



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema
e della musica

Corso di laurea triennale in discipline delle arti, della musica e dello
spettacolo

**Considerazioni analitiche e comparazioni sull'uso della propaganda nel
cinema. Unione Sovietica e Stati Uniti d'America a confronto.**

Relatore: Chiar.mo Mirco Melanco

Correlatore: Chiar.ma Farah Polato

Laureanda: Francesca Censi

Matr.1199013

Anno Accademico

2022/2023

INDICE

Introduzione	4
Capitolo 1. Usa e Urss: storia e propaganda s'intrecciano	
1.1 Urss: XX secolo tra rivoluzioni e tensioni	6
1.2. Usa: XX secolo tra crescita e innovazione	12
Capitolo 2. Usa e Urss: due diversi approcci al cinema di propaganda	
2.1 Urss: cinema a servizio dello Stato	20
2.2 USA: Il complesso rapporto tra cinema e governo	32
Conclusione	42
Bibliografia	44
Sitografia	45
Filmografia	45

Introduzione

L'intenzione della seguente tesi è quella di approfondire i diversi modi in cui, nel corso del Novecento, nazioni come Stati Uniti e Russia hanno gestito la propaganda usufruendo in particolare del mezzo cinematografico. Sarà necessario stilare una panoramica storica perché, senza di essa, sarebbe difficile inquadrare il peso degli eventi sullo sviluppo della settima arte nella sua funzione non solo di intrattenimento, ma di protagonista essa stessa della storia di un paese. Inizieremo ripercorrendo la storia della Russia, particolarmente tormentata nel corso del Novecento a causa dei forti cambiamenti sociali sfociati poi nella famosa Rivoluzione d'Ottobre del 1917 con l'ascesa al potere dei soviet e a una nuova fase per la storia nazionale. È in questa fase che venne sancito l'inizio del sodalizio tra cinema e stato, il quale realizzò proprio in questo periodo l'importanza del mezzo cinematografico e del suo potere sul pensiero di massa. Nello stesso periodo si concentrarono dunque i massimi lavori di propaganda cinematografica, vedremo grandi registi come Sergej Michajlovic Ejzenstejn e Dziga Vertov che iniziarono le proprie sperimentazioni proprio ora, dando vita ai loro lavori più avanguardisti e lodati.

Spostandoci invece verso Occidente, affronteremo la fase più prolifica della storia di propaganda degli Stati Uniti a partire dalla Seconda Guerra Mondiale, nonostante già nel corso del primo conflitto si fosse sfruttato il mezzo cinematografico a scopi politici. È però proprio nel corso degli anni quaranta che la propaganda, in particolare quella cinematografica, diventò parte integrante della macchina da guerra statunitense. Lo scoppio del conflitto fu per Hollywood un'occasione imperdibile per dare vita a innumerevoli storie di finzione che pur non rinunciando al fine ludico tipico del cinema, integravano però al loro interno temi e idee politiche e sociali che avevano sempre più un ruolo focale all'interno della trama.

Citeremo varie pellicole che hanno caratterizzato il cinema statunitense di questo periodo (ad esempio il celebre *Why We Fight* di Frank Capra) e parleremo di come sia stato difficile per gli autori del tempo trattare apertamente ciò che stava succedendo oltreoceano: il rischio di imbattersi nella censura era altissimo. Spostandoci invece verso la fine degli anni quaranta, vedremo una maggiore produzione di film e documentari che puntavano esplicitamente a mettere in luce i lati positivi dell'America capitalista, in contrasto con il 'pericolo rosso' individuato soprattutto nel comunismo di stampo sovietico. Si possono citare decine di cortometraggi che evidenziano gli aspetti contrastanti dei due paesi e delle rispettive ideologie: tra i più emblematici citiamo il cartoon del 1948 *Make mine freedom* che mette in scena le possibilità e libertà di cui l'uomo americano capitalista dispone in quanto tale.

Parallelamente in Russia troviamo una prolifica produzione di film che puntano a diffondere la paura per il nemico americano tanto quanto a esaltare i pregi del regime comunista in contrasto a quello del nemico, ma ciò lo vedremo più attentamente di seguito. Dunque si analizzeranno nel dettaglio questi due esempi di propaganda attraverso gli scenari mondiali che hanno caratterizzato il novecento, a partire dalla rivoluzione russa, passando per i due conflitti mondiali fino ad arrivare alla Guerra Fredda.

1 Usa e Urss: storia e propaganda s'intrecciano

1.1 *Urss: XX secolo tra rivoluzioni e tensioni*

La Russia a partire dai primi del '900 avvia un grande processo di modernizzazione con caratteri però molto diversi dalla crescita costante dell'Occidente: infatti la maggior parte della popolazione versa in uno stato di estrema miseria, secondo un antico e ancora ben radicato sistema semi feudale. In un contesto del genere, non è difficile pensare come certi ideali rivoluzionari e sovversivi trovino terra fertile, ed infatti è proprio sul nascere del nuovo secolo che il Partito Socialista Rivoluzionario. Lo scoppio del primo conflitto mondiale, infine, mette il paese in ginocchio e, con l'appoggio di Lenin, capo della corrente bolscevica, occupa Pietrogrado. Si scatena così la grande sollevazione popolare passata alla storia come Rivoluzione d'Ottobre che porta alla sconfitta definitiva delle forze zariste e all'ascesa del governo dei Soviet¹. Lo scoppio della rivoluzione fa precipitare la situazione, che culmina con la presa del potere da parte dei bolscevichi e con l'uscita della Russia dalla guerra. Le riforme di Lenin si rivelano efficaci sul fronte economico: negli anni Venti del '900 la Russia registra infatti una notevole crescita che avrà risvolti positivi anche nell'ambito artistico, con un incremento della produzione letteraria, artistica e scientifica. Importanti innovazioni che rivoluzioneranno il cinema russo iniziano proprio in questo periodo con cineasti come Dziga Vertov e Sergej Michajlovic Ejzenstejn. La propaganda in ogni sua forma, e soprattutto attraverso il cinema, avrà un ruolo chiave nei piani del partito comunista sin dalla sua nascita. Negli ultimi anni Dieci la produzione filmica è stata poco prolifica a causa della guerra, ma, a partire dai primi anni Venti, grazie a Lenin, questa inizia a crescere notevolmente fino a esplodere completamente sotto il regime stalinista. Negli anni Venti il pubblico che si fonda nelle sale è prevalentemente attirato dalla novità tecnica di questa nuova arte, gli addetti ai lavori del cinema si chiedono infatti come riuscire a tenere alta l'attrattiva per la sala cinematografica una volta svanito l'interesse dato dalla novità. Si diffondono anche i cosiddetti cinegiornali, soprattutto durante la guerra russo-giapponese del 1905, momento questo importante per lo sviluppo del cinema russo perché per la prima volta le

¹S. Lupo – A. Ventrone, *L'età contemporanea*, Milano, Le Monnier, 2018.

persone sono fortemente interessate a vedere ciò che sta accadendo².

Nel dicembre del 1922 nasce ufficialmente l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche e quando Lenin sale ufficialmente al potere, concentra sin da subito tutte le energie del suo Paese in vista di un solo obiettivo: modernizzare l'allora arretrata Unione Sovietica affinché sia in grado di rivaleggiare con le altre potenze occidentali. Elimina quindi la concorrenza e rende il Partito Comunista il partito di Stato. In questo periodo si diffonde l'idea che il cinema debba essere l'arma principale per diffondere gli ideali socialisti: Lenin sostiene infatti che l'arte visiva sia il mezzo migliore per sfuggire alla decadenza borghese, tanto che in seguito la produzione cinematografica russa sarebbe stata finanziata dallo Stato. Il difficile periodo post rivoluzionario porta con sé grandi innovazioni nelle varie arti e nella cultura in genere, al centro delle quali il bolscevismo vuole però essenzialmente l'operaio e le questioni sociali. Il teatro è posto a servizio della lotta politica e deve usare il proprio linguaggio per incanalare in modo efficace i messaggi di propaganda sociale. E' dunque proprio il teatro a stimolare un rinnovamento anche nelle altre espressioni artistiche, soprattutto nell'arte cinematografica che proprio in questi anni, tra l'altro, sperimenta il montaggio: nato in Francia col cinema dei fratelli Lumière, nella Russia degli anni Venti diventa definitivamente un elemento chiave del mezzo cinematografico³. Regista emblematico di questo periodo rivoluzionario del cinema, è il già citato Ejzenstejn che s'impegnò nella realizzazione di film di propaganda come *Oktjabr'* [1928; Ottobre] e *Bronenosec Potëmkin* (1925; *La corazzata Potemkin*), finalizzati a esaltare la rivoluzione leninista, ma ne parleremo meglio nel prossimo capitolo.

Alla morte di Lenin nel 1924 sale, o meglio prende il potere, Iosif Stalin, politico senza scrupoli e senza morale che crede fortemente nella causa rivoluzionaria e socialista. Con la sua ascesa al potere, il cinema propagandistico perde invece il carattere fortemente sperimentale e innovativo che ha avuto fino a quel momento: Stalin infatti sostiene che il cinema si debba focalizzare solo ed esclusivamente sulla propaganda politica al fine di diffondere il socialismo tra le masse; i deve lasciare così in secondo piano le sperimentazioni portate avanti fino a quel momento. Egli pensa infatti che sia troppo

²R. Taylor, *Film Propaganda – Soviet Russia and Nazi Germany*, Londra, L.B. Tauris, 1998, p.22.

³M. Melanco, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Roma, Fondazione ente dello spettacolo, 2020, p.83.

complesso per le masse mentre il solo scopo del cinema deve essere trasmettere messaggi più semplici e diretti possibile⁴. Come già accennato, i film del periodo stalinista sono fortemente controllati dallo Stato e lo stesso Vertov rinuncia alle sue sperimentazioni per produrre film più politici come il celebre documentario *Tri pesni o Lenine* (1934; *Tre canti su Lenin*), nel quale si elogia la figura del dittatore e la sua influenza sulla società russa, sempre più in evoluzione. In seguito Stalin per primo si rende conto del potere dell'appena nato cinema sonoro, sbarcato in URSS negli anni Trenta: si occupa infatti in prima persona di scegliere le pellicole, selezionare i registi e controllare i copioni. Ciò che Stalin vuole mettere in atto è il cosiddetto realismo socialista nel campo delle arti, con lo scopo di diffondere l'espressione artistica anche tra le classi proletarie: è necessario dunque trattare i temi della lotta di classe, incoraggiando gli operai a unirsi unanimemente contro i nemici per eccellenza, ovvero l'individualismo e la classe borghese. Dagli anni Trenta in poi il realismo socialista verrà utilizzato da Stalin come vero e proprio mezzo di propaganda comunista. La fine del conflitto sul fronte orientale avviene proprio grazie alla controffensiva russa e alla lunga resistenza di Stalingrado che porta alla prima sconfitta definitiva dell'esercito tedesco. Questo evento ha un ruolo cruciale nella storia in quanto per la prima volta la Germania appare non più come invincibile e l'Urss diviene la capofila nella lotta al nazismo. Un film esemplare di questi anni è *Stalingradskaya bitva I,II* [1949; *La battaglia di Stalingrado*] di Vladimir Petrov dove vengono messe in scena le fasi salienti della cruciale battaglia attraverso una ricostruzione monumentale. In particolare la figura di Stalin è mostrata, come disse il celebre critico cinematografico André Bazin, come una sorta di leader superuomo e genio militare capace di pianificare la guerra da solo; insomma la ricostruzione degli eventi al Cremlino sarebbe tutto tranne che realistica⁵.

