in caso di bisogno<sup>15</sup>. L'accordo sarebbe stato valido per cinque anni con la possibilità di un tacito rinnovo di anno in anno, salvo in caso di annullamento<sup>16</sup>. L'accordo non si inseriva soltanto in una politica di diplomazia cinematografica lanciata da Mosca alla fine degli anni Cinquanta, ma più generalmente nella volontà sovietica di sviluppare le relazioni con l'Ovest. Durante la sua firma, il presidente del Presidium del Soviet Supremo dell'URSS Podgornyj – la più alta carica istituzionale sovietica che avesse fino allora visitato l'Italia dal dopoguerra – andò a Roma e incontrò le autorità governative ed economiche del Paese prima degli stessi dirigenti del PCI<sup>17</sup>.

12 *Ibid.*

13 Ivi, Art. 5, pp. 445-6.

14 Ivi, Art. 10, p. 447.

15 Ivi, Art. 11, p. 447.

16 Ivi, Art. 12, p. 448.

17 Cfr. Salacone, *La stagione del dialogo*, cit., p. 135. Sulla visita di Podgornyj in Italia vedi anche Salacone, *La diplomazia del dialogo*, cit., pp. 361-372.

Un altro fattore fu capace di favorire la realizzazione delle coproduzioni italo-sovietiche: la costituzione nel dicembre 1968 della Sovinfilm, organismo dipendente dal Comitato statale per la cinematografia (Goskino), creato proprio al fine di ottimizzare le coproduzioni e di facilitare lo scambio di forniture di servizi di produzione con le società straniere<sup>18</sup>. Da parte italiana, i produttori più intraprendenti come Carlo Ponti e Franco Cristaldi videro da subito l'interesse ad approfittare delle considerevoli risorse – materiali e umane – che l'industria cinematografica sovietica poteva proporre sia come partner alla pari nella produzione, sia come prestatrice di servizi.

## 2. La stampa e la cooperazione cinematografica italo-sovietica

Mentre iniziava la lavorazione de *La tenda rossa*, prendevano forma anche i progetti delle altre collaborazioni italo-sovietiche che condussero all'uscita, nel 1970, de *I girasoli* e di *Waterloo*. In questo senso, il periodo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta costituì senza dubbio il culmine della cooperazione cinematografica fra i due Paesi. Pare interessante rilevare che in questo caso gli specifici rapporti cinematografici non seguirono esattamente le più generali relazioni bilaterali: se, come afferma Salacone, “con il 1968 [...] si aprì una stagione di basso profilo dei rapporti dell'URSS con l'Italia”<sup>19</sup>, la coda del decennio rappresentò invece il momento in cui la collaborazione fra i due Paesi nell'ambito della produzione cinematografica raggiunse il suo apice. Questo aspetto non sfuggì alla stampa anche non specializzata. Per il “Corriere della Sera”, l'interesse sovietico a collaborare con l'industria cinematografica italiana era duplice:

Intanto è utile osservare che è stata l'URSS a compiere il primo passo verso l'accordo di coproduzione. Il che risponde a un'esigenza precisa. L'industria cinematografica sovietica deve risolvere i suoi problemi di espansione. Poteva scegliere fra l'alleanza con gli americani e l'alleanza con gli europei. Ha scelto l'Europa e per l'Europa ha scelto l'Italia. Il senso di tale scelta è che l'URSS intende giocare la carta della collaborazione europea a un duplice scopo: evitare il ricorso al capitale americano per non trovarsi in posizione di sudditanza nei riguardi di Hollywood e conquistare la leadership delle cinematografie europee, aiutandole a svincolarsi dalla dittatura delle società americane<sup>20</sup>.

18 RGALI, F. 3160. op. 1, 1968-1977. *Italia*. Sulla Sovinfilm e la sua strutturazione negli anni Settanta vedi Mityurova, *Tra apertura e diffidenza*, cit., pp. 175-191.

19 Salacone, *La diplomazia del dialogo*, cit., p. 394.

20 A. Madeo, *Cinecittà punta all'Est?*, in “Corriere della Sera”, 29/3/1968.

D'altra parte, i legami dei produttori italiani con Hollywood – e nel caso specifico di Cristaldi – avrebbero comunque svolto una funzione fondamentale per diminuire i rischi dei grossi investimenti effettuati, al di là delle eventuali ritrosie sovietiche:

Ma è evidente che Cristaldi, in virtù dei suoi legami con Hollywood e a causa del rilevante peso finanziario da assumersi all'atto della firma del contratto di coproduzione, si sarebbe potuto rivolgere al capitale americano per la copertura dei suoi rischi personali. In questo modo il dollaro, scacciato dalla porta, si sarebbe introdotto nel cinema russo attraverso la finestra. E, di conseguenza, non si sarebbe più parlato di coproduzioni italo-sovietiche<sup>21</sup>.

L'articolo coglieva così un elemento centrale delle coproduzioni cinematografiche italo-sovietiche, ovvero il pressoché costante coinvolgimento americano, che era iniziato con l'apporto finanziario di Levine nel caso di *Italiani brava gente*, nonché la distribuzione da parte della sua Embassy e la presenza degli attori statunitensi. Tale implicazione sarebbe continuata, già con *La tenda rossa*, sotto forma di scritturazione di star hollywoodiane e con l'acquisto dei diritti di distribuzione da parte della Paramount. D'altro lato – e anche in conseguenza di quanto appena detto – affermare che Mosca volesse a tutti i costi evitare la collaborazione con l'industria cinematografica americana non corrispondeva a quanto invece stava accadendo concretamente dalla seconda metà degli anni Cinquanta: il protocollo sullo scambio dei film, firmato a latere dell'accordo culturale Lacy-Zarubin del 1958, aveva favorito anche l'avvio di negoziazioni per la coproduzione di film che sarebbero giunte a conclusione alla metà degli anni Settanta.

L'articolo di Madeo si soffermò infine sull'attività e sui progetti di apertura a Est dell'Italnoleggio, che avrebbe dovuto essere il produttore associato de *La tenda rossa*, ma che poi si limitò alla distribuzione in Italia:

L'Italnoleggio è una società a partecipazione statale con una dote di tre miliardi all'anno. La dirige un giovane d'estrazione socialista, Mario Gallo, il quale ha colto al volo l'utilità di procurare al cinema italiano uno sbocco verso l'Est per riproporre il discorso sul cinema europeo, quale ipotetica forza di resistenza e di contestazione alla potenza finanziaria americana. "I paesi socialisti si stanno rivelando un mercato assai interessante e sensibile" dice Mario Gallo. Tant'è vero che Hollywood ha impostato una concreta politica di avvicina-

---

21 *Ibid.*

mento, tant'è vero che produttori italiani isolati hanno cominciato ad imbastire proficui affari con Praga e Varsavia, per esempio<sup>22</sup>.

Qualche mese dopo, la stampa specializzata sottolineò come Roma stesse recuperando il suo ruolo di attrattore di investimenti cinematografici, non solo dagli Stati Uniti<sup>23</sup>, ma anche dall'URSS<sup>24</sup>, ponendosi così come esempio cinematografico non solo di coesistenza, ma di collaborazione a livello globale:

Roma in questo momento non ha niente da invidiare a nessun altro grande centro cinematografico soprattutto per la perfetta equidistanza in cui si è posta fra il mondo del cinema americano e il mondo del cinema sovietico. Si può dire che queste due cinematografie si ritrovano in essa e coesistono insieme al cinema italiano nel quadro di iniziative assai fattive<sup>25</sup>.

La maggior parte degli articoli dedicati all'approfondimento della collaborazione cinematografica italo-sovietica fu pubblicata nel gennaio 1969 quando si annunciò la lavorazione – o quantomeno la progettazione – di ben quattro film: *La tenda rossa*, *I Girasoli*, *Waterloo* e il già citato *Dubrovskij*, che in realtà non fu mai realizzato. Secondo la stampa italiana, i produttori erano entrati in affari con l'URSS in quanto “attratti dai bassi costi e dagli scenari spettacolari”<sup>26</sup>, mentre l'interesse sovietico sarebbe stato “principalmente ideologico”. Si riportava, non senza ironia, come gli italiani avessero toccato con mano la differenza nel modo di produrre:

Gli italiani impegnati nella realizzazione della “Tenda Rossa” hanno potuto constatare che il modo sovietico di girare i film, mentre da un lato è meno caro, è certo più lungo che in Occidente. È una confusione diversa da quella del panico individuale che si registra in Occidente quando si realizza un film. I russi sono pazienti. Se occorre girare una scena su di un fiume gelato, aspettano che il fiume geli<sup>27</sup>.

---

22 *Ibid.*

23 Si riferiva come si stesse girando il film di Stanley Kramer *Il segreto di Santa Vittoria*.

24 Si citò appunto la lavorazione su *La tenda rossa*.

25 *Coesistenza*, in “Cinepress”, 1/6/1968.

26 A. Collins, *Film-kolossal italiani saranno girati in Russia*, in “Gazzetta del Mezzogiorno”, 15/1/1969; A.P., *I produttori italiani hanno scoperto la Russia*, in “La Sicilia”, 15/1/1969. Sulla stesso tono furono pure: A.P., *Film italiani nell'URSS con Sophia e CC*, in “Gazzetta di Parma”, 15/1/1969; *Ormai l'URSS è la mecca del cinema italiano*, in “Il Giornale di Sicilia”, 15/1/1969; A.M., *Soldati dell'esercito sovietico comparse nei film italiani*, in “Il Mattino”, 15/1/1969.

27 A.P., *I produttori italiani hanno scoperto la Russia*, cit.

È vero che per i sovietici la possibilità di produrre dei film, e quindi farli circolare più facilmente in Occidente, rispondeva anche all'esigenza di fornire un'immagine positiva di sé al di là della cortina di ferro. Non si può, però, non ricordare come, almeno dalla fine degli anni Cinquanta, l'industria cinematografica dell'URSS si fosse posta al contempo degli obiettivi economici, legati all'opportunità di sfruttare meglio i mercati esteri, all'interno e all'esterno del proprio blocco.

Altri articoli riportarono una dichiarazione del produttore esecutivo de *La tenda rossa* – a nome della distributrice Paramount – Paul Maslansky, secondo cui “mi trovo bene a lavorare con loro [...] ma dovete abituarvi alla burocrazia, alla lentezza”<sup>28</sup>.

### 3. Waterloo

L'accordo per la coproduzione fu firmato il 17 maggio 1968 dal direttore generale della Mosfilm, Vladimir Surin, e da Dino De Laurentiis a nome dell'omonima società “Dino De Laurentiis Cinematografica Spa”<sup>29</sup>. Esso rimandava all'intesa intergovernativa italo-sovietica del 30 gennaio dell'anno precedente, nonché al protocollo siglato fra le due case di produzione il 23 aprile 1968. Fra le condizioni generali dell'accordo si stabiliva, oltre che sarebbe stato girato in lingua inglese, che “il film dovrà essere di eccezionale livello artistico e spettacolare, tale da assicurare un grande successo sul piano internazionale”<sup>30</sup>. Si trattava della stessa condizione posta nell'accordo generale per *La tenda rossa*, a confermare che la strada intrapresa dalla collaborazione fra i due Paesi nella settima arte doveva andare oltre il mero rapporto artistico e culturale, per porsi innanzitutto come proficua operazione industriale e commerciale. Anche la durata massima stabilita di ben 150 minuti lasciava presagire come si puntasse a realizzare un autentico kolossal. Le riprese sarebbero dovute finire entro il 1969, con una previsione, quindi, di un anno e mezzo di tempo per girare. Come nel caso del film di Kalatozov, l'accordo stabilì l'utilizzo della pellicola occidentale Eastman color a 35 mm e che la

28 *Si girano in Russia quattro film italiani*, in “Il Resto del Carlino”, 15/1/1969.

29 Il riferimento all'accordo è presente anche in V. Fomin (a cura di), *Letopis' rossijskogo kino, 1966-1980* [Annuario del cinema russo, 1966-1980], Izdatel'stvo Kanon-Pljus, Moskva 2015, p. 143.

30 *ACCORDO di coproduzione Mosfilm-Dino De Laurentiis cinematografica spa*, Mosca, 17/5/1968, p. 1, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*.

La lavorazione del “girato” giornaliero, la stampa delle copie-campioni e l'approntamento della serie completa del materiale di lavorazione del film verranno eseguiti nei laboratori della “Technicolor Italiana”, con sede in Roma<sup>31</sup>.

Si trattava della conferma della preferenza per la tecnologia del “mondo capitalistico” in fatto di colore e nello specifico del know-how italiano per la fase di trattamento della pellicola.

Se si esamina la questione del personale “creativo” e artistico coinvolto, si comprende come il progetto per il film *Waterloo* in realtà esulasse da una mera collaborazione bilaterale tra l'Italia e l'URSS. Nell'accordo infatti si indicava che “il film verrà realizzato sulla base della sceneggiatura concordata dalle due Parti, scritta dallo sceneggiatore irlandese Harry Craig e dal drammaturgo Jean Anouilh con la partecipazione del regista Sergej Bondarčuk”<sup>32</sup>, cui poi si aggiungeranno altre figure, come vedremo. Trasferitosi a Londra alla metà degli anni Cinquanta, Craig lavorò per la BBC in radio e in televisione, oltre che proseguire la sua attività di critico teatrale. Nel 1968 si trasferì a Roma dove, con *Waterloo*, iniziò la carriera come sceneggiatore, che proseguì successivamente con la scrittura di copioni per altre superproduzioni di genere storico-bellico, fra cui il controverso *Lion of the Desert*, uscito tre anni dopo la sua morte. Anouilh è considerato, invece, uno dei drammaturghi francesi più importanti del XX secolo, in particolare per la riscrittura dei classici della letteratura greca, come il riadattamento dell'*Antigone* di Sofocle, redatto durante l'occupazione tedesca.

La scritturazione di due artisti così diversi e provenienti da Paesi terzi spinge ancor di più a leggere i progetti culturali e industriali alla base delle coproduzioni italo-sovietiche come iniziative non riducibili alla semplice relazione bilaterale fra i due Paesi: siamo piuttosto davanti a imprese che, pur partendo formalmente da intese fra soggetti – privati e statali – provenienti dall'Italia e dall'URSS, travalicano le frontiere di quelli nel momento in cui, per il loro successo o per il loro stesso avvio, si rivolgono a risorse – finanziarie, artistiche, distributive – terze.

Il regista del film sarebbe stato il sopra citato Sergej Bondarčuk, al quale la Dino De Laurentiis spa avrebbe affiancato un aiuto-regista, omologo del sovietico Vladimir Dostal. Diventato celebre in URSS nel 1951 con l'interpretazione del poeta ucraino Taras Ševčenko nell'omonimo film di Aleksandr Alov e Vladimir Naumov, Bondarčuk aveva diretto il suo pri-

31 Ivi, p. 2.

32 *Ibid.*

mo lungometraggio – *Sudba čeloveka* [Il destino di un uomo] – nel 1959. Premiato al festival di Mosca del 1959, la sua opera d’esordio si inquadra nella fase di rinascita artistica del cinema sovietico durante il disgelo chruščeviano, in cui i film di guerra o con riferimento agli eventi bellici, non ne nascondono gli aspetti tragici, mostrando soprattutto l’umanità dei personaggi, piuttosto che un retorico eroismo<sup>33</sup>. Nel 1966 aveva girato il monumentale *Vojna i Mir* [Guerra e pace] con cui vinse nel 1969 l’Oscar per il miglior film straniero. Il riconoscimento a livello internazionale – nei festival e, soprattutto con l’Oscar – spiegano l’interesse di De Laurentiis a scritturare il regista sovietico.

Sempre nella prospettiva di “assicurare al film un successo internazionale”, la società italiana avrebbe scritturato “attori occidentali di fama” fra cui si indicavano Peter O’Toole per il ruolo di Wellington (sostituito poi da Christopher Plummer) e Rod Steiger per quello di Napoleone<sup>34</sup>. Relativamente ai luoghi della ripresa, mentre le scene in interni sarebbero state girate in Italia, il lungo episodio della battaglia di Waterloo sarebbe stato girato nell’URSS. Le altre riprese in esterno sarebbero state effettuate in “Italia e/o in Francia”<sup>35</sup>: la scelta di una terza location per le riprese in esterno – quella francese – ribadisce ancora di più la necessità di vedere le coproduzioni italo-sovietiche come spazi di relazione transnazionali, al di là del ruolo preminente delle due parti. Rispetto al contratto stipulato per *La tenda rossa*, in questo caso furono esplicitati anche alcuni possibili nomi del personale artistico: per il direttore della fotografia (“Giuseppe Rotunno o un altro operatore italiano dello stesso livello”)<sup>36</sup> e per lo scenografo che sarebbe dovuto essere Mario Garbuglia, che avrebbe dovuto lavorare “in stretto contatto” con gli scenografi sovietici S. Menjalscikov e S. Valjusck<sup>37</sup>.

Gli impegni della parte sovietica sarebbero dovuti essere:

a) mettere a disposizione per le riprese alcuni attori per i diversi episodi e tutte le comparse per le scene di massa della “battaglia di Waterloo” da girarsi nell’URSS;

33 Cfr. D. Youngblood, *Russian War Films. On the Cinema Front, 1914-2005*, University Press of Kansas, Lawrence 2007, in particolare il capitolo “The Thaw”; J. Woll. *op. cit.*, in particolare la seconda parte (“The Rules of the Game, 1957-59”) e l’inizio della terza (“The Grand Illusion, 1960-64”).

34 *Ibid.*

35 *Ivi*, p. 3.

36 *Ibid.* In realtà il direttore della fotografia fu Armando Nannuzzi. Rotunno diresse la fotografia de *I girasoli*.

37 *Ibid.*

b) mettere a disposizione una troupe (personale tecnico, artistico e operario, compresi i consulenti e gli interpreti) in grado di assicurare i preparativi e le riprese della “battaglia di Waterloo” nell’URSS, nonché un piccolo gruppo (scelto di comune accordo dal regista S. Bondarčuk e dal Sig. Dino De Laurentiis) che prenda parte ai preparativi e alle riprese in Italia e in Francia, in periodi diversi e in conformità alle necessità: tale gruppo è finora composto dalle seguenti persone: Direttore della produzione, aiuto-regista, pirotecnico, scenografi, costumista, redattrice-traduttrice, ed altri eventualmente necessari;

c) fornire alla troupe per le riprese nell’URSS i necessari impianti di registrazione sonora e di illuminazione, i gruppi elettrogeni e gli altri mezzi tecnici occorrenti, nonché i mezzi di trasporto per le attrezzature e per i componenti della troupe;

d) fornire i costumi militari e relativi accessori per le scene di massa che verranno girate nell’URSS, in Italia e in Francia e i costumi per gli attori secondari sovietici;

e) realizzare le costruzioni delle scene e degli impianti necessari per l’episodio della “battaglia di Waterloo”, che verrà girato nell’URSS;

f) mettere a disposizione per le riprese della “battaglia di Waterloo” tutto l’arredamento di scena e tutti gli altri accessori necessari per la scena (ad eccezione di quanto verrà fornito dal Gruppo italiano)<sup>38</sup>.

Si evince come lo sforzo sovietico si dovesse in gran parte concentrare sull’assicurare le migliori condizioni sotto ogni punto di vista per la realizzazione di ciò che era definito come una parte a sé stante del film, ovvero la rappresentazione della “battaglia di Waterloo”: si trattava di garantire migliaia di comparse – come vedremo, giunsero a essere 12.000 –, il connesso abbigliamento e gli accessori, oltre che gli oggetti di scena.

Da parte italiana, si sarebbe invece garantito di:

a) scritturare per i ruoli di Napoleone e Wellington attori di fama mondiale, come – ad esempio – l’attore americano Rod Steiger e l’attore inglese Peter O’Toole (o altri occidentali dello stesso livello);

b) inviare in URSS, oltre gli attori, una “troupe” italiana per tutto il periodo delle riprese, nonché per il necessario periodo dei preparativi e al termine delle riprese;

c) la “DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA SPA” si impegna altresì a mandare nell’URSS, per il periodo delle riprese, un gruppo di “cadutisti” di 20-25 persone circa;

d) mettere a disposizione per le riprese nell’URSS le macchine da presa, nonché gli eventuali altri mezzi tecnici in aggiunta a quelli messi a disposizione dalla “Mosfilm”;

---

38 Ivi, pp. 5-6.

- e) fornire la pellicola negativa “Eastmancolor”, nonché le pellicole positiva e magnetica, nelle quantità necessarie per la produzione dell’intero film;
- f) assicurare i lavori di sviluppo e stampa della pellicola nei laboratori della “Technicolor Italiana”;
- g) fornire i costumi per gli attori occidentali interpreti di ruoli principali e secondari, e per gli eventuali attori sovietici principali [...]
- h) assicurare l’invio tempestivo a Mosca di tutti i materiali tecnici necessari alle riprese della “battaglia di Waterloo”;
- i) fornire il materiale trucco e parruccheria per gli attori principali e secondari<sup>39</sup>.

Fra gli impegni della parte italiana spicca il già citato obbligo di fornire tutta la pellicola a colori, necessaria alle riprese, e le strutture per la sua stampa e sviluppo; il reclutamento delle star occidentali; interessante, infine, l’impegno italiano a inviare in URSS degli stuntman, che rappresentava, evidentemente, una figura professionale inesistente fra le risorse attoriali sovietiche a causa dello scarso sviluppo di un cinema d’azione, nonostante la grande produzione di film bellici<sup>40</sup>. Si specificava però che la società Dino De Laurentiis avrebbe liquidato il compenso per il regista Bondarčuk, e che gli altri professionisti sovietici a disposizione per la preparazione e le riprese in Italia e/o Francia sarebbero stati pagati dal gruppo italiano in base a contratti particolari per un ammontare totale di 200.000 dollari. In questo caso era come se i sovietici diventassero temporaneamente dipendenti dalla parte italiana secondo una formula particolare che rendeva ancora meno rigido lo scambio. La scelta del pagamento in dollari era probabilmente stata un’imposizione sovietica che, almeno in questo caso, avrebbe potuto sfruttare la cooperazione con i Paesi occidentali per incassare anche valuta straniera<sup>41</sup>. Su quest’ultimo aspetto, inoltre, la società italiana si impegnava a versare alla Mosfilm l’ingente cifra di 1.300.000 dollari come contributo a copertura delle spese per le scene della “battaglia di Waterloo”: tali spese erano state preventivate dai sovietici in 7.500.000 di rubli circa<sup>42</sup>. Oltre al riconoscimento della cifra sopra indicata, i sovietici avrebbero anche partecipato ai proventi della distribuzione. Come nel caso de *La tenda rossa*, la ripartizione dei mercati di competenza si basava innanzitutto su criteri geopolitici e di vicinanza dei sistemi economici e ideologici. Al gruppo sovietico sa-

39 Ivi, pp. 7-8.

40 Sulla rilevanza del genere bellico nella produzione cinematografica sovietica e russa si veda il già citato Youngblood, *Russian War Films*, cit.

41 *Accordo di coproduzione Mosfilm-Dino De Laurentiis cinematografica spa*, Mosca, 17/5/1968, p. 9, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*.

42 Ivi, p. 10.

rebbe appartenuto il diritto esclusivo di distribuzione nei seguenti Paesi e territori: URSS, Polonia, Cecoslovacchia, Romania, Ungheria, Bulgaria, Jugoslavia, Repubblica Democratica Tedesca, Mongolia, Repubblica Popolare Cinese, Repubblica del Vietnam, Repubblica Popolare di Corea, Cuba, Albania, Repubblica Araba Unita, nonché sulle navi e sugli aerei battenti bandiera di tali Paesi. Al gruppo italiano sarebbe andato il diritto esclusivo di distribuzione del film nei circuiti cinematografici e televisivi dell'Italia e di tutti gli altri Paesi e territori del mondo intero<sup>43</sup>.

Nel gennaio 1969 un nuovo protocollo modificò parzialmente l'accordo del maggio 1968 sopra esaminato. Il documento indicava come, a causa dell'accresciuto volume dei costi da sostenere in URSS – dipendente dall'approvazione della sceneggiatura definitiva, che prevedeva scene di massa con ben 12.000 comparse giornaliere impegnate per tre mesi<sup>44</sup> – l'ammontare delle spese fosse salito da 8.000.000 a 12.000.000 dollari. Su tale somma il gruppo sovietico aveva accettato di assumersi la cifra di 10.280.000 dollari, corrispondenti a una partecipazione finanziaria del 60% sul costo globale di produzione del film, diventando così il partner maggioritario della stessa coproduzione. Poiché le spese da sostenere in URSS erano diventate superiori all'effettiva partecipazione finanziaria del gruppo sovietico, la controparte italiana avrebbe dovuto versargli la differenza di 1.720.000 dollari anziché 1.300.000. Una parte di quelli – per l'esattezza 120.000 – sarebbero andati direttamente all'Inturist<sup>45</sup> per la messa

43 Ivi, p. 11. Lo stesso elenco si trova nel documento di risposta inviato dal Ministero del Commercio con l'Estero alla Dino De Laurentiis cinematografica Spa e per conoscenza al MTS, all'Ufficio Italiano dei Cambi, Direzione Generale Importazioni Esportazioni, Roma, 14/7/1969, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*.

44 De Laurentiis ricorda le difficoltà dovute, in particolare, al numero ingente di cavalli portati sul set: "Quando arrivarono i cavalli ci crearono un problema logistico. Dove metterli, come dargli da mangiare, dove farli cacare? Migliaia di cavalli, una pazzia. In questo modo però abbiamo potuto realizzare scene senza precedenti nella storia del cinema". Citazione in T. Kezich, A. Levantesi, *Dino De Laurentiis, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 192.

45 Fondata nel 1929, l'Inturist fu la principale società turistica sovietica deputata all'organizzazione dei viaggi degli stranieri in URSS. La compagnia italiana prenotò 100 stanze per 134 giorni. Fra i compiti dell'Inturist vi sarebbe stato anche l'impegno "su pagamento in valuta, ad organizzare un bar notturno nell'albergo "Uzhgorod", picnic ed escursioni individuali e collettive nelle città Lvov, Kiev, Mosca, Leningrado e Zaporozhe. Gli itinerari e i costi delle escursioni sono acclusi all'accordo". Compagnia – l'Inturist (spa per il turismo straniero), *Contratto*, Mosca, 10/12/1968, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*.

a disposizione dell'albergo di Uzghorod<sup>46</sup>. A ulteriore compensazione della maggiore partecipazione finanziaria del gruppo sovietico, in aggiunta ai Paesi ceduti al 100% al gruppo sovietico con l'accordo precedente, il gruppo italiano si impegnò a versargli, una volta coperto il proprio costo di produzione, il 10% (dieci per cento) dei proventi netti di quota produttore che sarebbero maturati dalla distribuzione del film in tutti i Paesi del mondo di sua pertinenza, esclusa l'Italia<sup>47</sup>.

Poco dopo la firma del suddetto protocollo, Luigi De Laurentiis scrisse al MTS per comunicare due novità importanti inerenti la lavorazione del film: da un lato, come già sappiamo, che la Mosfilm era divenuta il coproduttore maggioritario; dall'altro, riferiva delle modifiche sopraggiunte al contratto firmato nel maggio 1968 con la Paramount Pictures Corporation<sup>48</sup>. Il primo maggio 1968, cioè due settimane prima della firma dell'accordo generale con la Mosfilm, De Laurentiis aveva stipulato un'intesa con la società newyorkese per la distribuzione mondiale del film, esclusi i Paesi socialisti di pertinenza del gruppo sovietico<sup>49</sup>. Tale accordo era stato annullato e sostituito da un altro siglato il 14 dicembre 1968. Secondo il nuovo documento, la Paramount avrebbe mantenuto i diritti per la distribuzione del film soltanto per gli Stati Uniti, il Canada, la Francia e l'America Latina; la distribuzione per l'Italia sarebbe stata affidata alla compagnia italiana Euro International Film, mentre la distribuzione per tutti gli altri Paesi del mondo sarebbe stata appannaggio della "Dino De Laurentiis Cinematografica Spa"<sup>50</sup>. Al di là delle modifiche del contratto, che lasciavano maggiori margini di ricavi ai distributori italiani e alla stessa società coproduttrice, è interessante notare come l'accordo per la cessione dei diritti di distribuzione fosse stato firmato precedentemente rispetto alla realizzazione del film. Ciò si spiega con la volontà della parte italiana di evitare dei rischi finanziari troppo elevati, visto l'ingente investimento effettuato. D'altra parte, il coinvolgimento del distributore americano permetteva alla

46 Società Dino De Laurentiis cinematografica spa/Mosfilm (dir. Gen. Surin), *Protocollo*, 14/1/1969, p. 1, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*.

47 Ivi, p. 2.

48 Dino De Laurentiis cinematografica SPA (Luigi De Laurentiis) a MTS, DGS, *Coproduzione italo-sovietica film "WATERLOO"*, Roma, 26/2/1969, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*. Le stesse informazioni si trovano anche in una lettera della società italiana indirizzata alla Direzione Generale delle Valute del Ministero del Commercio con l'Estero e all'Ufficio Italiano dei Cambi.

49 Dino De Laurentiis cinematografica SPA (Luigi De Laurentiis) a MTS, DGS, Roma, 26/2/1969, *Coproduzione italo-sovietica film "WATERLOO"*, p. 1, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*.

50 Ivi, p. 2.

parte italiana di utilizzare i dollari incassati preventivamente per coprire le proprie spese, fra cui anche la differenza da pagare alla parte sovietica, particolarmente interessata a ottenere valuta straniera. Infine, De Laurentiis sfruttava le transazioni con le società americane Paramount e Columbia circa la futura distribuzione e sfruttamento di *Waterloo*, come assistenza per ottenere dalla Banca Commerciale Italiana un credito straordinario di lire 1.250.000.000<sup>51</sup>. Nei mesi successivi la somma fu più che raddoppiata, giungendo prima a lire 2.220.000.000 e dopo a 2.857.000.000, a fronte della cessione degli incassi spettanti alla società italiana dalla vendita del film alle già citate compagnie americane<sup>52</sup>.

Intanto, alla fine del febbraio 1969, la settima divisione della DGS presso il MTS aveva concesso provvisoriamente la nazionalità italiana al film sulla base della documentazione inviata dalla De Laurentiis. Veniva riportata, come di regola, la trama del film e di seguito il giudizio degli ispettori interni. Riteniamo utile riportare la trama, così come presente nel documento, per comprendere su quali aspetti delle vicende napoleoniche si sarebbe soffermato il futuro film, sulla base della sceneggiatura presentata:

Il copione si inizia con la descrizione del viaggio-fuga di Napoleone dall'isola d'Elba e con una serie di dialoghi fra il Corso e i suoi seguaci attraverso i quali vengono illustrati il suo stato d'animo e la sua mentalità, nonché quelle di coloro che lo accompagnano. Assistiamo poi allo sbarco in Francia e ai primi difficili contatti con una realtà locale orientata in gran parte verso un andamento diverso da quello auspicato dal protagonista. Tuttavia grazie alla sua fondamentale iattanza, al suo innegabile talento demagogico-strategico e ad una buona dose di fortuna, Napoleone riesce a modificare assai rapidamente la situazione iniziando la nota marcia trionfale verso Parigi che si concluderà con suo reinsediamento e al fuga del re. Sintetizzati i cento giorni, la narrazione ci conduce alla vigilia della battaglia di Waterloo e poi nel pieno di essa. La titanica lotta viene descritta nel copione nelle sue fasi salienti ed essenziali attraverso una serie di movimentate e fragorose sequenze, nelle quali, oltre all'influsso delle fonti storiche si avverta anche quello di narratori ben noti – come ad esempio Victor Hugo – che hanno trattato abbondantemente il tema. La vicenda si conclude con la finale sconfitta di Napoleone grazie al tempestivo arrivo dei prussiani – ed al mancato arrivo di Grouchy – dopodiché al vincitore Wellington viene fatta pronunciare una frase che vuole essere come una epigrafe

51 Archivio Storico Intesa Sanpaolo, Banca Commerciale Italiana, Verbali Comitati di Direzione, *De Laurentiis Dino Cinematografica S.p.A.*, 204, 6/10/1969.

52 Ivi, 205/10 novembre 1969, 2/12/1969.

apposta sul cruento e titanico evento descritto nel film e che suona: “Dopo una battaglia perduta, la cosa più triste è una battaglia vinta”<sup>53</sup>.

Il giudizio evidenziava l’interpretazione antierica e decisamente critica con cui il film avrebbe rappresentato Napoleone, oltre che la battaglia in sé, di cui si prefigurava il carattere fortemente spettacolare e dinamico:

l’interesse principale del copione risiede nella versione della figura e della personalità di Napoleone che in esso viene fornita. Anziché con criteri agiografici, come in molto precedenti film di argomento analogo, il Corso è qui tratteggiato con criteri che potremmo definire critico-veristici. Cinico, astuto, sostanzialmente e pervicacemente amorale, egli è descritto più come un abile e spregiudicato politicante, un indurito demagogo che come un guerriero sostenuto da un afflato epico. Se tale unilaterale interpretazione può considerarsi, data la complessità della figura presa in esame, perlomeno un po’ sbrigativa, non vi è dubbio d’altra parte, che il suo carattere fondamentalmente polemico, e le generali intenzioni demitizzanti reperibili nel contesto valgono a conferire alla storia interesse e sapore. Assai meno interessante sembra invece la interpretazione della figura di Wellington fornita dagli sceneggiatori che, forse per farne a tutti gli effetti un antagonista del protagonista principale, hanno voluto attribuirgli una sensibilità sul piano etico-umano che non ci sembra in realtà, collimare gran che con le caratteristiche del personaggio tramandateci dalla storia. Prescindendo da tali considerazioni il film risulta, come è facile intuire, ricco di doti spettacolari. Anche se il diagramma e lo sviluppo del decorso della battaglia non risultano alla lettura, e non potranno probabilmente risultare sullo schermo, sempre del tutto chiari, non vi è dubbio che il dinamismo degli scontri e delle cariche, il rilucere degli acciai e i colori delle uniformi, le sapienti evoluzioni dei reparti, il fumo delle cannonate e tutto il resto, faranno abbondantemente spettacolo e avvinceranno l’attenzione del pubblico. Abbiamo qui sopra accennato a taluni influssi letterari che ci sembrano avvertibili nel clima generale ed in alcuni dettagli del racconto cinematografico. Ci limiteremo ad aggiungere, a questo proposito, che riteniamo un peccato che la angolazione visiva e concettuale della battaglia reperibile nelle pagine di uno scrittore come Stendhal (vedi la parte iniziale della “Certosa di Parma”) non si sia stata qui – almeno a quanto sembra – tenuta particolarmente presente<sup>54</sup>.

Venivano poi riportati i dati tecnici del progetto cinematografico. Il preventivo di costo ammontava a lire 10.468.750.000: ripartito in questo modo: il 60%, corrispondente a lire 6.281.250.000, a carico della coproduttrice sovietica Mosfilm di Mosca; il restante 40%, corrispondente a

53 MTS, DGS, Div. VII Prod. Lungometraggi, *TITOLO: WATERLOO, Società: Dino De Laurentiis*, Roma, 24/2/1969, p. 1, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*.

54 Ivi, pp. 1-2.

lire 4.187.500.000, a carico della Dino De Laurentiis Cinematografica Spa. Fra gli sceneggiatori, oltre ai già citati Craig e Anouilh, si indicava anche Vittorio Bonicelli che risultava, peraltro, l'autore del soggetto insieme a Luigi De Laurentiis. Per giustificare l'utilizzo di risorse artistiche (soprattutto attori) britanniche, americane e francesi, si specificava che l'art. 6 dell'accordo cinematografico italo-sovietico si esprimeva positivamente in questo senso:

La partecipazione di elementi artistici e tecnici aventi la nazionalità di un Paese terzo può essere ammessa eccezionalmente previa intesa fra le Autorità dei due Paesi, tenendo conto delle esigenze del film<sup>55</sup>.

L'articolo dell'accordo offriva così la possibilità di allargare la collaborazione: la relazione smetteva di essere puramente bilaterale e si apriva, anche dal punto di vista delle professionalità, a ingressi di altri Stati e non solo di un unico "Paese terzo", come indicato. Questa multilateralità reale di un rapporto formalmente bilaterale di cooperazione in campo cinematografico si aggiungeva alle già citate intese di tipo finanziario e distributivo con realtà provenienti anch'esse da Paesi terzi. Si conferma, in questo modo, un sistema decisamente più complesso ed espanso del semplice rapporto binario italo-sovietico, che faceva comunque da asse portante dell'iniziativa.