La vittoria della Seconda Guerra Mondiale porta la figura di Stalin ad ottenere sempre più consensi, infatti lui è il leader della Grande Guerra Patriottica e conduce l'Urss verso l'uscita dal conflitto come una vincitrice. Con la Grande Guerra Patriottica, il mito di Stalin si evolve, ora è innalzato a eroe della nazione e visto da tutti come il forte leader di guerra. Un film cult per la Russia post bellica è proprio *Padenie Berlina* [1950; *La caduta di Berlino*] di Michail Clauveli il cui protagonista, soldato dell'Armata Rossa

⁴Ivi, p. 85.

⁵A. Bazin, B. Cardullo, *Bazin at work*, New York, Routledge, 1997, p. 28.

durante la battaglia di Stalingrado prima e la presa di Berlino poi, incarna in pieno il forte patriottismo del tempo. I fatti storici narrati sono chiaramente enfatizzati in chiave filorussa; per esempio si può sentire un generale tedesco elogiare Stalin e le sue grandi capacità da leader che sicuramente lo porteranno ad avere la meglio sull'esercito nazista, oppure la rappresentazione del dittatore e delle sue doti militari sono idealizzate in confronto a quelle del suo rivale Hitler. Tutto di questo film è dunque chiaramente finalizzato alla propaganda sovietica, dalla rappresentazione caricaturale del nemico, all'esaltazione dei propri successi militari, all'uso sapiente di fatti storici di un passato vicino di cui lo spettatore ha un ricordo vivido⁶.

La fine del conflitto non porta ad una pace totale ma avvia anzi un periodo di cosiddetta Guerra Fredda; infatti la guerra aveva costretto certi paesi a lasciare in secondo piano alcune differenze ideologiche col fine di concentrare tutte le forze nella lotta al nazifascismo. Una volta finito il conflitto però queste differenze riemergono prepotentemente dividendo il mondo in due blocchi distinti con idee socio-politiche contrastanti. Questa situazione si protrae per trenta lunghi anni coinvolgendo il mondo intero nello schieramento Stati Uniti - Unione Sovietica. Ciò che permette a questa guerra di non sfociare mai in un conflitto vero e proprio fu il fatto che si giocò tutto sul piano spionistico e di scambio di informazioni, ma soprattutto sulla reciproca deterrenza. In questo periodo il cinema, che ha ormai raggiunto traguardi notevoli sia dal punto di vista tecnico che di successo tra il pubblico, diviene sempre più un elemento centrale della propaganda di entrambi i paesi che cercano in ogni modo di screditare l'immagine dell'altro agli occhi del popolo.

Alla morte di Stalin nel 1953, sale al potere Nikita Chruschev il quale avvia un processo di destalinizzazione che porta ad una svolta importante per la Russia, in quanto questa aveva speso gli ultimi trent'anni a venerare il proprio leader. Il periodo che va dalla morte di Stalin alla destituzione di Chruschev viene chiamato periodo di disgelo proprio perché si avvia un processo di distensione dei rapporti tra Urss e Occidente. In questo periodo si assiste ad un netto incremento della produzione filmica; la maggior parte sono film positivi che s'impegnano a mostrare come la vita in Russia sia sempre più simile a quella in Occidente attraverso narrazioni più incentrate sull'individuo e le sue questioni

⁶R. Taylor, *Film Propaganda – Soviet Russia and Nazi Germany*, cit., p.122.

personali⁷. Intanto la cultura americana si dilaga lentamente tra la popolazione che si fa sempre meno restia ad essa in quanto si rende conto che vi è una parte di questa che può essere apprezzata. Chiaramente anche i registi iniziano a prendere spunto dai loro colleghi hollywoodiani producendo film sempre meno politici e più d'evasione. Proprio questi film con uno stile americano, sono quelli che riscuotono più successo in sala. Ciò porta però con sé una riduzione sempre maggiore del senso patriottico che da sempre caratterizza il popolo sovietico e per contrastare questo evento sempre più dilagante il governo incentiva la produzione di film sulla Grande Guerra Patriottica, narrativa però questa che ha stancato, ed infatti un altro fenomeno di questo periodo è una maggiore sperimentazione di tecniche, argomenti, stili da parte di registi che approfittano anche di un allentamento della censura, seppur stando attenti a non superare certi limiti rimanendo nei confini del realismo socialista ancora in vigore⁸.

Uno dei momenti cruciali in campo internazionale del trentennio di Guerra Fredda, è la crisi missilistica di Cuba, durante la quale il mondo intero è tenuto in sospenso per due interminabili settimane: infatti gli Stati Uniti non sanno se attaccare l'URSS per aver costruito in segreto a Cuba una base missilistica rompendo così l'equilibrio della reciproca deterrenza oppure negoziare col nemico. Dopo questo episodio, inizia un periodo di distensione in cui non vi sono particolari attacchi reciproci tra i due blocchi, nonostante continui imperterrita la caccia a informazioni segrete su potenziali armi nucleari e nuove tecnologie del paese nemico.

Il cinema russo nel corso degli anni sessanta attraversa un periodo di disgelo, in cui le restrizioni statali su di esso si allentano sempre più e l'occhio della macchina da presa si fa sempre più soggettivo e meno politicizzato. Nonostante questo il film *Dobro pozhalovat, ili Postoronnim vkhod vospreshchen* (1964; Benvenuti ovvero vietato l'ingresso agli estranei) viene inizialmente etichettato come antisovietico per come racconta l'organizzazione dei giovani pionieri, subendo vari controlli da parte della Commissione di Stato Sovietica per il Cinema, è solo grazie alla benevolenza di Chrusciov che il film può passare in sala⁹. Nonostante questo la settima arte rimane comunque un mezzo attraverso il quale parlare di contemporaneità e fare critica e

⁷T. Shaw, D.J. Youngblood, *Cinematic Cold War*, Kansas, University Press of Kansas, 2010, p.49.

⁸G. Russo, *Il cinema del disgelo - sei registi in cerca di libertà*, Youcanprint, Tricase, 2017, p.9.

⁹ russiantranslation.com/2019/10/03/gli-anni-sessanta-dieci-film-del-disgelo-da-guardare/

riflessioni politiche-sociali. Si cita *Obyknovennyy fashizm* [1965; Il fascismo ordinario] che, attraverso un montaggio eccezionale, analizza cause e aspetti del fascismo e nazismo ampliando poi il discorso ad una riflessione sui totalitarismi e al loro rapporto con le masse. Non è un film di propaganda politica, non è questo il fine del regista che anzi, vuole allontanarsi dal un'estetica propagandistica per ricercare invece un nuovo linguaggio¹⁰.

Quando si arriva però agli anni Ottanta i rapporti tra Usa e Urss si congelano un'altra volta e la politica estera del nuovo presidente repubblicano Reagan punta esclusivamente alla lotta contro il comunismo diffondendo tra la popolazione il terrore rosso come nel periodo della crisi di Cuba, vent'anni prima. Chiaramente questa nuova ostilità tra i due paesi si riflette anche nel cinema, e in generale nell'ambiente cinematografico. A differenza degli Stati Uniti, per l'Urss gli anni ottanta non sono una decade particolarmente prolifica per quanto riguarda la produzione cinematografica. I pochi film usciti in quegli anni sono soprattutto prodotti d'evasione, poco propensi all'impegno politico e quando lo dimostrano s'impegnano comunque a fare una distinzione netta tra i «*good and bad americans*»¹¹. Nel 1989 la Sovinfilm, l'Associazione che si occupa della cooperazione tra produzioni cinematografiche russe e estere, chiude ufficialmente e con la caduta dell'Urss l'America non viene più vista come ostile e i film americani iniziano anzi ad essere presi come un modello da imitare. Un esempio di questo cambiamento ideologico è la messa in onda in Russia nell' '89 di un film statunitense dove gli americani vengono mostrati come coloro che fermarono l'assassinio di Gorbachev¹².

Quando nel 1991 crolla definitivamente L'Unione delle Repubbliche Socialiste, vediamo susseguirsi cambiamenti importanti nello scacchiere geografico d'Europa e la Russia ora si trova ad affrontare anni duri in seguito a una crisi economica che colpisce soprattutto la classe media.

Dunque è stato analizzato come la storia della Russia a partire dai primi del

¹⁰ www.nazioneindiana.com/2014/01/27/memorial-27-michail-romm-il-fascismo-ordinario-1965/#:~:text=Il%20Fascismo%20ordinario%2C%20documentario%20del%20regista%20%E2%87%A8%20Michail,commemorazioni%20e%20testimonianze%20per%20il%20Giorno%20della%20Memoria

¹¹T.Shaw, D.J. Youngblood, *Cinematic Cold War*, cit., p.57.

¹²*Ibidem*.

Novecento con la nascita dei soviet fino agli anni novanta sia particolarmente tormentata e caratterizzata da cambiamenti netti ma sempre delineata da una omogeneità del pensiero comune e del rapporto con il resto del mondo e con gli Stati Uniti a partire dalla Guerra Fredda. E' stato dunque fondamentale attraversare tutte le fasi principali della storia russa per poi riuscire a comprendere a pieno come queste hanno influenzato l'uso della propaganda.

1.2 Usa: XX secolo tra crescita e innovazione

L'inizio del ventesimo secolo è caratterizzato da forti cambiamenti dal punto di vista economico-sociale anche negli Stati Uniti d'America; in particolare l'economia e l'industrializzazione del paese stanno crescendo in modo estremamente rapido, e gli USA sono ormai considerati una potenza di gran lunga superiore a quelle europee.

società americana bianca più abbiente. Quando nel vecchio continente scoppia la Prima Guerra Mondiale, inizialmente gli Stati Uniti si limitano ad osservare da lontano, seppur dichiarandosi sostenitori della Gran Bretagna e inviando armi a quest'ultima e alla Francia, fino a quando entreranno vivamente nel conflitto nel 1917, a fianco di queste ultime. Lo strumento della propaganda viene usato per la prima volta in senso moderno proprio nel corso del primo conflitto. In questo periodo, infatti, si assiste ad una progressione notevole delle tecniche di comunicazione ad ampio raggio: non era mai successo prima che la gente comune venisse messa al corrente di ciò che succedeva nel mondo come si verifica invece durante la Grande Guerra. E' fondamentale, inoltre, avere l'appoggio della popolazione soprattutto per quanto riguarda la mobilitazione militare, e il modo più efficace per ottenerlo è attraverso il controllo dell'opinione pubblica. Altro compito della propaganda è sostenere il morale della nazione e contemporaneamente distruggere quello avversario. La propaganda usufruisce dunque delle grandi innovazioni nei sistemi comunicativi, rivelandosi spesso nella sua veste di manipolazione delle informazioni trasmesse al popolo al fine di dirigerne il pensiero e le decisioni, giusti o sbagliati che siano secondo un codice morale comune.