Nell'ottobre del 1970, il MTS concesse un certificato di nazionalità al film "a norma dell'articolo 11 della direttiva del Consiglio della Comunità Economica Europea del 15 ottobre 1963"<sup>56</sup>. Tale documento sarebbe valso come attestato presso le Autorità competenti degli Stati Membri, anche al fine di una circolazione all'interno della CEE esente dall'imposizione di dazi doganali.

Dopo l'uscita del film, la società italiana De Laurentiis scrisse direttamente al Ministro del Turismo e dello Spettacolo, Matteo Matteotti, chiedendogli un intervento affinché il film ottenesse la qualifica di film "prodotto per ragazzi" allo scopo dichiarato di "incentivazione alla programmazione, alla quale l'esercente è sensibile soltanto nel caso di certezza che il film ottenga questa qualifica"<sup>57</sup>. La richiesta della casa di produzione fu però respinta dal

55 Ivi, p. 3

56 De Biase, MTS, DGS, Div. VII, Roma, *Certificato di nazionalità*, Roma, 8/10/1970, p. 1, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*.

57 Dino De Laurentiis cinematografica a Matteo Matteotti ministro del Turismo e dello Spettacolo, *Film "Waterloo"/Qualifica di "prodotto per i ragazzi"*, Roma, 18/11/1970, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*.

Comitato competente per l'assegnazione della qualifica del film per ragazzi. Secondo uno dei membri – tale prof. Valentini –

il film ha carattere spiccatamente commerciale, senza particolari caratteristiche etiche che possano giovare alla educazione dei giovani. Inoltre osserva che le frasi contro la guerra non possono essere capite dai ragazzi al di sotto dei 16 anni, i quali piuttosto tendono ad indentificarsi con l'eroe Napoleone<sup>58</sup>.

Un altro componente del Comitato – tale prof. Visalberghi – aggiunse che

anche sul piano della visione della storia, che pure può essere recepito dagli adolescenti, il film non si discosta dalla tradizione che privilegia gli aspetti dinastici e bellici e le passioni individuali, di modo che l'impeccabile abilità comunicativa e l'eccellenza degli attori non possono operare grandé positivamente ai fini della formazione dei giovani<sup>59</sup>.

Il presidente dal Comitato si allineò sui pareri già espressi dagli altri membri, affermando inoltre che

sarebbe contrario allo spirito della legge dichiarare “prodotto per ragazzi” un film come “Waterloo” che, caratterizzato da uno sforzo produttivo internazionale con evidenti fini commerciali, si è garantito un'affermazione sul mercato italiano tale da rendere irrilevante – ed insieme molto onerosa per l'erario – un'ulteriore incentivazione alla programmazione<sup>60</sup>.

In altri termini, le ragioni per il rifiuto della richiesta inoltrata dalla casa produttrice si basavano, da un lato, sulla mancanza di un messaggio etico antibellico chiaramente comprensibile agli alunni e, dall'altro, sulla natura preminentemente commerciale del film che non giustificava un ulteriore sostegno pubblico in questo senso.

Tuttavia, il fatto stesso che il produttore avesse inoltrato la richiesta pone degli interrogativi sulla reale “affermazione sul mercato italiano”, come asserito dal presidente del Comitato, e indurrebbe a pensare a una sorta di escamotage per allungare la distribuzione di un film che invece non riscosse successo nelle sale. I dati sugli incassi oggi consultabili spingono concretamente in questa direzione. Il film incassò nel quinquennio

58 MTS, DGS, Roma, 22/1/1971, *Appunto per il gabinetto del Ministro*, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*.

59 *Ibid.*

60 Ivi, pp. 1-2.

1970-75 la cifra di 1.024.000.000 di lire<sup>61</sup>. Si tratta di poco meno di quanto guadagnato nel territorio italiano da *La tenda rossa*. Tuttavia, l'investimento totale del film fu di ben 17.004.004.411 di lire, di cui il 40% a carico, come sappiamo, della parte italiana. La spesa italiana ammontò quindi a 8.004.004.411 di lire, suddivisa nel modo seguente: lire 6.942.624.890 per gli apporti tecnici e artistici<sup>62</sup>; lire 1.002.840.210 per i già menzionati versamenti alla Mosfilm; infine, lire 68.539.311 per i trasferimenti in URSS a favore della Inturist. Nel rapporto fra costo sostenuto e incassi ottenuti – ribadiamo, solo per l'Italia – vi fu quindi un passivo di ben sette miliardi di lire. Come sappiamo, secondo l'ultimo protocollo relativo alle zone di distribuzione, oltre alla macroripartizione effettuata fra la Mosfilm e parte italiana, quest'ultima aveva venduto preventivamente alla Paramount i diritti per lo sfruttamento dei proventi in USA, Canada, Francia e America Latina, per ottenere, evidentemente, le risorse con cui avviare la produzione (sebbene la documentazione qui utilizzata non riporti la cifra spesa dalla società americana). La distribuzione per l'Italia sarebbe stata effettuata dalla Euro International Film, mentre la Dino De Laurentiis Cinematografica Spa si sarebbe occupata direttamente della distribuzione in tutti gli altri Paesi, che però rappresentavano una quota abbastanza esigua (grosso modo l'Europa occidentale, esclusa la Francia, e l'Australia). Nei numeri prima riportati e nelle logiche di spartizione dei mercati appena

61 Ringrazio il Sig. Bruni dell'Anica per la comunicazione del dato. Nella stagione 1970-71 il film che ebbe maggiori incassi nelle sale di prima visione della 16 città italiane capozona fu *Per grazia ricevuta* di Nino Manfredi, per un totale di lire 1.239.568.000, quindi più di quanto guadagnato da *Waterloo* in cinque anni di sfruttamento. Cfr. F. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XII, 1970/1976*, Marsilio-Edizioni di "Bianco & Nero", Roma-Venezia 2009, p. 648.

62 A far lievitare le spese per il personale impegnato vi furono i compensi innanzitutto per gli attori, cui occorrerebbe aggiungere diarie e rimborsi: i più pagati furono Rod Steiger (lire 250.629.922) e Christopher Plummer (lire 223.537.397); in totale le spese solo per i protagonisti principali ammontò a quasi 700 milioni di lire. Il compenso di Bondarchuk, assunto direttamente dalla parte italiana, ammontò a poco più di 100 milioni di lire. Per quanto riguarda la scrittura del soggetto e della sceneggiatura il più pagato fu Harri Craig con un compenso di lire 75.933.540. Il secondo fu Samuel Marx (lire 18.658.281) che non era contemplato nemmeno nel piano finanziario iniziale. Jean Anouilh fu il terzo (lire 13.008.155) e Bonicelli solo il quarto (lire 6.760.458). Vi fu anche tra gli scritturati Edward O. Marsh (lire 1.839.200). Questa moltiplicazione di figure professionali assunte per la redazione del soggetto e della sceneggiatura costituirono delle voci importanti che andarono a gravare sul bilancio della produzione. *Consuntivo Film Waterloo*, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*.

ricordati si spiega come il film sia stato considerato un fallimento dal punto di vista commerciale in occidente, eccezion fatta per la Gran Bretagna, dove occupò il quinto posto per gli incassi del 1971<sup>63</sup>. È possibile che a contribuire all'insufficiente successo commerciale siano stati, rispetto agli investimenti effettuati, da un lato, la più ampia crisi del genere del film storico negli anni Settanta; dall'altro lato è ipotizzabile che, proprio la natura multinazionale, sotto l'aspetto creativo e culturale, abbia potuto disorientare il pubblico. Il successo, almeno relativo, del film in Gran Bretagna troverebbe così una certa giustificazione nel fatto che l'avvenimento storico in sé destava un maggiore interesse nel pubblico britannico, rispetto a un generico pubblico occidentale. A sostegno di questa tesi vi è la testimonianza dello stesso De Laurentiis:

Waterloo funzionò egregiamente in tutti i territori di lingua inglese, io dico perché loro la battaglia l'avevano vinta; e andò malissimo, invece, in tutti i territori di lingua francese perché Napoleone aveva perso. Il che dimostra ancora una volta che il pubblico sta dalla parte dei vincitori. Facemmo due anteprime, me lo ricordo come se fosse ieri: una a Londra, successo; tre giorni dopo, a Parigi, fiasco<sup>64</sup>.

Il produttore italiano, in realtà, non giudica in modo totalmente negativo l'esito commerciale del film:

Per me Waterloo è stata un'avventura che mi ha dato molte soddisfazioni. Il mio affare l'ho fatto perché il costo grosso l'avevo caricato sui russi, che si erano presi i loro territori. In Urss il film ebbe successo, Bondarchuk da quelle parti era un mito, e sono certo che con Burton e O'Toole avremmo sbancato ovunque, anche dove non siamo andati bene<sup>65</sup>.

Si tratterebbe quindi di indagare in maniera più approfondita il presunto insuccesso commerciale del film<sup>66</sup> tramite gli incassi ottenuti anche nelle

63 P. Waymark. *Richard Burton top draw in British cinemas*, in "Times", 30/12/1971, p. 2.

64 Citazione riportata in Kezich, Levantesi, *Dino. De Laurentiis, la vita e i film*, cit., p. 193.

65 *Ibid.*

66 L'insuccesso generale di *Waterloo* in relazione all'enorme sforzo produttivo avrebbe contribuito all'accantonamento del progetto di Stanley Kubrick di girare un film sulla vita di Napoleone, dopo avervi lavorato dalla seconda metà degli anni Sessanta. Anche Kubrick auspicava di sfruttare sull'esercito sovietico per la ricostruzione degli episodi bellici. Cfr. A. Castle (a cura di), *Stanley Kubrick's Napoleon: The Greatest Movie Never Made*, Taschen, Köln 2009.

zone di sfruttamento della Paramount. La generale soddisfazione di entrambe le parti è dimostrata anche dal fatto che il dialogo non si interruppe con *Waterloo*. Nel gennaio 1971, Luigi De Laurentiis incontrò i funzionari del Goskino B. V. Pavlenok, A. A. Slavnov (capo del Dipartimento per i Rapporti Internazionali), e il Presidente della Sovinfilm Otar Tenejšvili<sup>67</sup>. La parte sovietica sottolineò a De Laurentiis due aspetti: innanzitutto, che gli italiani avrebbero dovuto pagare il saldo di 300.000 dollari per il film *Waterloo* entro il 25 febbraio 1971; in più veniva annullato l'accordo per il film *Dubrovskij*. De Laurentiis posticipò il pagamento sopra menzionato alla fine dell'anno, ovvero "subito dopo aver completata la consegna dei materiali negativi e positivi"<sup>68</sup>. Inoltre, acconsentì all'annullamento dell'accordo sul sopra citato *Dubrovskij* che, come sappiamo, era stato firmato per coprire la parte italiana dai rischi finanziari di *Waterloo*: si trattava forse di un segnale che il film non stesse poi deludendo così tanto le aspettative commerciali. Infine, per rilanciare la cooperazione, De Laurentiis spinse per ufficializzare la coproduzione di due ulteriori progetti entro il marzo 1971. Il primo, dal titolo provvisorio *John Reed*, con la regia ancora di Bondarčuk, costituiva l'idea da cui sarebbe stato realizzata, ma solo agli inizi degli anni Ottanta, la coproduzione trilaterale italo-sovietico-messicana in due film, *Campane Rosse* con la partecipazione, per la parte produttiva italiana, di Nello Santi<sup>69</sup>. Il secondo, intitolato *Sentieri turistici di Alberto Sordi*, che prevedeva la partecipazione del noto attore italiano, mai concretizzatasi in realtà, era un progetto da cui, nel 1974, dopo diverse modifiche e negoziati, fu realizzata la commedia *Una matta, matta, matta corsa in Russia*. Tuttavia, in quell'occasione, non si raggiunse nessun accordo definitivo e non si fece altro che rimandare le negoziazioni alla fine del marzo successivo<sup>70</sup>.

67 *Verbale firmato da B. Pavlenok A. Slavnov, O. Tenejšvili, L. De Laurentiis*, Mosca, 12-16/1/1971, p. 1, in ACS, MTS, DGS, C, C. 419, *Waterloo*.

68 Ivi, p. 2.

69 Le prime tracce documentarie delle trattative per un film su John Reed risalgono al festival di Cannes del 1967, quando il produttore americano Walter Read lanciò la proposta ai dirigenti del Goskino. In quell'edizione del festival anche il produttore italiano Rizzoli manifestò il desiderio di collaborare con l'industria cinematografica dell'URSS e organizzò per la delegazione un ricevimento. Cfr. V. Surin, M. Škalikov, *Otčet kinostudii Mosfilm i Komiteta po kinematografii v CK KPSS ob itogach XX meždunarodnogo kinofestivalja v Kannach* [Resoconto dello studio cinematografico Mosfilm e del Goskino per il Comitato centrale del PCUS sugli esiti del XX festival internazionale del cinema di Cannes], 29/5/1967, in RGANI, F. 5, op. 59, d. 56, ll. 89-96, riprodotto in Tavanec (a cura di), *op. cit.*, pp. 345-350.

70 B. Pavlenok A. Slavnov, O. Tenejšvili, L. De Laurentiis, *Verbale*, Mosca, 12-16/1/1971, p. 1, in ACS, MTS, DGS, C, CO 419, *Waterloo*, p. 2.

Vale, comunque, la pena citare questa forma di rilancio dei progetti perché suggerisce come, soprattutto la parte italiana, non fosse interessata a una collaborazione meramente estemporanea coi sovietici su progetti, dal suo punto di vista, redditizi. Pareva esserci, piuttosto, l'intenzione di consolidare una partnership stabile, considerata anche la crisi dell'industria cinematografica italiana degli anni Settanta, e l'imminente trasferimento della De Laurentiis negli Stati Uniti. D'altra parte, l'attendismo sovietico circa i nuovi progetti e la richiesta perentoria di saldare il debito in dollari contratto da De Laurentiis si inseriscono in un particolare momento di freddezza delle autorità cinematografiche dell'URSS, databile fra la seconda parte del 1970 e il 1972 e che fu dovuto, come vedremo successivamente, all'intervento diretto del KGB e dello stesso PCUS nella pratica delle coproduzioni.

#### 4. *I girasoli*

Il film *I girasoli*, a differenza de *La tenda rossa* e di *Waterloo*, non fu una reale coproduzione italo-sovietica e nemmeno una compartecipazione, come nel caso di *Italiani brava gente*, realizzata prima della firma dell'accordo intergovernativo del gennaio 1967. Il film fu infatti una coproduzione italo-francese. La società italiana fu la Compagnia Cinematografica Champion (CCC) Spa di Carlo Ponti e Les Films Concordia di Parigi con una divisione delle quote di partecipazione nettamente a favore della prima (80% / 20%). L'accordo fra le due società fu firmato alla fine di aprile del 1969. Dal punto di vista tecnico, si stabiliva l'uso dell'Eastman color, come nel caso delle coproduzioni sovietiche prima esaminate. Si indicava che le riprese sarebbero iniziate nell'ultima decade di giugno. Sul versante delle risorse artistiche e tecniche coinvolte, la regia fu affidata a Vittorio De Sica, mentre gli attori principali erano già stati individuati in Sofia Loren, Marcello Mastroianni, Lilla Brignone<sup>71</sup>. La domanda di coproduzione fu presentata al MTS il 6 maggio 1969 e si precisava che la lavorazione sarebbe iniziata il 23 giugno e che il film avrebbe avuto il titolo provvisorio *I girasoli (Giovanna)*<sup>72</sup>.

La settimana successiva, la VII divisione della DGS della MTS redasse il documento con cui, riportando la trama e il giudizio sul soggetto del

71 *Accordo di coproduzione Compagnia Cinematografica Champion-Les Films Concordia*, Parigi, 28/4/1969, in ACS, MTS, DGS, C, CO533, *I girasoli*.

72 *Film I girasoli (Giovanna), Domanda di coproduzione*, Roma, 23/6/1969, in ACS, MTS, DGS, C, CO533, *I girasoli*.

film, rilasciava provvisoriamente la nazionalità italiana al film. Per quanto riguarda la trama, come nel caso dei film precedentemente studiati, vale la pena riportarla integralmente per comprendere quali erano gli aspetti su cui il film si sarebbe maggiormente focalizzato:

Anno 1942: a Napoli nel cuore della guerra, Giovanna, giovane popolana, sposa Antonio, operaio emiliano e parte con lui per il paese nella provincia di Ferrara dove vive la madre del marito. Qui trascorrono una brevissima quanto appassionata luna di miele, poi Antonio deve partire per la Russia con l'esercito dell'Armir. Nel separarsi alla stazione il loro animo è pieno di sgomento ma soprattutto di speranza, anch'essi credono che la guerra stia per finire, che la vittoria sia imminente. Invece passano gli anni e non si è saputo più nulla di Antonio. Laggiù, nella steppa gelata, sono morti migliaia di italiani durante la tremenda ritirata e non hanno lasciato traccia di sé. La madre di Antonio non ha mai amato Giovanna, l'ha sempre tenuta lontana come la più indesiderata delle nuore. Giovanna è quindi sola con al sua incrollabile fede, la fede che Antonio non è morto e che un giorno o l'altro lo rivedrà. E un giorno del 1953 Giovanna decide di andare in Russia la ricerca di Antonio o almeno di un segno, un ricordo. La suocera a poco a poco si lascia commuovere dalla meravigliosa speranza di Giovanna e diventa complice di questo viaggio che sembra assurdo. Per questo viaggio Giovanna ha risparmiato lira su lira con enormi sacrifici: ha lavorato come operaia, serva, infermiera. In Russia ella visita sconfinati cimiteri di italiani caduti là, bussa a cento porte per mostrare la fotografia del suo Antonio. Dopo tanto peregrinare avviene quel che potrebbe sembrare impossibile: trova Antonio. Antonio è vivo. Ma per lei è come fosse morto, perché si è sposato con una donna russa e ha due figli. Giovanna fugge impazzita dal dolore mentre Antonio esterrefatto dall'apparizione di Giovanna, non ha avuto nemmeno la forza di chiamarla. E Giovanna conoscerà dalla moglie russa di Antonio tutta l'odissea del marito: ferito e senza memoria egli era stato curato da Mascia e non aveva avuto la forza di lasciarla. Tornata in Italia, Giovanna dice alla suocera di aver trovato solo la tomba di Antonio e cerca di cambiare vita. Si unisce così ad Ettore e va a vivere con lui a Milano. È più per reazione che per vero amore che ella prende questa decisione e neppure quanto la suocera la schiaffeggia gridandole di non profanare la memoria del figlio, Giovanna svela il suo segreto. Ma una sera, mentre è sola in casa, perché Ettore ha il turno di notte in fabbrica, squilla il telefono: è Antonio che è venuto in Italia per rivederla perché il suo animo non ha più pace. Antonio racconta a Giovanna la storia delle sue sofferenze durante la ritirata in Russia e il suo incontro con Mascia e l'aiuto, l'affetto e l'abnegazione di quest'ultima. Antonio e Giovanna sono di nuovo insieme, il tempo sembra cancellato, essi sembrano gli stessi del giorno dell'addio alla stazione. Ma il tempo è, invece, trascorso, e la realtà torna implacabile con le sue esigenze: il bambino che Giovanna ha avuto da Ettore piange. E questo pianto fa loro ricordare che esistono altri due bambini in Russia, figli di Antonio. Giovanna capisce che oramai è tardi e accompagna Antonio alla stazione. Antonio parte portandosi via il passato con

tutto il bagaglio dei dolci ricordi. Giovanna resta con la sua eroica solitudine: una pagina si chiude, mentre una nuova si apre. E la vita continua<sup>73</sup>.

Il giudizio della commissione della divisione si soffermava soprattutto sul ruolo drammaticamente centrale di Giovanna, la cui tragicità derivava dalla crudeltà della guerra che l'aveva divisa da suo marito:

È un'amara storia dei nostri tempi: l'infelicità dei protagonisti (Giovanna e Antonio) è determinata dagli altri, dalla follia, dalla prepotenza degli altri. Il loro amore non ha potuto niente contro la guerra, la mostruosa guerra che li ha avvolti. Nel lavoro assolutamente ha rilievo il personaggio della protagonista femminile: Giovanna. Ella ama con tutta se stessa, con tutta la prepotenza e la abnegazione di cui è capace una donna napoletana, il suo uomo che è partito per la campagna di Russia. Ed ella eroicamente lo aspetta, ha fede che egli sia in vita, si reca in Russia alla sua ricerca e lo trova. E qui il dramma di questa donna tocca il culmine; il suo uomo si è sposato con un'altra donna. Ella sembra di impazzire dal dolore di rinunciare al suo uomo quand'egli tornerà, perché è più forte in lei il senso della responsabilità verso chi è innocente: i figli di lui e il figlio che lei ha avuto da un altro uomo. Personaggio umano, generoso, tipicamente italiano, anzi "napoletano", quello di Giovanna. E non si poteva pensare a una protagonista più adatta e sensibile della "napoletana" Sophia Loren<sup>74</sup>.

La seconda parte del giudizio, partendo dal riscontrare il carattere "patetico" del personaggio di Antonio, si soffermava su quello che era diventato oramai anche un topos narrativo, ovvero il tema delle sofferenze dei soldati italiani in ritirata dall'URSS durante la Seconda guerra mondiale:

Se il personaggio di Giovanna è eroico, quello di Antonio è patetico. Chi ha conosciuto le terribili disumane sofferenze e gli stenti della ritirata in Russia, non può non giustificare Antonio. Il lavoro promette, inoltre, scene spettacolari sulla ritirata italiana in Russia, e pone un accento acuto e interessante sui rapporti tra i soldati italiani e la popolazione russa, rapporti improntati, pur durante una guerra che li vedeva nemici, non a odio ma ad umana comprensione. In fondo i popoli, anche se di regime e coloro politico differenti sono fratelli e la guerra fra fratelli è cosa contro natura. Si riscontra infine, come ulteriore nota positiva, la mancanza assoluta nei dialoghi nelle scene di tono di volgarità. Il film, comprensivo ed umano, non contiene motivi o accenni che possano essere

73 MTS, DGS, DIV. VII prod. lungometraggi, *TITOLO: I girasoli (Giovanni)*, Roma, 13/5/1969, pp. 1-2, in ACS, MTS, DGS, C, CO533, *I girasoli*.

74 Ivi, p. 2.

intesi come denigrativi, sotto qualsiasi aspetto, delle nostre forze armate (combattenti, caduti o dispersi), impegnate sul fronte russo<sup>75</sup>.

Così, chiaramente, si ritrova nel giudizio l'eco della narrazione dominante circa le vicende storiche della presenza militare italiana in URSS, che al contempo era stata alimentata, come sappiamo, dalla prima collaborazione cinematografica italo-sovietica nei film a soggetto, ovvero *Italiani brava gente*. Una narrazione che si fondava, ricordiamolo, su alcuni punti fermi: la natura non aggressiva dell'occupazione militare italiana in URSS; il ruolo dei militari italiani quali vittime della guerra, piuttosto che aggressori; i buoni rapporti di quelli con i civili sovietici. In questo senso, non sorprende che il parere dei funzionari ministeriali fosse positivo, in quanto rispondeva al paradigma sostanzialmente vittimista e autoindulgente con cui era stata interpretata, sin dall'immediato dopoguerra, l'esperienza degli italiani nel secondo conflitto mondiale: uno schema interpretativo evidentemente ancora molto operativo in Italia all'inizio degli anni Settanta.

Dopo il giudizio sul futuro film, venivano riferiti i dati essenziali sulla produzione: oltre che riportare i nominativi dei due coproduttori<sup>76</sup> e le percentuali di partecipazione, si indicava come il preventivo ammontasse a 850.000.000 di lire. Rispetto all'accordo sopra menzionato, si specificava ora che il soggetto sarebbe stato di Cesare Zavattini, autore, quest'ultimo, anche della sceneggiatura, insieme a Tonino Guerra e Natalia Ginzburg. La colonna sonora sarebbe stata composta da Ennio Morricone. Il piano di lavorazione prevedeva 103 giornate di riprese in Italia e 39 in Russia. Il periodo "sovietico" delle riprese sarebbe stato così suddiviso:

Per evidenti ed inderogabili esigenze del soggetto, le parti della sceneggiatura previste in URSS, saranno girate in parte, per quanto riguarda gli interni direttamente collegati agli esterni e totalmente per quanto riguarda gli esterni a Mosca e dintorni, in Ucraina ed a Kiev e dintorni. Le riprese a Mosca avranno una durata di 4 settimane e quelle in Ucraina di circa 2 settimane a fare tempo dal 23 giugno 1969<sup>77</sup>.

75 *Ibid.*

76 L'amministratore delegato della CCC era Arnaldo De Paolis.

77 La CCC al MTS, DGS, *Deroga riprese all'Estero del film: "I girasoli" (Giovanna)*, Roma, 13/5/1969, in ACS, MTS, DGS, C, CO533, *I girasoli*. In realtà il periodo di riprese in URSS si ridusse a trenta giorni: una tranche estiva (dal 30 giugno al 27 luglio 1969 a Mosca e Poltava in Ucraina) e una invernale (dal 15 gennaio al 24 gennaio 1970 a Kalinin e Garadnia sul Volga). Il personale italiano (tecnico e artistico) che prese parte alle riprese fu composto da 34 persone). CCC

Per la prima volta nella documentazione conservata all'ACS emergeva la partecipazione, seppure indiretta, dell'URSS alla lavorazione del film<sup>78</sup>. Si trattava, non soltanto, di effettuare quasi sei settimane di riprese in territorio sovietico, ma anche di reclutarne gli attori "in ruoli di secondaria importanza"<sup>79</sup>: si richiese una deroga, per "caratteristiche genotipiche"<sup>80</sup>, a quanto stabilito dall'accordo di coproduzione italo-francese del 1966, che non prevedeva di norma l'utilizzo di risorse artistiche provenienti da Paesi terzi. L'auspicio sull'ottenimento della deroga fu legato alle grandi aspettative riposte nel film e in una sua vasta circolazione: "Il carattere internazionale del film, destinato ai mercati mondiali e realizzato con personale tecnico interamente italiano, ci fa sperare in una benevola e favorevole Vostra autorizzazione"<sup>81</sup>. In questo senso, la richiesta di deroga a quanto stabilito dai dispositivi legislativi regolanti le coproduzioni italo-francesi permetteva di sfruttare al massimo l'accordo intergovernativo: da un lato, godendo dei benefici della coproduzione dal punto di vista finanziario – col riconoscimento della nazionalità sia francese che italiana<sup>82</sup> – e della circolazione esente da dazi nello spazio del mercato comune europeo<sup>83</sup>; dall'altro, con alcuni strappi alle regole, finalizzati, per esempio, ad abbattere i costi, come nel caso di filmare in URSS e di reclutare attori secondari e com-

---

Spa al MTS, *Relazione riprese URSS film "I GIRASOLI"*, Roma, 28/9/1970, in ACS, MTS, DGS, C, CO533, *I girasoli*.

78 MTS, DGS, DIV. VII prod. Lungometraggi, *TITOLO: I girasoli (Giovanni)*, Roma, 13/5/1969, p. 3, in ACS, MTS, DGS, C, CO533, *I girasoli*.

79 Si trattava in realtà del personaggio non proprio secondario di Masha – la moglie sovietica di Antonio – che sarebbe stato interpretato da Ludmila Saveleva, e di altri ruoli effettivamente minori (il funzionario, Lusja e Boris).

80 CCC al MTS, *Deroga caratteristiche genotipiche del film "I girasoli (Giovanna)"*, Roma, 13/5/1969, in ACS, MTS, DGS, C, CO533, *I girasoli*.

81 *Ibid.*

82 Si veda a proposito la corrispondenza con l'Unitalia Film (organo parastatale dedicato alla promozione del cinema italiano all'estero) circa la concessione della nazionalità anche francese al film. Ministère des Affaires Culturelles, Le directeur général du Centre National de la Cinématographie et Monsieur le Directeur Général du Spectacle d'Italie Ministère du Tourisme et du Spectacle, *Proposition d'admission au bénéfice de l'accord cinématographique franco-italien, dans la catégorie des film de coproduction normale 80/20*, 23 giugno 1969; Unitalia film (Unione Nazionale per la diffusione del film italiano all'estero) al MTS, *Film "I girasoli"*, Parigi, 26/6/1969, in ACS, MTS, DGS, C, CO533, *I girasoli*.

83 Nel settembre 1970 fu rilasciato il Certificato di nazionalità italiana Per la pellicola cinematografica impressionata rilasciato a norma dell'articolo 11 della direttiva del Consiglio della Comunità Economica Europea del 15/10/1963. MTS, DGS, Div. VII (firmato De Biase) alla CCC, *Certificato di nazionalità italiana*, Roma, 14/9/1970, in ACS, MTS, DGS, C, CO533, *I girasoli*.

parse in loco. La collaborazione alla realizzazione dell'opera da parte dei sovietici si configurava, quindi, non in una partnership sullo stesso livello di soggetto coproduttore, come nei casi precedenti. Si trattava, invece, di una meno impegnativa prestazione di servizi – garantita dalla già citata Sovinfilm – consistente nel mettere a disposizione ambienti interni ed esterni dove effettuare le riprese, oltre che alcune risorse artistiche (attori secondari e comparse) e tecniche.

Circa l'attribuzione dei mercati nei quali vendere il film, alla parte italiana andarono Italia, Libia, Somalia, Federazione Etiopia-Eritrea, Malta e navi battenti bandiera dei predetti Paesi, oltre eventuali premi e contributi governativi, nonché la Spagna. A quella francese invece andarono: la Francia metropolitana, dipartimenti francesi e territori d'oltre mare, Repubbliche africane di lingua francese, Repubblica Malgascia, Marocco, Tunisia, Nord e Sud Vietnam, Laos, Cambogia, Belgio, Congo ex belga, Lussemburgo e navi battenti bandiera dei predetti Paesi, oltre eventuali premi e contributi governativi<sup>84</sup>. La vendita del film in Paesi terzi sarebbe stata curata dal gruppo italiano che avrebbe percepito una commissione del 15%<sup>85</sup>.

Il film uscì nel marzo del 1970 e fu distribuito a ovest della cortina di ferro dalla AVCO Embassy di Joe Levine che, come sappiamo, aveva distribuito anche *Italiani brava gente* qualche anno prima. Ciò significa che la realizzazione e la circolazione internazionale de *I girasoli* coinvolse figure professionali provenienti da quattro Paesi (Italia, Francia, URSS, Stati Uniti): una prova ulteriore di come le coproduzioni – almeno nel caso italo-sovietico – abbiano avuto una struttura espansa, che andava al di là del puro rapporto bilaterale. Il film riscosse un buon successo nelle sale italiane, anzi, possiamo dire che *I girasoli* fu la coproduzione italo-sovietica – o meglio, il film girato anche in collaborazione fra Italia e l'URSS – che ebbe maggiore fortuna ai botteghini della penisola: l'incasso per il quinquennio di sfruttamento 1970-1975 fu di lire 2.478.000.000<sup>86</sup>. Si tratta di una cifra abbastanza alta solo per il mercato italiano, considerando che l'investimento totale fu poco superiore agli 850 milioni indicati nel preventivo<sup>87</sup>. Alcune fonti lo classificano secondo negli incassi dei film italiani e

84 MTS alla Società Compagnia Cinematografica Champion e p. c. al Ministero del Commercio Estero; Ufficio Italiano dei Cambi, *Coproduzione italo-francese del film "i GIRASOLI". Istanza della Società CCC. Richiesta di riconoscimento della coproduzione italiana*, Roma, 23/6/1969, p. 1, in ACS, MTS, DGS, C, CO533, *I girasoli*.

85 Ivi, p. 2.

86 Cifra indicata dalla ANICA, per cui ringrazio il Sig. Bruni.

87 Il consuntivo finale indica come spesa totale dei due coproduttori lire 866.325.304. Il costo a carico della CCC ammontò a lire 680.893.555, e cioè all'80% del costo

stranieri per la stagione 1969-1970<sup>88</sup>, mentre altre lo piazzano alla settima posizione<sup>89</sup> e altre ancora al 28° posto per il periodo 1965-1970<sup>90</sup>. In URSS la Mosfilm, per i servizi di produzioni offerti, guadagnò più del doppio del suo investimento iniziale<sup>91</sup>.

Oltre che essere il film di maggiore successo realizzato da una collaborazione fra l'Italia e l'URSS, *I girasoli* fu anche il film che creò più polemiche e discussioni; esso permette inoltre, come nel caso di *Italiani brava gente*, di riflettere sul tema dei transfer culturali, da un Paese all'altro, delle stesse opere, in questo caso cinematografiche. Qualche settimana dopo l'uscita del film, la Direzione Generale per gli affari politici del Ministero degli Esteri spedì un telespresso che aveva come destinatari, oltre al MTS, anche l'Ufficio del Consigliere diplomatico della Presidenza della Repubblica e della Presidenza del Consiglio, nonché l'Ambasciata d'Italia a Mosca<sup>92</sup>.

Il telespresso prendeva spunto dalle polemiche già sorte circa il film di De Sica, allegando un appunto del funzionario Antonio Ciarrapico che si focalizzava “sulle discrepanze rilevate tra i fatti narrati nel film e le vicende reali e storiche in cui tali fatti sono collocati”<sup>93</sup>. L'appunto vero e proprio esordiva con le motivazioni per cui il funzionario aveva avuto modo di vedere il film, seguite dalla trama:

Ho assistito alla proiezione del film “I girasoli” che, come è noto, ha provocato alcune vivaci reazioni da parte di congiunti di dispersi in Russia soprattutto

---

totale. A quella cifra di lire vanno aggiunte lire 15.208.360 per interessi passivi. Il costo totale a carico della società italiana ammonta quindi a lire 696.101.915. Della quota francese, ammontante a lire 170.223.389, lire 125.235.750 furono spese in Francia e il saldo è stato trasferito in Italia. I più pagati furono gli attori principali: Sophia Loren percepì un compenso di lire 62.500.000, mentre quello di Marcello Mastroianni fu leggermente inferiore e ammontò a lire 60.000.000. Compagnia Cinematografica Champion, *Preventivo dettagliato di spesa/Dichiarazione analitica del costo effettivamente sostenuto Film “ I GIRASOLI “*, Roma, 15/9/1970, in ACS, MTS, DGS, C, CO533, *I girasoli*.

88 <http://www.hitparadeitalia.it/bof/boi/boi1969-70.htm>

89 Cfr. Canova (a cura di), *op. cit.*, p. 625.

90 Ivi, p. 626.

91 Cfr. Kozovoï, *Défier Hollywood*, cit., p. 68.

92 Ministero Affari Esteri, Direzione Generale Affari Politici, Uff. 6 al MTS, Ufficio del Consigliere diplomatico della Presidenza della Repubblica, Ufficio del Consigliere Diplomatico della Presidenza del Consiglio, Ambasciata d'Italia a Mosca, *Polemiche suscitate dal film “I girasoli”*, Roma, 2/4/1970, in ACS, MTS, DGS, C, CO533, *I girasoli*.

93 Ivi, p. 1.

to in relazione alla decisione della C.R.I. di accordare il proprio patrocinio alla serata di gala nel corso della quale la pellicola è stata presentata in anteprima a Roma. L'incasso di tale serata è stato devoluto alla C.R.I. La trama del film ruota intorno al dramma di una donna italiana che recatasi in Russia, agli inizi del '50, per ricercare il marito disperso durante la battaglia del Don, lo ritrova dopo lunghe peregrinazioni, ma si avvede che egli ha sposato la donna sovietica che lo ha salvato e si è perfettamente integrato nella nuova realtà familiare e sociale di quel Paese. Piena di amarezza e di rancore ella torna in Italia dove, dopo qualche anno, la raggiunge il marito che sente di doverle almeno una spiegazione e nei momenti più patetico dell'incontro le propone anche di tornare a vivere insieme. Ma i due si rendono subito conto che si tratta di un progetto ormai irrealizzabile: la bufera della guerra li ha irrimediabilmente divisi (anche lei si è unita ad un altro uomo) e non resta che accettare la necessità di una definitiva separazione. Il film raggiunge il suo maggiore impatto emotivo proprio nella acquisita consapevolezza di tale necessità<sup>94</sup>.