Nell'800 c'erano già stati tentativi di utilizzare i sistemi di propaganda, ma la

Grande Guerra fornisce un'occasione mai vista prima di applicarli in modo più avanzato. Diventa dunque una vera e propria arma di persuasione di massa capace di sfruttare a suo piacimento la psicologia collettiva. Si punta per esempio su sentimenti primordiali come la paura nei confronti di un nemico crudele, o la necessità di identificarsi nell'idea di nazione forte o in un'identità superiore e ben definita. D'ora in poi il compito del fronte interno americano è quello di sostenere a distanza i propri combattenti e ciò può essere reso possibile solo se questo fronte è fortemente coeso e unito da un sentimento comune di patriottismo che solo la comunicazione può diffondere velocemente ed efficacemente. Lo Stato, dunque, controlla ogni informazione trasmessa al popolo e le strutture volte a diffondere queste comunicazioni si sviluppano sempre di più. Ad essere presidente del Comitato per l'informazione pubblica è il giornalista George Creel, che mette in atto una campagna propagandistica molto aggressiva ed estremamente attiva, cosa che poi nel corso del secondo conflitto verrà criticata e anzi si cercherà di non ricadere in una propaganda del genere¹³.

La propaganda bellica viene influenzata principalmente da tre aspetti della guerra: il sentimento patriottico iniziale, la guerra nelle trincee che porta a una nuova qualità degli strumenti comunicativi e la fine del conflitto che richiede un'indispensabile riflessione sulle vittorie e perdite subite. Non viene vista come un dovere nei confronti dei propri cittadini ma anzi come un elemento da sfruttare in più occasioni e la stampa è il primo mezzo che si cimenta in questa nuova forma di controllo. Si diffondono velocemente i cosiddetti *pamphlets* ovvero libriccini o fascicoletti sui temi più disparati riguardanti la guerra. Anche gli slogan fanno la loro prima apparizione in questa fase, sono infatti capaci di essere compresi facilmente e di avere un forte impatto sui lettori. I *pamphlets* invece si diffondono più facilmente nelle classi agiate. Anche poster e manifesti vengono largamente utilizzati soprattutto col fine di convincere donne e uomini ad arruolarsi o sostenere la guerra moralmente e materialmente (Fig.1.1). Ad avere il compito di promuovere la guerra è il PCI (Committee of public information) fondato dal

¹³C. R. Koppes – G. D. Black, *Hollywood goes to war: How politics, profits and propaganda shaped World War Two movies*, MacMillan and Free press, California, 1987; tr. it. La guerra di Hollywood: politica, interessi e pubblicità nei film della Seconda Guerra Mondiale, Editrice il mandarino, Trento, 1988, pp. 57-69.

presidente Wilson¹⁴. Dunque la propaganda della stampa ha un ruolo fondamentale nella decisione degli Stati Uniti di entrare in guerra contro la Germania, può essere considerato come un primo esempio di influenza dei giornali sulle questioni militari. La propaganda ha dunque tra i suoi obiettivi principali la demonizzazione del nemico attraverso la sua ridicolizzazione e la sua resa mostruosa, col fine di portare il popolo ad appoggiare la guerra in nome dell'odio e del disprezzo così montato nei confronti di un avversario di cui spesso si sa poco o niente. Quando però la guerra si prolunga e la gente inizia ad essere insoddisfatta del suo protrarsi, anche la propaganda capisce che si deve fare un passo avanti: è allora che viene ufficialmente istituzionalizzata. Si



1.1 manifesto di reclutamento delle donne nel WAC (*Women's Army Corps*).

ricercano nuove tecniche e sperimentazioni che hanno poi influenzato notevolmente la comunicazione di massa del dopo guerra. La pubblicità inizia ad essere sfruttata a scopi propagandistici, con messaggi spesso semplici e frasi imperative e lapidarie: “Sostieni gli uomini in guerra”, “Difendi la nazione” e il famosissimo “*I want you*” dello Zio Sam. Per smuovere gli animi del pubblico si raccontano storie atroci e tristi mostrando la crudeltà nemica affinché si chieda un prosieguo della guerra contro il nemico selvaggio.

Con la conclusione della guerra l'Europa ne esce profondamente stremata e impiega anni per riprendersi economicamente. Negli anni Venti, conosciuti come i *roaring 20s*, gli Stati Uniti vivono un periodo estremamente fiorente e prolifico dal punto di vista culturale e commerciale. Infatti si diffondono sempre più i cosiddetti beni di consumo che contribuiscono alla diffusione di interessi e hobby nuovi da coltivare nel tempo libero. Nasce quindi un nuovo mercato che ingloba anche il cinema come nuovo intrattenimento di massa; questo nuovo stile di vita è conosciuto come l'*american way of life*¹⁵. Quando però in Europa scoppia il secondo conflitto mondiale, gli Stati Uniti decidono inizialmente di mantenere una posizione isolazionista, il che però si dimostra

¹⁴www.history.com/news/world-war-1-propaganda-woodrow-wilson-fake-news

¹⁵S. Lupo – A. Ventrone, *L'età contemporanea*, cit, p.293.

particolarmente difficile, infatti non indugiano a lungo prima di entrare ufficialmente in guerra contro la Germania nazista col fine di liberare i paesi da essa soggiogati.

Nonostante all'inizio del conflitto i film si astengono dal parlare di politica, la filmografia si fa poi particolarmente prolifica e il governo arriva a controllare quasi completamente tutte le produzioni cinematografiche, rendendo di conseguenza praticamente impossibile produrre film che si astengano da ogni inclinazione politica. Spesso questa è interventista a volte in modo estremamente esplicito tanto da portare gli isolazionisti ad attaccare fortemente Hollywood e ciò porta a un lungo dibattito tra isolazionisti e interventisti nel mondo dell'industria cinematografica. La guerra consente la collaborazione più duratura tra il governo americano e il cinema. Ogni settore infatti ha il compito d'impegnarsi a suo modo nel sostenere il proprio paese in guerra in Europa. Hollywood si presenta entusiasta di cimentarsi in film a tema bellico, infatti crede molto nel potere di mobilitare le masse e l'opinione pubblica da parte del cinema; anche se appena scoppiata la guerra Hollywood difende l'idea che non farà film su di essa perché quello non è compito suo, ma dei cinegiornali. E' interessante citare un'inchiesta parlamentare in cui Hollywood viene accusata di aver fatto propaganda interventista prima della entrata effettiva in guerra del paese. Questo va a sottolineare il forte legame che l'industria ha avuto da subito col governo¹⁶. L'ente governativo per la propaganda che si occupa di controllare e revisionare i copioni e film per applicare un'eventuale censura è l'OWI (*Office of War Information*). La mobilitazione è totale, ormai tutti i film prodotti a Hollywood hanno contenuti politico-sociali nonostante vi sia la ferva convinzione che bisogna continuare a produrre anche film d'intrattenimento che da sempre caratterizzano il cinema americano.¹⁷ Il cinema in particolare di cui, come già detto, si apprezzano le capacità di influire sul pensiero comune, viene visto come un'arma indispensabile per portare i cittadini a sostenere il proprio paese. Dunque non si tratta solamente di mettere in luce le grandi doti dell'esercito americano, ma anche di raccontare il nemico ai propri cittadini.

Nel 1940 la guerra comincia a essere sentita sempre più anche in Usa e i film apertamente interventisti aumentano notevolmente, soprattutto in seguito alle simpatie di Roosevelt verso i fratelli Warner. La situazione di guerra porta infatti il legame tra stato e

¹⁶Elmer Davis, 1943, citato da G. Muscio, *Hollywood/Washington*, Padova, Cleup, 1977, p. 60.

¹⁷C. R. Koppes, G. D. Black, *La guerra di Hollywood*, cit., pp. 70-71.

case cinematografiche a rafforzarsi, tanto che viene creata una sezione apposita dell'OWI addetta a mantenere i rapporti tra Hollywood e Washington. Se da una parte vediamo la propaganda nascosta trasmessa attraverso documentari più commerciali che spesso narrano i fatti creando *drama* e puntando quindi sull'emotività del pubblico, dall'altra troviamo quelli prodotti dall'OWI, più realistici e asciutti, che invece prediligono un'esposizione oggettiva e informativa. D'altronde, però, nel 1943 il capo dell'OWI ammette a proposito della questione: "Il modo più semplice di iniettare un'idea di propaganda nella mente della gente è di lasciarla penetrare attraverso il medium di un film di divertimento, quando la gente non si rende conto di subire un'opera di propaganda"¹⁸.

Nel periodo postbellico il clima generale cambia e la censura dell' HUAC (la commissione che indaga le attività antiamericane) comincia a controllare attentamente i contenuti portati nelle sale cinematografiche. Analogamente i rapporti con il mercato estero si fanno sempre più stretti, con l'invio di numerosissime pellicole nei territori sotto il controllo statunitense per mostrare e diffondere lo stile di vita americano e i suoi principi democratici. Questo però porta molti paesi a imporre restrizioni come tasse sulle importazioni, per salvaguardare le proprie produzioni filmiche. La distribuzione in Europa dei prodotti d'oltreoceano contribuisce ovviamente a diffondere l'immagine trionfale degli americani come i liberatori che avevano sconfitto l'invincibile armata tedesca quasi senza altri aiuti. Ciò porta ad una graduale ed inevitabile americanizzazione dello stile di vita europeo che, da quel momento in poi e in alcuni paesi in particolare, cambierà senza sosta attraverso la diffusione di slang, musica e appunto film. Ciò però non accade in Germania dove anzi, dal 1949 viene vietata la distribuzione di pellicole americane; gli americani dunque iniziano a produrre film dove si cerca di distinguere sempre tra i tedeschi buoni e i nazisti cattivi e razzisti. Anche nel *The Great Dictator* (1949; *Il grande dittatore*) di Charlie Chaplin ci si assicura di dire che non tutti i tedeschi sono dei nazisti razzisti.