Dall'appunto veniamo a sapere che era stata organizzata un'anteprima – torneremo su questo aspetto anche dalla prospettiva sovietica – per lanciare il film attraverso una serata di beneficenza patrocinata dalla Croce Rossa Italiana. La reazione dei parenti dei dispersi fu critica, probabilmente soprattutto perché la Croce Rossa Internazionale era stata la parte terza intervenuta a mettere formalmente fine, una decina di anni prima, alla querelle governativa italo-sovietica sui dispersi e sugli eventuali prigionieri di guerra italiani ancora in URSS, durata tre lustri. Ciarrapico sottolineava il carattere melodrammatico del film e l'impossibilità per i due protagonisti di un ritorno al passato a causa della guerra e della lunga separazione che queste avevano determinato per i due italiani.

L'appunto, inoltre, si divideva in cinque punti distinti ma fra loro connessi. Nel primo punto si precisava che il film era stato realizzato “col beneplacito delle Autorità sovietiche che, a quanto risulta, hanno prestato anche la propria collaborazione sul piano tecnico e organizzativo”<sup>95</sup>. Questo primo punto evidenziava che la posizione sovietica non era affatto neutra rispetto al film in sé, come peraltro confermato dalla presenza di Georgij Mdivani, quale co-sceneggiatore, insieme a Zavattini e Tonino Guerra. Il secondo punto accusava direttamente il film di basare la propria trama “su una evidente falsificazione della realtà”: per il funzionario “non è vero infatti che ai congiunti dei dispersi in Russia sia mai stato consentito dalle Autorità sovietiche di svolgere direttamente delle ricerche dei loro cari”; nel film invece “finzione cinematografica, la moglie del disperso si reca

94 *Ibid.*

95 Ivi, p. 2.

nei luoghi ove scomparve il marito accompagnata da un cortesissimo funzionario sovietico”<sup>96</sup>. Questo secondo punto appare come la conseguenza, sebbene non esplicitata, del primo: ovvero, la costruzione di un’immagine dell’URSS ben disposta ad aiutare addirittura i singoli cittadini italiani interessati a cercare personalmente i famigliari dispersi in Russia. Il terzo punto si concentrava sulla scena del cimitero di guerra, in cui il personaggio, interpretato da Sofia Loren, viene accompagnato per verificare che non vi sia sepolto anche il marito Antonio. Ciarrapico fece notare come il camposanto militare fosse

tenuto in modo esemplare (su ognuna delle innumerevoli croci, perfettamente allineate, si trova un elmetto del tipo allora in dotazione al nostro esercito; su una croce ripresa in primo piano è possibile distinguere il nome italiano del caduto; si scorge, inoltre, un cippo marmoreo dedicato ai soldati colà sepolti)<sup>97</sup>.

Lo scrivente segnalò come, anche in questo caso, lo scarto con la realtà fosse “troppo stridente”:

è noto, infatti, che i sovietici non hanno dedicato alcuna cura alla raccolta ed identificazione delle salme, né alla loro inumazione, ma hanno anzi cancellata ogni traccia dei caduti consentendo l’aratura dei terreni, talché ogni loro ricerca, dopo pochi anni, è diventata impossibile<sup>98</sup>.

Anche in questo caso a parere del funzionario ministeriale, il film, mira invece a fornire un’immagine dell’URSS quale Paese interessato a conservare con rispetto la memoria, oltre che i resti, dei soldati dell’esercito che l’aveva invasa durante il conflitto. Il quarto punto contrastava le stesse posizioni sovietiche circa l’ipotesi che vi fossero ancora degli italiani in URSS, sempre negate da Mosca: nel film, invece, oltre al personaggio interpretato da Mastroianni, Giovanna incontra anche un altro connazionale che cerca dapprima di non farsi riconoscere ma ammette poi la sua origine italiana, affermando di considerarsi oramai russo:

la presenza di ex soldati dell’ARMIR nell’Unione Sovietica si può certamente ammettere ma solo su un piano puramente ipotetico poiché non è stata mai provata, mentre nel film tale ipotesi appare fin troppo plausibile e non può

---

96 *Ibid.*

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*

che provocare una penosa impressione in quella grande maggioranza dei congiunti dei dispersi che ha oramai rassegnatamente accettato gli eventi<sup>99</sup>.

L'ultimo punto – ritenuto dal redattore “quasi un corollario di tante assurdità” – riguardava il temporaneo ritorno di Antonio per rivedere un'ultima volta Giovanna. Il carattere irrealistico dell'episodio era legato, secondo il funzionario, alla semplicità e normalità del ritorno in Italia per un eventuale reduce della campagna di Russia “come se egli potesse in qualunque momento decidere di rimpatriare ed avere come unica remora il legame contratto con una ragazza sovietica e l'affetto per la bambina avuta da questa”<sup>100</sup>. L'appunto della Direzione generale agli affari politici, in realtà, non accusava direttamente l'URSS di avere influenzato la sceneggiatura e/o le riprese del film, anche se i riferimenti critici all'atteggiamento affatto collaborativo di Mosca nella questione dei prigionieri e dei dispersi di guerra erano evidenti. D'altra parte, mostrare un cimitero di soldati italiani in URSS – sebbene molto curato – smentiva apertamente la versione ufficiale sovietica sull'inesistenza di luoghi dove erano sepolti i militari italiani. Non vi era però nemmeno un biasimo diretto a De Sica o agli sceneggiatori. Gli elementi di interesse dell'appunto sopra analizzato sono molteplici: innanzitutto, mostra come negli anni Settanta, seppure agli albori del decennio, il cinema avesse ancora un potenziale ruolo di pietra dello scandalo nelle relazioni fra i Paesi, soprattutto dal punto di vista della rappresentazione, che veniva fornita di alcuni temi sensibili (in questo caso il tema del rimpatrio dei militari, vivi o meno) in film destinati a un consumo di massa. Se così non fosse stato, non si spiegherebbe come mai il funzionario del Ministero degli Esteri si fosse scomodato a scrivere ai consiglieri diplomatici delle presidenze del Consiglio e della Repubblica, oltre che all'ambasciata italiana a Mosca. Inoltre, l'evento storico della campagna militare italiana in URSS e le sue conseguenze, non solo politiche ma anche sociali, nel dopoguerra si confermavano un tema – nel bene e nel male – centrale nella collaborazione cinematografica fra i due Paesi.

---

99 Ivi, pp. 2-3.

100 Ivi, p. 3.





## 5.

# L'ARRESTO DELLA COLLABORAZIONE: IL KGB E IL PCUS SULLE COPRODUZIONI (1970-1971)

### 1. *Un (ufficioso) incidente diplomatico: I girasoli e i militari italiani*

*I girasoli* costituì, come sappiamo, il più grande successo della collaborazione cinematografica italo-sovietica, dal punto di vista del pubblico, in entrambi i Paesi e nei mercati internazionali, per quanto occorra ricordare che non si trattò di una reale coproduzione, giacché l'URSS fornì principalmente dei servizi per le riprese nel proprio territorio. D'altra parte, esso fu l'unica opera a causare un incidente diplomatico – anche se ufficioso – fra l'Italia e l'Unione Sovietica e ad attrarre le attenzioni dei servizi segreti sovietici, ovvero del KGB, nei confronti delle coproduzioni italo-sovietiche e le successive critiche dello stesso Comitato Centrale del PCUS.

Una buona parte delle informazioni circa i contrasti legati ad alcune parti del film sono disponibili grazie a una lunga lettera, inviata al Comitato centrale del PCUS dal drammaturgo e sceneggiatore georgiano Georgij Mdivani. Questi aveva collaborato con Zavattini e Guerra alla sceneggiatura de *I girasoli*, la cui realizzazione, come si ricorda nell'incipit della missiva, era stata caldeggiata dall'ambasciata sovietica a Roma e aveva portato alle casse sovietiche mezzo milione di dollari statunitensi, a fronte di una spesa sovietica di soli 200.000 rubli<sup>1</sup>. Lo sceneggiatore puntualizzò che le riprese erano iniziate solo dopo l'approvazione da entrambe le parti della variante finale del copione, di cui si sottolineava l'ispirazione antibellica:

Il film è contro la guerra, sull'umanità delle persone sovietiche. E il film mostra che la guerra non solo uccide, ma rovina anche i destini di milioni di persone.

---

1 *Pis'mo pisatelja G. d. Mdivani v Ck KPSS ob italo-sovetskom chidozhestvennom fil'me "Podsolnuchi"* [Lettera dello scrittore G. D. Mdivani al Comitato centrale del PCUS sul film italo-sovietico "I girasoli"], Moskva, 20/3/1970, in RGANI, F. 5, op. 62, d. 91, ll. 40-48, riprodotto in Tavanec (a cura di), *op. cit.*, p. 779.



In questo film involontariamente si paragona lo stile di vita sovietico con quello dell'Italia contemporanea, con i suoi scioperi, la prostituzione e così via<sup>2</sup>.

La lettera riporta come il produttore Carlo Ponti – dopo aver mostrato il film, non ancora terminato, a diverse autorità sovietiche – avesse richiesto l'organizzazione di una sua anteprima a Mosca l'8 marzo, nel giorno della festa internazionale delle donne, “poiché nel film sono mostrati i destini di due donne”, ovvero dell'italiana Giovanna, interpretata da Sofia Loren, e della moglie russa Maša, interpretata da Ludmila Savel'eva.

Poco prima dell'uscita della pellicola nelle sale, “per i loro scopi provocatori elementi neofascisti” posero nuovamente la questione del “rimpatrio dei soldati italiani prigionieri”<sup>3</sup>. Ciò spaventò l'ambasciatore sovietico Nikita Ryžov a tal punto che dovette richiedere il taglio della scena del cimitero dei soldati italiani in Ucraina, menzionata nel capitolo precedente<sup>4</sup>. Iniziò, allora, un braccio di ferro fra la parte sovietica (rappresentata, non solo dall'ambasciata sovietica, ma dallo stesso Mdivani, in quanto collaboratore del film) e Ponti sull'opportunità o meno di lasciare la scena in cui è rappresentato in modo accurato un presunto cimitero di soldati italiani caduti in guerra, accostato a un cippo commemorativo in loro onore. Ponti giustificò la volontà di lasciare la scena, giacché il taglio avrebbe infranto “l'integrità artistica del film”<sup>5</sup>. Non avendo più ottenuto riscontro circa l'anteprima moscovita, il produttore italiano abbandonò l'URSS e ritornò a Roma fissando lì una première per il 13 marzo e invitando i partecipanti sovietici al film<sup>6</sup>. Mdivani fu allora inviato a Roma per convincere il produttore italiano e il regista De Sica a eliminare la scena. Ponti si sorprese dell'insistenza ma ribadì che non era possibile togliere uno dei momenti “fondamentali con Sofia Loren” a due giorni dalla première. E continuò dicendo che, in seguito alla visita dell'addetto culturale dell'Ambasciata N. I. Timofeev, aveva deciso di inserire nel film un cartello con la scritta “tutti i personaggi e gli eventi di questo film sono inventati. Qualsiasi coincidenza con avvenimenti e persone può essere solo casuale”.

Ponti evidenziò il carattere fittizio dell'opera cinematografica e che l'inserimento del summenzionato cartello sarebbe stato sufficiente, poiché “chiunque avesse visto il film, avrebbe capito che si tratta di un'opera arti-

---

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

4 *Ivi*, p. 780.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

stica sul destino delle persone e non un documento storico”<sup>7</sup>. Il produttore non nascose il rischio di polemiche legate comunque a quella scena e alla stessa idea di un film realizzato in collaborazione con l'URSS:

In generale non possiamo dire di essere al riparo dalle provocazioni – ha detto Ponti – le provocazioni spuntano fuori nell'Italia di oggi per qualsiasi motivi. Prendete ad esempio il caso del film “La battaglia di Algeri” quando a causa della verità del film i giovani neofascisti hanno devastato la sala cinematografica. Ma non possiamo smettere di occuparci dei nostri temi progressisti solo per la paura di queste provocazioni<sup>8</sup>.

Nemmeno l'inserimento del cartello esplicativo convinse i sovietici dell'opportunità di mantenere la scena del cimitero, tanto che Ponti si sentì in dovere di inviare allo stesso ambasciatore una lettera, di cui vale la pena riportare il contenuto per intero:

Gent.mo signor Ambasciatore,

Il film “I girasoli” è finito. Questo film è stato fatto con buon cuore in relazione all'Unione Sovietica e, penso, porta vantaggio nella lotta per la pace.

Alcuni giorni fa è venuto da me l'addetto dell'ambasciata signor Timofeev e mi ha chiesto di tagliare dal film la scena del cimitero. Ieri è arrivato Mdivani da Mosca e con insistenza ha chiesto di eliminare la scena del cimitero. Entrambi temono la pubblicazione di articoli provocatori da parte della stampa italiana.

Eliminare dal film una delle scene fondamentali poco prima della sua premiere significa distruggere il film non soltanto dal punto di vista artistico ma anche ideale. E l'idea di questo film è la lotta per la pace.

Egregio signor ambasciatore, se verrà sollevata qualsivoglia provocazione da parte di elementi neofascisti, sia io che il regista De Sica, lo sceneggiatore Zavattini, gli attori Sofia Loren, Mastroianni e altri, che sanno che ora in URSS non c'è nessun cimitero di soldati italiani, noi tutti interverremo con una dichiarazione contro qualsiasi tentativo di fare delle provocazioni contro l'URSS con storie scandalistiche, inoltre non permetteremo di usare a scopi provocatori il nostro onesto lavoro.

Con stima profonda  
Carlo Ponti<sup>9</sup>.

Nella missiva, Ponti, oltre a ribadire l'irrimediabile menomazione artistica e narrativa che il taglio della scena avrebbe determinato, puntò anche sull'aspetto ideale del film e sul messaggio antimilitarista e pacifista con-

---

7 *Ibid.*

8 *Ivi*, p. 781

9 *Ibid.*

tenuto proprio in quell'episodio. Inoltre, cercò di essere ancora più persuasivo, assicurando che le figure artistiche italiane maggiormente coinvolte nell'opera, nonché più conosciute, avrebbero confermato apertamente l'inesistenza di cimiteri di soldati italiani in URSS, in caso di attacchi provocatori. Ponti colse l'occasione della lettera per invitare l'ambasciatore e i suoi collaboratori alla premiere che si sarebbe tenuta il 13 marzo al teatro Opera di Roma<sup>10</sup>. Su indicazione di Ryžov, nessun sovietico – addetto dell'ambasciata, corrispondenti dei giornali o membri della troupe – partecipò né alla conferenza stampa del 12 marzo, né all'anteprima del film il giorno successivo. Al di là del boicottaggio ufficiale imposto dall'ambasciata, Mdivani spese parole d'elogio per gli artisti italiani popolari in tutto il mondo che avevano realizzato il film cui aveva collaborato. Rilevò come il tipo di rappresentazione andasse in realtà a vantaggio dell'immagine dell'URSS all'estero:

Il fatto che il film “I girasoli” è stato realizzato da alcuni dei più famosi uomini di cinema del mondo – il regista Vittorio De Sica, gli attori Sofia Loren e Marcello Mastroianni, gli sceneggiatori Cesare Zavattini e Tonino Guerra – già fa uscire questo film dall'ambito di un film ordinario. E per questo film doveva esserci una particolare attenzione [...] tutte queste persone hanno realizzato un film dove si celebra lo stile di vita sovietico. È solo per questo sono meritevoli di grande rispetto per il lavoro che hanno fatto. Il fatto che i realizzatori di un film prosovietico siano tutti dei maestri italiani riconosciuti in tutto il mondo, e non maestri del cinema sovietico, solo questo ha già per noi un grande significato<sup>11</sup>.

Anche Mdivani riconobbe, come aveva già fatto precedentemente Ponti, che il film avrebbe potuto suscitare “qualche provocazione da parte dei elementi reazionari”<sup>12</sup>. Tuttavia, nella valutazione generale fra i vantaggi e gli svantaggi derivanti dalla proiezione del film per l'immagine dell'URSS, i primi sarebbero stati, secondo lo sceneggiatore, molto maggiori dei secondi:

La forza dei realizzatori italiani di questo film sta nel fatto che in questo film loro si esprimono contro il fascismo, contro la guerra e condannano ferocemente gli italiani che sono arrivati a uccidere la gente sovietica nella terra sovietica<sup>13</sup>.

---

10 *Ibid.*

11 *Ivi*, pp. 781-782.

12 *Ivi*, 782.

13 *Ibid.*

Infine, Mdivani giunse a paragonare il valore del film a quello delle opere sovietiche sulla vita nell'URSS contemporanea, opere che raramente erano proiettate nei Paesi capitalisti "dove incontrano la netta opposizione da parte dei distributori e degli organi di censura"<sup>14</sup>:

Il film *I girasoli* che parla positivamente dell'URSS, dell'umanità della gente sovietica, dell'invincibilità del nostro paese, sarà visto da centinaia di milioni di spettatori in tutti i paesi. Davvero questo non merita attenzione? Secondo me occorre anche in futuro usare i cineasti progressisti del mondo per la propaganda del nostro stile di vita. Il film *I girasoli* è idealmente un nostro film. Con il linguaggio dei maestri progressisti del cinema italiano si parla della nostra vita bene e positivamente. [...] Mi pare che le persone che hanno realizzato questo film vadano incoraggiate e non allontanate o ignorate. Per me occorre organizzare a Mosca la première del film *I girasoli* e invitare i maestri italiani che l'hanno realizzato<sup>15</sup>.

Le conclusioni alle quali giunse Mdivani, quindi, non negavano i pericoli paventati dall'ambasciata sovietica: tuttavia, quelli erano ritenuti poco rilevanti rispetto ai vantaggi che l'URSS avrebbe potuto trarre, in termini di prestigio internazionale, dall'aver sostenuto la produzione di un film filosovietico da parte di cineasti occidentali; un film che, proprio per la presenza di questi ultimi avrebbe avuto un'importante circolazione a ovest della cortina di ferro<sup>16</sup>. Filipp Ermaš, futuro presidente del Goskino e all'epoca responsabile della sezione cinematografica del Dipartimento per la Cultura del Comitato Centrale, fece giungere a quest'ultimo la proposta di Mdivani di proiettare liberamente il film nella sua versione integrale anche in URSS<sup>17</sup>. Il film uscì negli schermi sovietici il 20 maggio 1970.

Tuttavia, relativamente al film di De Sica, ci furono anche altre voci critiche, che giunsero dal KGB e in particolare dal quinto direttorato, impegnato esplicitamente nelle questioni ideologiche. In una lunga relazione dell'agosto 1970, incentrata sui rischi legati alle realizzazioni delle coproduzioni con l'Italia, su cui insisteremo più avanti, il responsabile di quella

---

14 *Ibid.*

15 *Ivi*, pp. 782-783.

16 *Ivi*, p. 783.

17 F. Ermaš, *Spravka otdela kulture CK KPSS po povodu pis'ma pisatelja G.D. Mdivani o fil'me "Podsolnuchi"* [Informativa del dipartimento per la cultura del Comitato centrale del PCUS in merito alla lettera dello scrittore G.D. Mdivani], Moskva, 6/5/1970, in RGANI, F. 5, op. 62, d. 91, l. 49, riprodotto in Tavanec (a cura di), *op. cit.*, p. 784.

sezione Filipp Bobkov ritornava sul caso del film con Sofia Loren e Marcello Mastroianni:

“I girasoli” è definito dai nostri esperti di cinema direttamente antisovietico. A parer loro gli italiani sono riusciti dietro la copertura della collaborazione con la Mosfilm a risolvere i loro problemi propagandistici. Gli autori del film “I girasoli” aspiravano a mostrare i vantaggi dello stile di vita occidentale e l’assenza di una cultura elementare delle persone sovietiche. Nel film si confermano tendenziosamente, in particolare, le speculazioni della propaganda borghese sul fatto che in URSS esisterebbero enormi cimiteri di soldati italiani e che fino a oggi si tratterebbe il ritorno in patria dei prigionieri di guerra italiani. Istruttiva è la reazione al film di una delle organizzazioni italiane di estrema destra [...] in nome della quale è stata rivolta una lettera minatoria al nostro ambasciatore, secondo cui nel caso di ulteriore trattenimento in URSS dei prigionieri di guerra italiani sarebbero stati assassinati 20 diplomatici sovietici in diversi paesi europei<sup>18</sup>.

Gli esperti cinematografici del KGB, quindi, ribaltarono completamente l’opinione di Mdivani: a loro avviso il film era del tutto antisovietico, non solo per la scena del cimitero, inserita – a parer loro – appositamente per mettere in difficoltà il Paese, ma anche per una più generale rappresentazione negativa della vita e delle persone in URSS. Se ci si sofferma però sulle scene del film ambientate in URSS, è difficile concordare che la rappresentazione della vita moscovita sia negativa. Vi è poi l’immagine della vita in provincia, dove abita il personaggio interpretato da Mastroianni con la nuova moglie russa: si tratta della rappresentazione di strade e abitazioni a nostro avviso sì semplici, ma non povere. In una successiva relazione, sempre indirizzata al Comitato Centrale del Partito, il presidente del KGB Jurij Andropov – che nel 1982 sarebbe succeduto a Brežnev alla leadership del PCUS – riportava le informazioni ottenute da alcuni agenti durante delle conversazioni informali con diversi addetti ai lavori della cinematografia sovietica, circa gli aspetti negativi delle coproduzioni in generale, fra cui anche il film in questione<sup>19</sup>. Secondo tali rapporti, per esempio, il regista e

18 F. Bobkov, *Spravka Pjatogo upravlenija KGB pri CM CCCP po voprosu sozdani-ja sovместno sovetsko-ital’janskogo chudozhestvennogo fil’ma “V gorode Tol’jati”*. *Sekretno*, [Informativa del Quinto direttorato del KGB presso il Consiglio dei ministri dell’URSS in merito alla realizzazione del film italo-sovietico a soggetto “Nella città di Togliatti”. Riservata], Moskva, 26/8/1970, in RGANI, F. 5, op. 62., d. 91, ll. 103-105, riprodotto in Tavanec (a cura di), *op. cit.*, p. 823.

19 J. Andropov, *Zapiska KGB pri SM SSSR v CK KPSS o nedostatках pri postanovke sovместnyh fil’mov. Soveršенno sekretно* [Appunto del KGB presso il Consiglio dei Ministri dell’URSS per il Comitato Centrale del PCUS sugli errori

operatore B. Volček avrebbe detto: “la coproduzione “I girasoli” è un film dannoso. Vi sono mostrate le persone sovietiche in una cattiva luce. In modo incompetente noi chiudiamo accordi con esperti addetti ai lavori cinematografici stranieri”<sup>20</sup>. Il presidente della Sovinfilm Tenejšvili avrebbe, invece, dichiarato, secondo le fonti dei servizi segreti:

Dopo la visione del film del regista Vittorio De Sica “I girasoli” ho dichiarato al Goskino che è un film molto dannoso, diffamante e che la sua uscita sui nostri schermi sarebbe un gravissimo errore politico. Evidentemente, il vantaggio economico (abbiamo speso 175.000 rubli e abbiamo guadagnato 475 mila dollari) ha fatto chiudere gli occhi rispetto a delle cose chiaramente offensive, che lo spettatore sovietico vede sullo schermo... La storia del film “I girasoli” ha mostrato che non si possono ammettere compromessi politici nell’attività con i cineasti stranieri, non si può star dietro di loro. Non si possono metter soldi in un film che mostra il nostro popolo, le sue realizzazioni, la nostra realtà come in uno specchio deformante<sup>21</sup>.

Le diverse reazioni avutesi in URSS e in Italia rispetto al film, al di là della critica specializzata e del suo successo economico, permettono di riflettere sulla questione dei transfer culturali, ovvero su come lo stesso testo – in questo caso cinematografico – possa essere interpretato diversamente in contesti nazionali differenti. Come sappiamo, i funzionari ministeriali italiani avevano parlato di una manipolazione della realtà effettuata dal film, mentre le autorità sovietiche non avevano mostrato concretamente nessuna disponibilità a far svolgere ai parenti dei dispersi delle ricerche in loco nel dopoguerra. Avevano, inoltre, notato l’inverosimiglianza della scena del cimitero: da un lato, perché veniva mostrato come un luogo molto curato, mentre da parte sovietica non c’era stato nessun interesse alla raccolta dei corpi, alla loro identificazione e alla loro sepoltura; dall’altro, perché la stessa URSS aveva sempre negato l’esistenza di cimiteri dedicati ai soldati italiani caduti, oltre che di italiani ancora vivi, come il personaggio interpretato da Mastroianni o l’altro italiano incontrato casualmente da Sofia Loren a Mosca. Infine, era stato bollato come “irrealistico” il temporaneo ritorno di Antonio in Italia per rivedere Giovanna, considerata la sua situazione di ex militare disperso e la non semplice possibilità di viaggiare in URSS. Se invece ritorniamo sul versante sovietico delle critiche, possia-

---

durante la coproduzione dei film. Molto riservato], Moskva, 16/9/1970, in RGANI, F. 5, op. 62, d. 91, ll. 125-129, riprodotto in Tavanec (a cura di), *op. cit.*, p. 839.

20 Ivi, p. 840.

21 Ivi, p. 841.

mo notare che esse solo in parte riflettevano quelle italiane e nello specifico – come notato anche dagli italiani – riguardavano la natura contraddittoria e pericolosa della scena del cimitero, vista la continua negazione della sua esistenza da parte delle autorità di Mosca. Le altre critiche riguardavano una supposta rappresentazione negativa dello stile di vita sovietico, paragonato a quello occidentale: si trattava di considerazioni completamente ignorate dalla parte italiana. Possiamo dire che, mentre la lettura sovietica del film era condizionata da considerazioni di carattere politico-diplomatico (non riaprire il caso dei militari italiani in URSS) e socioculturale (il timore che si mostrasse uno stile di vita sovietico peggiore di quello occidentale), quella italiana, invece, era sostanzialmente legata alla memoria dei soldati dispersi e morti durante la guerra, e alla querelle istituzionale, nonché politica, durata quasi quindici anni con l'URSS.

## 2. L'offensiva ideologica del KGB contro le coproduzioni

I contrasti per *I girasoli* fecero da apripista a una forte messa in discussione, in URSS, della pratica delle coproduzioni in generale – e di quelle con l'Italia in particolare – che condusse al temporaneo congelamento dei progetti in corso di trattativa e di altri da iniziare ex novo. Alla fine del luglio 1970, quindi quattro mesi dopo l'affare legato al film di De Sica, il presidente del Goskino Romanov riferì, in una relazione segreta al Comitato Centrale del PCUS, la proposta di De Laurentiis di avviare un nuovo progetto cinematografico intitolato *Nella città di Togliatti*. Questo era il soggetto pervenuto a Mosca:

L'azione del film si svolge in URSS e in Italia (Torino). I protagonisti, un tecnico-collaudatore e una ragazza sovietica, figlia d'arte di un'operaio-automobilista. Anche lei è un tecnico-collaudatore e insieme al suo collega italiano inizialmente costruisce lo stabilimento di Togliattigrad, e dopo collauda la sua prima produzione. Durante una giro automobilistico per l'Urss i protagonisti del film conoscono la vita della gioventù, dei veterani del lavoro, dei contadini dei colcos, degli scienziati dei diversi angoli del nostro paese. Inoltre la protagonista del film visiterà l'Italia, conoscerà gli operai dello stabilimento automobilistico di Torino, vedrà gli scioperi e le manifestazioni dei lavoratori, imparerà molto, capirà molto. L'amore dell'italiano non sarà corrisposto dalla nostra protagonista: in URSS dove lei deve tornare, lo aspetta il suo amato. Il film "Nella città di Togliatti" racconterà le tradizioni lavorative degli operai

sovietici, il loro senso di amicizia e solidarietà internazionale con la classe operaia internazionale, in particolare con la classe operaia italiana<sup>22</sup>.

Il progetto prendeva quindi spunto dalla costruzione, in URSS, dello stabilimento automobilistico, in collaborazione con la FIAT. Il presidente dell'azienda torinese Vittorio Valletta aveva già concluso un vantaggioso accordo nel 1961 per la fornitura di motocisterne e l'anno dopo si interessò personalmente alla partecipazione della FIAT all'esposizione dell'industria italiana a Mosca<sup>23</sup>. Tuttavia, fu solo nel 1966, in seguito alla visita in Italia del ministro degli Esteri sovietico Andrej Gromyko, che le trattative per la costruzione dello stabilimento furono sbloccate. Il contratto definitivo fu firmato nell'agosto e prevedeva che l'impianto avrebbe dovuto iniziare a produrre nel 1969<sup>24</sup>.

Il film avrebbe, quindi, dovuto ruotare attorno a quella che costituiva la più importante partnership industriale – anche dal punto di vista mediatico – fra l'Italia e l'URSS degli anni Sessanta. Nel rapporto si riferiva che l'idea era partita dal celebre attore italiano Alberto Sordi, il quale avrebbe avuto il ruolo principale, mentre per la sceneggiatura c'erano già state le candidature di Cesare Zavattini e del regista sovietico Georgij Danelija. Sarebbe dovuta essere una “commedia musicale allegra, lirica e a colori”. Per la regia si fece il nome di Kalatozov, che aveva avuto modo di incontrarsi con De Laurentiis, Sordi e Zavattini durante un suo soggiorno italiano<sup>25</sup>. Il Goskino approvò l'idea e chiese quindi al Comitato Centrale l'autorizzazione di svolgere le relative negoziazioni con la società italiana e firmare l'accordo di coproduzione senza trasferimento di valuta e alle condizioni di reciprocità<sup>26</sup>. Quasi tre settimane dopo, il Dipartimento

---

22 A. Romanov, *Zapiska Komiteta kinematografii pri SM SSSR v CK KPSS o sozdanii sovmetnogo sovetsko-ital'janskogo fil'ma "V gorode Toljatti"*. *Sekretno* [Appunto del Comitato per la cinematografia presso il Consiglio dei Ministri dell'URSS per il Comitato centrale del PCUS sulla realizzazione della coproduzione cinematografica “Nella città di Togliatti”. Riservato], Mosca, 24/7/1970, in RGANI, F. 5, op. 62, d. 91, ll. 97-98, riprodotto in Tavanec (a cura di), *op. cit.*, p. 819.

23 Salacone, *La diplomazia del dialogo*, cit., pp. 198 e ss.

24 Ivi, pp. 354 e ss. L'accordo raggiunto dalla FIAT, con l'eccezionale copertura finanziaria del governo Moro, spinse le principali aziende italiane già operanti nel mercato sovietico ad aumentare il volume dei propri affari, cercando condizioni altrettanto favorevoli dal punto di vista creditizio presso il Ministero del Tesoro.

25 Romanov, *Zapiska Komiteta kinematografii pri SM SSSR v CK KPSS o sozdanii sovmetnogo sovetsko-ital'janskogo fil'ma "V gorode Toljatti"*. *Sekretno*, cit., p. 819.

26 Ivi, p. 820.

Internazionale e quello per la cultura del Comitato Centrale scrissero a quest'ultimo, riportando la proposta della parte italiana e le intese verbali avute con Kalatazov e Danelija circa il soggetto del film. Il parere dei due dipartimenti circa la possibilità di iniziare le negoziazioni fu positivo e si richiese quindi l'autorizzazione definitiva del Comitato<sup>27</sup>.

Alla fine dello stesso mese di agosto giunse però al tavolo del Comitato Centrale, su richiesta del dirigente Ivan Pomelov, una lettera riservata del capo del KGB Jurij Andropov<sup>28</sup>, cui era allegata un'informativa riservata circa il progetto del film per cui si era chiesta l'approvazione. Il documento era stato redatto cinque giorni prima da Filipp Bobkov, responsabile del quinto direttorato del KGB, ovvero quello specificamente dedicato all'attività ideologica<sup>29</sup>. L'organo dei servizi segreti sovietici riteneva "necessario respingere" la proposta della società di De Laurentiis, giacché "le coproduzioni italo-sovietiche realizzate negli ultimi anni testimoniano che alcune di loro non possono essere proiettate sugli schermi sovietici per il loro livello ideologico estremamente basso"<sup>30</sup>. Quindi, nella collaborazione cinematografica con l'Italia veniva esplicitamente individuata la causa che aveva prodotto delle opere inadatte, dal punto di vista ideologico, al pubblico sovietico. Si citò, come rilevato in precedenza, il supposto carattere "antisovietico" del film *I girasoli*, sia nell'ottica di una rappresentazione negativa dello stile di vita in URSS, sia circa il problema dei militari italiani. La critica si allargò anche agli altri film realizzati in coproduzione: nel documento si dichiarava che, in relazione a *La tenda rossa* e *Waterloo*, oltre "al guadagno ideologico

27 Z. Tumanova, V. Zagladin, *Spravka meždunarodnogo otdela CK KPSS i otdela kul'tury CK KPSS o sozdanii sovместno sovetsko-ital'janskogo chudožestvennogo fil'ma "V gorode Tol'jatti"*. *Sekretno* [Informativa del dipartimento per gli affari internazionali del Comitato centrale del PCUS e del Dipartimento per la Cultura del Comitato Centrale del PCUS sulla realizzazione del film a soggetto in coproduzione italo-sovietica "Nella città di Togliatti". Riservata], Moskva, 12/8/1970, in RGANI, F. 5, op. 62., d. 91, l. 99, riprodotto in Tavanec (a cura di), *op. cit.*, pp. 821-822.

28 J. Andropov, *Soprovoditel'noe pis'mo KGB pri CM CCCP napravlennoe I.P. Pomelov so spravkoj o sovetskom fil'me "V gorode Tol'jatti"*. *Sekretno* [Lettera di accompagnamento del KGB presso il Consiglio dei ministri dell'URSS indirizzata al compagno I.P. Pomelov con l'informativa sul film sovietico "Nella città di Togliatti". Riservata], Moskva, 31/8/1970, in RGANI, F. 5, op. 62, d. 91, l. 100-102, riprodotto in Tavanec (a cura di), *op. cit.*, p. 822.

29 Bobkov, *Spravka Pjatogo upravlenija KGB pri CM CCCP po voprosu sozdanija sovместno sovetsko-ital'janskogo chudožestvennogo fil'ma "V gorode Tol'jatti"*, *cit.*, p. 823.

30 *Ibid.*

[...] la parte italiana è riuscita ad ottenere vantaggi materiali rilevanti”<sup>31</sup>. In questo modo si passava alla messa in discussione delle opere anche in quanto progetti in grado di portare forti benefici economici alla parte occidentale. Per raggiungere tali obiettivi – continuava l’informativa – “i dirigenti di alcune società italiane usano ogni mezzo, fino alla corruzione dei cineasti sovietici ai quali si offrono dei regali e per i quali si organizzano viaggi di piacere per il paese”<sup>32</sup>. Si introduceva così il problema dei viaggi all’estero dei professionisti del cinema sovietico, attratti dalla possibilità di sperimentare la vita occidentale e dal ricevimento di regali e altri privilegi. La relazione riporta una serie di citazioni degli addetti ai lavori italiani che erano stati in URSS, e che evidentemente erano stati spinti. Si riferiva che gli sceneggiatori italiani Ennio De Concini ed Eliana De Sabata avevano parlato di come fosse “più semplice corrompere e ‘addomesticare’ i cineasti sovietici in Italia” e come perciò questi ultimi venissero “sistematicamente” invitati nella penisola. Gli sceneggiatori italiani avrebbero inoltre dichiarato:

Le coproduzioni [...] sono per noi italiani molto vantaggiose. Le spese principali le sostenete voi mentre i guadagni si distribuiscono in modo tale che noi otteniamo più di voi. Inoltre, il lavoro in Russia per noi è una buona pubblicità e in generale noi siamo interessati in tutti i sensi a queste coproduzioni e per questo dobbiamo rafforzare i legami. E in questo senso la cosa più comoda è invitare i russi in Italia. La spesa per la casa di produzione non è grande e loro vanno matti per l’Italia, per i nostri negozi e ristoranti, per gli hotel e i ricevimenti, e poi ci spianano la strada<sup>33</sup>.

Ammettendo che queste fossero state veramente le parole di De Concini e De Sabata, esse ribadivano l’idea, emersa anche nella stampa italiana, circa la convenienza finanziaria per la parte italiana. Affiorava ugualmente la consapevolezza di poter usare i privilegi del consumismo “capitalista” per poter rafforzare il legame con i cineasti sovietici e favorire così la partnership con l’industria di Stato dell’URSS.

Dello stesso tenore, se non ancora più esplicite, le affermazioni attribuite al produttore De Laurentiis relativamente alla convenienza della collaborazione con l’URSS e alle modalità di accattivarsi la simpatia degli addetti ai lavori del settore tramite la possibilità di accedere a dei beni di consumo:

---

31 *Ibid.*

32 *Ivi*, pp. 823-824.

33 *Ivi*, p. 824.

presto la Mosfilm sarà il nostro comune Eldorado. Inizieranno a viaggiare da noi i responsabili dei vari reparti, gli attori della “Mosfilm” e noi ce li faremo amici. Per noi sono pronti a vendere la propria madre. A qualcuno delle borse, a qualcuno delle giacche. Questo fa grande impressione in URSS<sup>34</sup>.

Si segnalò, in seguito, come quelli che erano ribattezzati dei tentativi “di corrompere singoli cineasti sovietici” non fossero gratuiti. Stando a quanto avrebbe affermato De Sabata:

Prima portavamo in URSS “regali”, ma questo è fastidioso e poco efficace. Abbiamo provato a cambiar loro rubli in valuta affinché potessero usarli o lì o all'estero ma questo è pericoloso anche se alcuni di loro hanno accettato volentieri questo scambio. Perciò siamo giunti alla conclusione che occorre invitarli in Italia, lì ricevono da noi le loro “buste” e si riempiono le valigie tranquillamente<sup>35</sup>.

Secondo il KGB la possibilità di corrompere i cineasti sovietici, attraverso il miraggio di viaggiare in Italia e ricevere lì dei regali in cambio della prestazione lavorativa nei film in coproduzione, avrebbe potuto degenerare, anche dal punto di vista politico e della sicurezza: “Una tale situazione intorno ai cineasti sovietici può portare alla perdita della vigilanza politica per alcuni di loro e crea le condizioni ideali per l'uso di queste condizioni da parte degli agenti nemici per i propri scopi”<sup>36</sup>. La relazione terminava con l'invito a respingere la proposta avanzata dalla società di De Laurentiis relativamente al film *Nella città di Togliatti*, nonché a “ridurre temporaneamente i contatti commerciali con altre società italiane che si sono comportate negativamente nell'attività con i cineasti sovietici”. In questa prospettiva si richiedeva, infine, al Goskino “il rafforzamento del controllo di tutte le fasi della preparazione e della realizzazione dei film italo-sovietici”<sup>37</sup>.

L'offensiva ideologica del KGB, finalizzata a ridurre i canali di cooperazione cinematografica con l'Ovest in generale, e con l'Italia in particolare, proseguì nelle settimane successive. Verso la metà di settembre una nuova relazione fu inviata al Comitato Centrale del Partito, focalizzata ancora sugli errori commessi nell'ambito delle coproduzioni. Il documento riportava una serie di testimonianze, ottenute tramite conversazioni informali, effettuate con agenti, che rivelavano una presunta preoccupazione di al-

---

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

cuni cineasti sovietici circa la cooperazione con le società straniere<sup>38</sup>. Le rimostranze più frequenti espresse dai cineasti – e trascritte per esteso nel rapporto – erano sintetizzate nell'incipit del documento in questo modo:

Si segnala che i film realizzati negli ultimi anni e che si trovano ora in produzione spesso soffrono di assenza di posizioni di classe e di aver segnato il passo dal punto di vista ideologico alla propaganda borghese. Si esprimono dubbi sull'opportunità di queste coproduzioni, quando lo scopo principale diventa l'ottenimento di valuta, mentre le questioni della lotta ideologica arretrano in secondo piano. Si osserva una non sana aspirazione di molti addetti ai lavori del cinema ai viaggi all'estero con l'aspettativa di ricevere "regali" di diverso tipo e altri beni materiali. Singoli cineasti sono perplessi circa gli accordi che si chiudono con le società straniere in quanto li compromettono con l'opinione pubblica progressista<sup>39</sup>.

I problemi sollevati erano quindi di diversa natura: dal punto di vista ideologico, si criticava che la collaborazione con l'Ovest obbligasse alla realizzazione di film in cui era assente qualsiasi posizione di classe e che, al contempo, la finalità principale diventasse quella finanziaria, con l'incasso di valuta straniera. Come riferito anche nella corrispondenza precedente, si citava la questione delle trasferte all'estero dei cineasti sovietici e delle "sirene", rappresentate dai regali che si potevano ricevere<sup>40</sup>, oltre che – aggiungiamo noi – dalla stessa diaria giornaliera a carico del coproduttore italiano e delle spese di viaggio completamente coperte. Non è semplice trattare una fonte come quella rappresentata dalle trascrizioni delle dichiarazioni dei cineasti sovietici effettuate dai servizi segreti. Essa solleva diverse questioni circa lo statuto di quei documenti: possono essere acquisiti, innanzitutto, come le reali esternazioni dei soggetti ai quali sono attribuiti? In secondo luogo, in che misura possiamo essere certi che quelle dichiarazioni fossero state rilasciate senza che i cineasti sovietici sapessero di essere in qualche modo sorvegliati? Possiamo ipotizzare che fossero dichiarazioni rilasciate per il timore di non soddisfare in certa misura l'orizzonte d'attesa conservatore del principale

38 Andropov, *Zapiska KGB pri SM SSSR v CK KPSS o nedostatkach pri postanovke sovmeštnyh fil'mov. Soveršenno sekretno*, cit., p. 839.

39 *Ibid.*

40 La questione dei regali ricevuti dai sovietici impegnati nelle coproduzioni era stata sollevata dallo stesso Bobkov già nel 1965, in relazione a *Italiani brava gente*. Il membro del KGB affermò che "la società cinematografica italiana Galatea, sostenendo un contatto artistico permanente con i cineasti sovietici, prevede fra le spese del film in coproduzione una speciale voce "mance e regali"". La somma destinata a tale capitolo sarebbe ammontata a due milioni di lire". Fomin, "*Rukovodstvo kinematografiej utversdit' na Vasil'evskoj ulice...*", cit., p. 438.

organo di sicurezza sovietico in campo ideologico? Se anche si giudicassero sincere le affermazioni dei cineasti riferite nel documento, potremmo chiederci se parte di quelle non fossero dettate anche da una forma di invidia per i colleghi invitati a prendere parte alle *joint-ventures* e quindi chiamati anche nei Paesi coproduttori. Si tratterebbe in questo caso dell'importante questione del ruolo della denuncia e dell'atteggiamento doppio dei cineasti nei rapporti con le istituzioni sovietiche, su cui Godet si è soffermata: la studiosa francese ha giustamente evidenziato il ruolo della paura nella possibilità di trasformare i cineasti, e gli intellettuali più in generale, da vittime a carnefici all'interno del sistema di controllo sovietico sulla cultura<sup>41</sup>.

Al di là di questi interrogativi sul tipo di fonte qui utilizzata, l'elemento più rilevante resta l'interesse così approfondito da parte del KGB per questo tipo di pratica, che portava alla collaborazione con Paesi stranieri e alla circolazione di professionisti, nell'ottica sia di quelli giunti in URSS, come risulta dalle trascrizioni delle parole degli italiani prima esaminate, sia dei sovietici partiti all'estero e potenzialmente attratti da quell'esperienza. Se si allontana la lente dell'indagine dallo specifico caso delle coproduzioni e si allarga la scala d'analisi è possibile vedere in quell'interesse del KGB un esempio della più vasta mobilitazione dei servizi segreti e dei settori più conservatori del PCUS a cavallo fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo. Tale stato di allerta era soprattutto dovuto all'aperto manifestarsi del dissenso intellettuale di cui era stata chiara espressione la lettera inviata ai leader del Paese nel marzo del 1970 dai fisici Andrej Sacharov, Valentin Turčín e dallo storico Roy Medvedev. La lettera costituisce una testimonianza di quanto fosse diffusa, almeno fra una parte dell'intelligenza, la coscienza dei problemi che logoravano la società sovietica: in essa si evidenziavano il ritardo rispetto all'Occidente e i lasciti negativi dello stalinismo ancora presenti, e si proponeva come rimedio una maggiore libertà di espressione e di partecipazione ai processi decisionali circa il futuro del Paese<sup>42</sup>. La lettera fu pubblicata su "Le Monde" in aprile e la circolazione in Occidente di queste nette prese di posizione contro il sistema di gestione brežneviano inquietarono Andropov, che era ai vertici del KGB dal 1967. Non si può non concordare con Gorjaeva quando afferma che:

41 Godet, *op. cit.*, in particolare il capitolo "Le jeu des différents acteurs: une infinité des postures", pp. 145-167.

42 Cfr. A. Graziosi, *L'Urss dal trionfo al degrado. Storia dell'Unione Sovietica. 1945-1991*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 379.

La vastità e la risonanza internazionale di un'opposizione non significativa quantitativamente, ma che coinvolgeva un campione molto autorevole della società sovietica, condusse quello a una contrapposizione aperta e diretta con gli organi statali di sicurezza<sup>43</sup>.

La concomitanza anche temporale fra la lettera degli intellettuali dissidenti e la querelle legata a *I girasoli* permette di inserire l'estremo interesse dei servizi segreti per la collaborazione sovietica con l'estero in questo clima di timore e tendenza alla chiusura, piuttosto che all'apertura e allo scambio che quella pratica inevitabilmente prevedeva. Riprendendo le domande poste sopra sullo statuto della fonte costituita dalle testimonianze degli addetti ai lavori riferite nella relazione del KGB, acquista più rilievo anche l'ipotesi che quelle affermazioni fossero in parte condizionate dal clima di sorveglianza sulle attività culturali, che favoriva atteggiamenti conformisti, di autocensura o comunque poco inclini all'esaltazione delle attività all'estero. Si ricordi, inoltre, come nell'ottobre 1970 vi fosse stato il conferimento del premio Nobel a Solženicyn, con l'ulteriore irritazione del regime, a tal punto che Andropov avanzò la richiesta al PCUS – allora non accettata – di privare lo scrittore della cittadinanza e di espellerlo dal Paese. In novembre Sacharov, insieme ad altri due fisici, fondò il Comitato per i diritti umani in URSS, proprio mentre il dissidente Andrej Amalrik veniva processato e condannato a tre anni di campo a Kolyma<sup>44</sup>. Nel dicembre un rapporto del KGB per il Comitato Centrale del PCUS segnalava con preoccupazione l'avvenuta “radicalizzazione di una parte degli ambienti progressisti e riformisti sovietici”, con un passaggio dalla seconda metà degli anni Sessanta in poi, dalla diffusione illegale di “opere artistiche ideologicamente viziate” – era chiaro il riferimento ai *samizdat*<sup>45</sup> e al caso di Andrej Sinjavskij e Julij Daniel' – a “documenti di carattere politico-programmatico”<sup>46</sup>. È possibile, perciò, comprendere meglio l'insistenza del KGB sugli errori e sui rischi di un atteggiamento ritenuto superficiale nei confronti delle coproduzioni: esso si inquadrava nel più vasto attacco in campo culturale lanciato dal Comitato per la sicurezza statale, a tal punto

43 T. Gorjaeva, *Političeskaja cenzura v SSSR. 1917-1991 gg.* [La censura politica in URSS. 1917-1991], Rosspen, Moskva 2009, p. 352.

44 Graziosi, *op. cit.*, p. 382.

45 Sul rapporto fra letteratura e censura in URSS da Brežnev fino alla vigilia dell'avvento di Gorbačev vedi M. Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, Firenze University Press, Firenze 2009.

46 Graziosi, *op. cit.*, p. 381.

che – come afferma Graziosi – “all’inizio del 1971 il clima a Mosca era ormai segnato dall’offensiva reazionaria”<sup>47</sup>.

### 3. Le pressioni del PCUS e il congelamento delle coproduzioni

In seguito alla lunga relazione fatta pervenire dal KGB, il Dipartimento per la Cultura del Comitato Centrale del Partito redasse un rapporto che faceva il punto sull’attività di coproduzione cinematografica svolta negli ultimi anni<sup>48</sup>. Si riferiva che, nel quinquennio 1966-1970, erano state realizzate 35 coproduzioni, includendo film a soggetto, documentari e opere scientifico-divulgative: di quelle, 24 concernevano una partnership con i Paesi socialisti, 3 una collaborazione con i Paesi in via di sviluppo, e 8 una collaborazione con i Paesi capitalisti. Fra le coproduzioni di maggior successo, si indicavano *Lenin v Polše* (Mosfilm-Polonia) e *Pervyj Kurier* (Mosfilm-Bulgaria); la collaborazione aveva riguardato anche le sole prestazioni di servizi, in occasione di film sovietici girati nei Paesi socialisti<sup>49</sup> o, viceversa, di film polacchi girati nel territorio dell’URSS<sup>50</sup>. L’informativa, in seguito, si concentrava sulle operazioni meno fortunate o in cui erano stati commessi errori: pur citando per primo un esempio interno al blocco socialista<sup>51</sup>, si riprendeva ancora una volta l’esempio de *I girasoli* dove “la vita della gente sovietica è mostrata in modo debole”<sup>52</sup>. Il problema, secondo il Dipartimento per la Cultura del Comitato Centrale del PCUS, risiedeva nel fatto che, nella maggior parte dei casi, il tema dei film era pro-

47 Ivi, p. 382.

48 V. Šauro, *Spravka otdela kulture CK KPSS i otdela propagandy CK KPSS po povodu nedostatkov pri postanovke sovmestnyh fil'mov. Sekretno* [Informativa del dipartimento per la cultura e del dipartimento per la propaganda del Comitato centrale del PCUS in merito agli errori nella realizzazione delle coproduzioni. Riservata], Moskva, 20/9/1970, in RGANI, F. 5 op. 62 d. 91 ll. 130-131, riprodotto in Tavanec (a cura di), *op. cit.*, p. 842.

49 Fra cui le prime tre parti di *Osvoboždenie* [Liberazione] di Jurij Ozerov (1969) cui contribuì finanziariamente anche De Laurentiis, *Ščit i meč* [Lo scudo e la spada] di Vladimir Basov (1968) e il documentario *Tovarišč Berlin* [Compagna Berlino] di Roman Karmen (1969).

50 Fra cui *Faraon* [Il faraone] di Jerzy Kawalerowicz (1965).

51 È riportato l’esempio del film sovietico-ungherese *Zvezdy i soldaty* (versione italiana intitolata *L’armata a cavallo*, sceneggiatore G. Mdivani, regia di Miklós Jancsó) in cui sarebbe stata deformata la verità storica sulla guerra civile, rappresentando i suoi protagonisti come delle persone crudeli e limitate.

52 Šauro, *Spravka otdela kulture CK KPSS i otdela propagandy CK KPSS po povodu nedostatkov pri postanovke sovmestnyh fil'mov. Sekretno*, cit., p. 842.

posto dagli studi cinematografici stranieri, mentre le proposte degli organi sovietici del cinema talvolta risultavano non ponderate. Per questo motivo, solo nel 1970 il Goskino aveva ritirato diverse proposte di coproduzione fra cui, come sappiamo, il progetto di *V gorode Tol'jatti*, nonché l'idea primigenia da cui poi, solo nel 1974, sarebbe stato realizzato il film *Una matta, matta, matta corsa in Russia*<sup>53</sup>.

L'organo del Comitato Centrale addetto alle questioni culturali lamentò la poca attenzione riservata alla formazione delle truppe che dovevano prendere parte alla realizzazione delle coproduzioni, con il risultato che, talvolta, esse risultavano sovradimensionate rispetto alle reali necessità<sup>54</sup>. Un'altra accusa riguardava la scarsa chiarezza normativa, concernente le spese di produzione, che conduceva queste ultime a essere troppo elevate in confronto a quelle a carico del coproduttore straniero. Per discutere queste problematiche e il modo di affrontarle, il Dipartimento aveva organizzato una riunione insieme ai rappresentanti del Goskino e degli studi cinematografici. Successivamente, il Goskino emanò un'ordinanza "Sulla trasparenza delle coproduzioni e delle prestazioni di servizi alle società straniere", con la contemporanea istituzione di una commissione permanente incaricata di esaminare tutte le questioni essenziali attinenti alle coproduzioni<sup>55</sup>. Il Dipartimento propose al Goskino di elaborare un piano programmatico delle coproduzioni coi Paesi stranieri da presentare al Comitato Centrale, con la richiesta di rivolgere particolare attenzione allo sviluppo della collaborazione coi Paesi socialisti<sup>56</sup>. Il Goskino veniva così sollecitato a riservare minore interesse verso i progetti con le case di produzione dei Paesi capitalisti.

Il piano richiesto fu presentato dal presidente del Goskino, Aleksej Romanov, al Comitato Centrale nell'aprile 1971; esso fu inserito nell'ambito di una più complessiva relazione sull'attività di cooperazione culturale coi Paesi stranieri, svolta nel 1970<sup>57</sup>. Il *mea culpa* recitato dall'organo sovietico-

53 *Ibid.* Si citava anche l'annullamento delle trattative per la fornitura di servizi con una casa di produzione britannica circa le riprese di due film.

54 *Ivi*, p. 843.

55 *Ibid.*

56 *Ibid.*

57 A. Romanov, *Zapiska Komiteta po kinematografii pri SM SSR v CK KPSS o vypolnenii plana kul'turnogo sotrudničestva s zarubežnymi stranami v oblasti kinematografii za 1970 g.* [Relazione del Comitato per la cinematografia presso il Consiglio dei ministri dell'URSS al Comitato centrale del PCUS sull'esecuzione del piano di collaborazione culturale con i paesi stranieri nel campo del cinema per il 1970], Moskva, 5/4/1971, in RGANI, F. 5, op. 63, d. 154, ll. 41-51, riprodotto in Tavanec (a cura di), *op. cit.*, p. 932.

co di gestione della cinematografia era inequivocabile e riprendeva esattamente le critiche mosse prima dal KGB e confermate dal Dipartimento per la Cultura del PCUS:

Nel 1970 si sono fatti calcoli sbagliati e insuccessi nelle coproduzioni coi paesi stranieri. Non sempre in modo chiaro si è stabilita la concezione artistico-ideologica dei film di coproduzione. È mancata la reciprocità nelle dimensioni dei servizi prestati fra l'URSS e i paesi socialisti. Lo studio "Mosfilm" e i competenti dipartimenti del Goskino si sono rapportati in modo non troppo ponderato alla proposta della società italiana De Laurentiis nella realizzazione della coproduzione *Dubrovskij*<sup>58</sup>.

Le misure ritenute necessarie per correggere gli errori commessi consistevano, innanzitutto, in una maggiore concretezza dell'attività della Sovinfilm, fino allora poco operativa nel favorire e mediare le relazioni fra la Mosfilm e gli studi stranieri. In merito alle coproduzioni in sé, si stabiliva di proseguirne la pratica coi Paesi socialisti (1-2 film nel corso di 2-3 anni), mentre, per quanto riguarda quelle coi Paesi capitalisti, si indicava di "avviarle solo in quei casi in cui la trama del film risulti per noi attuale e progressista"<sup>59</sup>. Relativamente alla prestazione e all'ottenimento di servizi, si proponeva, inoltre, di ridurre drasticamente le relazioni cinematografiche coi Paesi capitalisti; su questo versante, si sollecitava invece un ampliamento dei servizi forniti dagli studi sovietici a quelli dei Paesi socialisti al fine di liquidare i debiti contratti<sup>60</sup>. In questo modo, la diffidenza e le considerazioni, sia ideologiche che economiche, del KGB e degli organi competenti del Comitato Centrale del PCUS condussero a un rallentamento vistoso della collaborazione cinematografica italo-sovietica nel campo delle coproduzioni, dopo l'exploit del biennio 1969-1970, che aveva visto l'uscita dei tre film esaminati precedentemente: si dovette aspettare fino alla primavera del 1973 per la firma di un nuovo accordo fra la Mosfilm e uno studio cinematografico italiano.

Sorge spontanea la domanda sul perché si decise allora di scongelare i rapporti cinematografici con l'Italia circa le coproduzioni. In assenza al momento di documenti chiarificatori le ipotesi che si possono avanzare afferiscono a differenti scale di analisi. Come vedremo nel prossimo capitolo, la produzione del film fu utilizzata dal Goskino per far estinguere a De Laurentiis il debito contratto nell'ambito della realizzazione di *Waterloo*:

---

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

in questo senso si potrebbe ipotizzare che il coinvolgimento del produttore italiano fosse soprattutto legato al regolamento di un contenzioso finanziario. Se allarghiamo lo sguardo e ci focalizziamo sui mutamenti all'interno degli organi statali di gestione del cinema in URSS si deve ricordare l'avvicendamento al vertice del Goskino nel settembre 1972, quando ad Aleksej Romanov subentrò Filipp Ermaš che, almeno inizialmente, parve avere un atteggiamento più liberale nelle politiche del repertorio<sup>61</sup>. Prescindendo dalle specifiche condizioni del settore di riferimento, non è da scartare a priori la possibilità che il riavvio della cooperazione cinematografica fosse stato condizionato dal clima di distensione con l'Occidente che in quegli anni toccava formalmente il suo apice<sup>62</sup>. Il sostegno di questa linea – frutto anche di una nuova generazione di *meždunarodniki*<sup>63</sup>, ma ancor più del tradizionale intreccio di ideologia e realismo su cui l'URSS aveva fondato la propria politica estera sin dai tempi di Stalin<sup>64</sup> – si tradusse in una serie di accordi importanti con l'Occidente euro atlantico. Nel maggio 1972 Nixon si recò a Mosca e fu firmato l'accordo SALT 1 per la limitazione degli armamenti strategici, dopo quattro anni di negoziati: in questo modo l'URSS si vide riconosciuta la parità strategica nel campo nucleare. Nel contesto europeo, invece, l'*Ostpolitik* lanciata dal cancelliere tedesco occidentale Willy Brandt aveva portato dall'inizio del decennio dei risultati significativi: nell'agosto del 1970 la Repubblica Federale Tedesca e l'URSS avevano stipulato un trattato con cui rinunciavano mutuamente all'uso della forza e che significava anche il riconoscimento delle frontiera sull'Oder-Neisse. Nel dicembre successivo Mosca e Varsavia siglarono un nuovo trattato per cui si riconoscevano i confini del 1945 stabiliti a Jalta. Nel 1972 la grande distensione nelle relazioni fra gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica

61 Fra i segnali che fanno propendere in tal senso vi furono: il permesso a Tarkovskij di tornare sul set dopo cinque anni di “quarantena” per completare le riprese di *Soljaris* (*Solaris*); l'avvio delle riprese di *Voschoždenie* (*L'ascensione*) di Larisa Šepit'ko e del progetto di Elem Klimov *Agonija* (*Agonia*), che fino allora era stato già iniziato e bloccato per due volte. Cfr. Fomin (a cura di), *Letopis' rossijskogo kino 1966-1980*, cit., p. 354.

62 W. Loth, G.H. Soutou (a cura di), *The Making of Détente: Eastern and Western Europe in the Cold War, 1965-1975*, Routledge, London-New York 2008.

63 Esperti di politica internazionale con una curiosità e una certa conoscenza dell'Occidente. Fra questi spicca il nome di Anatolij Černjaev, futuro consigliere di Gorbacëv per la politica estera e le cui memorie rappresentano un'importante fonte per la storia dell'ultima fase storica dell'URSS. Cfr. A.S. Chemyaev, *My Six Years with Gorbachev*, Pennsylvania State University Press, University Park 2000.

64 S. Pons, *La rivoluzione globale. Storia del comunismo internazionale 1917-1991*, Einaudi, Torino 2012, p. 348.

favori anche il riconoscimento reciproco fra le due Germanie. In questo modo Mosca si vedeva riconoscere *de facto* la sua influenza sull'Europa centro-orientale. L'*Ostpolitik* fu la base di partenza anche per l'apertura dei lavori della conferenza sulla sicurezza e la cooperazione in Europa che avrebbe condotto alla firma dell'atto finale nel 1975: quest'ultimo, come vedremo nell'ultimo capitolo, sarebbe stato citato anche nelle riunioni della commissione cinematografica congiunta italo-sovietica. L'*Ostpolitik* e la distensione aprirono l'URSS e i regimi socialisti europei a una maggiore penetrazione economica e culturale, di cui il ripristino delle coproduzioni con l'Italia può essere un segnale tangibile. Si tratta di un processo che ha contribuito a migliorare, sebbene in generale e temporaneamente, la vita della popolazione, tanto da spingere gli storici a rivedere la categoria della "stagnazione" con cui a lungo si sono interpretati gli anni di Brežnev, fino alla recente interpretazione per quel periodo di "apogeo" socioculturale dell'esperienza sovietica<sup>65</sup>. D'altro lato, va sottolineato, i rischi impliciti in questa maggiore apertura rafforzarono ulteriormente i timori di Andropov e dei servizi segreti e, conseguentemente, la "vigilanza ideologica" tradottasi in repressione dei dissidenti e, più in generale, dei gruppi ritenuti pericolosi<sup>66</sup>. È in questo complesso contesto, segnato al contempo dall'apertura all'esterno con cui l'URSS si legittimava definitivamente come superpotenza internazionale e da un ulteriore irrigidimento interno, che sarebbe stata realizzata la coproduzione con De Laurentiis per il film di Rjazanov, che affronteremo nell'ultimo capitolo.

#### 4. Una memoria di guerra non più condivisibile: un progetto abortito

Il successo internazionale del film di De Sica e la querelle rinnovata sui soldati italiani in URSS, spinse il produttore di *Italiani brava gente*, Lionello Santi, a proporre, nel giugno 1970, un nuovo progetto su "il destino tragico dei soldati e degli ufficiali del corpo di spedizione italiano"<sup>67</sup> in URSS durante la Seconda guerra mondiale. Tuttavia, in quell'occasione, i sovietici non mostrarono alcun interesse per quest'idea, facendo così ir-

65 Si veda per esempio M. Elie, I. Ohayon (a cura di), *L'expérience soviétique à son apogée – Culture et société des années Brežnev*, "Cahiers du Monde Russe", 54/1-2, 2013.

66 Graziosi, *op. cit.*, p. 392.

67 *Tenejšvili načal'niku otdela vnešich snoženij Komiteta po kinematografii Slavnovu A. A.* [Tenejšvili al direttore del dipartimento per i rapporti esteri del Goskino A. A. Slavnov], Moskva, 30/6/1970, in RGALI, F. 3160, op. 1, ed. ch. 664, l. 5.

ritare molto il produttore italiano, che considerò come un “insulto” tale indifferenza di Mosca e affermò di non “comprendere, perché un film che denuncia il fascismo italiano e il ruolo poco invidiabile dell’esercito italiano durante la Seconda guerra mondiale non suscitò interesse presso i sovietici”<sup>68</sup>. Durante le conversazioni con i dirigenti della Mosfilm e della Sovinfilm alla fine del 1970, Santi spiegò le ragioni principali del suo progetto di film, intitolato *ARMIR*: da un lato, la pubblicazione dei documenti inglesi sulla Seconda guerra mondiale e l’uscita del film *I girasoli* avevano risvegliato una campagna ostile riguardante il destino del corpo di spedizione; dall’altro, lo scopo del nuovo film sarebbe stato quello di raccontare la verità per far tacere le voci della destra sui presunti “prigionieri delle carceri sovietiche”<sup>69</sup>. Il punto di vista dell’ambasciata sovietica a Roma – di cui abbiamo segnalato la posizione ostile circa *I girasoli* – fu di netto rifiuto e tale rimase anche quando alti dirigenti del PCI – Giancarlo Paietta e Antonello Trombadori – cercarono di intervenire in favore del film<sup>70</sup>. Questa posizione netta – che rivela una certa sfiducia dell’Ambasciata verso questa collaborazione con gli italiani – spinse la Sovinfilm e il Goskino a non accettare di sostenere il progetto di Santi, sottolineando l’assenza, nella sceneggiatura, di un’analisi delle ragioni dell’esistenza stessa dell’*ARMIR* o del sostegno militare alla Germania nazista e alle mire conquistatrici di Mussolini. Si sottolineava anche l’omissione della tragedia autentica, ovvero quella del popolo sovietico invaso, e la volontà degli italiani di voler rappresentare degli eventi relativi all’*ARMIR*<sup>71</sup>. Vale la pena citare qui il punto di vista delle autorità sovietiche sul caso degli italiani durante la guerra, per capire come il clima di possibile cooperazione non rimettesse in causa l’interpretazione della “Grande guerra patriottica”: “Noi consideriamo la punizione subita dagli invasori – e soprattutto dal corpo di spedizione italiano – come una nemesi storicamente corretta”<sup>72</sup>. Il fallimento delle negoziazioni merita di essere segnalato per almeno tre ragioni. Innanzitutto, è un esempio dei numerosi progetti non realizzati, ma le cui tracce sono rimaste negli archivi della Sovinfilm; ciò spiega perché

68 *Telefonogramma ot Nello Santi* [Telegramma di Nello Santi], 17/8/1970, Ivi, l. 12.

69 Tenejšvili a Romanov, *Spravka k peregovoram po predloženiju ital’janskogo prodžusera Nello Santi o okazanii uslug ital’janskomu fil’mu ARMIR* [Informativa sulle trattative circa la proposta del produttore italiano Nello Santi di fornire supporto al film italiano *ARMIR*], Moskva, 31/12/1970, in RGALI, F. 3160, op. 1, d. 664, ll. 37-39.

70 Ivi, l. 38.

71 Ivi, ll. 38-39.

72 Ivi, l. 39.

le coproduzioni realmente concluse furono poche rispetto alle proposte dei cineasti sovietici e dei produttori italiani. Inoltre, l'intransigenza sovietica ci ricorda l'importanza fondamentale della memoria delle enormi sofferenze del popolo sovietico, per il quale il carattere unico di questa esperienza non poteva essere comparato a quella degli altri, tantomeno nel caso degli invasori italiani alleati dei nazisti. Infine, l'indifferenza verso la mediazione politica italiana – che aveva avuto invece un ruolo decisivo quasi dieci anni prima – testimonia i rapporti complicati tra i comunisti italiani e i sovietici: la condanna pubblica della repressione della primavera di Praga nel 1968 da parte del PCI non aveva condotto a una rottura definitiva con il comunismo sovietico, grazie all'enfasi sull'idea della "unità nella diversità"<sup>73</sup>. Nei primi anni Settanta, tuttavia, la contraddizione fra la volontà di Berlinguer di capitalizzare la base rappresentata dal partito di massa nell'ambito della democrazia bloccata dai limiti posti dalla Guerra fredda e l'aspirazione al "compromesso storico" coi cattolici e alla costruzione di un comunismo europeo occidentale a prescindere da Mosca, avrebbe rappresentato un momento importante del "tempo della crisi"<sup>74</sup> del comunismo internazionale.

Per di più, la difficoltà dei rapporti tra i due partiti comunisti si iscriveva in una fase delle relazioni tra i due Stati molto meno dinamica del decennio precedente. Nella ricerca sovietica di interlocutori all'interno del blocco occidentale, l'Italia poteva ormai occupare solo un ruolo secondario, in confronto alla Francia di De Gaulle – che nel 1967 aveva lasciato il comando integrato della Nato – e alla Germania federale di Willy Brandt che aveva lanciato l'*Ostpolitik*<sup>75</sup>. In questo contesto di "basso profilo"<sup>76</sup> delle relazioni bilaterali istituzionali fra l'Italia e l'URSS dopo il 1968, acquista ancora più rilevanza il grande dinamismo delle relazioni cinematografiche che aveva caratterizzato, invece, proprio la parte finale del decennio, con l'uscita dei tre film esaminati nei capitoli precedenti. In questo senso lo studio della cooperazione fra i due Paesi nell'ambito del cinema, con il dialogo asimmetrico – ma forse anche per questo meno rigido – fra industria cinematografica di

73 Cfr. Pons, *La rivoluzione globale*, cit., p. 335; Id., *Berlinguer e la fine del comunismo*, cit., p. 7.

74 Pons, *La rivoluzione globale*, cit., pp. 325-398.

75 Cfr. F. Bettanin, *Né distensione né rottura. Il Cremlino e il 1968 in Italia*, in Bettanin, Prozuměnščíkov, Roccucci, Salacone (a cura di), *op. cit.*, pp. 308-323.

76 Salacone, *La diplomazia del dialogo*, cit., p. 394.

Stato e industria privata, costituisce una tessera in più nell'articolato mosaico delle relazioni italo-sovietiche di quegli anni<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> Anche per quanto riguarda le relazioni in campo letterario, la fine della distensione è collocata alla fine degli anni Sessanta. Cfr. Reccia, *L'Italia nelle relazioni culturali sovietiche*, cit., p. 41.





## 6. IL (LENTO) RIAVVIO DELLA COLLABORAZIONE (1972-1979)

### 1. *Le straordinarie avventure di una coproduzione comica*

Proprio mentre il KGB e il PCUS stavano per intervenire direttamente nella pratica delle coproduzioni per frenare l'eccessiva disinvoltura e superficialità con cui, a loro modo di vedere, il Goskino vi si era approssiato fino allora, partì lentamente una nuova idea di coproduzione italo-sovietica. Da quel progetto fu realizzato, nel 1974, la commedia *Neverojatnye priključenija ital'jancev v Rossii* [Le straordinarie avventure degli italiani in Russia] / vers. it. *Una matta, matta, matta corsa in Russia*, con la regia del maestro sovietico della satira sul grande schermo El'dar Rjazanov, affiancato dall'italiano Franco Proserpi. Passarono quindi circa quattro anni tra l'avvio del progetto e l'uscita del film sugli schermi. La proposta (*zajavka*) di una coproduzione con l'Italia, dal titolo *Spagetti po-russki*, fu presentata per la prima volta dagli sceneggiatori Vladimir Semičev ed Emil' Braginskij, oltre che dallo stesso Rjazanov, alla Sovinfilm nel febbraio 1970. La richiesta conteneva una sinossi della sceneggiatura che merita di essere riportata per intero, per comprendere quale fu la base narrativa che condusse poi, dopo diversi rimaneggiamenti, alla variante finale da cui fu girato il film:

Il vecchio truffatore Giuseppe (52 anni) ha deciso di impiccarsi davanti a tutta la sua numerosa famiglia: prima falsificava gli scontrini, ma ora sono stati introdotti i computer e lui non può più falsificarli, perché vengono digitati dalla cassa e lui non è abbastanza ferrato in materia. Antonio, un suo amico, arriva di corsa in quel momento con una notizia: ha saputo da una vecchia russa, che era stata in gioventù una famosa ballerina, che suo padre durante la rivoluzione aveva sepolto un forziere nel sotterraneo della sua casa a Jaroslavl. Più tardi Giuseppe e Antonio si incontrano con la vecchia e decidono di andare in Russia. Hanno bisogno dei soldi poiché nessuno di loro tre ne ha. La vecchia ha una nipote che fa la ballerina a Napoli e che parla bene russo. Riescono a convincere la nipote Nadia a partire giacché lei sognava di entrare nella troupe del Bol'šoj, e Giuseppe ha pensato di illuderla facilmente. Vanno a Roma alla ricerca di soldi dal Signor Bertolini che possiede una ditta di prestazioni di



servizi dalla dubbia attività. Li segue anche il delinquente Roberto. Decidono che andranno sotto le vesti di una delegazione intenzionata ad aprire in Russia una fabbrica di spaghetti. Nadia parte fingendosi la fidanzata di Giuseppe. Poco prima della partenza Giuseppe e Nadia incontrano in strada un autista conoscente e vicino di Giuseppe. Loro fanno finta che Nadia diventerà sua moglie. Tu non puoi sposarti! Tu hai già una moglie e dei bambini! Non posso in Italia. Ma in Russia sì. L'autista racconta tutto alla moglie e questa spedisce un telegramma in Russia dove racconta tutto circa la truffa. All'ispettore Serebrjakov è dato l'incarico di occuparsi di questo caso e di anticipare gli italiani nel caso il forziere esista, perché in questo caso apparterebbe allo Stato. Serebrjakov si finge allora una specialista di pasta. L'accoglienza: Antonio mostra le sue capacità culinarie nella preparazione degli spaghetti; approvazione della costruzione della fabbrica. Gli italiani vorrebbero costruirla a Jaroslavl. Serebrjakov si innamora di Nadia – il sentimento si sviluppa nel corso dell'azione. Giuseppe diventa geloso. Dopo tutti arrivano a Jaroslavl. Trovano la casa di cui parlava la vecchia. Roberto propone di costruire la fabbrica dove si trova la casa. Serebrjakov capisce che lo scrigno si trova là. Gli italiani provano a penetrare di notte nel sotterraneo per cercare il tesoro. Ogni notte scavano a duecento metri dalla casa. Serebrjakov si procura le chiavi della casa e scava dappertutto ma non trova nulla. Quando gli italiani finiscono di scavare, trovano là un appunto in italiano in cui è scritto che lì non si trova nessuno scrigno. Nadia si ricorda che c'era anche un'altra casa vicino a Jaroslavl. Ora lì si trova la casa della cultura di un Colcos. Agli italiani tocca esibirsi lì in uno spettacolo. Nadia balla, Giuseppe canta, Roberto mostra delle diapositive, Antonio tiene una conferenza. Serebrjakov legge una poesia dedicata a Nadia. La notte gli italiani penetrano nel sotterraneo e trovano il tesoro. Ritornano in fretta a casa. Prima della partenza c'è un banchetto, Serebrjakov confessa a Giuseppe che gli piace Nadia. All'aeroporto proprio all'ultimo momento, sacrificando la propria parte di tesoro, decide di restare con Serebrjakov. È stata selezionata per uno stage in Russia presso il teatro Bol'šoj. Giuseppe, Roberto e Antonio arrivano da Bertolini. Ma nel baule non si trova nulla se non un appunto di Serebrjakov. Bertolini spara a Roberto. Giovanni e Antonio scappano. Giuseppe si prepara a casa nuovamente a impiccarsi. Arriva Antonio e si salutano. Arriva in quel momento il postino con un telegramma da Mosca da parte di Serebrjakov in cui c'è scritto che gli spetta il 10% del tesoro. "Con questi soldi potremmo costruire una fabbrica in Russia? Come può un paese così grande vivere senza spaghetti?"<sup>1</sup>

1 Semichev, Braginskij, Rjazanov, *Spagetti po-russki, Sinopsis na russkom, Sjuzhet* [Spagetti po-russki. Sinossi in russo. Soggetto], Moskva, febbraio 1970, in RGA-LI, F. 3160, op. 1, ed. ch. 211, ll. 11-20,

Per il ruolo di Nadia si propose inizialmente Ludmila Savel'eva<sup>2</sup>, mentre per quello di Serebrjakov fu avanzato il nome di Innokentij Smoktunovskij<sup>3</sup>. La sezione per la redazione delle sceneggiature della Sovinfilm esaminò la sinossi inviata dai tre sopra citati, indicandone le necessarie modifiche:

Nella richiesta presentata per la commedia ci sono diverse situazioni ammissibili. Tuttavia l'intera storia del viaggio in URSS dei proprietari italiani come rappresentanti di un'impresa appare assai dubbia. Com'è noto, l'arrivo di qualsiasi rappresentante di una società avviene in modo ufficiale. Per questo tutto ciò che è scritto nella sceneggiatura è semplicemente irrealistico<sup>4</sup>.