Negli anni '50 Hollywood produce film dove la propaganda è meno esplicita, puntando però a trasmettere i buoni valori del capitalismo vincente e dell'iniziativa individuale (la *pursuit of happiness* sancita anche dalla stessa Costituzione americana

¹⁸Elmer Davis, 1943, citato da G. Muscio, *Hollywood/Washington, cit.*, p.67.

come pietra fondante della vita di ognuno), temi che però subiscono gli effetti della crisi ideologica innescata dalla guerra. Tale incertezza dei valori si riversa inevitabilmente sulla produzione cinematografica: in questo periodo inizia infatti una sorta di auto riflessione che porta alla creazione di film meta-comunicativi, rimodellando il discorso del cinema su se stesso. Nelle pellicole si riflette molto sulle questioni sociali e sui problemi della società contemporanea come mai prima d'ora, con crescente consapevolezza del potere informativo del mezzo cinematografico. Il cinema post-bellico si dimostra gradualmente molto più maturo e pronto a soddisfare il mercato internazionale, avendo come limite solo l'Unione Sovietica.

Con l'inizio della Guerra Fredda i rapporti tra stato e cinema non si concludono ma vengono portati avanti con nuovi scopi, tra cui quello di presentare la forza e i pregi del sistema capitalista americano in aperto contrasto con quello sovietico-comunista. La paura dei rossi si diffonde velocemente, facendo dimenticare presto la recente alleanza contro la minaccia nazista. Il mondo schierato in due fazioni durerà per decenni, e nel cinema hollywoodiano questa situazione porta ad una produzione molto prolifica di pellicole antisovietiche e dunque pro capitaliste. Il cinema di questo periodo punta soprattutto ad esaltare quegli aspetti che costruiscono un'immagine ideale degli Stati Uniti d'America, presentati come il paese dove è possibile condurre la vita più agiata, focalizzata sul singolo individuo e sulle sue capacità personali, contrariamente al sistema comunista fondato sui valori e le necessità fondamentali della collettività. Il terrore rosso si diffonde ampiamente anche a Hollywood, dove lavoratori dello spettacolo vengono perseguitati se solamente sospettati di filo-comunismo; ciò sfocia nel *blacklisting* cioè nella redazione di liste dove vengono catalogati tutti i sospettati con lo scopo di estrometterli dal settore cinematografico per sempre¹⁹. Si parla di una vera e propria caccia alle streghe: nonostante a Hollywood non sia presente un numero esorbitante di simpatizzanti del comunismo alcuni nomi importanti di stelle del cinema rientrano però nella categoria. Gli anni '50 e '60 sono anni particolarmente turbolenti, infatti sono anni segnati dai continui tentativi sovietici di espansione atomica in Europa e dalla crisi dei missili cubani, risolta senza arrivare al confronto armato diretto che tanto si temeva. Nasce allora, in America, la paura atomica, che accompagnerà la vita dei paesi occidentali

¹⁹T.Shaw, D.J. Youngblood, *Cinematic Cold War*, cit., p.19.

per molti anni a venire. Proprio riguardo a questo vengono prodotti numerosi film e documentari volti a mostrare e raccontare più accuratamente al popolo americano che cosa sia esattamente quest'arma temibile, i cui effetti sono d'altronde già noti dal tragico lancio su Hiroshima e Nagasaki nel 1945.

Si è detto quanto le disparità sociali in America siano ancora tanto sentite, e infatti nonostante gli anni dopo la guerra siano stati anni di prosperità e ricchezza, il tenore di vita degli afro-americani è ancora molto basso. Questo aspetto si riflette inevitabilmente anche nei film, dove la presenza di attori di colore è bassissima e sempre legata a ruoli stereotipati come schiavi e servi²⁰. Molti cinema infatti, soprattutto al sud, si rifiutano di proiettare film con spettatori di colore e quindi gli studios di conseguenza non vogliono rischiare di perdere una fetta intera del paese. Al sud è ancora presente in alcuni stati la segregazione razziale e ci sono vari gruppi che lottano contro questa come il noto Ku Klux Klan.

Se negli anni Settanta vi è una distensione sempre maggiore che preannuncia la fine del bipolarismo ideologico e militare, dal '79 all' '85 però si ricade in una seconda Guerra Fredda. La causa di ciò è la salita alla Casa Bianca di Ronald Reagan; egli ha infatti un approccio fortemente antisovietico, tantoché in un discorso alla nazione descrive l'Urss come un Impero del male. L'astio reaganiano verso l'Urss si stempera grazie all'ascesa al Cremlino di Gorbachev anch'esso propenso al riavvicinamento con l'America; fino a che nell' '89 con la caduta del muro di Berlino si avvia un processo di distruzione dell'Unione che si conclude nel '91, con la sanzione ufficiale della caduta dello Stato federale. Il presidente Reagan in quanto ex attore hollywoodiano, punta molto sul lavoro dell'industria cinematografica per traghettare le sue visioni anticomuniste e sovietiche. Il problema di molti film prodotti in questo decennio è che sono film fortemente xenofobi, che tendono a rappresentare il nemico sovietico in modo particolarmente duro e critico come non si faceva da anni. In particolare spesso si parla del pericolo della presenza dei rossi tra di loro, il Kgb, le spie e l'imperialismo russo sono temi regnanti nel cinema di quegli anni²¹. La Guerra Fredda è una fase molto prolifica per il cinema hollywoodiano che vede nel bipolarismo ideologico e militare, un' infinita fonte di storie attraverso le quali costruire e rafforzare il patriottismo dell'americano medio.

²⁰C. R. Koppes, G. D. Black, *Hollywood goes to war*, New York, The free press, 1987, p.85.

²¹T.Shaw, D.J. Youngblood, *Cinematic Cold War*; cit., p. 32.

Spesso sono storie a tema romantico che includono però nel loro racconto lo scenario storico culturale corrente. Il nemico è quasi sempre sovietico o comunista e a vincere è sempre ovviamente l'americano capitalista. Non mancano i numerosi documentari volti a spaventare lo spettatore attraverso scenari di un mondo sempre più vicino ad una guerra e alla sua conseguente devastazione. In particolare un film prodotto dalla ABC del 1983 chiamato *The Day After* (1983; *Il giorno dopo*) in cui viene mostrato il mondo in seguito ad un eventuale attacco atomico. Il film preoccupa molti americani fomentando ansie e preoccupazioni già largamente diffuse. Ciò dimostra come in un momento di grande insicurezza e paura collettiva, il cinema abbia un potere immenso nel calmare, istruire o come in questo caso, allarmare i propri cittadini.

Nel capitolo successivo si parlerà dunque nel dettaglio attraverso vari esempi, delle storie narrate attraverso l'occhio del cinema in relazione ai fatti storici che le accompagnano, da una parte gli Stati Uniti capitalisti e dall'altra la Russia comunista.

2 Propaganda e cinema: uno sguardo al loro rapporto nel corso del XX secolo

2.1 *Urss: cinema a servizio dello Stato*

E' risaputo che in Russia sin dalla sua nascita il cinema è oggetto di sperimentazioni e sviluppi come da nessun'altra parte. Questo suo incredibile successo anche di pubblico attira particolarmente l'attenzione della classe politica che da Lenin in poi innalza il mezzo cinematografico a sua arma principale. Esso ha infatti il potere di attirare il pubblico di ogni classe e status sociale, dai più poveri all'alta borghesia, ed è quindi anche il primo medium a livello universale che effettivamente riesce a parlare ad un pubblico così ampio. Ciò lo rendeva l'arma perfetta per la propaganda. Lenin, proprio riguardo al rapporto tra gli artisti e la Rivoluzione, dice:

«In una società basata sulla proprietà privata l'artista produce per il mercato: gli servono compratori. La nostra Rivoluzione ha liberato gli artisti dal giogo di queste condizioni fortemente prosaiche. Ogni artista, o chiunque si considera tale, ha il diritto di poter creare liberamente, secondo il proprio ideale, indipendentemente da qualunque cosa. Ma si deve capire che siamo Comunisti. Non possiamo stare a guardare con le braccia conserte e lasciare che il caos dilaghi. Dobbiamo guidare questo processo e plasmare i suoi risultati pienamente e sistematicamente. Siamo ancora lontani, molto lontani, dall'ottenere ciò»²².

Sappiamo però che i cosiddetti cinegiornali si erano già diffusi in tutto il paese, soprattutto durante la guerra russo-giapponese del 1905 che aveva portato per la prima volta i russi ad interessarsi a ciò che stava succedendo nel paese. I primi cinema permanenti aprono all'inizio degli anni '10, ma in questo periodo il nuovo mezzo artistico deve ancora fare i conti con il suo predecessore, ovvero il teatro, al quale il cinema è ancora indubbiamente legato, soprattutto all'occhio dei critici e del pubblico. Inoltre il governo inizia a vederlo come un pericolo per il suo potere di corrompere le masse e la loro moralità. Perché il

²²R.Taylor, *Film Propaganda*, cit., p.19.

cinema possa essere preso sul serio per la prima volta si deve aspettare lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, come già citato nel precedente capitolo, quando ovviamente il ruolo del cinema diviene fondamentale. Per un breve periodo vengono esercitati la censura e un netto controllo governativo allo scopo di permettere solo la diffusione delle pellicole che siano utili alla propaganda di guerra: questa sarà ovviamente molto attiva durante la rivoluzione russa del 1917, quando il partito marxista si avvale di essa sin da subito. In questa fase il cinema, non ancora istituzionalizzato, riesce in parte a sopravvivere al cosiddetto 'Terrore Rosso' continuando a produrre film talvolta contenenti critiche nascoste al nuovo regime²³. La sua nazionalizzazione avviene nel 1919 in modo graduale; in questo periodo il cinema convenzionale non è ancora in grado di soddisfare i bisogni della propaganda, dunque il governo dei Soviet si adopera per rendere facile l'accesso a proiezioni di cinegiornali allestendo all'interno di vagoni ferroviari sale da cinema, librerie e radio che si spostano ovunque siano maggiormente richiesti²⁴. Il montaggio di questi cinegiornali è infatti particolarmente veloce e viene definito dallo stesso Ejzenstejn come un 'montaggio dinamico' che deve essere in grado di mantenere attiva l'attenzione del pubblico; infatti avrà un impatto decisivo nello sviluppo tecnico del cinema sovietico in registi come lo stesso Ejzenstejn e Vertov.

I film dei Soviet però, non eccellono particolarmente dal punto di vista tecnico e anche il messaggio ideologico non viene traghettato in modo efficiente. A compensare la mancanza di creatività nei film dei Soviet sono proprio registi come Ejzenstejn e Vertov che si cimentano in sperimentazioni dall'estetica avanguardista, non rinunciando però ad inserire elementi in linea con la filosofia dei Soviet. Per esempio Ejzenstejn, pioniere del montaggio, utilizza quest'ultimo in modo antinaturalistico con l'obiettivo di andare a stimolare intellettualmente lo spettatore, la cui attenzione deve essere costantemente mantenuta attiva. I loro lavori però difficilmente hanno successo di pubblico a causa dello stile allegorico ed eccessivamente complesso agli occhi delle masse ancora largamente poco istruite, incapaci quindi di cogliere messaggi e significati metaforici²⁵. Ad accorgersi e preoccuparsi dell'istruzione del suo popolo è lo stesso Lenin il quale si rende conto che

²³ D. Shlapentokh – V. Shlapentokh, *Soviet cinematography, 1918-1991: ideological conflict and social reality*, Routledge, A. de Gruyter, 1993.