È interessante sottolineare come i redattori volessero evitare di banalizzare e ridicolizzare, tramite la fiction cinematografica, l'ufficialità delle relazioni e degli scambi di delegazioni in ambito commerciale fra i due Paesi, in un momento in cui le relazioni stesse erano riprese e si stavano consolidando da almeno un decennio. Le relazioni commerciali ed economiche tra i due Paesi erano state rilanciate ufficialmente nel 1957 con la firma di tre importanti intese bilaterali: l'accordo di pagamenti, l'accordo a lunga scadenza per mutue forniture di merci e il protocollo commerciale per l'anno 1958. Il processo di incremento delle relazioni era stato sancito dalla visita in URSS del ministro del commercio estero Del Bo nell'ottobre 1959<sup>5</sup>. Nel 1960 c'era stato l'accordo fra l'ENI di Enrico Mattei e l'ente petrolifero sovietico che ratificava la collaborazione anche nel comparto energetico tramite lo scambio fra il greggio dell'URSS e i materiali e prodotti lavorati da parte italiana<sup>6</sup>. Nel 1966 era stato siglato il già citato accordo per la costruzione dello stabilimento automobilistico a Togliattigrad, mentre nel 1969 – quindi solo un anno prima della redazione del soggetto del film qui in esame – si era giunti alla stipula dell'intesa per la fornitura di gas<sup>7</sup>.

- 
- 2 Attrice e ballerina, era diventata celebre anche al di là della cortina di ferro per aver interpretato il ruolo di Natasha in *Guerra e Pace* di Bondarčuk, candidato all'Oscar.
  - 3 Interprete di *Amleto* nell'omonimo adattamento cinematografico di Grigorij Kozincev. Nel 1965 conquistò il Gran Premio della giuria alla Mostra di Venezia. Recitò poi nel ruolo di protagonista nel film *Beregis' avtomobilija* (versione italiana *L'incredibile signor Detochkin*) dello stesso Rjazanov del 1966.
  - 4 I. Kokoreva (redattore capo del collegio per la redazione delle sceneggiature) e V. Sytin (vicedirettore capo del collegio per la redazione delle sceneggiature) a Pavlenko (responsabile della Direzione Generale per i film a soggetto), Mosca, 7/4/1970, in RGALI, F. 3160, op. 1, ed. ch. 211, l. 23.
  - 5 Cfr. Salacone, *La diplomazia del dialogo*, cit., pp. 70-79.
  - 6 Cfr. Rocucci, *Coesistenza pacifica tra diseguali*, cit., p. 45.
  - 7 Cfr. Salacone, *La stagione del dialogo*, cit., p. 125.

L'estrema cautela dei redattori sovietici per la proposta degli sceneggiatori si inseriva quindi in questo quadro di approfondite relazioni commerciali e industriali fra i due Paesi oramai decennali. Secondo i consulenti della Sovinfilm, gli italiani sarebbero dovuti arrivare in Russia come turisti e le autorità sovietiche non avrebbero dovuto sapere nulla delle loro intenzioni. Inoltre, non si poteva accettare il fatto che gli italiani, o almeno la maggior parte di essi, sarebbero stati rappresentati come truffatori e abili imbroglioni<sup>8</sup>.

Se quindi, da un lato, non si poteva costruire un'immagine inverosimile delle relazioni economiche fra i due Paesi e delle basi su cui quelle si costruivano in URSS, dall'altro non si poteva fornire una caricatura così moralmente negativa degli italiani in un film da girare in coproduzione proprio con l'Italia. Sebbene i controllori della Sovinfilm avessero individuato anche altri momenti capaci di "suscitare perplessità", si affermò, nel complesso, che il soggetto avrebbe potuto fare da base per le trattative sulla realizzazione di una commedia in coproduzione<sup>9</sup>. Per questi motivi, nel maggio dello stesso anno, la Mosfilm appoggiò la proposta dei richiedenti e chiese l'autorizzazione ad avviare delle trattative per individuare il possibile coproduttore italiano<sup>10</sup>. Le prime trattative furono intraprese con la Chiara Film Internazionali dei fratelli Rossano e Oscar Brazzi, cui la Mosfilm e il Goskino chiesero informazioni circa il capitale sociale. Oscar Brazzi aveva un'esperienza più che ventennale come produttore in Italia e all'estero e aveva già intrattenuto relazioni coi sovietici in occasione della firma dell'accordo per *La tenda rossa* con la Vides, per cui allora lavorava. Il fratello Rossano, invece, era un attore conosciuto, con diverse partecipazioni anche in produzioni hollywoodiane<sup>11</sup>. La loro casa di produzione si era specializzata, negli anni Sessanta, in commedie, drammi e thriller, anche a sfondo erotico<sup>12</sup>. Dopo aver assicurato la parte sovietica sulla propria solidità finanziaria e affidabilità produttiva, la società italiana espresse il suo interesse a collaborare alla realizzazione del film:

8 I. Kokoreva (redattore capo del collegio per la redazione delle sceneggiature) e V. Sytin (vicedirettore capo del collegio per la redazione delle sceneggiature) a Pavlenko (responsabile della Direzione Generale per i film a soggetto), Mosca, 7/4/1970.

9 *Ibid.*

10 Surin a Baskakov, Mosca, 21/5/1970, in RGALI, F. 3160, op. 1, ed. ch. 211, l. 24.

11 Chiara Film Internazionali al Goskino e alla Mosfilm (V. Surin), Roma, 12/6/1970, in RGALI, F. 3160, op. 1, ed. ch. 211, ll. 28-29.

12 Fra i film prodotti vi sono: *I diari segreti di una minorenne* (1968), *Sette uomini e un cervello* (1968), *Salvare la faccia* (1969), *La vita segreta di una diciottenne* (1969).

Vorremmo realizzare *Spagetti po-russki* come una coproduzione al 50% con la Mosfilm e in seguito precisare le parti dei guadagni dalla distribuzione in conformità al contributo reciproco delle parti nella produzione<sup>13</sup>.

Pur concordando sul nome del regista, Rjazanov, e degli sceneggiatori, Braginskij e Semičev, i produttori italiani proposero di inserire anche uno sceneggiatore italiano, napoletano, conoscitore delle abitudini e dei costumi di quella città. Infine, si dissero disponibili a occuparsi della distribuzione del film in tutto il mondo, a esclusione dei Paesi socialisti<sup>14</sup>. L'interesse della casa di produzione dei fratelli Brazzi mostra come, a voler collaborare coi sovietici, non vi fossero soltanto i grossi produttori – autentici *tychoon* italiani, come De Laurentiis, Ponti e Cristaldi – o produttori con una spinta ideale e culturale marcata – come Nello Santi –, ma anche figure minori del panorama produttivo nazionale: si trattava di professionalità evidentemente attratte dal clima di cooperazione con l'industria cinematografica oltre cortina dell'epoca e non necessariamente intenzionate a puntare su produzioni ad alto budget. In realtà, il progetto del film *Spagetti po-russki* si arenò, visto il diradarsi della corrispondenza sul film negli archivi russi: alla temporanea frenata nelle trattative contribuirono in modo sostanziale anche le dure critiche – mostrate, come sappiamo, da ambienti del PCUS e dai servizi segreti – circa l'utilità di quell'iniziativa dal punto di vista sia ideologico che economico.

Solo all'inizio del 1972, le trattative sul film ripresero, ma con la rinnovata presenza di Dino De Laurentiis, dopo la produzione di *Waterloo* e la sospensione delle trattative, come sappiamo, per il progetto del film intitolato prima *V gorode Tol'jatti* [A Togliattigrad] e poi *Italjanec v Rossii* [Un italiano in Russia], che prevedeva la partecipazione di Alberto Sordi<sup>15</sup>. La Sovinfilm e la Mosfilm proposero a De Laurentiis di collaborare al progetto *Spagetti po-russki*, nonché a un altro, dal titolo *Avtorally* [Rally automobilistico], che prevedeva degli effetti speciali spettacolari legati a delle corse automobilistiche. Per l'elaborazione della sceneggiatura, De Laurentiis scelse due maestri della commedia leggera italiana, quali Castellano e Pipolo<sup>16</sup>. Con la collaborazione fra i professionisti, italiani e sovietici, della

13 Chiara Film Internazionali al Goskino e alla Mosfilm (V. Surin), Roma, 12/6/1970, in RGALI, F. 3160, op. 1, ed. ch. 211, l. 29.

14 *Ibid.*

15 Il progetto fallì proprio a causa del rifiuto dell'attore italiano. Cfr. Sizov a Tenejšvili e a De Laurentiis. Mosca, 22/2/1972, in RGALI, F. 3160, op. 1, ed. ch. 667. l. 3.

16 De Laurentiis a Sizov e Tenejšvili, Roma, 22/2/1972, Ivi, l. 4.

scrittura cinematografica, il soggetto si trasformò in un'autentica sceneggiatura e la Sovinfilm chiese a Dino De Laurentiis di estinguere il debito legato alla produzione di *Waterloo* – che ammontava a 270.000 dollari – tramite l'apporto dei capitali necessari alla realizzazione della commedia<sup>17</sup>. Un allegato di un primo accordo, firmato nel marzo 1973, precisava che nel caso in cui De Laurentiis non avesse estinto il debito, la Mosfilm avrebbe potuto adottare delle “sanzioni speciali”<sup>18</sup>.

L'accordo fu firmato il 2 aprile 1973 tra la Mosfilm e la Sovinfilm da un lato – rappresentati dal direttore generale della prima, Nikolaj Sizov, e dal presidente della seconda, Otar Tenejšvili – e la società di De Laurentiis dall'altro, rappresentata, come in passato, dal procuratore Luigi De Laurentiis. Rispetto ai tempi di *Waterloo*, la società aveva cambiato denominazione in Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company Spa, in seguito al trasferimento del produttore italiano negli Stati Uniti. Il titolo provvisorio del film era ancora *Gli italiani in Russia*. L'accordo si rifaceva, ancora una volta, al protocollo intergovernativo del gennaio 1967; si stabiliva che il film sarebbe stato girato entro il 1973 con pellicola Eastman color e che avrebbe avuto una durata massima del montato di 110 minuti, a confermare la preferenza per gli elementi tecnologici di derivazione occidentale. Si precisava, inoltre, che il film “deve essere realizzato ad alto livello artistico”<sup>19</sup>, senza nessun riferimento al suo eventuale “carattere spettacolare”<sup>20</sup>, all'utilizzo di star per una massima circolazione internazionale del film, come era stato nel caso delle precedenti opere. In altri termini, il progetto si presentava con minori ambizioni sia artistiche che di distribuzione internazionale. El'dar Rjazanov veniva confermato come regista del film mentre, “per consentire la esatta caratterizzazione dei personaggi italiani e la fedeltà di tutto quanto è italiano”, si scelse di affiancare un coregista italiano: inizialmente, questo fu individuato nella figura di Armando Mannuzzi, in seguito sostituito, per quel ruolo, da Franco Prosperi. Come negli altri casi, le riprese sarebbero state effettuate in entrambi

17 Tenejšvili a De Laurentiis, Mosca, 29/4/1972, Ivi, II. 28-29.

18 RGALI, F. 3160. op. 1, d. 132. l. 49.

19 *Accordo Tra il cinestudio “Mosfilm”; il “Sovinfilm” e la società italiana “Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company Spa” per la coproduzione del film a lungometraggio dal titolo provvisorio: GLI ITALIANI IN RUSSIA, firmato Nikolaj Trofimovic Sisov (Mosfilm), Otar Vladimirovic Teneishvili (Sovinfilm); Luigi De Laurentiis (Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company Spa), Mosca, 2/4/1973, in ACS, MTS, DGS, C, CO1185, Una matta, matta, matta corsa in Russia, p. 1.*

20 *Ibid.*

i Paesi, sulla base della sceneggiatura approvata da ambo le parti. Queste si impegnavano, durante i periodi di preparazione, di riprese, del montaggio e del missaggio, ad assumere le spese di mantenimento dei rappresentanti dell'altra parte sul proprio territorio: diaria, alloggio, trasporto e assistenza medica secondo le norme vigenti nel Paese<sup>21</sup>. Tale scelta, dettata da evidenti ragioni pratiche oltre che di ospitalità, era stata uno degli elementi di sospetto sollevati da chi, in URSS, aveva criticato le coproduzioni perché gli addetti ai lavori sarebbero stati attratti dalla parte "capitalista", anche tramite il rilascio della diaria giornaliera in valuta straniera. Fra gli obblighi della parte sovietica vi erano il pagamento del compenso agli sceneggiatori sovietici, l'assunzione del regista Rjazanov, del secondo operatore Bitz, del compositore A. Petrov, degli attori sovietici popolari per i ruoli principali, di altri interpreti per i ruoli minori e delle comparse per tutte le scene da girare in URSS, salvo gli attori assunti dalla parte italiana. Inoltre, i sovietici avrebbero messo a disposizione il gruppo amministrativo-artistico e di produzione per assicurare le riprese del film in URSS, oltre che tutta l'attrezzatura scenica e tecnica necessaria<sup>22</sup>. Fra gli obblighi della parte italiana, al di là di quelli omologhi assunti dalla controparte sovietica, vi era il reclutamento – come nel caso di *Waterloo* – degli stuntman, a ulteriore conferma dell'assenza di questo tipo di figura nella scuola attoriale sovietica<sup>23</sup>. Sarebbe spettato poi alla De Laurentiis, come già sottolineato, mettere a disposizione, per la lavorazione del film, una pellicola negativa Eastman color nella quantità di circa 40.000 metri e il nastro magnetico; inoltre la parte italiana avrebbe eseguito, presso i laboratori di Roma, la lavorazione della pellicola, dei "giornalieri", la stampa delle prime copie e di tutti i materiali di base necessari per l'edizione, nonché i lavori di montaggio e missaggio<sup>24</sup>.

Per quanto concerne i diritti d'autore, la Mosfilm dichiarava di averli acquistati da Rjazanov e Braginskij e di averli messi a disposizione anche della parte italiana in modo "illimitato": ciò significava che entrambe le parti avrebbero avuto "il diritto di utilizzare il film (o parte o elaborazione del film) in ogni forma, formato, con qualsiasi supporto, con qualsiasi procedimento tecnico presente o futuro (televisione, video cassette, video dischi etc.)"<sup>25</sup>. L'interesse per questo frammento dell'accordo risiede nel fatto che per la prima volta veniva citato, tra i supporti possibili per la

21 Ivi, p. 2.

22 Ivi, p. 3.

23 Ivi, p. 4.

24 *Ibid.*

25 Ivi, p. 7.

circolazione del film, anche il videotape, il quale, proprio in quegli anni, iniziava a essere diffuso.

Relativamente al montaggio, l'accordo precisava chiaramente che era appannaggio del regista sovietico, con la partecipazione di un montatore italiano e di un connazionale e che la parte italiana avrebbe avuto voce in capitolo sulla versione finale "ma senza che si cambi il significato politico del film"<sup>26</sup>.

L'ultima voce dell'accordo riguardava i costi, la partecipazione finanziaria e la ripartizione dei mercati. Il costo preventivato del film ammontava a 850 milioni di lire con una partecipazione delle due parti al 50%. Sulla ripartizione dei mercati, l'accordo rimandava invece a una precedente intesa, stipulata a Roma il 5 ottobre 1971<sup>27</sup>. Tale accordo, stipulato dalla società di De Laurentiis con la Sovexportfilm, aveva stabilito che a quest'ultimo sarebbero spettati i diritti di distribuzione del film (nelle sale, in televisione e in videocassette) in: URSS, Polonia, Cecoslovacchia, Romania, Ungheria, Bulgaria, Jugoslavia, Repubblica Democratica Tedesca, Mongolia, Repubblica Popolare Cinese, Repubblica Democratica del Vietnam, Repubblica Democratica Popolare di Corea, Cuba, Albania, Mali, Repubblica Araba Unita, Algeria, Finlandia, Giappone, Marocco e Tunisia, come anche sulle navi e sugli aerei battenti bandiera di ciascuno dei Paesi sunnominati. Alla Società Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company Spa sarebbero invece appartenuti, in esclusiva, i diritti di distribuzione nei seguenti Paesi e territori: Italia, Spagna, Repubblica Federale Tedesca, Austria, USA, Canada, Francia, Gran Bretagna, Australia, Nuova Zelanda, Repubblica Sud Africana, Isola Man, Gibilterra, Isole dello Stretto, Nigeria, Sierra Leone, Giamaica, Trinidad, Tobago, Uganda, Kenya, Malesia, Singapore, Tanzania, Malawi, Malta, Zambia, Gambia, Guinea, Botswana, Barbados, Rhodesia del Nord, Hong-Kong, Isole Mauritius, Isole Seychelles, Isole Falkland, Isole Sant'Elena, Isole Bahamas, Isole Bermude, Honduras Britannico, Isole Vergini Britanniche, Monserrato, Isole Saint Vincent, Isole Figi, Isole Pitkorn, Swaziland, Brunei, Tonga, Isole Salomone, Nuove Ebridi, Guadalupa, Guinea Francese, Martinica, Réunion, Nuova Caledonia, Polinesia Francese, Somalia francese, Isole Saint Pierre e Miquelon, Isole Comore, Isole Cayman, Futuna, come anche su navi e sugli aerei battenti bandiera di ognuno dei Paesi su elencati<sup>28</sup>. Rispetto agli

26 Ivi, p. 8.

27 Ivi, p. 9.

28 *Accordo sulla ripartizione delle zone di distribuzione del film a lungometraggio, panoramico, a colori, intitolato "Un italiano in Russia", prodotto dalla "Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company Spa" in coproduzione con la*

accordi di ripartizione delle zone di distribuzione delle coproduzioni precedenti, in questo caso vi era una specificazione molto più dettagliata dei Paesi, soprattutto per quanto concerne quelli africani, il centro America e le isole del Pacifico. In tutti gli altri Paesi non nominati precedentemente, la Società Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company Spa avrebbe venduto e distribuito il film, agendo da rappresentante della Sovexportfilm cui sarebbe spettato il 35% dei proventi, mentre il restante 65% sarebbe toccato alla società italiana<sup>29</sup>.

Poco dopo la firma dell'accordo del 1973, la Società De Laurentiis chiese al MTS l'autorizzazione per la deroga all'obbligo dell'uso dei teatri di posa e all'obbligo di effettuare le riprese in Italia, previsti dal protocollo intergovernativo del 1967, per imprescindibili esigenze del soggetto:

La vicenda, infatti, è ambientata solo per le prime sequenze in Italia (e tali sequenze saranno girate a Roma) e per tutte le altre scene della sceneggiatura, in Mosca e in Leningrado con un'ambientazione dal vero talmente tipica e irriproducibile da non poter essere girata altrove<sup>30</sup>.

Il competente organo ministeriale italiano concesse l'autorizzazione chiedendo che la società, a film ultimato, presentasse "un dettagliato rapporto sullo svolgimento della lavorazione, nel quale dovranno essere specificati i giorni e le località in cui sono state eseguite le riprese, con l'indicazione del personale italiano che vi ha preso parte"<sup>31</sup>. Nel rapporto successivamente inviato dalla De Laurentiis si indicava che le riprese erano durate comples-

---

*Mosfilm*, firmato da N. Sizov (Mosfilm), V. Volkov (Sovexportfilm), L. De Laurentiis (Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company Spa), Roma, 5/10/1971, in ACS, MTS, DGS, C, CO1185, *Una matta, matta, matta corsa in Russia*.

29 *Accordo tra il cinestudio "Mosfilm"; il "Sovinfilm" e la società italiana "Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company Spa" per la coproduzione del film a lungometraggio dal titolo provvisorio: GLI ITALIANI IN RUSSIA*, firmato da N. Sizov (Mosfilm), O. Tenejšvili (Sovinfilm); Luigi De Laurentiis (Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company Spa), Mosca, 2/4/1973, p. 4.

30 De Laurentiis al MTS, DGS, Divisione cinematografia, *Film "Italiani in Russia"*, Roma, 14/4/1973, in ACS, MTS, DGS, C, CO1185, *Una matta, matta, matta corsa in Russia*.

31 MTS, DGS, Divisione IV Prod. Cinematografica alla Produzioni De Laurentiis International Manufacturing Company, *Film "Italiani in Russia"*, Roma, 23/8/1973. (f.to Signoriello), in ACS, MTS, DGS, C, CO1185, *Una matta, matta, matta corsa in Russia*.

sivamente 84 giorni, di cui 72 giorni in URSS (dal 16 maggio 1973 al 10 agosto 1973) e 12 giorni in Italia (dal 28 agosto 1973 al 18 settembre 1973)<sup>32</sup>.

Nel giugno 1973 la divisione competente del MTS espresse il suo giudizio sul futuro film in base alla sceneggiatura inviata dalla società italiana. Vale la pena trascrivere qui il soggetto per poter confrontare questa versione definitiva con l'idea iniziale prima riportata e commentata:

Giuseppe e Antonio sono due “portantini” all'ospedale San Camillo di Roma. I due sono cognati fra loro poiché Giuseppe ha sposato la sorella di Antonio: Marisa, una brutta donna che gli fa continue scenate di gelosia. Ora trasportano con l'autoambulanza una vecchia russa moribonda in ospedale e poco dopo arriva al San Camillo anche Olga, la nipote della vecchia signora. Nella corsia intorno alla russa che sta per morire ci sono: Antonio e Giuseppe, la nipote Olga, il primario della Clinica, uno zoppo degente nel letto accanto e Rosario, un siculo mafioso che aspetta che sua moglie partorisca un figlio, naturalmente “masculo”. I sei ascoltano interessati le ultime parole della vecchia che rivela alla nipote che in Russia, a Leningrado, sotto un leone, c'è sepolto un tesoro favoloso, più di un miliardo in gioielli e pietre preziose. E così, all'insaputa uno dell'altro, i sei si trovano tutti sullo aereo che li trasporta in Russia. Messe le carte in tavola, tentano di costituire una società per la ricerca del tesoro. Ma l'avidità ha il sopravvento, ognuno vuole la fetta più grossa per sé, nascono discussioni, Olga si proclama unica erede legittima, l'accordo è impossibile e la decisione definitiva: ognuno per sé, che vinca il migliore. La caccia al tesoro della nonna è cominciata. A loro si aggiunge Andrej Vasiljev, una guida dell' “Intertourist” russo che, appena i nostri arrivano in Russia, si incolla dietro a Giuseppe e Antonio, dato che Giuseppe è il milionesimo turista che visita l'URSS. Si snoda così il nucleo centrale della storia: la ricerca del tesoro in un susseguirsi di inseguimenti, di accoppiamenti, di rivalità con lanci di vernici, di corse con tutti i possibili veicoli, di allegre scoperte tra tremende delusioni e rinnovate speranze. I nostri, ostacolandosi e combattendosi, scaveranno sotto tutti i leoni di Leningrado alla ricerca del miliardo in pietre preziose mentre Olga si innamorerà di Vasiljev. E così gli italiani, esauriti i leoni in pietra scaveranno anche sotto al monumento a Leone Tolstoj e, rivelatasi inutile anche quella soluzione, scaveranno perfino sotto la gabbia di un ferocissimo leone berbero dello zoo di Leningrado liberandolo senza volere e seminando il terrore nella città. Alla fine troveranno lo scrigno della nonna con i gioielli dentro ma avranno anche una terribile rivelazione: Andrej Vasiljev, il sedicente cicerone, non è altri che un capitano della polizia russa che requisisce il tesoro per conto dello Stato. Si scopre così che Marisa, la moglie gelosa di Giuseppe, ha informato la polizia russa per levare al marito il vizio di spassarsela per il

32 Produzioni cinematografiche INTERMACO al MTS, DGS, *Film di coproduzione Italo-Sovietica “Una matta matta matta corsa in Russia”*, *Rapporto finale di lavorazione*, Roma, 29/5/1974, in ACS, MTS, DGS, C, CO1185, *Una matta, matta, matta corsa in Russia*.

mondo senza di lei. E per i nostri c'è l'arresto? No, per una legge russa c'è anzi il 25% di un miliardo, percentuale che spetta ai ritrovatori di un bene dello Stato. Divisi tra tanti non è la grande somma che ci si aspettava e diventa ancora meno detraendone l'ammontare dei danni seminati dai nostri in Russia durante la movimentata avventura. Però per Antonio e Giuseppe, che stanno sull'aereo in partenza per l'Italia, c'è anche la soddisfazione di aver conosciuto un lontano paese e di aver trovato in Andrej Vasiljev un grande amico. E per Olga? Per Olga un innamorato, forse un futuro marito, dato che la ragazza salta giù dall'aereo in partenza appena in tempo per rimanere lì, tra le braccia di Andrej<sup>33</sup>.

Come suggerito dai redattori della Sovinfilm, dopo la lettura del primo soggetto più di tre anni prima, furono espunti, da un lato, la trovata della finta delegazione commerciale italiana, dall'altro, la caratterizzazione unidirezionale degli italiani stessi, visti tutti come degli imbrogliatori. Le aggiunte principali rispetto alla prima versione erano l'ambientazione principale del film, ovvero Leningrado e non Jaroslavl': in questo modo, la pellicola, attraverso anche l'espedito narrativo della caccia al tesoro, permetteva di mostrare le bellezze naturali e architettoniche della seconda capitale sovietica. Inoltre, la commistione del primo soggetto con l'altro citato plot di *Avtorally* integrò, nella sceneggiatura e nel film, l'aspetto spettacolare e incalzante degli inseguimenti coi mezzi di trasporto, sulla scia probabilmente anche del successo di un film come *La grande corsa* di Blake Edwards del 1965. La collaborazione di Castellano e Pipolo alla scrittura della sceneggiatura servì per differenziare il carattere dei personaggi italiani, sebbene ne risulti comunque una rappresentazione essenzialmente macchietistica. Questo aspetto fu facilmente colto anche da chi redasse il giudizio sulla sceneggiatura per conto del MTS:

Il titolo, che a prima vista potrebbe far pensare a qualche pietosa rievocazione bellica, in realtà nasconde una storia brillante e vivace, al limite della pochade, che vede un gruppo di italiani impegnati nella ricerca spasmodica e febbrile di un tesoro. Le situazioni che scaturiscono di volta in volta sono esilaranti e grottesche e movimentate da tali e tante trovate che difficilmente il lavoro accusa delle battute d'arresto. Il punto più fragile sembra essere costituito proprio dai personaggi, troppo macchietistici e di maniera per risultare credibili ma, come già detto, tutta la pellicola è impostata in maniera paradossale e sarebbe assurdo quanto inutile voler ricercare in essa delle qualità che oltretutto non ambisce affatto ad avere<sup>34</sup>.

33 MTS, DGS, *Titolo "Italiani in Russia" ora Una matta, matta, matta corsa in Russia. Soggetto*, Roma, 22/6/1973, in ACS, MTS, DGS, C, CO1185, *Una matta, matta, matta corsa in Russia*.

34 Ivi, *Giudizio*.

È interessante che il giudizio, nel suo incipit, facesse riferimento all'apparente ambientazione bellica suggerita dal titolo – ancora provvisorio – *Italiani in Russia*: ciò testimonia come si fosse oramai sedimentata l'idea che le opere riguardanti genericamente degli italiani in URSS non potessero che focalizzarsi su vicende legate ai militari durante il secondo conflitto mondiale o al loro destino dopo la guerra, come nel caso de *I girasoli*. Lapidario, inoltre, il commento che intuiva la natura “leggera” del film dal punto di vista della qualità. Un'ulteriore spia di questo gioco al ribasso nella produzione del film può essere intravista anche nel consuntivo finale delle spese – di 657.957.848 di lire<sup>35</sup> – inferiore, cioè, di circa 200 milioni di lire rispetto al preventivo iniziale.

Ciò che più colpisce nella storia di questo film è la sua ricezione presso il pubblico: in Italia è stato un grosso fallimento dal punto di vista commerciale, con un incasso di soli 166 milioni di lire per il quinquennio di sfruttamento gennaio 1974-gennaio 1979<sup>36</sup>. Si tratta, quindi, della metà dell'impegno finanziario della parte italiana, sebbene occorra tener presente come la società italiana detenesse i diritti per la distribuzione mondiale del film, salvo i Paesi socialisti o filosovietici. Al di là dei ricavi totali per la parte italiana, è innegabile che la ricezione del film fu la peggiore fra le coproduzioni italo-sovietiche e che l'opera rimane ancora oggi praticamente sconosciuta nella penisola. Non è semplice determinarne le ragioni specifiche: è possibile che la De Laurentiis abbia visto la produzione del film più che altro come un obbligo, essendo legata al pagamento dei debiti contratti per la realizzazione di *Waterloo*, e quindi non si sia impegnata nella sua promozione. Va anche considerata la più generale crisi dell'industria cinematografica italiana, e in particolare del consumo, nell'immediata vigilia della legittimazione delle emittenti televisive private. In questo contesto, non va dimenticato che nei primi anni Settanta, e in particolare nel biennio 1973-74, vi erano state fusioni societarie, prodromiche del trasferimento di De Laurentiis negli Stati Uniti, e la ridenominazione dell'azienda in Produzioni Cinematografiche Inter.ma.co. Non è da escludere che in questo

35 *Film: Una matta matta matta corsa in Russia (già Italiani in Russia), Elenco definitivo del personale tecnico*, Roma, 14/11/1973, in ACS, MTS, DGS, C, CO1185, *Una matta, matta, matta corsa in Russia*.

36 Per avere un metro di paragone si pensi che il film campione di incassi in Italia nella stagione nella stagione 1973-74 fu *La stangata* di George Roy Hill con poco più di due miliardi di lire, mentre nella stagione successiva 1974-75 fu *L'esorcista* di William Friedkin con quasi due miliardi e settecento milioni di guadagni al box office. Cfr. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XII, 1970/1976*, cit., p. 649.

quadro di mutamenti societari e di sede non fosse stata riservata abbastanza attenzione alla distribuzione italiana del film che, forse, anche per l'eccessivo livello caricaturale dei personaggi, avrebbe potuto essere più adatto a un pubblico straniero.

In URSS, al contrario, ebbe un ottimo riscontro con la vendita di cinquanta milioni di biglietti e il quarto posto nella classifica dei film più visti del 1974<sup>37</sup>. Diventò da subito un autentico film di culto e lo è ancora oggi nella Russia e nei Paesi ex sovietici. Come spiegare questo successo enorme di pubblico in comparazione con l'anonimato dell'opera in Italia? Sul versante dell'URSS, va forse considerata una forma di idealizzazione degli italiani – e degli occidentali in generale – nell'ambito delle aperture e degli scambi culturali con l'Ovest: si può ipotizzare che, durante questi anni di distensione, il pubblico sovietico assunse ancora maggiormente le vesti di un “willing receiver”<sup>38</sup> rispetto a una produzione culturale che, oltre a essere realizzata per metà dalla parte italiana, rappresentava l'incontro con l'“altro occidentale”; in questo senso, la caratterizzazione fortemente stereotipata dei personaggi italiani rispondeva con maggiore facilità all'orizzonte di attesa degli spettatori. A contribuire ulteriormente a questo processo di riconoscibilità, vi era poi la regia principale di El'dar Rjazanov, vero e proprio autore di culto della commedia cinematografica sovietica dalla seconda metà degli anni Cinquanta in avanti.

Qualche mese dopo l'uscita della commedia di Rjazanov, una nuova proposta di collaborazione italo-sovietica fu lanciata seppure solo a livello di contatti informali. Approfittando della presenza di Andrej Tarkovskij in Italia per il lancio di *Soljaris* (1974), alcuni dirigenti della RAI presentarono al regista – conosciuto sin dal 1962, quando vinse il Leone d'oro alla Mostra di Venezia per *Ivanovo detstvo* – un pacchetto di proposte in relazione ad alcuni progetti dello stesso cineasta: una serie di corti ispirati da *Favole al telefono* di Gianni Rodari, molto popolare in URSS; un film tratto dal romanzo di Thomas Mann *Giuseppe e i suoi fratelli* e una coproduzione che adattasse il capolavoro di Dostoevskij *L'idiota*, con la partecipazione di alcuni attori stranieri<sup>39</sup>.

37 Dyshlyuk, *Soviet Cinema in Italy in the Post-War Period (1950-1970)*, cit., p. 105.

38 Nye, *op. cit.*, p. 16.

39 Riferimenti alla trasposizione del romanzo dostoevskiano in coproduzione con l'Italia sono presenti nei diari di Tarkovskij anche per gli anni successivi (1980 e 1983), quando il cineasta sovietico era già impegnato con la realizzazione di *Nostalgia*. Cfr. A. Tarkovskij, *Martirolog. Dnevnik* [Martirologio. Diari], Tibergraph, Moskva 2008.

## 2. La commissione mista per il cinema

Dal 25 al 28 novembre 1975 si tenne a Roma la prima sessione della commissione mista italo-sovietica per discutere della collaborazione fra i due Paesi in ambito cinematografico. La convocazione annuale di questa commissione era prevista già nell'accordo di coproduzione del 1967, ma in realtà si attesero otto anni per renderla effettiva. La commissione si riunì almeno fino al 1983, ogni quattro anni, ogni volta con forte ritardo rispetto a quanto calendarizzato. La delegazione sovietica fu presieduta dal presidente del Goskino Filipp Ermaš, che era subentrato a Romanov alla guida dell'ente nel 1972. Gli altri membri giunti nella capitale italiana erano: V.S. Volodin, presidente della Sovexportfilm; M.K. Škalikov, vicedirettore della Direzione del Goskino per i rapporti culturali con l'estero; L.A. Samochvalov, consigliere culturale dell'Ambasciata dell'URSS in Italia; V.I. Il'in, rappresentante della Sovexportfilm in Italia; V.K. Narimov, caporedattore della Direzione del Goskino per i rapporti con l'estero, nonché segretario della delegazione. La delegazione italiana fu presieduta dal Ministro del MTS, Adolfo Sarti, ed era composta da: F. De Biase, direttore generale dello spettacolo del MTS; A. Palladino, capo dell'ufficio legislativo dello stesso dicastero; O. Tangorra e F. Ventura, entrambi funzionari della DGS del Ministero; M. Castelli, funzionario della Direzione Generale import-export del Ministero del Commercio con l'Estero; A. Olivieri, funzionario del Ministero degli Esteri<sup>40</sup>.