²⁴ R. Taylor, *Film Propaganda*, cit., p. 32.

²⁵ A. Lawton, *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Routledge, Londra, 1992.

le masse popolari per essere mobilitate, e quindi per comprendere correttamente i messaggi socialisti, devono, in primis, avere almeno una rudimentale educazione²⁶. Dunque solo attraverso una ‘cineficazione’ delle masse rurali si riuscirà ad ottenere il loro appoggio alla lotta socialista.

Il cinema socialista deve avere dunque come fine ultimo solo ed esclusivamente quello di esortare le masse alla rivoluzione proletaria, per questa ragione non può essere eccessivamente inintelligibile e criptico. Ciò porterà a scoraggiare sempre più frequentemente le sperimentazioni stilistiche di registi come i già citati Ejzenstejn e Vertov. Vengono concentrate tutte le energie possibili per produrre film di sostegno all’ideologia del partito, ma le cose non si evolvono fino a quando nel 1925 viene raggiunta una nuova frontiera: quella del cinema sonoro. Inizialmente, però, si teme che ciò venga sfruttato esclusivamente per la sua novità, portando ad una regressione delle frontiere tecniche fino a quel momento raggiunte²⁷. In particolare tre registi: Ejzenstejn, Pudovkin e Alexandrov firmano nel ’28 il Manifesto dell’asincronismo dove esprimono la loro opinione riguardo a questo novo mezzo. Secondo loro il sonoro può essere un’arma a doppio taglio in quanto rischia di andare ad oscurare il montaggio e la regia, elementi fondanti del cinema. Il sonoro non deve limitarsi ad illustrare il film, ma deve essere messo in contrasto con l’immagine così da creare straniamento nello spettatore. Dunque solo attraverso la tecnica del contrappunto si arriverà ad un perfezionamento della regia stessa.

Un esempio emblematico del tentativo di conciliazione tra ricerca formale e necessità di propaganda nel cinema di Ejzenstejn è *Ottobre*, gli viene commissionato da Stalin in occasione del ventesimo anniversario della Rivoluzione. Questa non era mai stata rappresentata prima sul grande schermo: anzi non erano state fatte neppure riprese dirette degli eventi. In assenza di testimonianze cinematografiche originali, il film verrà poi considerato da molti quasi fosse un documentario rappresentante scene reali di quei drammatici fatti. Il compito del film è, ovviamente, quello di mettere l’accento sul bolscevismo esaltandone l’azione e l’importanza; al centro del racconto è dunque messa la classe operaia, protagonista in prima linea della Rivoluzione. L’opera si apre con la

²⁶ R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, p.27.

²⁷ R.Taylor, *Film Propaganda*, cit., pp. 37-44.

distruzione della statua dello zar Alessandro III, simbolo per eccellenza del potere autocratico, da parte del proletariato, sempre più scontento delle condizioni in cui versa in seguito allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Vengono inoltre mostrate le conseguenze della guerra sulla popolazione che si ritrova a morire di fame e ridotta alla povertà più assoluta, situazione rappresentata simbolicamente da una pressa sul punto di schiacciare degli operai. L'unica persona capace di liberare il popolo da questa terribile situazione di sottomissione appare dunque Lenin. Siamo a Pietrogrado, e sin da subito egli viene presentato come unico salvatore delle masse e guidatore della rivoluzione socialista. In questa occasione, come anche in altre, Ejzenstejn sostituisce persone comuni agli attori professionisti in nome del propagandato realismo socialista: anche lo stesso Lenin è dunque interpretato da un rappresentante del popolo in modo da sottolineare il forte legame tra la sua figura e le masse. Più tardi, su un numero della rivista Kino-fot del 1922, Vladimir Majakovskij, poeta, drammaturgo e regista teatrale, avvanzerà una critica antinaturalistica a proposito dell'utilizzo da parte di Ejzenstejn di un operaio-sosia per interpretare Lenin. La sua visione del mezzo cinematografico è la seguente:

«Per voi il cinema è spettacolo. Per me è quasi concezione del mondo. Il cinema è apportatore di movimento. Il cinema è rinnovatore delle letterature. Il cinema è distruttore delle estetiche. Il cinema è audacia. Il cinema è uno sportivo. Il cinema è diffusore di idee. Ma il cinema è infermo. Il capitalismo ha offuscato i suoi occhi, riempiendoli d'oro. [...] Il comunismo deve sottrarre il cinema ai guardiani che lo sfruttano. Il futurismo deve farne evaporare l'acqua stagnante della lentezza e della morale»²⁸.

Nel film vengono mostrate le fasi salienti delle proteste popolari prima della presa del Palazzo d'Inverno, con i lavoratori e i soldati intenti a protestare attivamente in nome della Rivoluzione, spostando poi l'azione all'interno del Palazzo. Attraverso un montaggio alternato si vede il semplice nascondiglio sotterraneo di Lenin in contrasto con la magnificenza del Palazzo d'Inverno dove Kerenskij, leader del governo provvisorio prima dell'instaurazione di quello bolscevico, è riuscito ad entrare: l'accostamento del

²⁸ www.officinadellastoria.eu/it/2010/01/15/lunione-sovietica-e-i-%c2%93tre-canti-su-lenin%c2%94-1934/

suo personaggio ad una statuetta di Napoleone è chiaro richiamo alla similarità tra i due, entrambi considerati traditori delle proprie rivoluzioni. Il 25 ottobre del 1917, quando l'Armata Rossa dei bolscevichi irrompe finalmente all'interno del palazzo, Lenin dichiara la vittoria della rivoluzione operaia. A un Kerenskij esasperato l'Armata Rossa presenta un ultimatum. Ora è il momento di agire, non di parlare. Una serie di orologi ci mostra l'ora in diverse zone del mondo al momento della presa definitiva del potere da parte dei bolscevichi. Inizialmente il film non riscuote il successo sperato a causa della sua complessità, poco apprezzata sia dalla critica che dal popolo che lo accusa di eccessivo formalismo. Delle stessa opinione sono alcune personalità del partito che criticano il film anche perché contenente personalità avverse al partito come Trozckj che infatti viene poi tolto dalla versione finale. Ad Ejzensejn viene riconosciuto però un ruolo essenziale nella propaganda del periodo e nell'aver forgiato, attraverso il suo stile, l'immaginario collettivo della Rivoluzione Socialista.

Un altro protagonista indiscusso del cinema russo del Ventesimo secolo è senza dubbio Dziga Vertov. Egli ha alle spalle una formazione futurista e disprezza l'uso del 'fantastico' nel cinema a favore, invece, di un linguaggio nuovo che si stacchi totalmente dai modi del teatro, suo storico antenato. Lo scopo del cinema, per Vertov e il suo gruppo dei 'kinoki', dev'essere quello di rappresentare la vita quotidiana dei cittadini senza rappresentazioni teatrali, nel modo più vicino possibile alla realtà. Egli sostiene di poter creare l' 'uomo perfetto' attraverso il montaggio, che oltre a scandire l'opera attraverso il ritmo, cerca di dare un nuovo senso metaforico e nuovi significati a ciò che viene ripreso.

S'intuisce dunque quanto questa fase del lavoro cinematografico sia fondamentale per la sua arte, esattamente come lo è per Ejzenstejn. Infatti secondo Vertov il documentario come genere cinematografico è superiore al cinema di finzione, considerato anzi come un arma pericolosa nelle mani del capitalismo, . deve ricoprire un ruolo fondamentale nella diffusione degli ideali rivoluzionari del proletariato, ed in questo contesto non c'è spazio per il montaggio ²⁹.

Nel 1934 gli viene commissionato un documentario da parte del Pcus in occasione dell'anniversario della morte di Lenin, ovvero *Tri pesni o Lenine* (1934; Tre canti su Lenin). L'ombra del regime e delle sue imposizioni propagandistiche è chiara; per

²⁹Richard Taylor, *Film propaganda*, cit., p. 74.

esempio vi è un accostamento tra la figura di Lenin e quella di Stalin come a sottolineare il legame che li unisce e ad evidenziare il ruolo del primo come padre di Russia, ruolo poi passato a Stalin. La critica descrive il film come eccessivamente sperimentale e scomodo. La rappresentazione dei fatti è realistica, ma costantemente unita a formulazioni ideologiche imposte dalla propaganda. E' dunque un film popolare e celebrativo ma che, dal punto di vista formale, mantiene elementi più sperimentali tipici dell'ideologia vertoviana, come la ricerca di un cinema più poetico. La storia spazia dalle campagne alla città ispirandosi a tre canti celebrativi dell'Uzbekistan. Nella prima fase del film ci viene mostrata una contadina della Manciuria e la vita della sua gente nelle campagne, e successivamente il miglioramento, con l'arrivo di Lenin, della condizione di vita di questa gente. Egli porta infatti a una forte modernizzazione anche il ruolo della donna nella società locale: ci sono scene in cui vediamo donne guidare trattori e apprendere un'educazione militare. Il film racconta come, grazie a Lenin, anche la parte asiatica dell'Urss sia riuscita a trasformarsi: egli appare come l'eroe che si è sacrificato per la patria e per il popolo, colui che ha fondato il Partito Comunista che ora guida il paese insieme al proletariato.

Successivamente assistiamo alla immensa folla di gente che attende il funerale dell'ex leader, con volti dall'espressione cupa e partecipe, e primi piani insistiti sulla sua salma (Fig. 2.2; Fig. 2.3). In contrasto vengono mostrate da Vertov scene in cui Lenin è ancora in vita, a significare che il partito sopravviverà alla morte del suo fondatore. Nel terzo ed ultimo canto si elogia continuamente, attraverso varie immagini, la modernizzazione e lo sviluppo tecnologico del paese, corredando le scene con la ripetizione della frase: «Se solo Lenin potesse vedere il nostro paese ora!». Grazie a Lenin, la Russia riesce dunque a sfruttare al meglio le proprie risorse primarie, a migliorare la vita delle campagne e dei popoli dell'est e ad incrementare lo sviluppo dell'industria meccanica, mostrata qui attraverso immagini ripetute di treni, aerei e della recente metropolitana di



2.2 *Tre canti su Lenin*: donna in lacrime ai funerali di Lenin



2.3 *Tre canti su Lenin*: primo piano della salma di Lenin

Mosca. Tutte queste immagini sono spesso intervallate dalla sagoma della statua di

Lenin³⁰. E' un film di grande impatto visivo, ricco di scene di intenso pathos, in cui l'iterazione di frasi e immagini ha come scopo quello di rassicurare e spronare il popolo a continuare le sue battaglie, grazie anche all'uso della musica (le note dell'Internazionale risuonano in alcune parti del film) . Nonostante ciò, nell'opera è ancora presente un sentimento di incertezza nei confronti del futuro a venire, ormai privato di quel leader che era riuscito a guidare il paese nei meandri della rivoluzione. La pellicola viene inizialmente ritirata dal mercato, ma in seguito ottiene il meritato successo vincendo anche un premio alla Mostra del Cinema di Venezia del 1935. Dopo questo film la carriera di Vertov inizia lentamente a decadere.; infatti il suo sperimentalismo, proprio come nei lavori del collega Ejzenstejn, non sembra in linea con le richieste del realismo socialista. Secondo la Rivoluzione Culturale messa in atto, tutti i cinema del paese devono essere dotati dei giusti impianti per proiettare i film sonori. In questo periodo, inoltre, si fa sempre più serrato il controllo politico sull'industria filmica. Per Stalin il cinema deve essere l'arma principale del partito, egli sostiene infatti che «Il cinema è il mezzo migliore per l'agitazione di massa. Il compito è quello di portarlo nelle nostre mani³¹». Egli si occupa in prima persona di leggere i copioni, supervisionare i film e assumere o licenziare personale

Chiede inoltre che ci si concentri su film comici, talvolta con accompagnamenti musicali, col fine di esaltare il valore del popolo sovietico e i risultati del primo Piano Quinquennale; Ejzenstejn non sembra però piegarsi a questi progetti e viene infatti poi sostituito col suo assistente Grigorij Aleksandrov che, essendo stato in America, trasporta in Russia le conoscenze e il gusto che aveva assimilato durante la sua permanenza oltremare³². Infatti, come lo stesso Stalin sostiene, il cinema sovietico è in questo periodo troppo concentrato sulle sperimentazioni e non sembra ancora pronto ad un clima più allegro e spensierato che possa restituire al popolo l'idea delle nuove e più felici sorti del paese. Il primo film sovietico che viene apprezzato anche in America proprio per il proprio stile vicino a quello americano è, non a caso, di Aleksandrov e si chiama *Vesyolye Rebyata* (1934; Tutto il mondo ride). Si tratta di una commedia musicale in cui, attraverso il tono leggero e spensierato che il titolo stesso suggerisce, si racconta di un pastore che

³⁰*Ivi*, pp. 80-84

³¹*Ivi*, p. 49.

³² it.rbth.com/cultura/83452-cos%C3%AC-stalin-plasm%C3%B2-il-cinema

viene erroneamente scambiato per un direttore d'orchestra, e ciò porta inevitabilmente a una serie di equivoci e malintesi dal carattere grottesco e satirico. L'opera riscuote un grande successo anche negli Stati Uniti dove viene acclamato dallo stesso Charlie Chaplin e dal pubblico a cui viene presentata per la prima volta una Russia diversa³³.

Il controllo statale del cinema cresce sempre più nel corso degli anni Trenta, siamo nel periodo delle 'purghe', e Stalin frena completamente le sperimentazioni stilistico-formali di registi come Ejzenstejn, ricattati e costretti ora a seguire le teorie del nuovo movimento culturale del realismo socialista. Secondo questa nuova corrente artistica, ogni forma d'arte dovrebbe avere rappresentazioni realistiche e contenuti socialisti, mettendo di conseguenza in cattiva luce tutti i nemici di tale ideologia ed esaltando il valore della massa. I 'nemici' possono essere rappresentati da spie, capitalisti, religiosi o comunque personaggi interni al paese e sono di solito incarnati in un'unica persona contro invece un gruppo ben definito che rappresenta implicitamente la massa. All'interno di questo gruppo vi è però un protagonista, l'eroe che spicca e che spesso viene personificato da un lavoratore, ruolo naturalmente fondamentale per la rivoluzione socialista. Forte e coraggioso, egli non agisce mai in solitaria ma sempre sostenuto da un gruppo che può essere la famiglia o la massa lavoratrice.

Lo scopo del realismo socialista è dunque quello di rappresentare la vita come dovrebbe essere, e di conseguenza il suo sguardo dev'essere sempre ottimista e propositivo per realizzare il suo fine, come Vertov descrive attraverso le seguenti parole: «Solo in URSS dove il cinema è uno strumento nelle mani dello stato, può e deve iniziare la battaglia contro l'accecamento delle masse popolari, la battaglia per la vista...per vedere e mostrare al mondo nel nome della Rivoluzione Proletaria Mondiale – questa è la formula semplice del Cineocchio»³⁴. I film la maggior parte delle volte cercano di colmare la distanza tra le élite e le masse mostrando a quest'ultime l'importanza del loro ruolo politico nella diffusione degli ideali comunisti³⁵. Nel corso di questo decennio i film apertamente d'avanguardia sono dunque pochi, è l'ideologia del realismo socialista a dominare coi suoi messaggi semplici e chiari³⁶.

³³www.imdb.com/title/tt0025946/?ref_=nv_sr_srsrg_0

³⁴R. Taylor, *Film Propaganda*, cit., p. 55.

³⁵J. Miller, *Soviet Cinema - Politics and Persuasion Under Stalin*, Tauris Academic Studies, new York, 2010, p.168.

³⁶A. Lawton, *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, cit.

Lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale interrompe inevitabilmente la produzione cinematografica e, in aggiunta a ciò, Stalin è terrorizzato dalla possibilità che arrivino influenze dall'Occidente e rafforza il controllo politico sui sempre più rari film in uscita. Per soddisfare il pubblico che comunque vuole andare in sala, subito dopo la guerra vengono proiettate pellicole straniere ritrovate. Una conseguenza positiva, per così dire, che la guerra ha sul cinema è il fatto che i registi, in questo periodo, hanno un accesso precario alle risorse economiche e sviluppano quindi una certa inventiva, ora resa un poco più libera anche perché gli studi principali si spostano in Asia Centrale regalando così alla produzione cinematografica un briciolo di autonomia in più³⁷.

La fine della Seconda Guerra Mondiale non porta con sé prosperità e pace come era successo con la Grande Guerra, ma anzi porta a riscoprire le differenze sostanziali che proprio durante la guerra erano state surclassate. Il mondo si schiera presto in due fazioni, come già analizzato nel capitolo precedente, e in questo contesto la propaganda si rivela ancora più chiaramente come un'arma fondamentale della imminente Guerra Fredda. Il conflitto si gioca ora esclusivamente sul piano ideologico, attraverso la propaganda e il furto di informazioni ad opera dei giochi di spionaggio, o facendo trapelare di proposito certe informazioni piuttosto che altre. Il ruolo della propaganda sovietica diventa principalmente quello di mettere in cattiva luce il nemico americano. La dualità sempre più chiaramente schierata è quella tra il capitalismo occidentale da una parte e comunismo dall'altra.

Cominciano a diffondersi poster e immagini che sottolineano il pericolo del sistema occidentale e come esso corrompa la morale dei suoi cittadini, esaltando all'opposto l'eccezionalità della vita nei paesi guidati dal sistema comunista. Si critica, ad esempio, la libertà di cui in Occidente si va tanto fieri e che in realtà nasconderebbe le grandi disparità di classe non riscontrabili in Russia, e si sottolinea quanto la distribuzione della ricchezza laggiù sia impari mentre nel sistema sovietico si è tutti uguali, o almeno ciò si auspica. A detta della propaganda russa gli Usa influenzano ovviamente anche l'Europa, da essi liberata dal giogo nazista e quindi rimasta culturalmente dipendente. Il socialismo sovietico è quindi esaltato come ideale supremo da opporre agli Stati Uniti e alla loro crescente influenza nel periodo post-bellico.³⁸.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ R. Magnúsdóttir, *Enemy Number One: The United States of America in Soviet Ideology and*

Nel periodo immediatamente successivo alla fine della guerra l'industria cinematografica affronta in Russia un lungo periodo di bassa produttività, sia per la censura estremamente restrittiva che per gli ovvi problemi economici. Per continuare ad avere una certa affluenza nelle sale, vengono proiettati i cosiddetti film-trofeo, ovvero film stranieri che sono stati importati in Urss in seguito alle occupazioni durante la Seconda Guerra Mondiale. In questo periodo poco florido esce comunque un film che riscuote discreto successo ovvero *The Fall of Berlin* (1949; *La Caduta di Berlino*). I protagonisti del film sono due lavoratori ovvero Natasha, maestra elementare, e Aleksej, operaio in un' acciaieria. Quest'ultimo, grazie alle sue doti lavorative, vince un premio che gli permette di incontrare Stalin, esaltato in questo film anche per le sue doti militari. Il film viene presentato nelle sale proprio il giorno del compleanno del dittatore. All'inizio viene mostrata la vita di campagna allegra e spensierata attraverso l'introduzione del personaggio di Natasha nei campi, per poi fare conoscere Laeksej in fabbrica. Quando il protagonista si trova al cospetto di Stalin, i due si scambiano consigli: Laeksej dispensa al Capo del Governo consigli su come migliorare l'industria dell'acciaio e su come affrontare la guerra, mentre Stalin gli spiega come riuscire a conquistare la sua amata, vestendo dunque il ruolo di consigliere del proletariato persino nei suoi problemi personali. Quando successivamente il ragazzo si dichiara a Natasha, iniziano i bombardamenti tedeschi sulla Russia e Natasha viene deportata in Germania. Il ragazzo combatte nella guerra contro il nemico partecipando alla presa di Berlino. Le scene più emblematiche del film sono però quelle che rappresentano Stalin: il culto del Capo arriva qui alla sua apoteosi e Stalin diventa simbolo di speranza, mentre la sua personalità e le capacità militari sono messe in contrapposizione a quelle di Hitler, parodiato invece come una macchietta. In ogni inquadratura Stalin appare quindi sicuro di sé e delle sue tattiche di guerra, certo di avere la vittoria in mano, parla lentamente e con calma, a differenza invece del suo rivale tedesco descritto come decisamente più alterato, impaziente e dai toni sempre più isterici man mano che l'attacco alla Russia si fa più difficile. Quando ormai il destino del conflitto è chiaro, Hitler sempre più disperato e isterico dà l'addio ai suoi soldati nel bunker di Berlino mentre i russi sono pronti a festeggiare la vittoria. Il film si conclude con il popolo russo in festa per la presa della capitale tedesca dove i due

protagonisti si incontrano nuovamente e dove Natasha bacia euforica Stalin, colui che ora viene visto addirittura come un dio, accolto tra le rovine berlinesi tra ovazioni e applausi. L'esaltazione del dittatore continua senza sosta fino all'ultima immagine che inquadra la sua testa sullo sfondo delle bandiere rosse mentre risuonano le sue ultime battute: «Dobbiamo difendere la pace in nome del futuro! Pace e felicità a tutti voi, amici miei!». La glorificazione di Iosif Stalin è compiuta, egli è il leader geniale e il saggio portatore di pace. Il film ottiene recensioni non univoche ma viene riconosciuto dalla 'Pravda' come espressione dell'arte cinematografica sovietica. Dato il suo importante ruolo propagandistico viene fatto uscire anche in tedesco nella Germania Est. La stampa tedesca sottolinea la forte ideologia politica espressa dal film e la sua glorificazione della Grande Guerra Patriottica, con cui si giustificavano agli occhi del pubblico gli alti sacrifici della guerra e l'organizzazione della Germania post-bellica³⁹.