La sola composizione delle due delegazioni è indicativa delle diverse sfere di interesse che la questione delle coproduzioni e della più ampia collaborazione cinematografica coinvolgeva. Le parti confermarono l'importanza di sviluppare e consolidare i rapporti cinematografici, richiamandosi agli articoli dell'accordo culturale fra i due Paesi, che era stato siglato il 9 febbraio 1960, nonché allo specifico accordo di coproduzione del 30

40 *Protocollo della prima sessione della collaborazione congiunta sulla collaborazione italo-sovietica nel campo della produzione cinematografica, 25-28 novembre 1975*, firmato dal presidente del comitato di Stato del consiglio dei ministri dell'Urss per la cinematografia, Filipp Ermaš, e dal Ministro del Turismo e dello Spettacolo della Repubblica Italiana, Adolfo Sarti, in Archivio della Direzione Generale Cinema presso il Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo, b. Accordi di Coproduzione, *Fascicolo Urss*, pp. 1-2. Per la parte italiana, in qualità di esperti, parteciparono anche: U. Niutta, commissario straordinario dell'Ente gestione cinema; C. Cianfarani, presidente dell'ANICA; F. Bruno, segretario generale dell'AGIS; A. Morelli, in rappresentanza dell'U.N.A.C.; S. Bozzo e E. Villa, in rappresentanza della F.U.L.S.; G. Ippoliti, in rappresentanza della U.I.L.-Spettacolo.

gennaio 1967. Furono altresì evocati i principi enunciati nella Conferenza di Helsinki per la Sicurezza e la Collaborazione in Europa e si auspicò il proseguimento “dello spirito di collaborazione tra i due Paesi”, che era stato riaffermato in occasione della visita del Presidente della Repubblica Italiana, Giovanni Leone, in URSS nello stesso novembre.

Le questioni all'ordine del giorno della commissione furono: la coproduzione cinematografica e la prestazione dei servizi tecnici e artistici; lo scambio di film per la distribuzione commerciale e non; la collaborazione nel settore tecnico e, infine, le manifestazioni culturali cinematografiche<sup>41</sup>. In merito alle coproduzioni e alla fornitura di servizi, le parti sottolinearono, da un lato, “con soddisfazione lo sviluppo” di progetti negli anni precedenti e di quelli all'epoca in lavorazione; dall'altro, si riconobbe che non si erano ancora “sfruttate tutte le possibilità”. Per fare in modo che quei progetti aumentassero in quantità e in qualità ci si accordò su due punti principali:

- a) – contribuire più attivamente al successo dei rapporti reciproci tra gli studi cinematografici sovietici e i produttori italiani e facilitare al massimo la realizzazione dei progetti di coproduzione cinematografica;
- b) – consigliare alle organizzazioni competenti di tenere in considerazione la coproduzione di cortometraggi scientifici, didattici e di film per ragazzi<sup>42</sup>.

Si auspicava, quindi, sia che gli organi ministeriali dei due Paesi favorissero in tutti i modi possibili la collaborazione fra le case di produzione italiane e sovietiche – probabilmente ci si riferiva principalmente, ma implicitamente, alle dinamiche burocratiche –, sia che la produzione congiunta si allargasse ad altri generi e tipologie di prodotti cinematografici, anche se in realtà quella proposta non fu mai realizzata.

Il secondo punto, relativo allo scambio di film, fece emergere una certa insoddisfazione soprattutto da parte sovietica, la quale dichiarò

che il volume delle entrate delle distribuzioni (commerciali e non commerciali) dei film sovietici che vengono importati in Italia, non permette alla Sovexportfilm di aumentare in modo considerevole la quantità di film italiani che vengono acquistati per la distribuzione in Unione Sovietica<sup>43</sup>.

---

41 Ivi, p. 2.

42 Ivi, p. 3.

43 *Ibid.*

L'URSS poneva sulla bilancia la questione della reciprocità dei film importati ed esportati – elemento che aveva sempre creato difficoltà nelle relazioni cinematografiche coi Paesi capitalisti<sup>44</sup> – affermando implicitamente che il numero delle opere sovietiche fatte entrare in Italia era troppo esiguo. Allo scopo di ottenere un concreto miglioramento nel processo di scambio dei film e nell'allargamento della loro distribuzione in ambedue i Paesi, le parti concordarono i seguenti punti:

a) – lo scambio dei film si svolgerà in base ai contratti che saranno stipulati per ogni singolo caso. Tutti i pagamenti secondo i contratti saranno effettuati in conformità dell'Accordo Commerciale Governativo tra l'Italia e l'URSS del 15 gennaio 1970 (art.4), oppure conformemente a qualsiasi altro accordo che lo verrà a sostituire;

b) – le parti aiuteranno le organizzazioni competenti nella realizzazione degli impegni assunti nell'ambito del presente Protocollo;

c) – le parti collaboreranno per uno scambio regolare di film per la distribuzione sia nei cinema commerciali che nei circuiti culturali. A tal fine il Ministero del turismo e dello spettacolo della Repubblica italiana favorirà l'acquisto di films sovietici da parte di organismi cinematografici statali, e solleciterà allo stesso scopo la iniziativa di società cinematografiche private tramite l'ANICA. La parte sovietica favorirà l'acquisto di film italiani;

d) – le parti metteranno a disposizione reciprocamente e regolarmente copie per le visioni dei film allo scopo di studiarne la possibilità di acquisto e si aiuteranno reciprocamente nelle operazioni della importazione temporanea senza il pagamento delle tasse doganali.

La parte sovietica ha proposto che la procedura di sdoganamento senza pagamento delle tasse doganali di questi film in ognuno dei due Paesi non debba durare più di dieci giorni dal momento dell'arrivo della copia nel Paese. La parte italiana ha acconsentito di esaminare la proposta<sup>45</sup>.

I punti concordati mostravano l'evidente buona volontà degli organismi pubblici dei due Paesi nel rafforzare gli scambi di pellicole, cercando di intervenire, laddove possibile, per renderli perlomeno poco onerosi tramite l'afferenza di quelli ai più generali accordi commerciali fra i Paesi. D'altra parte, tuttavia, il linguaggio usato rivelava il carattere solo

44 Cfr. S. Cambi, *Hollywood tra echi di Guerra fredda e prove di distensione: il negoziato cinematografico USA-URSS (1945-1958)*, in Pisu, Sorlin (a cura di), *op. cit.*, pp. 115-130.

45 *Protocollo della prima sessione della collaborazione congiunta sulla collaborazione italo-sovietica nel campo della produzione cinematografica, 25-28 novembre 1975*, firmato dal presidente del comitato di Stato del consiglio dei ministri dell'Urss per la cinematografia, Filipp Ermaš, e dal Ministro del Turismo e dello Spettacolo della Repubblica Italiana, Adolfo Sarti, p. 4.

consultivo e non vincolante della loro azione nei confronti degli addetti ai lavori, quantomeno in Italia, dove la distribuzione e l'esercizio rimaneva comunque un'attività imprenditoriale privata, salvo alcune aree di intervento pubblico. Ciò determinava la reazione sovietica che, puntando alla reciprocità quantitativa dei film oggetto di scambio, al di là delle vendibilità degli stessi all'estero, non era disposta a importare molte più opere di quante ne potesse esportare.

Per quanto riguarda la collaborazione nel campo della tecnica cinematografica, si citò la riunione del gruppo congiunto italo-sovietico per la tecnica e la tecnologia cinematografiche – incontratosi il 20 dicembre 1972 – e si convenne di effettuare lo scambio di delegazioni di specialisti intorno ad alcune questioni:

- a) – perfezionamento dei metodi di collaudo delle pellicole cinematografiche e della tecnologia della loro utilizzazione nella produzione e stampa dei film;
- b) – elaborazione e perfezionamento delle macchine di sviluppo ad alta produttività per la lavorazione delle pellicole cinematografiche;
- c) – tecnica e tecnologia della stampa corrente e quella in serie dei film, comprendente l'apparecchiatura per la stampa delle copie dei film e le attrezzature accessorie;
- d) – perfezionamento della tecnica e tecnologia di proiezione dei film;
- e) – organizzazione e svolgimento degli incontri e simposi sulle questioni che interessano ambo le parti<sup>46</sup>.

Sembrirebbe che nel campo tecnico e tecnologico vi fosse stata quindi un'attività di scambio – come ricavato dallo svolgimento della riunione del 1972 – probabilmente anche sull'onda delle esperienze coproduttive degli anni precedenti che, come sappiamo, vedevano la parte italiana maggiormente impegnata soprattutto dal punto di vista della fornitura di pellicola a colori e della sua lavorazione.

L'ultimo punto concerneva l'organizzazione di "Manifestazioni cinematografiche a carattere culturale". Si riconosceva l'importanza dei festival allestiti in Italia e in URSS "come mezzo significativo dello scambio di valori culturali". Per favorire la conoscenza della cinematografia contemporanea dei due Paesi nei rispettivi pubblici, si stabilì lo scambio, possibilmente annuale, di settimane cinematografiche, nonché di anteprime dei film più rappresentativi. In questo contesto si auspicò anche lo scambio di

---

46 Ivi, p. 5.

delegazioni di cineasti per accompagnare e presentare i film da proiettare in occasione delle rassegne<sup>47</sup>.

In generale, tutti i punti discussi e le decisioni prese dovevano andare nella direzione di rafforzare i rapporti cinematografici fra i due Paesi, e in questa prospettiva le coproduzioni avrebbero dovuto occupare un ruolo di primo piano.

Le parti fissarono la successiva seduta della commissione due anni dopo, nel 1977. In realtà, la seconda sessione si tenne a Mosca ben quattro anni dopo, il 21-22 giugno 1979. Il solo ritardo di due anni rispetto a quanto previsto può essere interpretato, se non come un segnale di scarso interesse istituzionale verso la collaborazione cinematografica italo-sovietica, almeno come un indizio che quella cooperazione non fosse prioritaria nell'agenda dei rapporti fra i due Paesi. La delegazione italiana fu presieduta dal Direttore generale dello Spettacolo del MTS Mario De Paulis ed era formata da: Carmelo Rocca, Primo dirigente della DGS; Mauro Castelli, primo dirigente del Ministero del Commercio con l'Estero; Giancarlo Leo, Consigliere dell'Ambasciata d'Italia in URSS e dagli esperti Sergio Amidei, Carmine Cianfarani, Luigi De Laurentiis, Nicola De Tiberis, Attilio D'Onofrio, Fulvio Morsella e David Quilleri<sup>48</sup>. Rispetto alla prima sessione, occorre sottolineare la robusta presenza di professionisti del settore, fra cui De Laurentiis, che aveva iniziato a collaborare con l'URSS sin dai tempi di *Waterloo*, il presidente dell'ANICA Cianfarani, nonché lo sceneggiatore e produttore Amidei, che in passato era stato collaboratore di Rossellini e De Sica in diversi capolavori del neorealismo. La delegazione sovietica, svolgendosi la riunione in URSS, era molto più nutrita ed era composta da: Filipp Ermaš, in quanto presidente del Goskino; L.A. Kuligianov, primo segretario della Direzione dell'Unione Cineasti sovietici; L.S. Mosin, vicepresidente del Goskino; V.J. Maiazki, presidente del Sovexportfilm; V.E. Baskakov, direttore dell'Istituto di ricerca in campo di teoria e storia del cinema; V.L. Trusko, responsabile della Direzione tecnica del Goskino; M.K. Shkalikov, vicedirettore della Direzione per i rapporti con l'estero del Goskino; V.A. Volkov, vicepresidente del Sovexportfilm; J.T. Khogiaiev, responsabile della Direzione delle mostre e festival internazionali del cinema del Goskino; A.K. Surikov, vicepresidente del Sovinfil'm; S.S. Nikolski,

47 Ivi, p. 6.

48 *Protocollo della seconda sessione della Commissione mista italo-sovietica per la collaborazione nel campo della produzione cinematografica*, Mosca, 21-22/6/1979, in Archivio della Direzione Generale Cinema presso il Ministero dei Beni, delle Attività Culturali e del Turismo, b. *Accordi di Coproduzione, Fascicolo Urss*, p. 1.

responsabile del settore Europa Occidentale della Direzione del Ministero degli Affari Esteri per i rapporti culturali con l'estero; V.K. Narimov e T.N. Storčak, entrambi capi sezione della Direzione del Goskino dei rapporti con l'estero; V.I. Il'in, rappresentante della Sovexportfilm in Italia e R.N. Demin, segretario della delegazione<sup>49</sup>.

La commissione fece nuovamente riferimento, come quattro anni prima, ai principi e alle disposizioni dell'atto finale della conferenza di Helsinki. I punti discussi furono cinque, ovvero uno in più rispetto alla sessione precedente, che riguardava la collaborazione "nel campo della ricerca, della teoria e della storia del cinema"<sup>50</sup>. A proposito delle coproduzioni e delle prestazioni di servizi, le parti rilevarono "con soddisfazione" che, rispetto all'ultima riunione, erano stati "esaminati progetti [...], taluni dei quali attualmente già in fase di realizzazione"<sup>51</sup>. Come dichiarato nel 1975, sovietici e italiani si lamentarono, al contempo, del sottoutilizzo di questa forma concreta di cooperazione nella produzione e concordarono per questo motivo i seguenti punti:

a) – prestare ogni possibile assistenza alle imprese od organizzazioni direttamente impegnate affinché i piani produttivi dei film in coproduzione possano realizzarsi nei termini stabiliti dai relativi contratti, anche per assecondarne una più vasta distribuzione su scala internazionale;

b) – promuovere l'intesa sulla coproduzione di nuovi film a soggetto, nonché una più efficace ricerca di nuovi progetti di coproduzione di film a soggetto, documentari e di divulgazione scientifica, inclusi i film di cortometraggio (non inferiori a 290 m. e non superiori a 1600 m.). Per i film di cortometraggio le Parti esamineranno la possibilità di ampliare le disposizioni dell'Accordo del 30 gennaio 1967 alla coproduzione di cortometraggi ed a tale scopo si scambieranno la necessaria documentazione;

c) – esaminare con particolare interesse i progetti di coproduzione di film destinati alla gioventù. A tal fine favoriranno un incontro, in Italia nel 1980, di esperti, italiani e sovietici, nel campo della produzione cinematografica destinata alla gioventù;

d) – valutare la possibilità di consentire la realizzazione in coproduzione di film di qualità internazionale tra imprese od organizzazioni dell'Italia e dell'URSS e di Paesi con i quali l'una e l'altra siano legate da accordi di coproduzione. In tal senso le autorità dei due Paesi prenderanno in esame e si scambieranno specifiche proposte integrative del vigente Accordo<sup>52</sup>.

---

49 Ivi, p. 2.

50 Ivi, p. 6.

51 Ivi, p. 3.

52 Ivi, p. 4.

Rispetto a quanto emerso nel 1975 in merito alle coproduzioni, nella seconda riunione le linee indicate erano più sviluppate e analitiche. Se restava immutato l'impegno a facilitare i rapporti fra le case di produzione dei due Paesi, nel 1979 si specificarono gli scopi di permettere il rispetto dei tempi stabiliti nei contratti e la maggiore circolazione possibile delle opere, al di là dei due Paesi coinvolti direttamente. Se nel 1975 si auspicava la realizzazione congiunta di cortometraggi scientifici, didattici e di film per ragazzi, nel 1979 si espresse la volontà di intervenire, anche formalmente, nell'intesa del 1967 al fine di favorirla. Inoltre, nel 1979, come riportato, si lanciò l'idea di un incontro dedicato alla discussione sui film per ragazzi e, soprattutto, si avanzò l'ipotesi di favorire le coproduzioni trilaterali. Il riferimento non era casuale, essendo già in cantiere il progetto della cooperazione italo-sovietico-messicana, che avrebbe condotto nei primi anni Ottanta all'uscita del dittico di Sergej Bondarčuk *Krasnye Kolokola* [Campane rosse], dedicato a John Reed. Il primo film – *Messico in fiamme* – è dedicato alla rivoluzione messicana ed uscì nel 1982. Il secondo – il cui titolo russo è *Ja videl roždenie novogo mira* [Ho visto la nascita di un nuovo mondo], ma la cui edizione italiana è intitolata *I dieci giorni che sconvolsero il mondo* – uscì nel 1983. In entrambi i film il ruolo di Reed è interpretato da Franco Nero. La produzione dei due film costituì l'esito di un progetto, come sappiamo, lanciato fin dal 1967 dal produttore americano Walter Read e poi riproposto senza successo anche da De Laurentiis nei primissimi anni Settanta, proprio all'epoca della sospensione dei progetti in seguito all'intervento del KGB e del PCUS. Sebbene le negoziazioni con gli americani non fossero andate a buon fine, anche oltreoceano l'idea fu successivamente portata avanti da Warren Beatty, che scrisse, girò e produsse *Reds* nel 1981, recitando anche la parte di Reed. Il film si aggiudicò tre premi Oscar (miglior regia a Beatty, miglior attrice non protagonista a Maureen Stapleton e migliore fotografia all'italiano Vittorio Storaro)<sup>53</sup>.

Al di là degli impegni presi e degli auspici espressi, sembrerebbe che l'attivazione della commissione mista fosse stata determinata soprattutto dall'atmosfera generale di distensione dominante nella seconda metà degli anni Settanta, in cui un ruolo importante era stato svolto dalla ratifica degli accordi di Helsinki. Non va poi dimenticata la visita del presidente della Repubblica Giovanni Leone in URSS, che aveva seguito quella di Gronchi nel 1960. I verbali delle sessioni delle commissioni miste italo-sovietiche per la collaborazione cinematografica paiono, infatti, abbastan-

53 Non approfondiamo in questo volume la storia delle coproduzioni italo-sovietiche negli anni Ottanta, in quanto sarà oggetto di ulteriori ricerche.

za aridi, come suggerito anche dal mancato riferimento a qualsiasi progetto concreto in essere. Non si può, inoltre, non sottolineare il ritardo con cui si svolsero le riunioni rispetto alla calendarizzazione: se la sua costituzione era prevista già nell'accordo intergovernativo del gennaio 1967, trascorsero in realtà ben otto anni prima che si riunisse concretamente; anche la sua seconda sessione si svolse dopo ben quattro anni, e non dopo due come era stato stabilito. Sono elementi che fanno propendere per un'interpretazione principalmente burocratica di quegli incontri – soprattutto da parte italiana – e per un interesse istituzionale più che altro formale, in particolare se lo si raffronta al dinamismo dei produttori privati italiani degli anni precedenti, desiderosi di mettere in opera le coproduzioni.

### 3. *La vita è bella*

Antonio Murillo, rifiutatosi di mitragliare donne e bambini durante una azione antiguerriglia in Angola, nella metà degli anni Sessanta, viene radiato dall'esercito e finisce a fare il taxista in patria. Ma qui, nonostante la sua decisione di rimanere estraneo ai fermenti rivoluzionari che animano il suo paese, viene coinvolto nell'arresto di Alvarado, un importante leader dell'opposizione clandestina. Per proteggere Maria, la sua giovane fidanzata e suo zio Joao, impegnati nel movimento clandestino ed amici di Alvarado, Antonio cade nella rete che gli tende un ambizioso e giovane giudice istruttore e provoca involontariamente l'arresto di alcuni membri del movimento clandestino. Antonio, ritenuto da tutti un traditore, organizza da solo un piano di fuga. Maria che ha piena fiducia in lui, lo aiuta a convincere Alvarado ed i suoi amici a tentare quest'ultima possibilità di evadere prima dell'inizio del processo. Distraindo l'attenzione delle guardie con uno stratagemma, Antonio riesce ad evadere con Alvarado e gli altri. Poi insieme a Maria, inseguito fino all'ultimo momento dalla polizia, realizza il suo sogno di libertà<sup>54</sup>.

L'azione del film si svolge in uno dei paesi mediterranei con un regime totalitario. Al centro del soggetto c'è la storia d'amore di due giovani, Antonio e Maria. I loro rapporti personali si intrecciano strettamente con i problemi sociali del paese. L'idea del film consiste nel fatto che l'uomo non può e non deve restare impassibile davanti a ciò che accade nella società in cui vive. Prima o poi deve fare una scelta anche quando per questa bisogna pagare un caro prezzo<sup>55</sup>.

54 *La vita è bella*, Domanda di revisione 74514, Roma, 5/12/1979, in ACS, MTS, DGS, C, CO1583, *La vita è bella*.

55 “Žizn' prekrasna” (Annotacija) [“La vita è bella” (Annotazione)], in RGALI, F. 2944, op. 4, d. 4993, l. 38.

La prima citazione è la sinossi del film *La vita è bella* di Grigorij Čuchraj, che è contenuta nella domanda di revisione presentata dalla casa di produzione italiana Quattro cavalli cinematografica per permetterne la distribuzione nelle sale italiane. Anche la seconda citazione è una sinossi dello stesso film, ma è stata scritta dai sovietici ed è conservata nel fondo archivistico del Goskino. Le particolarità di questo film sono almeno due. In primo luogo, si trattava di una coproduzione italo-sovietica che, di per sé, presupponeva un surplus di complessità nella progettazione, lavorazione e realizzazione rispetto alla cooperazione che coinvolgeva industrie cinematografiche fra loro analoghe (entrambe private o statalizzate). Inoltre, il tema del film – l’opposizione clandestina al regime autoritario di uno Stato del Sud facilmente identificabile nel Portogallo prima della “rivoluzione dei garofani”<sup>56</sup> – portava la cooperazione cinematografica Est-Ovest su un terreno scivoloso: quello della dittatura, dell’opposizione clandestina e della rivoluzione in un contesto meridionale (secondo la sinossi sovietica “totalitario” e “mediterraneo”) pochi anni dopo la fine di alcuni regimi autoritari nel sud Europa. Da questi tratti originali nasce l’interesse per le vicende legate alla realizzazione di questo film; un interesse che si può riassumere nella seguente domanda di ricerca: come la collaborazione cinematografica Est-Ovest poteva rappresentare il sud rivoluzionario (europeo) alla fine degli anni Settanta?

Analizzeremo la genesi del film e le problematiche di carattere economico-finanziario e politico che ne hanno rallentato l’avvio. Infine, ci concentreremo sulla lavorazione della sceneggiatura e sul processo graduale di ripulitura dagli elementi ritenuti più critici per l’epoca, in particolare il tema del terrorismo.

Mentre le coproduzioni precedenti si erano quasi sempre incentrate sui rapporti fra italiani e sovietici, declinati secondo diversi generi (film di guerra, commedia, drammatici), con *La vita è bella* si operò invece una delocalizzazione spaziale e narrativa rilevante. La cooperazione Est-Ovest si spostava verso un sud anonimo, sebbene fortemente riconducibile al Portogallo sotto una dittatura militare pluridecennale, che diventava in un certo senso anche una metafora dei regimi e dei movimenti clandestini di opposizione di un *Global South* capace di comprendere anche il meridione europeo.

Santi riferisce che l’idea primigenia del film era stata dello sceneggiatore Gian Gaspare Napolitano, circa a metà degli anni Sessanta. Tuttavia,

56 Cfr. R.H. Chilcote, *The Portuguese Revolution. State and Class into Transition to Democracy*, Rowman and Littlefield Publishers, Plymouth 2010.

secondo il produttore, le trattative con il vicedirettore del Goskino, Vladimir Baskakov, si interruppero “perché avevamo sottovalutato il suo significato politico e artistico e guardavamo al film solo dal punto di vista commerciale”<sup>57</sup>. Il progetto fu ripreso nel maggio-giugno 1977. Esso coinvolse, dalla parte italiana, la storica casa cinematografica Titanus, guidata da Goffredo Lombardo<sup>58</sup>, e Nello Santi che, come sappiamo, era stato il primo produttore italiano a lavorare con l’URSS negli anni Sessanta. Dalla parte sovietica, vi erano il direttore generale della Mosfilm, Nikolaj Sizov, e il presidente della già citata Sovinfilm, Tenejšvili. Con queste prime trattative si stabilì, innanzitutto, che gli italiani avrebbero acquistato i diritti d’autore del trattamento scritto da Giovanni Fago, Massimo Felisatti e Fabio Pittorru e il cui primo titolo fu *Attentato alla sicurezza dello Stato*. Fu deciso, inoltre, che la stessa parte italiana si sarebbe occupata della stesura della sceneggiatura finale con l’ingaggio di Giorgio Arlorio e di uno sceneggiatore americano ancora da identificare, nonché della ricerca di “un regista di fama internazionale”<sup>59</sup>. In novembre intanto, dopo il lavoro compiuto singolarmente da Arlorio, il titolo del futuro film cambiò in *Uomo solo in rivolta*<sup>60</sup>. La situazione iniziò però a complicarsi all’inizio del nuovo anno, quando Santi scrisse a Tenejšvili, riferendo una sua conversazione con Lombardo, il quale era appena tornato da Los Angeles:

(Lombardo) ritiene indispensabile concludere un accordo con un coproduttore americano il quale renda disponibili regista, sceneggiatori e attori. La situazione italiana infatti diventa sempre più difficile e non ci sentiamo di affrontare da soli una produzione così impegnativa in un momento così delicato della cinematografia nazionale. Il nostro coproduttore inglese Lew Grade non ha confermato la sua disponibilità perché il consiglio di amministrazione dell’ITC ritiene il film troppo impegnato politicamente. Altrettanto ha comunicato la Paramount. Attendiamo ora la risposta di Joe Levine che, oltre ad essere amico

57 Santi a Sizov e Tenejšvili, *Nekotorye soobraženija dlja sovetskogo koprodjusera* [Alcune considerazioni per il coproduttore sovietico], Moskva, 7/6/1978, in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2908, l. 84.

58 Cfr. F. Di Chiara, *Generi e industria cinematografica in Italia: il caso Titanus (1949-1964)*, Lindau, Torino 2013.

59 *Memorandum sulla coproduzione italo-sovietica del film “Attentato alla sicurezza dello Stato”*, Mosca, 3/6/1977, firmato da N. Sizov (Mosfilm), Tenejšvili (Sovinfilm), Alberto Soffientini (Titanus), N. Santi (produttore associato), in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2908, l. 47.

60 Titanus a Tenejšvili, *Attentato alla sicurezza dello Stato*, Roma, 23/11/1977, RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2908, l.16.

mio personale, ha già affrontato con successo anche commerciali distribuzioni di film impegnati politicamente come il nostro *Italiani brava gente*<sup>61</sup>.

La confessione dello stato di crisi in cui versava allora l'industria cinematografica italiana<sup>62</sup> costituiva un motivo in più per cui guardare alle collaborazioni con l'estero, sia a Est che a Ovest. I rapporti di collaborazione passati rendevano possibile la ricerca di una partnership anche con l'industria cinematografica anglosassone, americana e britannica. Non si trattava di una novità per le coproduzioni italo-sovietiche. Come sappiamo, sin dalla prima esperienza di *Italiani brava gente*, vi era stato il coinvolgimento del distributore Joseph Levine – evocato anche nel documento sopra citato – che garantì anche la partecipazione di due attori americani, oltre alla distribuzione del film oltreoceano. Tale ruolo americano era continuato anche successivamente: con la partecipazione di Sean Connery in *La tenda rossa*; con la Paramount nelle vesti di distributore internazionale di *Waterloo*; con la collaborazione, ancora una volta di Levine, nella distribuzione de *I girasoli*. Cercare una collaborazione con l'industria cinematografica anglosassone non costituiva, quindi, una novità e testimoniava come gli obiettivi commerciali per i sovietici superassero oramai agevolmente i pregiudizi ideologici circa la cooperazione con i Paesi capitalisti, compreso l'antagonista americano.

Tuttavia, in questo caso, la collaborazione sembrava trovare ostacoli proprio di tipo politico, vista la delicatezza dell'argomento del film, che esaltava il ruolo dei movimenti clandestini di opposizione nei Paesi ribattezzati dai sovietici come "capitalisti". Nemmeno Levine accettò la proposta di collaborare e perciò il ruolo di produttore occidentale fu assunto dalla società Quattro cavalli cinematografica di Antonio Caputo e dallo stesso Santi come produttore associato. Nel giugno fu firmato l'accordo preliminare del film, che al momento manteneva il doppio titolo *Uomo solo in rivola (Attentato alla sicurezza dello Stato)*, in cui si prevedeva di girare delle scene, oltre che in Italia e in URSS, anche in Portogallo o in Spagna. A questo accordo preliminare non si giunse affatto facilmente. Due giorni prima della sua firma, Nello Santi aveva scritto a Sizov e Tenejšvili, ricordando loro il suo ruolo fondamentale nella storia della collaborazione

61 Santi a Tenejšvili, Roma, 21/2/1978, in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2908. l. 24.

62 Se, da un lato, è innegabile il ruolo concorrenziale della televisione, d'altra parte, vi erano anche una serie di fattori endogeni che concorsero alla crisi dell'industria cinematografica italiana in quegli anni. Cfr. B. Corsi, *Alle origini del crisi. Industria e mercato*, in V. Zagarrò (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XIII-1977-1985*, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, Venezia-Roma 2005, pp. 329-346.

cinematografica fra i due Paesi, e si lamentava di come il Goskino si fosse focalizzato sugli aspetti puramente commerciali del progetto<sup>63</sup>:

Poiché il Goskino rappresenta una organizzazione ideologica, io non posso credere che il Ministro che la guida sia intenzionato a inserire come condizione necessaria elementi di carattere puramente commerciale, cioè la questione della spartizione dei mercati nel modo in cui la state ponendo ora. Solo le condizioni da me proposte possono permettermi di realizzare questo progetto. Di conseguenza, dopo aver preso le parole del Ministro come un invito all'azione, io come vostro vecchio e devoto amico mi sono messo al lavoro, sebbene fosse difficile. E pensavo di dover fare tutto il possibile perché si potesse realizzare questo film guardandolo prima di tutto come politicamente importante e solo dopo dal punto di vista commerciale. [...] Mi pare strano e contraddittorio che tutto il lavoro svolto si possa dire inutile solo per una banale questione di divisione dei mercati<sup>64</sup>.

Ne emerge un quadro che rovescia le tradizionali categorie interpretative sul cinema a ovest e a est della cortina di ferro: Santi accusava i sovietici di interessarsi primariamente al lato commerciale del progetto, mentre il produttore italiano lo voleva portare avanti innanzitutto per il suo valore politico. L'errore di Santi stava, tuttavia, nel considerare contraddittorio l'interesse commerciale del Goskino – da lui definito un ente “ideologico” – poiché l'aspetto economico era diventato centrale nell'industria cinematografica sovietica, almeno dalla fine degli anni Cinquanta. Il produttore italiano indicò l'asimmetria fra la parte italiana e quella sovietica in materia di incognite finanziarie: “Il costo, il contributo, il rischio della parte italiana che in fin dei conti ricade su una sola persona [...] e non è né un ente statale né una multinazionale, supera di molto il rischio della parte sovietica”<sup>65</sup>. Santi si riferiva in particolar modo alla suddivisione delle zone di distribuzione, la quale seguiva in generale un criterio di equilibrio geopolitico, che non premiava il maggior rischio assunto dal coproduttore italiano, finanziariamente più esposto. L'URSS avrebbe potuto vendere il film ai distributori dei Paesi socialisti, o comunque filosovietici, mentre il coproduttore italiano avrebbe detenuto i diritti di vendita nei Paesi capitalisti, o comunque anticomunisti. Evidentemente, la prima proposta sovietica, precedente alla firma dell'accordo preliminare, non piacque a Santi, tanto da suscitare la reazione sopra menzionata. La parte italiana propose

63 Santi a Sizov e Tenejšvili, *Nekotorye soobraženija dlja sovetского kooprodjuse-ra*, l. 84.

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*

una suddivisione che prevedeva la possibilità per l'URSS di vendere il film nei Paesi socialisti, a Cuba e in Africa (ad esclusione di Sud Africa, Marocco, Algeria e Tunisia); e per la parte italiana il diritto alla vendita in Europa occidentale, nei Paesi anglofoni, in America Latina, nel Vicino ed Estremo Oriente, in Giappone e in Corea<sup>66</sup>. Nella stessa circostanza, Santi ripeté come fosse stato difficile creare le condizioni per la realizzazione del film, vista la crisi del mercato cinematografico, mondiale e italiano, e il rifiuto dei produttori americani e britannici. Le condizioni erano state create da lui grazie al coinvolgimento di professionisti di fama internazionale, come il regista e sceneggiatore sovietico Grigorij Čuchraj<sup>67</sup> e gli attori italiani Giancarlo Giannini e Ornella Muti per il ruolo di protagonisti<sup>68</sup>. Malgrado ciò, l'accordo preliminare, firmato due giorni dopo, fu decisamente più favorevole ai sovietici, che si aggiudicarono i diritti di distribuzione anche per i Paesi scandinavi e la Grecia in Europa, per il nord Africa e per l'Asia (a esclusione di Corea del Sud, Hong-Kong, Singapore, Israele e Indonesia). I diritti per il Giappone e le Filippine sarebbero stati divisi al 50%<sup>69</sup>. È evidente, in questo senso, la differenza di peso dei rapporti di forza fra l'industria statale sovietica e la casa di produzione italiana.

Čuchraj si recò allora in Italia, dove rimase per due mesi, allo scopo di scrivere la variante definitiva della sceneggiatura insieme al giovane sceneggiatore italiano Gianfranco Clerici. Anche in questo caso, tuttavia, la collaborazione fu tutt'altro che semplice. In una relazione inviata alla Sovinfilm, il cineasta sovietico riferì come la negoziazione creativa fosse entrata in crisi per le proposte di Clerici, relative alle prime scene, che svelavano dei principi opposti nell'interpretare il proprio lavoro:

Aspirando all'intrattenimento, il mio coautore ha riempito le prime scene della sceneggiatura con una grande carica standardizzata di elementi, carat-

66 *Proposte della delegazione Santi-Caputo sulle questioni della realizzazione della coproduzione "Uomo solo, in rivolta"*, in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2908, l. 88.

67 Čuchraj si era affermato come regista nel 1957 con il film *Sorok pervyi* [Il quarantunesimo] ma la piena consacrazione internazionale avvenne qualche anno dopo con l'uscita di due film centrali della stagione del "disgelo" cinematografico sovietico, ovvero *Ballada o soldate* (Ballata di un soldato, 1959) e *Čistoe nebo* (Cieli puliti, 1961).

68 *Proposte della delegazione Santi-Caputo sulle questioni della realizzazione della coproduzione "Uomo solo, in rivolta"*, in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2908, l. 86.

69 *Accordo preliminare sulla coproduzione italo-sovietica del film "Uomo solo, in rivolta" (Attentato alla sicurezza dello Stato)*, Mosca, 9/6/1978, in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2908, l. 62.

teristici del cinema commerciale occidentale, iniziando dalla scena a letto e finendo con le battute di carattere abbastanza volgare<sup>70</sup>.

In confronto al conflitto iniziale fra Santi e il Goskino, in questo caso si rispettavano gli stereotipi tradizionali relativi alla distanza fra un'idea di cinema come intrattenimento, tipica del cinema occidentale, e una artistica e sociale, teoricamente predominante invece in quello socialista. Čuchraj fu in questo senso esplicito:

È sorta una discussione seria che ha mostrato che pur essendo d'accordo completamente nelle questioni generali e sui principi noi e loro abbiamo sistemi di valori completamente diversi. Io non mi sono mai illuso circa "la libertà di creazione in occidente", ma in questo conflitto mi è diventato chiaro fino a che punto non è libero il loro artista, fino a che punto è servo delle condizioni che gli detta il mercato capitalistico<sup>71</sup>.

Solo l'intervento di Nello Santi fece sì che il lavoro comune di Čuchraj e Clerici andasse avanti, tanto che, dopo aver lavorato autonomamente sul testo, il cineasta sovietico affermò che il film avrebbe potuto avere "un successo sia commerciale che di prestigio"<sup>72</sup>.

Nel novembre 1978 si firmò l'accordo generale tra la Mosfilm, la Sovinfilm e la Sovexportifilm, per la parte sovietica, e la Quattro Cavalli cinematografica, amministrata da Antonio Caputo e il produttore associato Nello Santi, per la parte italiana. L'accordo prevedeva la divisione paritaria delle spese e la sonorizzazione del film direttamente in lingua inglese, al fine di una distribuzione diretta nel mercato internazionale. Si prevedeva, inoltre, di girare, oltre che in URSS e in Italia, anche in Portogallo e/o Spa-

70 G. Čuchraj, *Otčet o rabote nad scenariem "Antonio Machada, master trjukov i poet"* (sovmestnaja postanovka "Mosfilm" – "Quattro cavalli" Italija) [Resoconto sulla redazione delle sceneggiature "Antonio Machado, maestro di trucchi e poeta (coproduzione Mosfilm – Quattro cavalli Italia), Moskva, 27/10/1979, in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2909, l. 58.

71 *Ibid.*

72 Ivi, l. 61. Vale la pena ricordare come in passato le dichiarazioni di Čuchraj fossero state oggetto controllate dal Goskino e inviate al Comitato centrale del PCUS: il regista, anche in quell'occasione in Italia, fu intervistato da "Il Messaggero" sull'arresto degli scrittori Daniel' e Sinjavskij, e si pose dalla parte delle istituzioni sovietiche. Cfr. *Informacija Komiteta po kinematografii pri SM SSSR v CK KPSS ob interv'ju G. N. Čuchraja v gazete "Messadžero"* [Informativa del Goskino presso il Consiglio dei ministri dell'URSS sull'intervista di G. N. Čuchraj al "Messaggero"], in Tavanec (a cura di), *op. cit.*, p. 183 e ss.

gna<sup>73</sup>. Nel gennaio 1979 Čuchraj scrisse alla Mosfilm, proponendo per la prima volta allo studio sovietico il titolo che poi sarebbe diventato quello definitivo, ovvero *La vita è bella*. La scelta era dovuta all'ironia che caratterizzava in particolare il protagonista, interpretato da Giancarlo Giannini, ed esprimeva il modo in cui il cineasta aveva trattato il protagonista nella sceneggiatura. Se il titolo era quello definitivo, d'altra parte Santi cercò in tutti i modi di modificare a favore della parte italiana la suddivisione delle zone di distribuzione. A febbraio, dopo aver comunicato che la Banca Nazionale del Lavoro aveva accettato di finanziare il film, chiese di ottenere i diritti per la distribuzione nelle Filippine, cui era legato anche il mercato di Hong Kong, che rientrava nella sua area di competenza<sup>74</sup>. All'inizio della primavera, richiese poi alla Sovinfilm che anche la Scandinavia rientrasse nella zona italiana. Il carattere politico ancora più accentuato dell'ultima versione della sceneggiatura, infatti, avrebbe reso "quasi impossibile nelle attuali condizioni della situazione internazionale venderlo per la distribuzione in alcuni Paesi come la Spagna, il Portogallo e l'America Latina"<sup>75</sup>. La paura era evidentemente legata alla possibile interpretazione sovversiva del film in quei Paesi latini che potevano essere identificati con quello in cui era collocata l'azione. L'ambientazione meridionale, oltre che i nomi dei personaggi, avrebbero potuto creare un processo di transfer prima di tutto in Portogallo, Paese con cui il parallelo era più evidente. Sebbene con la rivoluzione dei garofani del 1974 fosse stata intrapresa la strada della democratizzazione nel Paese lusitano, i coproduttori condivisero "i timori sull'opportunità delle riprese a Lisbona"<sup>76</sup>. Anche in America Latina, dove erano al potere diverse dittature militari, era molto alto il rischio che il film potesse essere rifiutato con l'accusa di fomentare azioni rivoluzionarie. Nel caso della Spagna post franchista, il pericolo era probabilmente legato al terrorismo dell'ETA<sup>77</sup>. Ciò suggerisce quanto fosse difficile e rischioso

73 *Accordo generale di coproduzione italo-sovietica del film dal titolo provvisorio "Uomo solo, in rivolta"*, in ACS, MTS, DGS, C, CO1583, *La vita è bella*. Copia dell'accordo si trova anche in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 1247, ll. 15-25.

74 *Zapis' telefonnogo razgovora s prodžuserom Nello Santi* [Trascrizione della conversazione telefonica con il produttore Nello Santi], Mosca, 9/2/1979, in RGALI, F. 3160, d. 2910, l. 10.

75 Santi al Sovinfilm, s.d. ma risalente a marzo-aprile 1979, in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2910, l. 32.

76 Čuchraj a Sizov N. T. (direttore generale Mosfilm), Mosca, 10/1/1979, in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2910, l. 3.

77 Nel 1974 un attentato del gruppo separatista basco aveva causato a Madrid la morte di 12 persone e nel 1976 era stato assassinato un consigliere del Regno a San Sebastian.

co-produrre un film su un generico sud rivoluzionario negli anni Settanta, quando a livello internazionale si erano affermate diverse organizzazioni dedite ad azioni terroristiche e di lotta armata<sup>78</sup>. Se poi si pensa al contesto italiano, non si può non sottolineare il rapimento e l'assassinio di Aldo Moro nella primavera del 1978, proprio durante l'elaborazione della sceneggiatura<sup>79</sup>.

Non è casuale, quindi, che, poco dopo la firma dell'accordo generale del novembre 1978, fosse stato siglato un accordo aggiuntivo cui si formalizzavano alcune modifiche alla sceneggiatura. Si chiedeva di precisare meglio i personaggi dei leader della resistenza "in modo che diventino partigiani di un movimento democratico di massa"<sup>80</sup>. La richiesta di chiarire obiettivi e metodi del gruppo clandestino in azione del film, di cui Antonio diventa suo malgrado protagonista, rispondeva proprio all'esigenza di togliere qualsiasi dubbio sulla sua natura democratica e non sanguinaria. Il sopra citato omicidio di Moro era stato il culmine di un periodo di violenza di piazza, lotta armata e attentati effettuati da gruppi neofascisti o della cosiddetta sinistra extraparlamentare, al fine di destabilizzare gli equilibri istituzionali e politici della democrazia italiana<sup>81</sup>. In questo contesto di brutalizzazione politica contro la popolazione e le élite dirigenti, si comprende la cautela dell'URSS. I sovietici non potevano permettersi di sostenere iniziative culturali che in qualche modo potessero essere accusate di legittimare atti terroristici, anche se indirizzati contro regimi ritenuti dittatoriali e reazionari. Nella primavera del 1979, lo scopo delle modifiche alla sceneggiatura fu esplicitato inequivocabilmente. Čuchraj riportò alla Sovinfilm come il presidente del Goskino Ermaš avesse richiesto nuove modifiche alla sceneggiatura, sebbene quella fosse stata già approvata da entrambi le parti:

78 Queste organizzazioni avevano strutture e scopi molto differenti tra loro, col comune denominatore delle aspirazioni nazionalistiche e indipendentistiche (l'ETA in Spagna, l'IRA nell'Irlanda del Nord, Settembre Nero in Palestina). Per una ricostruzione cronologica degli attentati terroristici a livello globale si può consultare il documentato database preparato dall'Università del Maryland: <http://www.start.umd.edu/gtd/>, consultato il 2/2/2018.

79 Sul caso Moro si veda A. Giovagnoli, *Il caso Moro. Una tragedia repubblicana*, Il Mulino, Bologna 2005. Sulle Brigate Rosse e il terrorismo di estrema sinistra D. Della Porta, *Il terrorismo di sinistra*, Il Mulino, Bologna 1990.

80 *Accordo aggiuntivo all'accordo generale sulla coproduzione italo-sovietica del film dal titolo provvisorio "Uomo solo, in rivolta"*, in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2908, l. 64.

81 M. Lazar, M.-A. Matard-Bonucci (a cura di), *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, Rizzoli, Milano 2013.

Il presidente del Goskino Ermash ha espresso il desiderio che nel lavoro sulla sceneggiatura venissero eliminate due scene: la scena all'aeroporto (il protagonista del film Antonio, provocato dalla polizia fascista, consegna a un passeggero la borsa con dell'esplosivo). [...] F. T. Ermash mi ha raccomandato di non toccare possibilmente le questioni legate al problema complesso e molto intricato del terrorismo. È evidente che soddisfare queste richieste non è stato semplice. Il film per sua sostanza è dedicato a uno dei problemi del terrorismo – ovvero il problema delle provocazioni politiche da parte della reazione. Tuttavia ho capito la natura delle raccomandazioni delle richieste del presidente del comitato e ce l'ho messa tutta per rispettarle<sup>82</sup>.

Anche quando le riprese furono terminate vi fu un ulteriore appello, questa volta dei redattori della Mosfilm, a “precisare meglio gli scopi e i metodi di lotta del gruppo di persone progressive che si battono contro l'ingiustizia sociale. Queste persone non devono sembrare e agire come terroristi”<sup>83</sup>. I sovietici vollero, dunque, in tutti i modi evitare che il film, non solo giustificasse la lotta armata e il terrorismo, ma che nemmeno vi alludesse, in un momento in cui l'Italia era ancora scossa dall'esecuzione di Moro a opera delle Brigate Rosse. D'altra parte, se rivolgiamo lo sguardo alla stessa URSS, dobbiamo rilevare come proprio la capitale sovietica fosse stata teatro, nel gennaio 1977, di tre attentati terroristici: essi causarono sette morti e 37 feriti; furono accusati dei nazionalisti armeni, condannati a morte nel gennaio 1979, ovvero pochi mesi prima delle affermazioni di Ermaš sopra riportate<sup>84</sup>. Un aspetto interessante è che il co-sceneggiatore italiano Clerici<sup>85</sup> si oppose a lavorare nella direzione di ripulire il testo da possibili riferimenti alla violenza politica usata dal gruppo clandestino;

82 Čuchraj a A. K. Surikov vicepresidente della Sovinfilm, 9/4/1979 (in realtà fine marzo), in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2910, l. 36.

83 Il vicedirettore capo della Mosfilm V.S. Beljaev a nome della Direzione generale, *Zaključenie po filmu G. Čuchraj “La vità è bella”* [Conclusione sul film di G. Čuchraj “La vità è bella”], poco dopo il 1/11/1979, in RGALI, F. 2944, op. 4, d. 4763 (GOSKINO), l. 46.

84 In generale sui disordini di massa in Unione Sovietica vedi V. Kozlov, *Massovyje besporjadki v SSSR pri Chruščev e Brežnev 1953 – načalo 1980-ch gg.* [I disordini di massa in URSS durante Chruščev e Brežnev 1953-inizio anni Ottanta], Rosspen, Moskva 2010.

85 Si deve considerare che una delle specializzazioni di Clerici era la scrittura di sceneggiatori per film “poliziotteschi” o in cui la violenza aveva un ruolo preminente, fra cui, in quegli anni: *Italia a mano armata* (regia di M. Girolami, 1976); *Una Magnum Special per Tony Saitta* (A. De Martino, 1976); *Napoli spara!* (M. Caiano, 1977); *La svastica nel ventre* (M. Caiano, 1977); *Ultimo mondo cannibale* (R. Deodato, 1977); *Roma, l'altra faccia della violenza* (M. Girolami, 1977); *Emanuelle – Perché violenza alle donne?* (J. D'Amato, 1977).

perciò fu licenziato da Santi e sostituito da Augusto Caminito (si trattava del terzo sceneggiatore). Questa è la sintesi della variante definitiva della sceneggiatura:

In questa è stata conservata la storia di un giovane che nel corso del film si eleva dalla condizione apolitica e semiborghese alla posizione di antifascista attivo e in condizioni di disperazione, organizza la fuga dalla prigione dei leader del movimento antifascista. In questa nuova versione è stato eliminato del tutto il tema del terrorismo<sup>86</sup>.

Il progressivo processo di eliminazione di elementi che alludono al terrorismo è ben visibile, al di là della documentazione citata, anche da un confronto fra il primo trattamento di Fago, Felisatti e Pittorru da un lato, e la versione finale del film dall'altro. Il trattamento colloca esattamente l'azione nel Portogallo del 1968: quindi, prima della morte di Salazar e durante la guerra con la colonia angolana, che sarebbe terminata solo dopo la "rivoluzione dei garofani". Il trattamento esordisce proprio con un sabotaggio della "Centrale internazionale telefonica" di Lisbona durante la riunione plenaria dei Paesi membri della Nato. Nel testo si indica:

Tutto avviene secondo il piano prestabilito e a mezzogiorno in punto una tremenda esplosione scuote la palazzina della Centrale. Lisbona resta isolata dal resto del mondo per ben diciannove ore. È l'ultimo di una serie di attentati clamorosi che il fronte di resistenza portoghese compie contro il governo dittatoriale che regge il Portogallo da oltre quarant'anni<sup>87</sup>.

Nella versione finale del film, invece, possiamo notare come già il suo incipit sia all'insegna dell'evitare la violenza: come riassunto nella sinossi riportata all'inizio del paragrafo, il protagonista Antonio – pilota di un aereo da guerra – ha la missione di colpire degli africani (angolani, sebbene non specificato) vicino a una costa<sup>88</sup>. Tuttavia, non si sente di farlo e per questo è costretto ad abbandonare l'esercito e a lavorare come taxista. Di-

86 Čuchraj a A.K. Surikov vicepresidente della Sovinfilm, 9/4/1979 (in realtà fine marzo), RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2910, ll. 36-37.

87 "Uomo solo in rivolta" (Attentato alla sicurezza dello stato), Soggetto di Giovanni Fago, Sceneggiatura di Giovanni Fago, Massimo Felisatti, Fabio Pittorru, p. 1, in ACS, MTS, DGS, C, CO1583, *La vita è bella*.

88 L'incipit del film, denominato nella sceneggiatura "afrikanskoe poberež'e" (costa africana), fu una delle ultime scene girate e le riprese furono effettuate a Cuba. Si attuava così un'interessante delocalizzazione sulla linea meridionale che dall'Angola si trasferiva all'isola caraibica, in un momento in cui le forze armate cubane si trovavano proprio nel Paese africano per combattere nella guerra civile.

versi sono poi i riferimenti alle torture perpetrate dalla polizia del regime dittatoriale: questa insistenza da parte italiana era dovuta, a diversi fattori. In primo luogo, derivava dalla loro formazione di sceneggiatori per film afferenti al genere del poliziesco all'italiana (ribattezzato "poliziottesco"), che si caratterizzava per una forte dose di ostentata violenza<sup>89</sup>. Non va, inoltre, sottovalutata nemmeno l'influenza del cinema politico italiano, intendendo con questo

un filone produttivo, giunto al suo apogeo negli anni della contestazione (1968-1977) in grado di fondere con estrema libertà generi diversi (dal poliziesco alla commedia, dal western al film storico) dando vita a prodotti che si situavano anche in posizioni molto lontane fra loro sulla retta puramente teorica che parte da un estremo cinematografico – l'intrattenimento fine a se stesso – e giunge all'estremo opposto – la denuncia rigorosa e l'impegno<sup>90</sup>.

Nell'ultimo fra i due poli estremi indicati sopra si poneva un tipo di cinema politico capace di integrare moduli narrativi del poliziesco, con la sua connessa carica di violenza, che si riscontra anche nel primo trattamento de *La vita è bella*. Quella forma radicale di cinema politico – che raggiunse l'acme con *Todo Modo* (1976) di Elio Petri e la tragicamente profetica morte violenta del personaggio di Aldo Moro – risulta

lo specchio, per certi versi deformante, ma non per questo meno indicativo, di un attacco violento, sia nel linguaggio filmico che nei contenuti, [...] della difficile battaglia che [...] lo stesso Stato italiano, identificato con le forze politiche che per decenni ne avevano retto le sorti e oggetto di critiche e denunce provenienti da più parti, combatteva per riacquistare legittimità agli occhi di una società attraversata da fratture profonde e ostaggio, di lì a poco, della violenza politica, questa volta non più solo cinematografica<sup>91</sup>.

In netto contrasto col primo trattamento scritto dagli sceneggiatori italiani, che era più in linea con le tendenze del cinema politico italiano dell'epoca, ricordiamo che nella sceneggiatura finale del film di Čuchraj non vi era nessuna allusione a eventuali metodi terroristici utilizzati dal movimento clandestino di opposizione. Questo cambiamento è percepibile

89 Cfr. R. Curti, *Italia odia. Il cinema poliziesco italiano*, Lindau, Torino 2006.

90 M. Zinni, *La storia incompiuta. Antifascismo e Resistenza nel cinema politico italiano dal boom agli anni Settanta*, in "Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari", 2015, p. 70.

91 Id., "Cattivo, peggiore, pessimo: democristiano!". *Aldo Moro e la DC in Todo Modo di Elio Petri*, in R. Moro, D. Mezzana (a cura di), *Una vita, un paese. Aldo Moro e l'Italia del Novecento*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014, p. 827.

sin dall'evoluzione dei titoli della sceneggiatura del futuro film. Si passò da quello semanticamente più eversivo (*Attentato alla sicurezza dello Stato*) a uno in cui l'idea rivoluzionaria restava concentrata solo sul protagonista (*Uomo solo, in rivolta*). Vi fu poi un momento in cui la sceneggiatura fu intitolata *Antonio Machado, maestro di trucchi e poeta*, in cui vi era un'ancora maggiore identificazione col protagonista, ma senza più nessun riferimento a progetti sovversivi e nemmeno di resistenza clandestina<sup>92</sup>. La scelta definitiva spostava, infine, il titolo da un campo semantico di rivolgimento violento dell'ordine costituito a una affermazione di indiscutibile ottimismo. Le motivazioni di questa scelta rassicurante erano di tipo sia autoriale, sia commerciale, come riportato dallo stesso Čuchraj:

Nelle sue labbra la frase suona sia come un appello sia come un commento ironico ma soprattutto esprime il suo insaziabile ottimismo. La parte italiana, interessata a un titolo commerciale, ci ha proposto di cambiare il titolo iniziale "Uomo solo in rivolta" col titolo "La vita è bella!". Sono convinti, che ciò porterà più spettatori. Io come autore, sostengo questa loro richiesta, perché meglio esprime la posizione dell'autore. La vita è bella come è bella l'eterna aspirazione dell'uomo alla libertà e alla giustizia sociale<sup>93</sup>.

Le complesse dinamiche della genesi e della lavorazione del film *La vita è bella* mostrano le potenzialità e i limiti sia della cooperazione cinematografica italo-sovietica in sé, sia del tema specifico da rappresentare nel contesto internazionale altrettanto peculiare degli anni Settanta. Nonostante l'esperienza della coproduzione fra i due Paesi durasse già da una quindicina d'anni, numerosi problemi di ordine finanziario e creativo la misero più volte in crisi. La sorpresa e l'irritazione di Santi per l'intransigenza sovietica sugli aspetti della spartizione dei mercati ribaltano la classica dicotomia fra il cinema commerciale "capitalista" e quello artistico e politico "socialista" durante la Guerra fredda. Inoltre, le lamentele del produttore italiano mostravano il problema dell'asimmetria fra le parti in causa: l'equilibrio assoluto imposto dai sovietici circa la distribuzione del film mal si conciliava con lo squilibrio nei rischi finanziari, assunti fra il coproduttore statale (la Mosfilm) e la parte privata italiana (la Quattro cavalli cinematografica e il produttore associato Santi).

92 Tenejšvili al vicepresidente del Goskino B. V. Pavlenko, Mosca, 19/10/1978, in RGALI F. 3160, op. 2, d. 2909, l. 37.

93 Čuchraj a A. K. Surikov vicepresidente della Sovinilm, Mosca, 9/4/1979 (in realtà fine marzo), in RGALI, F. 3160, op. 2, d. 2910, l. 37.

Le negoziazioni a livello creativo, invece, ristabilivano una visione più tradizionale, ma non per questo meno conflittuale. L'insistenza italiana (soprattutto di Clerici) nell'inserire scene di puro intrattenimento e il netto rifiuto di Čuchraj condussero il cineasta sovietico ad ammettere una diversità naturale fra gli artisti e i compiti dell'arte nei due lati della cortina di ferro. Tale convivenza complicata spiega anche i diversi avvicendamenti degli sceneggiatori di parte italiana e il ruolo dominante svolto da Čuchraj.

Il tema del film, poi, comportò un ulteriore elemento di difficoltà, che si aggiungeva a quello della generale cooperazione cinematografica Est-Ovest. Il carattere politico del soggetto spaventò inizialmente i potenziali coproduttori americani e britannici contattati, obbligando gli italiani a ripiegare su un produttore interno e con meno risorse da investire. La possibile identificazione del gruppo clandestino di resistenza con le diverse organizzazioni di lotta armata e terroristiche attive negli anni Settanta a livello internazionale, nonché alcuni attentati verificatisi a Mosca in quegli anni, spaventarono gli stessi sovietici, in una fase dell'antagonismo bipolare definita, già all'epoca, "seconda Guerra fredda"<sup>94</sup>. Le continue richieste di mitigare il tono inizialmente molto più violento del soggetto (in particolare della prima versione solo italiana) furono appoggiate dallo stesso Santi, probabilmente anche in conseguenza del drammatico caso Moro della primavera 1978. Tali richieste condizionarono fortemente la rappresentazione del Sud rivoluzionario, di cui non potevano essere in alcun modo legittimati eventuali metodi di violenza politica, come il cinema aveva fatto in passato<sup>95</sup>. Non è un caso che, mentre il primo soggetto terminava proprio con la rivoluzione dei garofani del 1974, la variante finale del film si concludeva con la semplice fuga dalla prigione di Antonio e Maria. Una fuga che prefigurava la prosecuzione della resistenza, ma che era anche il classico *happy end* di un'avventurosa storia d'amore. In altre parole, il finale sintetizzava perfettamente il cambiamento del titolo: dal sovversivo *Attentato alla sicurezza dello Stato* al molto più rassicurante e ottimistico *La vita è bella*.

Il film uscì in Italia nel dicembre 1979. Nel quinquennio di sfruttamento 1979-1984 incassò nella penisola lire 1.790.000.000. Si tratta, in termini assoluti, del maggiore incasso ottenuto da una coproduzione italo-sovietica, esclusi i film degli anni Ottanta, che non abbiamo preso qui in considerazione. Tuttavia, come vedremo nelle conclusioni, per comprendere bene l'incasso reale, occorre considerare la forte svalutazione della lira lungo tutto il

94 F. Halliday, *The Making of the Second Cold War*, Verso, London 1983.

95 Si veda ad esempio *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo (1966).

decennio. Inoltre, il film non risulta né fra i primi dieci film per incassi ottenuti della stagione 1979-1980<sup>96</sup>, né per la stagione successiva 1980-1981<sup>97</sup>.

#### 4. Conclusioni: dalla relazione bilaterale al sistema transnazionale

Nel complesso e variegato ambito dei rapporti culturali Est-Ovest degli anni della Guerra fredda, e più generalmente durante le diverse fasi del bipolarismo post 1945, le forme di relazione cinematografica attraverso la cortina di ferro sono state a loro volta molteplici: la partecipazione – e competizione – ai festival internazionali; gli accordi istituzionali di scambio di film e/o di delegazioni; la rappresentanza congiunta in organismi transnazionali, come le diverse federazioni di addetti ai lavori. Rispetto a quelle sopra citate, la pratica delle coproduzioni si distinse poiché con essa si giungeva alla condivisione reale dell'esperienza professionale, dal punto di vista artistico-culturale, industriale-commerciale, nonché politico-istituzionale. Inoltre, un altro tratto tipico delle coproduzioni fu l'impegno finanziario che fu decisamente più rilevante delle altre forme di cooperazione, in rapporto agli introiti che si ambiva di ottenere. Le specificità del sistema coproduttivo italo-sovietico furono numerose. Innanzitutto, si trattò di una cooperazione fra un'economia del cinema totalmente statalizzata e un'altra privata, sebbene sostenuta anche da incentivi pubblici. Questo giustifica la fitta corrispondenza burocratica fra i coproduttori italiani e gli organi ministeriali sovietici ma anche italiani, al fine – in quest'ultimo caso – di ottenere la patente di nazionalità del film, che era un passaggio imprescindibile per poter accedere ai benefici in termini finanziari e di programmazione obbligatoria in Italia.

In secondo luogo, e di conseguenza, si confrontarono modelli di produzione molto diversi; come abbiamo visto, questo confronto condusse a lunghi periodi di trattative prima di giungere a una sceneggiatura definitiva sulla cui base stipulare gli accordi ufficiali e avviare le riprese. Il progetto di *Italiani brava gente* durò quasi quattro anni (1961-1964), quello relativo a *La tenda rossa* durò tre anni (1966-1969), ma, se ci riferiamo al primo lancio dell'idea, si deve tornare indietro di ben dieci anni; *Waterloo* durò due anni e mezzo, mentre *I girasoli* solo un anno, ma si deve sempre

96 Campione di incassi per quella stagione fu l'americano *Kramer contro Kramer* di Robert Benton con 3.109.091.000 di lire. Cfr. Zagarrìo (a cura di), *Storia del cinema italiano, vol. XIII, 1977/1985*, cit., p. 657.

97 Campione di incassi per quella stagione fu *Il bisbetico domato* di Castellano e Pipolo con 5.051.599.000 di lire. *Ibid.*

considerare che, in questo caso, il ruolo sovietico fu formalmente minore rispetto a un'autentica coproduzione. Per quanto riguarda *Una matta, matta, matta corsa in Russia*, come abbiamo visto, passarono quattro anni (1970-1974) dalla presentazione della prima richiesta degli sceneggiatori all'uscita del film. Il progetto che condusse alla realizzazione de *La vita è bella* partì formalmente nella primavera del 1977 e il film uscì alla fine del 1979, ma, stando ai documenti, l'idea risaliva addirittura al decennio precedente. Questo semplice excursus ci fa comprendere quanto fosse lungo e complesso il passaggio dalla redazione di un primo soggetto alla scrittura di una sceneggiatura, da rivedere in base alle istanze di entrambe le parti, nonché dalla conclusione delle negoziazioni circa l'accordo di coproduzione all'effettuazione delle riprese e al montaggio finale. La pratica della coproduzione comportava un'aggiunta di tempo di lavorazione a un processo, quello della produzione dei film in URSS, di per sé molto burocratizzato e, quindi, fisiologicamente lungo.

In terzo luogo, furono coinvolti istituzioni e organismi, pubblici e privati, provenienti da Paesi geopoliticamente asimmetrici: tale asimmetria era di tipo anche economico, poiché metteva a confronto case di produzione private italiane con quelle completamente sostenute finanziariamente dallo Stato. Ciò emerse in modo eclatante con le rimostranze, inascoltate, di Santi nel caso de *La vita è bella* o, in modo più conciliante da parte sovietica, nel caso de *La tenda rossa*, quando, per coprire i maggiori rischi finanziari della parte italiana, la Mosfilm promise a Cristaldi di lavorare a un'altra coproduzione, anche se poi l'accordo su *Dubrovskij* non fu portato avanti.

In quarto luogo, la complessa negoziazione fra patrimoni nazionali differenti in termini culturali, artistici e simbolici, nonché fra agende politico-ideologiche diverse – come emerso nel caso dei film che trattavano il tema della guerra e del problema dei dispersi – ci conduce a concordare con Siefert circa la sua già citata definizione del sistema coproduttivo Est-Ovest, quale “multilayered dynamic process in the negotiation and export of cultural influence during the Cold War”. Nel caso italo-sovietico, va evitato, tuttavia, il rischio di schiacciare l'interpretazione delle coproduzioni alla contingenza della distensione fra anni Sessanta e Settanta, o del più ampio contesto bipolare post bellico e della successiva Guerra fredda. La collaborazione fra le due industrie cinematografiche era già stata tentata, come abbiamo visto nell'introduzione, sin dal periodo interbellico, anche con proposte di coproduzione, sebbene poi non realizzatesi. Si trattava, quindi, di un'iniziativa che aveva alle spalle alcuni decenni di interesse reciproco fra i due Paesi, di tipo latamente culturale e specificamente cinematografico, che aveva coinvolto soggetti sia privati che pubblici, con finalità cul-

turali, politiche e commerciali. Un interesse che, dal punto di vista delle coproduzioni, si concretizzava proprio nell'arco qui considerato, per una serie di ragioni che, dopo l'analisi storica qui svolta, possiamo sintetizzare.

Fu la parte italiana a fornire l'input decisivo. La cooperazione concreta nacque grazie alla mediazione del 1961 svolta dal PCI presso il PCUS: il Partito cercò di far leva sulla necessità di creare coi cineasti e i produttori italiani culturalmente vicini – se non proprio filocomunisti – degli spazi di collaborazione capaci di condurre alla realizzazione di film dal valore anche spettacolare – oltre che artistico e sociale – in grado di competere con Hollywood nei mercati internazionali. Quella mediazione iniziale – da cui fu partorito *Italiani brava gente* – servì per creare un primo precedente, che fu poi sfruttato dai produttori per proseguire quella pratica, senza il supporto diretto del PCI, ma sostenuti dall'intervento istituzionale con la firma dell'accordo intergovernativo di coproduzione del gennaio 1967. In questo senso, si può certamente parlare di un passaggio, quasi immediato, dalla sfida politica alla collaborazione economica, in parte sostenuta dalle istituzioni.

L'interesse dei grossi produttori italiani (Cristaldi, Ponti, De Laurentiis) risiedeva nella convinzione di poter approfittare del sostegno decisivo dell'industria cinematografica statale sovietica, capace di mobilitare enormi risorse umane e materiali e di fornire particolari location per tempi lunghi. Lo scopo era quello di realizzare a costi contenuti film spettacolari, in grado di competere con quelli hollywoodiani, così come proposto, d'altra parte, dai comunisti italiani a inizio anni Sessanta. In questo senso, l'interesse dei produttori si inquadrava in quelli più larghi della grande industria italiana pubblica e privata degli anni Sessanta e Settanta a stringere dei rapporti con l'URSS per gli interscambi commerciali e per una cooperazione più concreta. Quella sinergia, innescatasi alla fine degli anni Cinquanta grazie alla congiuntura storica che vedeva il dinamismo internazionale chruščeviano, l'intraprendenza del mondo imprenditoriale italiano degli anni del boom economico e l'esperienza governativa del centrosinistra, proseguì con una certa continuità anche negli anni di Brežnev, al di là del diminuito ruolo internazionale dell'Italia agli occhi della leadership moscovita. È difficile stabilire chi ottenne maggiori benefici economici: in generale, le coproduzioni italo-sovietiche non ottennero grandi incassi in Italia e, anzi, alcune di loro furono un fallimento, in termini assoluti (*Una matta matta matta corsa in Russia*) o relativamente agli investimenti effettuati (*Waterloo*). Nel misurare gli incassi in termini assoluti dobbiamo considerare, tuttavia, la forte svalutazione subita dalla lira lungo gli anni Settanta. Nella tabella sottostante possiamo vedere gli incassi del tempo e

la loro conversione al valore dell'euro nel 2016, tramite l'uso dei coefficienti forniti dall'ISTAT<sup>98</sup>.

Film	Quinquennio di sfruttamento	Incasso assoluto in lire	Coeff. medio ISTAT	Conversione incasso euro 2016
<i>Italiani brava gente</i>	1964/69	573.000.000	19,512	5.774.182
<i>La tenda rossa</i>	1969/74	1.031.000.000	15,820	8.423.628
<i>I girasoli</i>	1970/75	2.478.000.000	14,461	18.506.901
<i>Waterloo</i>	1970/75	1.024.000.000	14,461	7.647.726
<i>Una matta, matta, matta corsa in Russia</i>	1974/79	166.000.000	8,475	726.577
<i>La vita è bella</i>	1979/84	1.790.000.000	3,919	3.622.950

Secondo i dati elaborati nella tabella, il film che incassò maggiormente fu di gran lunga *I girasoli* ovvero, fra tutti, il prodotto meno italo-sovietico, giacché l'URSS vi partecipò soltanto fornendo i servizi per le riprese nel proprio territorio, oltre che la co-sceneggiatura di Mdivani. Fra le coproduzioni "pure", il maggior incasso reale fu quello de *La tenda rossa*, seguito da vicino da *Waterloo*: tuttavia, la forbice si allarga vistosamente se si considera la diversa entità degli investimenti effettuati (1.760.000.000 di lire da parte della Vides di Cristaldi a fronte dei ben 8.004.004.411 di lire della società di Dino De Laurentiis). Il film di De Santis si pone circa a metà di questa graduatoria, mentre il più deludente, almeno in Italia, fu la commedia di Rjazanov, sebbene avesse riscosso, invece, grande successo in URSS. La grande differenza fra l'apparente buon incasso de *La vita è bella* e, invece, la sua scarsa resa in termini reali, risiede, come già sottolineato, nel processo di costante svalutazione della lira in quel decennio. Tuttavia, per giudicare più obiettivamente il successo commerciale di questi film, occorre tener conto che essi erano stati realizzati proprio col fine di avere

98 Per poter convertire gli incassi del tempo dei film nel loro quinquennio di sfruttamento, su cui abbiamo dati omogenei per tutti i film qui esaminati, in euro attuali occorre calcolare la media dei coefficienti ISTAT per gli anni in esame, moltiplicare il coefficiente medio risultato per l'incasso in lire e dividerlo infine per 1936,27, in modo da avere una conversione in euro, secondo il valore della moneta unica nel 2016. La media dei coefficienti è stata calcolata sulla base della tabella dei *Coefficienti per tradurre valori monetari dei periodi sottoindicati in valori del 2016*, consultabile sul sito [www.istat.it](http://www.istat.it).

una circolazione internazionale. Si dovrebbe, quindi, allargare lo sguardo per comprendere quanto il film fosse stato venduto all'estero da entrambe le parti e, quindi, stabilire per chi fosse risultata più conveniente la suddivisione delle aree di distribuzione in base a criteri principalmente geopolitici, come abbiamo visto. Inoltre, occorrerebbe "anche uscire dalla sala" e considerare la vendita dei diritti per la messa in onda televisiva dei film e delle videocassette, come specificato peraltro negli accordi relativi agli ultimi film esaminati. Solo in questo modo si potranno trarre delle conclusioni più obiettive sulla riuscita economico-finanziaria di quelle operazioni in Italia e in URSS. È una delle direttrici ulteriori che questa ricerca dovrà percorrere, oltre che spostarsi cronologicamente fino a studiare le coproduzioni realizzate negli anni Ottanta.

Se ci trasferiamo sul versante sovietico, occorre evidenziare come fossero diverse le ragioni che convinsero l'URSS a realizzare le coproduzioni con l'Italia. In primo luogo, esse costituivano uno degli strumenti con cui si manifestò l'internazionalismo sovietico in campo cinematografico. Si trattava di un tentativo di *soft power*, sia in termini "offensivi", ovvero come manifestazione a bassa intensità dell'aspirazione globale del socialismo, sia dal punto di vista del prestigio internazionale con cui le coproduzioni avrebbero potuto migliorare l'immagine della superpotenza sovietica nel blocco occidentale negli anni della coesistenza – pacifica ma competitiva – chruščeviana. Non è un caso che, dalla fine degli anni Cinquanta, l'URSS avesse promosso l'organizzazione di un proprio festival per porsi sullo stesso piano con l'Occidente, e dal punto di vista della concorrenza nelle capacità organizzative, e da quello della volontà di aumentare gli spazi di incontro coi Paesi al di là della cortina di ferro. Inoltre, le coproduzioni potevano offrire il mezzo per cercare di penetrare quei mercati, se non finanziariamente, almeno culturalmente, e per ottenere anche la valuta straniera di cui l'URSS necessitava, come nel caso di *Waterloo*, spesso in cambio di forniture di servizi per girare nel proprio territorio, come nel caso de *I girasoli*. Infine, le coproduzioni, insieme ai film stranieri importati sempre di più a partire dagli anni Sessanta, costituivano una parte rilevante del successo commerciale del settore cinematografico in URSS. Un successo che poteva essere implementato anche dal fattore tecnologico: come abbiamo sottolineato, la parte italiana si impegnò a mettere a disposizione la pellicola e a occuparsi del lavoro di sviluppo e stampa nei propri stabilimenti. Al di là dei fattori che condussero a questa scelta, e che abbiamo analizzato, il risultato fu per i sovietici quello di garantire una maggiore qualità dei propri film sotto l'aspetto tecnico e una maggiore attrazione per lo stesso pubblico in URSS.