Per assistere ad una ripresa della produzione cinematografica è necessario aspettare la morte di Stalin, quando gli artisti non sono più spinti a conformarsi agli ideali e all'estetica del realismo socialista. La censura inizia ad allentarsi gradualmente e gli autori si sentono più liberi di esplorare la propria arte senza eccessive costrizioni⁴⁰. Questa nuova atmosfera più distesa e la maggiore libertà d'espressione viene solitamente chiamata 'disgelo', termine comparso per la prima volta come titolo di un romanzo russo del 1955. Ogni ramo dell'arte comincia a provare nuove sperimentazioni stilistiche ed espressive che raggiungono il loro picco negli anni '60, quando in URSS vengono prodotti più di cento film all'anno. Ci si concentra ora più sull'aspetto artistico e poetico del film piuttosto che su espliciti contenuti politici. Questo alleggerimento del controllo statale sull'industria cinematografica continua negli anni a seguire fino al 1975 quando vengono stabiliti i trattati SALT tra l'URSS di Breznev e la NATO⁴¹.

Si cita un film che riporta gli elementi tipici del cinema di questo particolare periodo di sperimentazioni, ovvero *Mne dvadtsat let* (1965; Ho vent'anni) del regista Marlem M. Chuciev, in cui viene mostrata una rappresentazione della vita nell'URSS post-stalinista dove la nuova generazione dei nati alla fine del secondo conflitto fatica a trovare

³⁹ Ivi, p. 99-122

⁴⁰ O. Bulgakova, *Cinema sovietico: dal realismo al disgelo (1941-1960)*, AA. VV., *Storia del cinema mondiale*, vol. III, Einaudi, Torino, 2000. p. 714.

⁴¹ G. Russo, *Il cinema del disgelo – Sei registi in cerca di libertà*, Youcanprint self-publishing, Roma, 2017, p.10.

una propria identità, è spaesata e vive in una Mosca dipinta come città grigia e spenta, ma nella quale⁴² i giovani protagonisti si possono dedicarsi agli svaghi che fino a poco prima non erano accessibili, come la musica swing, feste, musei etc. Nonostante questo sia un periodo dove il controllo dello Stato si è allentato, esso ogni tanto necessita di far sentire la sua presenza attraverso la censura, arginando quindi certi aspetti troppo individualistici incarnati anche da personaggi sovietici come i giovani di *Vent'anni*. Il fatto che il film subisca vari tagli, imposti in parte dallo stesso Chruscev, dimostra come, nonostante si stia attraversando un momento di maggior libertà espressiva, non è mai chiaro fino a dove questa si possa spingere⁴³. L'Urss era e rimane uno stato di polizia con un regime autoritario⁴⁴, dove i film che vengono solitamente approvati senza nessuna censura sono quelli dove la classe operaia e quella intellettuale si spalleggiano: la prima dà alla seconda la forza mentre questa dona al proletariato la cultura e lo spirito che gli mancano. Questo aspetto viene mostrato in una pellicola di Chuciev antecedente a *Ho vent'anni*, ovvero *Vesna na Zarechnoy ulitse* (1956; Primavera in via Zarecnaja) dove l'operaio in questione fatica a comprendere le aspirazioni culturali della controparte intellettuale, rappresentata da una giovane insegnante⁴⁵. Si mettono dunque in scena le difficoltà e le incertezze del cittadino nell'età del disgelo.

Questo relativo allentamento di controllo statale continua nel corso degli anni Ottanta quando grazie alla *perestrojka* e alla *glasnost* tutti gli ambiti culturali sono più liberi di esprimersi. La maggiore libertà si accompagna però ad una ripresa delle tensioni dovuta a quei fattori politico-sociali portati a galla dalla presidenza di Ronald Reagan negli USA che abbiamo analizzato in precedenza. Ciò porta inevitabilmente la critica a tornare severa nei confronti del cinema hollywoodiano quasi quanto durante l'epoca staliniana. Nonostante questo, però, non sono numerosi i film anti-americani prodotti e anche in questi si cerca, nella maggior parte dei casi, di distinguere tra gli americani 'buoni' e quelli 'cattivi'. Se in quegli anni la Guerra Fredda rivive le tensioni passate è però vero che tale situazione si concentra nel giro di pochi anni grazie alla nuova politica interna ed estera messa in atto da Gorbacev. Gradualmente la censura si allenta fino a

⁴² G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, Fondazione scuola nazionale di cinema, Roma, 2000, p.166.

⁴³ G. Russo, *Il cinema del disgelo – Sei registi in cerca di libertà*, cit., pp.73-77.

⁴⁴ N.V. Riasanovskij, *Storia della Russia*, in S. Romano (a cura di), Bombiani, 1998, p. 557.

⁴⁵ O. Bulgakova, *Cinema sovietico: dal realismo al disgelo (1941-1960)*, AA. VV., *Storia del cinema mondiale*, vol. III, cit., p. 734.

sparire completamente, rassegnatasi ormai alla realtà dei fatti.

Anche negli USA il modo in cui vengono rappresentati i sovietici comincia a cambiare, come dimostra ad esempio il film *Red Heat* (1988; Danko) dove essi vengono descritti per la prima volta come persone tutto sommato amichevoli e non più, necessariamente, come una minaccia certa alla sicurezza del paese. Il cinema americano viene anzi visto in questo periodo come un modello a cui ispirarsi più che come un rivale da temere e da cui difendersi.

2.2 USA: Il complesso rapporto tra cinema e governo

Nel corso del primo conflitto gli Stati Uniti si adoperano sin da subito per mettere in atto una propaganda efficace e diretta. Si pensa già allora di usufruire del mezzo cinematografico col fine di demonizzare il nemico e guadagnare il supporto del popolo. Tra le pellicole più emblematiche del periodo si cita il film muto *The Kaiser: The Beast of Berlin* [1918; Il kaiser: la bestia di Berlino] che mette in scena il kaiser tedesco Wilhem II come un mostro assetato di sangue colpevole dell'inizio della guerra e quindi della morte di milioni di persone. La descrizione chiaramente esagerata del personaggio mostra il sentimento fortemente antitedesco che vige in America durante la Prima Guerra Mondiale. Il film è particolarmente elaborato e curato nei costumi così come nella fotografia e nella scenografia. Un altro film del periodo come *Hearts of the World* [1918; Cuori del mondo] racconta la guerra come una battaglia continua tra il bene e il male, con i soldati americani mostrati come eroi combattenti per la pace e la democrazia. La pellicola di D.W. Griffith descrive, nel dettaglio, gli effetti della guerra su un piccolo villaggio francese e su una coppia di giovani ragazzo che vengono divisi quando il protagonista è costretto a partire per il fronte. Il è tono crudo e realistico soprattutto nella rappresentazione della vita di trincea, con la sua brutalità ed estrema disumanizzazione. E' notevole anche per l'uso di effetti speciali particolarmente innovativi⁴⁶, come quelli utilizzati per realizzare spari ed esplosioni.

⁴⁶ www.encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema_usa

Nel 1917 il presidente Wilson crea il *Committee of Public Information* (CPI) con lo scopo di promuovere lo sforzo di guerra e formare l'opinione pubblica attraverso non solo film ma anche cinegiornali che mostrano i soldati americani come eroi della patria. Il CPI lavora a stretto contatto con i registi hollywoodiani, fornisce loro copioni, storie e suggerimenti di casting. Non tutti i film hanno solo ed esclusivamente messaggi a favore della guerra, alcuni registi cercano invece di mettere in scena il desiderio di pace di molti. Un esempio di ciò è *The big parade* [1925; La grande parata], pellicola che mostra la guerra come una tragedia senza significato, portatrice di futile violenza e capace solo di distruggere la vita di giovani uomini. Mostrandoci ancora una volta l'effetto dei conflitti sul corpo e sulla mente dei soldati e sulle loro famiglie a rimaste a casa, il film è particolarmente crudo e toccante tanto e riscuote grande successo sia di pubblico che di critica. Dal punto di vista tecnico introduce diverse innovazioni come l'uso del carrello e di lunghe riprese che danno al film un senso di realismo, favorendo l'immersione del pubblico nell'azione: emblematica, in questo senso, soprattutto la lunga sequenza della battaglia della durata di venti minuti, che riesce a creare tensione e suspense in modo estremamente coinvolgente.

Quando viene eletto alla presidenza Franklin D.Roosevelt egli avvia un importante progetto, il cosiddetto *New Deal*, con lo scopo di risollevare l'economia americana in seguito alla Grande Depressione del 1929. Durante questo periodo vengono utilizzati i cinegiornali, ritenuti dal presidente il mezzo più efficace per trasmettere le notizie: mostrano i fatti così come sono, senza filtri, in modo che questo sguardo oggettivo eviti i fraintendimenti. L'immagine di Roosevelt data dai cinegiornali è soprattutto quella di un uomo più che di un politico, ma raccontato come un divo vero e proprio.

Alla fine degli anni Trenta il ruolo dei cinegiornali diventa sempre più importante e la loro narrazione si fa più aggressiva e dirompente. Il New Deal crea due agenzie atte a produrre materiali audiovisivi a scopo informativo, attività non ben vista dall'industria cinematografica Hollywoodiana che la sente come un'impropria ingerenza nel suo settore.

⁴⁷A inasprire la critica è l'osservazione che un'arma potente come il cinema possa essere

⁴⁷ G. Muscio, *La Casa Bianca e le sette majors – cinema e mass media negli anni del new deal*, Padova, Il Poligrafo, 1990, p.72

utilizzata dal governo. L'industria si propone di inserire nei suoi film la narrativa newdealista in cambio della possibilità di inserire in essi immagini del presidente, cosa che quest'ultimo aveva assolutamente vietato. Il governo accetta la proposta degli Studios. La società produttrice che maggiormente segue la linea newdealista è la Warner che in numerosi suoi film mostra l'amministrazione come soluzione ad ogni problema⁴⁸. Un esempio lampante di questa forte collaborazione tra Hollywood e il governo è la serie *Why We Fight* [1942; Perché combattiamo] di Frank Capra. Si tratta di una serie di episodi, inizialmente indirizzati solo ai soldati per mostrare le ragioni della guerra, che grazie a Roosevelt vengono successivamente messi a disposizione del grande pubblico: l'OWI, nato come unione di tutti gli uffici di propaganda, intuisce infatti l'utilità di tale serie nel guadagnare l'appoggio del popolo alla guerra. Questi film vengono commissionati a Capra dal famoso ufficiale dell'esercito George Marshall, il quale sostiene che per vincere la guerra si debba prima vincere la mente di ogni uomo. Il regista non ha grandi esperienze in campo documentaristico ma presenta comunque devozione alla patria e fiducia negli ideali americani già mostrati in altri suoi film molto popolari. Lo scopo di questa serie di episodi è dunque quello di restituire allo spettatore uno sguardo diretto e crudo su quella che è davvero la vita dei soldati in guerra. Capra raccoglie riprese reali girate nei teatri di guerra e poi recuperate talvolta dai *newsreels* anche di paesi avversari: il suo è stato



2.4 *Why We Fight: Prelude to War*: bambini americani danno offerte per i bambini giapponesi.