Se ci soffermiamo però sugli obbiettivi propriamente economico-industriali, sostenuti in particolare dagli organi sovietici deputati alla gestione degli affari cinematografici (Goskino, Sovexportfilm e Sovinfilm), emerge come la loro centralità fosse stata messa seriamente in discussione dagli ambienti conservatori del KGB e del Comitato Centrale del PCUS, nell'ambito dell'offensiva ideologica a cavallo fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. Si trattava di una dura critica sviluppatasi nel quadro della reazione al crescente fenomeno del dissenso culturale e intellettuale interno, e alle sue ricadute negative per l'immagine del Paese in ambito internazionale. Il rallentamento dei processi coproduttivi va inserito in questo complesso clima, in un precario equilibrio fra la pragmatica apertura, sebbene come inerzia degli anni chruščeviani, e una montante diffidenza di matrice ideologica di molti settori dell'apparato di potere brežneviano. Un'atmosfera di sfiducia aumentata dall'ufficioso incidente diplomatico legato a *I girasoli*, che bloccò temporaneamente diversi progetti e ne fece fallire altri in partenza, come quello di Santi sull'ARMIR. In quel caso, come visto, si dimostrò anche l'oramai scarso potere negoziale del PCI rispetto a dieci anni prima, in cui possiamo scorgere la diffidenza con cui il PCUS guardava al partito italiano, che era stato parzialmente critico rispetto all'invasione della Cecoslovacchia e che d'altra parte veniva indirizzato da Berlinguer verso l'eurocomunismo. Lo spirito di Helsinki favorì il rilancio della pratica delle coproduzioni fra i due Paesi, sostenuta, benché solo formalmente, dalle riunioni istituzionali delle commissioni miste per il cinema. Al di là delle molteplici ragioni che condussero l'Italia e l'Unione Sovietica a impegnarsi in questa laboriosa attività e degli esiti differenti cui giunse, a seconda della prospettiva di analisi scelta, resta storicamente una volontà di negoziazione fra l'URSS e un Paese che, pur negli anni della distensione, era un fedele alleato della NATO: è forse, pur con i suoi limiti, l'atto in sé della cooperazione e la conseguente migliore conoscenza reciproca a costituire il metro con cui valutare dal punto di vista storico quella complessa esperienza.

Una complessità che ben si evidenzia se si riflette su quella pratica coproduttiva, andando oltre i confini del semplice rapporto bilaterale. A ben vedere, si trattò infatti di un sistema che, pur poggiandosi sugli accordi stipulati fra enti sovietici e italiani, per realizzarsi ebbe sempre la tendenza a espandersi, in particolar modo oltreoceano, verso gli Stati Uniti. Come abbiamo visto, la realizzazione di *Italiani brava gente* fu possibile grazie al ruolo finanziario del distributore americano Levine che, in cambio, per una migliore circolazione oltreoceano, inserì due attori statunitensi, di cui uno – Falk – fu il motivo del quasi fallimento del progetto. Ne *La tenda rossa* fu fondamentale la vendita preliminare dei diritti di sfruttamento effettuata

da Cristaldi a favore della Paramount e della Columbia, con cui ottenne i capitali per coprire la propria parte di spese. Altrettanto fondamentale fu il coinvolgimento di star internazionali come Peter Finch e Sean Connery. Lo stesso discorso può essere applicato a *Waterloo*, in cui De Laurentiis, in deroga a quanto prescritto dall'accordo quadro di coproduzione del 1967, effettuò dei trasferimenti in valuta – dollari – nelle casse sovietiche. Non va inoltre dimenticato l'ingaggio di sceneggiatori britannici e francesi. Nel caso de *I girasoli*, fu nuovamente Levine il distributore internazionale, senza inoltre dimenticare che il film era di per sé nato da una collaborazione italo-franco-sovietica. È significativo che pare non esserci stato un ruolo esterno alla collaborazione italo-sovietica meno riuscita, almeno per la parte italiana, ovvero *Una matta, matta, matta corsa in Russia*: in questo caso, va però ricordato come il film fosse stato realizzato e distribuito proprio nel momento in cui De Laurentiis si "americanizzava" con il trasferimento della sua società negli Stati Uniti. Infine, se si pensa alla lavorazione de *La vita è bella*, ci si rende conto di tutti i tentativi effettuati, sebbene falliti, di coinvolgere produttori britannici e americani. È evidente, allora, che quel percorso di cooperazione italo-sovietica, intrapreso al fine di competere con la potente e spesso vituperata industria hollywoodiana, si era spostato rapidamente nei binari di una collaborazione con gli Stati Uniti. La relazione bilaterale prese molto più spesso la forma di un sistema espanso e transnazionale, come peraltro previsto anche formalmente da alcuni articoli dell'accordo del 1967, che prevedevano, in linea teorica, la partecipazione di Paesi terzi.



## ELENCO ABBREVIAZIONI

- ACS – Archivio Centrale dello Stato  
APC – Archivi del Partito Comunista  
ARMIR – Armata Italiana in Russia  
ASFG – Archivio Storico Fondazione Gramsci  
B. – Busta  
BLC – Biblioteca Luigi Chiarini  
C. – Cinema  
CCC – Compagnia Cinematografica Champion  
CEE – Comunità Economica Europea  
CILECT – Centre International de Liaison entre les Ecoles de Cinéma et de Télévision  
CITO – Compagnia Italiani per i Traffici con l’Oriente  
CNC – Centre National de Cinématographie  
CO – Coproduzioni  
D. – Delo (busta)  
DC – Divisione Cinema  
DGRC – Direzione Generale per le Relazioni Culturali  
DGS – Direzione Generale dello Spettacolo  
F. – Fond (Fondo)  
FGDS – Fondo Giuseppe De Santis  
FIAPF – Federazione Internazionale delle Associazioni dei Produttori di Film  
GARF – Gosudarstvennyj Archiv Rossijskoj Federacii (Archivio Statale della Federazione Russa)  
GKKS – Gosudarstvennyj Komitet po Kul’turnym Svjazjam s Zarubežnymi Stranami (Comitato statale per le relazioni culturali con i paesi stranieri)  
GOSKINO – Gosudarstvennyj Komitet pri Sovete Ministrov po Delam Kinematografii (Comitato statale presso il Consiglio dei Ministri per gli affari cinematografici)  
ICE – Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa  
INTURIST – Gosudarstvennoe Akcionerное Obščestvo po Inostrannomu Turizmu v SSSR (Società statale per azioni per il turismo straniero in URSS)  
KGB – Komitet Gosudarstvennoj Bezopasnosti (Comitato per la sicurezza nazionale)

- L. – List (foglio)  
 LUCE – L'Unione Cinematografica Educativa  
 MEŽRABPOM – Meždunarodnaja Rabočaja Pomošč' (Soccorso operaio internazionale)  
 MPAA – Motion Pictures Association of America  
 MTS – Ministero del Turismo e dello Spettacolo  
 OP. – Opis' (Inventario)  
 PCUS – Partito Comunista dell'Unione Sovietica  
 RGALI – Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literaturny i Iskusstva (Archivio statale russo della Letteratura e delle Arti)  
 RGANI – Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Novejščej Istorii (Archivio statale russo di storia contemporanea)  
 SACIR – Società Anonima Commerciale Italo-Russa  
 SC – Sezione Sceneggiature  
 SOVEXPORTFILM – Vsesojuznoe Ob'edinenie po Eksportu i Importu Kinofilmov (Organizzazione pansovietica per l'esportazione e l'importazione di film)  
 SOVINFILM – Vsesojuznoe Ob'edinenie po Sovmestnym Postanovkam Kinofilmov i Okazaniju Proizvodstvennyh Uslug (Organizzazione pansovietica per la coproduzione di film e la fornitura di servizi di produzione)  
 SSOD – Sojuz Sovetskich Obščestv Družby i Kul'turnych Svjazej s Zarubežnymi Stranami (Unione delle società sovietiche per l'amicizia e le relazioni culturali con i paesi stranieri)  
 UNIATEC – Unione Internazionale delle Associazioni Tecniche Cinematografiche  
 URSS – Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche  
 USA – United States of America  
 USIA – United States Information Agency  
 VOKS – Vsesojuznoe Obščestvo dlja Kul'turnych Svjazej s Zagranicej (Società sovietica per i rapporti culturali con l'estero)

## INDICE DEI NOMI

- Accattoli A., 31 e n, 32, 33n, 35 e n  
Acerbo L., 76n  
Achmatova A., 46  
Aga Rossi E., 36n  
Alatri P., 74n  
Aleksandrov G., 13n, 34  
Aleramo S., 46  
Alicata M., 55n  
Allen W., 14n  
Alonzi R., 36n  
Alov A., 67, 113  
Alovisio S., 29n, 30 e n  
Alski, 30n  
Amalrik A., 151  
Amidei S., 178  
Amundsen R., 93, 97, 98,  
Anderson B., 64n  
Andropov J., 142 e n, 146 e n, 149n,  
150, 151, 156  
Anohuil J., 113, 123n  
Argentieri M., 32n, 101 e n, 102n  
Arlorio G., 183  
Atzeni F., 26n, 27n
- Babiracki P., 18n, 19n  
Bagnato B., 48n, 54n  
Baibakov, 80  
Bajan M., 45  
Baldi A., 17n  
Baldissera L., 65n  
Banfi A., 43 e n  
Baragli E., 99n  
Barbaro U., 35 e n, 55  
Basciani A., 26n  
Baskakov V., 72, 164n, 178, 183
- Basov V., 152n  
Beatty W., 91, 180  
Beljaev V., 190n  
Belousov L., 27n  
Benigni V., 48n  
Benton R., 195n  
Bergfelder T., 17n  
Berlinguer E., 158, 200  
Bernardi S., 58n, 60n,  
Bertelé M., 32n  
Berti G., 36, 38  
Bertini F., 31  
Bettanin F., 28, 54n, 55n, 57n, 158n  
Bic, 72n  
Bidussa D., 64n  
Bigazzi F., 59n  
Bisoni C., 55n  
Bitz, 167  
Blasetti A., 51, 52  
Blind S., 17n  
Bobkov F., 142 e n, 146 e n, 149n  
Bogdanov, 30n  
Bolt R., 97  
Bondarčuk S., 23, 67, 113, 115, 116,  
123n, 124, 125, 163n, 180  
Bonicelli V., 121, 123n  
Braginskij E., 161, 162n, 165, 167  
Brandt W., 155, 158  
Brazzi O., 164, 165  
Brazzi R., 164, 165  
Brejtburd G., 45  
Brežnev L., 10n, 76, 81, 142, 151n,  
156, 197  
Brignone L., 126  
Brosio M., 37 e n

- Brunetta G.P., 12 e n, 29n, 39n, 55n, 58n, 60n, 61n, 67n  
 Buffet C., 17n  
 Burini S., 32n  
 Burton R., 124  
 Buttafava G., 32n  
 Buttitta I., 46
- Cadoresi D., 46  
 Caiano M., 190n  
 Čajkovskij P., 18  
 Caldiron O., 32n  
 Cambi S., 13 e n  
 Caminito A., 191  
 Canova G., 77n, 103n, 132n  
 Caputo A., 184, 186n, 187  
 Cardinale C., 22, 92, 101, 104n  
 Caroti A., 29, 30  
 Casetti F., 11, 12n  
 Castellano F., 24, 165, 171, 195n  
 Castelli M., 174, 178  
 Caute D., 7 e n  
 Čekin I., 53n  
 Černjaev A., 155n  
 Cerrai S., 38n  
 Chilcote R., 182n  
 Chormač I., 29n, 31n, 37n, 38 e n, 54n  
 Christie J., 91  
 Čruščev N., 41, 42, 45, 57, 67n, 74, 81  
 Chuciev M., 14n  
 Cianfarani C., 174n, 178,  
 Ciarrapico A., 132, 133, 134  
 Clerici G., 186, 187, 190 e n, 194  
 Collins A., 111n  
 Connery S., 22, 97, 98, 184, 201  
 Corsi B., 60n, 184n  
 Cortese L., 58n  
 Cosmatos G.P., 14n  
 Costa B., 26n  
 Craig H., 113, 121, 123n  
 Creton L., 16n, 53n  
 Cristaldi F., 21, 51 e n, 79, 80, 81, 83 e n, 85n, 86n, 89n, 90, 91n, 92n, 95 e n, 96 e n, 97n, 102, 103n, 109, 110, 165, 196, 197, 198, 201
- Čuchraj G., 25, 56, 67, 182, 186 e n, 187 e n, 188 e n, 189, 190n, 191n, 192, 193 e n, 194  
 Cucunava A., 32  
 Cukor G., 18  
 Cull N., 9 e n, 10n  
 Curti R., 192n
- D'Onofrio A., 178  
 D'Amato J., 190n  
 Danelija G., 145, 146  
 Daniel' J., 151, 187n  
 Davidov, 80  
 De Bernardinis F., 123n, 172n  
 De Biase F., 121n, 130n, 174  
 De Concini E., 58n, 64, 67n, 68n, 70n, 80, 86 e n, 97, 147  
 De Feo L., 33  
 De Gaulle C., 62, 158  
 De Laurentiis D., 23, 24, 79, 96, 106, 112 e n, 113, 114, 115, 116 e n, 117n, 118, 119 e n, 120n, 121 e n, 123, 124 e n, 125 e n, 126, 144, 145, 146, 147, 148, 152n, 154, 156, 165 e n, 166 e n, 167, 168 e n, 169 e n, 172, 180, 197, 198, 201  
 De Laurentiis L., 118, 125 e n, 166, 169n, 178  
 De Martino A., 190n  
 De Paolis A., 129n  
 De Paulis M., 178  
 De Ruggiero G., 36, 38  
 De Sabata E., 58n, 147, 148  
 De Santis G., 21, 52, 53, 55, 56, 58, 63 e n, 64, 65 e n, 67n, 68 e n, 69 e n, 70, 71 e n, 72 e n, 73 e n, 76 e n, 77, 105, 106, 198, 203  
 De Sica V., 22, 71n, 126, 132, 135, 138, 139, 140, 141, 143, 144, 156, 178  
 De Tiberis N., 178  
 De Vincenti G., 58n, 77n  
 Dehée Y., 16n, 53n  
 Del Bo D., 54, 163  
 Del Boca A., 65n  
 Della Porta D., 189n  
 Demin R., 179

- Deodato R., 190n  
 Di Chiara F., 19n, 28, 60n, 61n, 80n, 85n, 183n  
 Di Sante C., 65n  
 Dobrynin S., 13n  
 Dominique C., 99n  
 Donini A., 47  
 Dostal V., 113  
 Dostoevskij F., 173  
 Dyshlyuk L., 58n, 173n  
  
 Eisenhower D., 11  
 Ejzenštejn S., 34n  
 Ekk N., 34n  
 Elie M., 156n  
 Ellwood D., 12 e n, 60n  
 Erenburg I., 44  
 Ermaš F., 141 e n, 155, 174 e n, 176n, 178, 189, 190  
 Ermini G., 47  
 Ermler F., 32  
 Etheridge B., 20n  
  
 Fago G., 183, 191 e n  
 Falk P., 52n, 70, 71, 72, 73, 200  
 Fanfani A., 54, 81  
 Fayet J.-F., 10n, 33 e n  
 Feigelson K., 28  
 Felisatti M., 183, 191 e n  
 Fellini F., 58n, 71n  
 Ferrara M., 58n  
 Ferraz V., 86n  
 Finch P., 97, 201  
 Flores M., 41n  
 Focardi F., 59n, 65n, 66n  
 Fogu C., 64n  
 Fomin V., 56n, 74n, 112n, 149n, 155n  
 Fonda J., 18  
 Fossati L., 92n  
 Franceschi G., 102  
 Frank R., 20n  
 Frasinetti A., 68n  
 Friedkin W., 172n  
  
 Gallinari P., 28, 53n, 56n, 64n  
 Gallo M., 91, 92n, 110  
  
 Garbuglia M., 114  
 Gardin V., 30  
 Gardner A., 18  
 Gati I., 92n  
 Genscher D., 104n  
 Germi P., 79n, 86n  
 Giagni G., 68n  
 Giannini G., 186, 188  
 Gienow-Hecht J., 8, 9n  
 Ginzburg N., 129  
 Giordani F., 47  
 Giovacchini S., 39n  
 Giovagnoli A., 189n  
 Girolami M., 190n  
 Giusti M.T., 48n  
 Glagoleva N., 69n  
 Gobetti E., 65n  
 Godet M., 74n, 150 e n  
 Goglia L., 65n  
 Gorjaeva T., 150, 151n  
 Gould-Davies N., 10n  
 Grade L., 183  
 Gravina G., 36n, 38n, 40n, 42n, 46n, 47n, 51n  
 Graziosi A., 150n, 151n, 152 e n  
 Gromyko A., 55, 145  
 Gronchi G., 11, 48, 54 e n, 107  
 Grossi M., 56n  
 Grouchy E., 119  
 Guerra T., 22, 129, 133, 140  
 Guida F., 39n  
 Gundle S., 75 e n, 102n  
  
 Hallenberger G., 17n  
 Halliday F., 194n  
 Hamant Y., 11n  
 Hanhimäki J., 7n  
 Hill G.R., 172n  
 Hixson W.L., 10n  
 Hugo V., 119  
  
 Iaccio P., 58n  
 Il'in V., 174, 179  
 Inber V., 45  
 Ingrao P., 55n  
 Isakovskij M., 45

- Jäckel A., 17n  
 Jancsó M., 152n  
 Jersild A., 19n  
 Johanson E., 32  
 Jutkevič S., 74n
- Kaftanov S., 52n  
 Kalatozov M., 21, 67, 79, 85 e n, 86, 87,  
 90, 97, 101, 106, 112, 145  
 Kamenka A., 53, 56  
 Kansteiner W., 65n  
 Karl L., 19n  
 Karmen R., 152n  
 Kawalerowicz J., 152n  
 Kazan E., 14n  
 Kenez P., 13n  
 Kennedy A., 52n, 70  
 Kezich T., 117n, 124n  
 Khogiaiev J., 178  
 Kislovoj A., 37n  
 Klimov E., 155n  
 Kokoreva I., 163n  
 Kolosov L., 76n  
 Kosygin A., 54, 57  
 Kötzing A., 15n  
 Kozincev G., 163n  
 Kozovoi A., 76n, 105n, 132n  
 Kramer S., 111n  
 Kruger H., 104n  
 Kuligianov L., 178
- La Malfa U., 47  
 La Pira G., 47  
 Lacy W., 11, 110  
 Laura E.G., 55n  
 Laurent N., 13n  
 Laurenti Rosa S., 29, 30 e n, 31  
 Layerle S., 16n, 53n  
 Lazar M., 189n  
 Lean D., 97n  
 Lebow R.N., 64n  
 Leffler M.P., 7n, 9n  
 Legiava, 30n  
 Lenin V., 29, 30n,  
 Leo G., 178
- Leone G., 175, 180  
 Lepre A., 59n  
 Levantesi A., 117n, 124n  
 Levi C., 45, 46  
 Levin A., 31  
 Levine J., 21, 70, 71n, 75, 110, 131,  
 183, 184, 200, 201  
 Lindenberger T., 8n  
 Lisitsian T., 58n  
 Litkens, 30n  
 Lombardo G., 183  
 Longo L., 57, 58n, 59, 61  
 Loren S., 22, 126, 128, 132n, 134, 138,  
 139, 140, 142, 143  
 Loretti R., 49  
 Loth W., 155n  
 Lovejoy A., 28  
 Ludwig E., 35n
- Madeo A., 109n, 110  
 Magni L., 103n  
 Maguire L., 17n, 98n  
 Maiazki V., 178  
 Major P., 8 e n  
 Malcovati F., 32n  
 Mancosu P., 43n  
 Manetti D., 107n  
 Manfredi N., 123n  
 Mangano S., 55  
 Mann T., 173  
 Mannuzzi A., 166  
 Manzoli G., 60n  
 Marcellini R., 58n  
 Mariuzzo A., 36n  
 Marsh E., 123n  
 Martynov L., 45  
 Marx S., 123n  
 Masi S., 55n  
 Maslansky P., 112  
 Mastroianni M., 22, 126, 132n, 134,  
 139, 140, 142, 143  
 Matard-Bonucci M.-A., 189n  
 Mattarella B., 54  
 Mattelart T., 11n  
 Mazzei L., 29n, 30 e n  
 Mazzitelli G., 31n

- McKenna A., 71n  
 Mdivani G., 22, 58n, 133, 137 e n, 138,  
 139, 140, 141 e n, 142, 152n, 198  
 Medici A., 59n  
 Medvedev R., 150  
 Mele G., 27n  
 Meleško, 37n  
 Menjalscikov S., 114  
 Mezzana D., 192n  
 Micciché L., 58n, 101n  
 Michaels P., 86n, 104n  
 Michajlov, 51n  
 Milanesi G., 34n  
 Millozza L., 63 e n  
 Misiano F., 30n  
 Mitter R., 8 e n  
 Mityurova E., 28, 74n, 109n  
 Moine C., 9n, 15 e n, 16n, 28, 53n  
 Molotkov, 72n  
 Monicelli M., 58, 71n  
 Morbidelli M., 59n  
 Moro A., 145n, 189 e n, 190, 192, 194  
 Moro R., 192n  
 Morricone E., 90n, 129  
 Morsella F., 178  
 Mosin L., 178  
 Mucci V., 46  
 Mussolini B., 33, 34, 67, 157  
 Mussolini V., 55  
 Musy Glori V., 95, 96  
 Muti O., 186
- Nagornaja O., 10n  
 Nannuzzi A., 114n  
 Napoleone Bonaparte, 115, 119, 120,  
 122, 124 e n  
 Napolitano G.G., 182  
 Narimov V., 174, 179  
 Nekrasov V., 44  
 Nemchinova T., 27n  
 Nero F., 180  
 Nikolski S., 179  
 Nobile U., 21, 51, 58n, 79, 80, 83, 90,  
 92 e n, 93, 94, 97, 101, 102, 103, 104  
 Noto P., 85n  
 Nye J., 56n, 173n
- O'Toole P., 114, 115, 124  
 Ohayon I., 156n  
 Olivieri A., 174  
 Olivieri C., 28, 64n,  
 Orlov I., 49n  
 Ory P., 20n  
 Osgood K., 20n  
 Ozerov J., 152n
- Pagano B., 31  
 Paietta G., 157  
 Pajala M., 28  
 Palladino A., 174  
 Palma P., 28  
 Parks J., 11n  
 Pasolini P.P., 46  
 Pasternak B., 43 e n, 46, 97n  
 Pavlenko, 163n, 164n, 193n  
 Pavlenok B., 125 e n  
 Pavlova N., 18  
 Payk M., 8n  
 Peirano P.-F., 98n  
 Pescatore G., 60n  
 Petri E., 192  
 Petrov A., 167  
 Pezzino P., 65n  
 Pierotti F., 85n  
 Pipolo (G. Moccia), 24, 165, 171, 195n  
 Pisu R., 52n  
 Pisu S., 16n, 19n, 34n, 35n, 39n, 74n,  
 85n, 176n  
 Pittorru F., 183, 191 e n  
 Plummer C., 114, 123n  
 Podgornyj N., 55, 108 e n  
 Pomelov I., 146 e n  
 Pons S., 36n, 39n, 57n, 155n, 158n  
 Pontecorvo G., 79n, 194n  
 Ponti C., 22, 51, 109, 126, 138, 139,  
 140, 165, 197  
 Popov A., 49n  
 Popov O., 18  
 Potemkin V., 34  
 Pozner V., 27n, 28, 85n  
 Preobraženskaja O., 32  
 Preti L., 54

- Progiogin, 95, 96  
 Prokof'ev A., 46  
 Prospero F., 161, 166  
 Protazanov J., 32  
 Prozumenščikov M., 54n, 55n, 158n  
 Pudovkin V., 30, 35 e n  
 Puškin A., 91  
  
 Quasimodo S., 46  
 Quilleri D., 178  
  
 Radi L., 59n  
 Raisman J., 69n  
 Raspo, 42  
 Razlogova E., 28  
 Razorenova M., 76n  
 Read W., 125n, 180  
 Reccia A., 43n, 45 e n, 159n  
 Reed J., 125 e n, 180  
 Renard, 80n, 81  
 Rey M.-P., 74n  
 Richmond Y., 11n  
 Ripellino A.M., 44, 45, 46  
 Riva V., 59n  
 Rizzoli A., 125n  
 Rjazanov E., 24, 156, 161, 162n, 163n,  
 165, 166, 167, 173, 198  
 Rocca C., 178  
 Roccucci A., 54n, 55n, 158n, 163n  
 RoCHAT G., 65n  
 Rodari G., 173  
 Romanov A., 80, 106 e n, 144, 145n,  
 153 e n, 155, 157n, 174  
 Romero F., 7n, 9n, 28  
 Romijn P., 8n, 9n, 11n, 17n  
 Romm M., 14n  
 Rondi G.L., 99 e n  
 Rondoni P., 41  
 Rosenberg E., 9 e n  
 Rosenberg V., 11n  
 Rosi F., 79n  
 Rossellini R., 58, 178  
 Rossi U., 60n  
 Rosso A., 35  
 Roth-Ey K., 11n  
 Rotunno G., 114 e n  
  
 Ryžov N., 138, 140  
  
 Saba U., 46  
 Sacchi F., 100, 101n  
 Sacharov A., 150  
 Sadoul G., 56  
 Salacone A., 48n, 54n, 55n, 57n, 81n,  
 108n, 109 e n, 145n, 158n, 163n  
 Salazar A., 191  
 Salazkina M., 39n  
 Salinari C., 46  
 Samochvalov L., 174  
 Santarelli L., 65n  
 Santi L., 21, 24, 25, 58n, 62n, 63, 70,  
 125, 156, 157 e n, 165, 182, 183 e n,  
 184 e n, 185 e n, 186 e n, 187, 188 e  
 n, 191, 193, 194, 196, 200  
 Santoro S., 29n  
 Saragat G., 81  
 Sarti A., 174 e n, 176n  
 Saunders F.S., 7 e n  
 Šauro V., 152n  
 Savel'eva L., 130n, 138n, 163  
 Savioli A., 76n  
 Scelba M., 40  
 Schlemmer T., 66n  
 Schmitt C., 17n  
 Scoppola P., 59n  
 Scotoni G., 66n  
 Scott-Smith G., 8n, 9n, 10, 11n, 17n  
 Segal J., 8n, 9n, 11n, 17n  
 Sekirinskij S., 13n  
 Semičev V., 161, 165  
 Seoni A., 26n  
 Šepit'ko L., 155n  
 Serri, 95  
 Shaw T., 12 e n, 13 e n, 14, 15, 18n  
 Siefert M., 17 e n, 18 e n, 19n, 28, 56n,  
 60n, 64n, 75n, 196  
 Sinjavskij A., 151, 187n  
 Sirinelli J.-F., 8 e n, 39n, 74n  
 Sizov N., 165n, 166, 169n, 183 e n,  
 184, 185n  
 Škalikov M., 125n, 174, 178  
 Sklar R., 39n  
 Skopal P., 19n

- Slavnov A., 80, 125 e n, 156n  
 Sluckij B., 46  
 Smirnov S., 46, 62n, 68 e n, 70n  
 Smoktunovskij I., 163  
 Soffientin A., 183n  
 Solmi S., 45, 46  
 Solženicyn A., 151  
 Sordi A., 23, 145, 165  
 Sorlin P., 16n, 28, 74n, 176n  
 Soutou G.H., 8 e n, 39n, 74n, 155n  
 Spagnoletti G., 30n  
 Stalin I., 9, 36n, 39, 41, 44, 85n, 155  
 Stapleton M., 180  
 Steiger R., 114, 115, 123n  
 Stendhal, 120  
 Stišova E., 76n  
 Storaro V., 180  
 Storčak T., 179  
 Strada V., 44, 46  
 Šumjackij B., 106  
 Surikov A., 178, 190n, 191n, 193n  
 Surin V., 53n, 68, 80, 83 e n, 85n, 86n,  
 89n, 92n, 105, 106 e n, 112, 118n,  
 125n, 164n, 165n  
 Surkov A., 45  
 Sytin V., 163n, 164n  
 Szczepanik P., 28  
  
 Taillibert C., 33n  
 Tambroni F., 59  
 Tangorra O., 174  
 Tarič J., 32  
 Tarkovskij A., 39n, 67, 155n, 173 e n  
 Tavanec S., 26n, 125n, 137n, 141n,  
 142n, 143n, 145n, 146n, 152n, 153n,  
 187n  
 Taviani E., 59n  
 Taylor E., 18  
 Tenejšvili O., 125 e n, 143, 156n, 157n,  
 165n, 166 e n, 169n, 183 e n, 184 e  
 n, 185n, 193n  
 Thaon di Revel I., 29  
 Timofeev N., 138, 139  
 Toffetti, 29n  
 Togliatti P., 36, 57  
 Trofimenkov M., 67n  
  
 Trombadori A., 57, 68n, 70n, 72n, 73 e  
 n, 157  
 Trusko V., 178  
 Tumanišvili M., 14n  
 Tumanova Z., 146n  
 Turčin V., 150  
 Turovskaja M., 13n  
 Tvardovskij A., 45, 46  
  
 Ungaretti G., 46  
 Uva C., 86n  
  
 Valentini, 122  
 Valjusek S., 114  
 Valletta V., 145  
 Valmarana P., 76n, 100n  
 Vasil'ev D., 62n  
 Vasile A., 19n  
 Ventura F., 174  
 Venturini S., 60n  
 Visalberghi, 122  
 Visconti L., 55, 71  
 Viskovskij V., 32  
 Voievodin, 30 e n  
 Volček B., 143  
 Volkov A., 32n  
 Volkov V., 169n, 178n  
 Volodin V., 174  
 Vowinckel A., 8n  
  
 Wagstaff C., 61n  
 Waymark P., 124n  
 Wellington A., 114, 115, 119, 120  
 Westad O.A., 7n, 9n  
 Wilson M., 18n  
 Woll J., 67n, 114n  
 Wyler W., 14n  
  
 Yagya V., 27n  
 Youngblood D., 13 e n, 14, 15, 67 e n,  
 114n, 116n  
  
 Zabolockij N., 45, 46  
 Zagarrío V., 184n, 195n  
 Zagladin V., 146n  
 Zarubin G., 11, 110

Zaslavsky V., 36n

Zavattini C., 22, 129, 133, 137, 139,  
140, 145

Željabužskij J., 32

Zguridi A., 72, 73

Zhuk S., 28, 107n

Zimmer K., 18n

Zinni M., 28, 59n, 192n

Zveteremich P., 42, 44, 45, 46

## MIMESIS PASSATO PROSSIMO

Collana diretta da Paolo Bertella Farnetti

1. Alessandro Boaglio, *Plotone chimico. Cronache abissine di una generazione scomoda*
2. Danilo Franchi (a cura di), *Raccontare la verità. Sud Africa 1996-98. La Commissione per la verità e la riconciliazione*
3. Florian Coulmas, *Hiroshima. Storia e memoria dell'olocausto atomico*
4. Silvia Cassamagnaghi, *Quando lo zio Sam volle anche loro. Hollywood, le donne e la Seconda Guerra Mondiale*
5. Nicola Mastronardi, *Gheddafi. La rivoluzione tradita*
6. Baris Alakus, Katarina Kniefacz, Robert Vorberg, *I bordelli di Himmler. La schiavitù sessuale nei campi di concentramento nazisti*
7. Caterina Roggero, *L'Algeria e il Maghreb. La guerra di liberazione e l'unità regionale*
8. Roberta Cairoli, *Dalla parte del nemico. Ausiliarie, delatrici e spie nella Repubblica sociale italiana (1943-1945)*
9. Esther Fintz Menascé, *Buio nell'isola del sole. Rodi 1943-1945: i due volti di una tragedia quasi dimenticata*
10. Gian Paolo Caselli, *La Russia nuova, Economia e storia da Gorbačëv a Putin*
11. Benedetta Guerzoni, *Cancellare un popolo. Immagini e documenti del genocidio armeno*
12. Paolo Bertella Farnetti, Adolfo Mignemi, Alessandro Triulzi (a cura di), *L'impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*
13. Wolfgang Krieger, *Storia dei servizi segreti. Dai faraoni alla Cia*
14. Manfredi Scanagatta, *E l'America creò gli hippie. Storia di una avanguardia*
15. Giancarlo Vigorelli, *Diario moscovita. Appunti sul dispotismo russo*
16. Massimiliano Santi, *La stele di Axum. Da bottino di guerra a patrimonio dell'umanità. Una storia italiana*, Introduzione di Angelo Del Boca
17. Massimo Campanini, *Oltre la democrazia. Temi e problemi del pensiero politico islamico*
18. Giorgio Galli, *Storia d'Italia tra imprevisto e previsioni. Dal Risorgimento alla crisi europea (1815-2015)*
19. Francesco Zavatti, *Comunisti per caso. Regime e consenso in Romania durante e dopo la Guerra fredda*
20. Pier Paolo Portinaro (a cura di), *Passioni violente e memorie contrastate. Scene del Novecento europeo*
21. Valeria Deplano e Alessandro Pes (a cura di), *Quel che resta dell'impero. La cultura coloniale degli italiani*
22. Marco Di Donato, *Hezbollah. Storia del Partito di Dio*, introduzione di Massimo Campanini

23. Marzia Ponso, *Processi, riparazioni, memorie. L'“elaborazione del passato” nella Germania postnazista e postcomunista*
24. Silvia Federici, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*
25. Roberto Biorcio, *Il populismo nella politica italiana. Da Bossi a Berlusconi, da Grillo a Renzi*
26. Veronica Ronchi, *La metamorfosi della Rivoluzione. Il liberalismo sociale nel Messico di Salinas (1988-1994)*, prefazione di Massimo De Giuseppe
27. Giuseppe Deiana, *La rivoluzione dei giusti. Un'alternativa alla globalizzazione dell'indifferenza*
28. Massimo Campanini, *L'islam, religione dell'occidente*
29. Giorgio Galli, Francesco Bochicchio, *Scacco alla superclass. La nuova oligarchia che governa il mondo e i metodi per limitarne lo strapotere*
30. Giulia Grechi e Viviana Gravano (a cura di), *Presente imperfetto. Eredità coloniali e immaginari razziali contemporanei*
31. David Gilbert, *Amore e lotta. Autobiografia di un rivoluzionario negli Stati Uniti*, a cura di Giacomo Marchetti e Nora Gattiglia
32. Luca Ciabarrì ed Elia Vitturini (a cura di), *Dopo la guerra: democrazia, sviluppo e migrazioni in Somalia*
33. Massimo Pieri, *Doikeyt, Noi stiamo qui ora! Gli Ebrei del Bund nella Rivoluzione russa*
34. Paolo Bertella Farnetti, Lorenzo Bertucelli e Alfonso Botti (a cura di), *Public History. Discussioni e pratiche*
35. Aldo Giannuli, Elia Rosati, *Storia di Ordine Nuovo*
36. Andrea Sceresini, Nicola Palma, Maria Elena Scandaliato, *Piazza Fontana, noi sapevamo. Golpe e stragi di Stato. Le verità del generale Maletti*, prefazione di Paolo Biondani
37. Aldo Giannuli, *Da Lenin a Stalin. La formazione del sistema di potere sovietico*
38. Gabriele Bassi, *Sudditi di Libia*, Prefazione di Angelo Del Boca
39. Giorgio Galli, Francesco Bochicchio, *Arricchirsi impoverendo. Multinazionali e capitale finanziario nella crisi infinita*
40. Alfredo Sprovieri, *Joca il “Che” dimenticato. La vera storia del ribelle italiano che sfidò il regime dei Gorillas*
41. Matteo Ceschi, *Un'altra musica. L'America nelle canzoni di protesta*
42. Mumia Abu-Jamal, *Vogliamo la libertà. Una vita nel Partito delle Pantere Nere*, a cura di Giacomo Marchetti
43. Francesco Dei, *La rivoluzione sotto assedio. Storia militare della guerra civile russa 1917-1918, Vol. 1*
44. Francesco Dei, *La rivoluzione sotto assedio, Storia militare della guerra civile russa 1919-1920, Vol. 2*
45. Elia Rosati, *Casapound Italia. Fascisti del terzo millennio*
46. Aldo Giannuli, *Le spie del duce (1939-43). Lettere e documenti segreti sulla campagna di Russia*
47. Massimiliano Santi, *Sguardo a Levante. La politica culturale italiana sul patrimonio archeologico e monumentale del Dodecaneso*

- 
48. Filippo Colombara, *Raccontare l'Impero. Una storia orale della conquista d'Etiopia (1935-1941)*
49. Paolo Bertella Farnetti, *Pantere Nere. Storia e mito del Black Panther Party*
50. Giuseppe Deiana, *Dissentito dunque sono. Essere obiettori e disobbedienti nella società plurale*
- 
- 
- 

*Finito di stampare  
nel mese di aprile 2019  
da Digital Team - Fano (Pu)*