2.5 *Why We Fight: Prelude to War*: bambini dei paesi nemici vengono allenati alla guerra.

prevalentemente un lavoro di montaggio, e sono quasi nulle le scene girate appositamente⁴⁹. La serie vuole evidenziare le differenze sostanziali tra il nemico nazista

⁴⁸ *Ivi*, p.84.

⁴⁹ V. Zagario, *Frank Capra – Il cinema americano tra sogno e incubo*, Marsilio editori, Venezia, 2009, p. 129.

e lo spirito democratico degli americani⁵⁰, rappresentando la guerra come un'esperienza combattuta da cittadini leali per la libertà. Anche nell'episodio della serie intitolato *Prelude to War* (Fig. 2.4; Fig. 2.5) gli americani si mostrano come eroi pronti a tutto pur di difendere e diffondere gli ideali democratici⁵¹. Questa collaborazione tra governo e Hollywood si traduce quindi in vari modi: attraverso i film che enfatizzano l'importanza dell'unione, del sacrificio e del patriottismo; con il reclutamento indiretto di soldati, incentivato dalle tante pellicole che inducono i ragazzi a unirsi all'esercito evidenziando il servizio militare come compito onorevole e patriottico; infine attraverso campagne pubblicitarie con grandi star di Hollywood che avevano lo scopo di raccogliere finanziamenti per la guerra. In questo momento il governo non crea un ente apposito per produrre propaganda ma si rivolge direttamente a Hollywood.

Un altro esempio lampante del cinema del New Deal è *Power and the Land* [1940; L'energia e la terra] del regista olandese Joris Ivens. Egli infatti si trasferisce per alcuni anni negli Stati Uniti dove produce per il governo rooseveltiano documentari di propaganda tra cui appunto *Power and the Land*. In questo ci vengono mostrate le difficoltà di una famiglia contadina nella vita di tutti i giorni, dai lavori di campagna alle faccende di casa, e di come questi sono stati risolti dall'arrivo dell'energia elettrica. Si intuisce dunque quanto l'avanzamento tecnologico stia portando sempre più il paese ad uscire dalla crisi economica e ad un miglioramento della vita dalla città alle aree rurali⁵². In questo periodo realizza esclusivamente documentari di guerra trovandosi a collaborare anche con Capra per il quale gira uno degli episodi di *Why We Fight*.

In questi anni ovviamente non manca la censura che Hollywood e il governo americano impongono attraverso il rigido Motion Picture Production Code, pronto a punire con chiunque produca pellicole considerate non patriottiche o critiche nei confronti del governo. Nel 1942 nasce il già nominato OWI e Roosevelt crea il Bureau of Motion Pictures (BMP) con lo scopo di monitorare la produzione in modo che venga giustamente mostrato il messaggio liberale, senza mai eccedere in una forma di propaganda troppo

⁵⁰ G. Muscio, *Hollywood va in guerra*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Vol. 2\2: Gli Stati Uniti*. Einaudi, Torino, 2000, p.1052.

⁵¹ J. Maynard, *Shaping the american consensus through film propaganda and the notion of a "mythic past": a study of public opinion in the World War Two era*, James Maynard, 2014, p.293.

⁵² M. Melando, *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, cit., pp.287-288.

esplicita⁵³. L'OWI scruta tutti i film di Hollywood ma alla fine lascia una certa autonomia agli autori. Il governo punta ora anche sul cinema d'intrattenimento; infatti, come dice lo stesso direttore dell'OWI Elmer Davis: «The easiest way to inject propaganda ideas into people's minds, is to let it go through the medium of an entertainment picture when they do not realize that they are being propagandized»⁵⁴. Lo scopo di questi film è combattere la visione isolazionista diffusa tra il pubblico, puntando però poco alla cura del fattore storico, talvolta tralasciato, così come problemi sociali come la grave piaga del razzismo. E' con questi mezzi che il governo americano induce il popolo americano a sentirsi come un'unica coscienza di Stato, fino a cercare l'appoggio di tutti inserendo nelle storie raccontate dal cinema anche rappresentanti delle minoranze etniche, descritti come 'simpatici'. Tutto ciò per far sentire tutti gli americani come i prescelti portatori di pace.

Alle produzioni di questo periodo si chiede di non esagerare col sentimentalismo, ma anzi si spingono i registi a non esitare a inserire scene più crude e realistiche; il pubblico infatti è ormai abituato alle scene cruente trasmesse dai cinegiornali. I protagonisti sono spesso dei giovani che hanno come principi l'individualismo, il coraggio e la difesa dell'ideale democratico del proprio paese, ragazzi che hanno spesso un rapporto stretto con la propria comunità. Viene continuamente ricordato al pubblico tutto ciò che è tipico della vita e della quotidianità statunitense, come per esempio la classica *apple pie*: anche tutti quei dettagli, cioè, che rendono l'America quello che è e che neanche una guerra avrebbe potuto cancellare⁵⁵. Venivano spronati gli autori a inserire gruppi variegati di persone all'interno dei film, dalle etnie alla religione alla classe sociale, nessuno escluso. Un aspetto curioso di alcuni film prodotti al tempo è che tra i punti del manuale si consiglia di elogiare gli alleati sovietici e di mostrare la non pericolosità dell'ideologia comunista: tra i film filo-sovietici citiamo *Song of Russia* [1944; Canzone di Russia] dove la vita del popolo sovietico è mostrata come felice e soddisfacente. La pellicola, come altre di questo periodo, verrà poi condannata dall'HUAC con l'inizio della Guerra Fredda, anzi sarà proprio motivo d'imbarazzo per gli Stati Uniti l'aver realizzato,

⁵³ C. R. Koppes, G. D. Black, *La guerra di Hollywood*, cit., p.69.

⁵⁴ H. Sitkoff, *Perspectives on Modern America: Making Sense of the Twentieth Century*, Oxford University Press, Oxford, 2001, p.75.

⁵⁵ R.Fyne, *The Hollywood Propaganda of World War II*, Scarecrow Press, 1997.

seppur in un periodo in cui erano alleati, film filosovietici⁵⁶. Nella Hollywood di questi anni molti registi sono comunisti e inseriscono senza timore elementi sovietici nei proprio film, come il forte senso di comunità citato poc'anzi; questi stessi registi nel giro di pochi anni verranno inseriti in *blacklists* quando inizierà la caccia ai comunisti di Hollywood.

Ad agire attivamente per la propaganda cinematografica è anche l'animatore e produttore Walt Disney che sforna cartoni animati portatori di messaggi molto chiari e diretti in particolare contro il nemico nazista come nel famoso cartone animato *Der Fuehrer's face* [1943; La faccia del Fuhrer] o anche conosciuto come *Donald Duck in Nutziland* dove Paperino ha un incubo in cui si ritrova a vivere sotto il regime nazista e a lavorare in una fabbrica del regime fino al risveglio, quando realizza che per fortuna era solo un sogno e che in realtà si trova in America. E' lampante dunque come questo secondo conflitto sia finora la guerra più filmata e raccontata al grande pubblico, nei modi spettacolari e limpidi che conosciamo. Non è da dimenticare che anche i cinegiornali continuano ad essere prodotti dagli USA non solo per il proprio paese ma anche per gli Alleati⁵⁷.

Se la Seconda Guerra Mondiale è la più documentata di sempre, è però l'imminente Guerra Fredda a essere destinata a diventare la guerra cinematografica per eccellenza, con una propaganda costante, aggressiva e continuamente in evoluzione⁵⁸. Subito dopo la fine del secondo conflitto il cinema attraversa un periodo di crisi in seguito alla diffusione sempre maggiore nelle case degli americani del nuovo mezzo televisivo: questo comporta inevitabilmente una diminuzione del flusso di spettatori nelle sale. Come se non bastasse, i paesi europei cercano di contrastare l'invasione nei loro cinema dei film d'oltreoceano imponendo tasse d'importazione e di proiezione. Nel periodo post bellico si affronta quindi a Hollywood una vera e propria crisi arginata con difficoltà, perché anche all'interno dell'industria stessa ci sono tensioni dovute al nuovo 'terrore rosso' che la dominerà per tutti i decenni della Guerra Fredda. Inizia così una vera e propria caccia alle streghe in cui l'HUAC, la commissione per le attività anti-americane, gioca un ruolo principale, puntando a difendere i principi americani della *middle class* che si sente

⁵⁶ www.it.rbth.com/cultura/80564-quando-hollywood-produceva-film-filosovietici

⁵⁷ G. Muscio, *Hollywood/Washington*, Padova, Cleup, 1977, p. 107.

⁵⁸ G. Muscio, *Cinema e guerra fredda - 1946-56*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Vol. 2\2: Gli Stati Uniti*, cit., p.1070.

fortemente minacciata dal pericolo di insediamenti ‘rossi’ nella propria società. Si prende di mira Hollywood , un bersaglio facile in quanto da sempre portatore delle ideologie e dei costumi correnti⁵⁹.

Vengono fatte dunque varie udienze per trovare i lavoratori di Hollywood aderenti al PC i quali, se tali, vengono allontanati dall’industria e inseriti in liste nere. In realtà il Partito Comunista a Hollywood non ha un seguito così ampio come si crede, anche se varie stars e personalità di spicco simpatizzano per il PC⁶⁰. Queste tensioni interne mescolate a quelle provenienti dalla situazione politica estera portano dunque ad una trasformazione nei vari generi del cinema americano. Il terrore per il nemico comunista si traduce sia in film esplicitamente anti sovietici che in film che più vagamente mettono in scena un nemico altro, straniero e diverso. Infatti il genere più in voga ora è proprio quello fantascientifico; complice anche l’avanzamento sia degli Usa che dell’Urss sul piano tecnologico, soprattutto per quanto riguarda il campo aerospaziale. In questi anni i due paesi provano costantemente a superarsi a vicenda nelle scoperte e nei corsa sempre più veloce alla conquista dello spazio. Questi film danno forma dunque a quella paura così diffusa di un nemico esterno, diverso da tutto ciò che si conosce. Queste entità esterne si possono sconfiggere solo attraverso la cooperazione e l’unione tra connazionali con ideali comuni. Oltre a quello fantascientifico, un altro genere diffuso al tempo è il musical, che, con il suo sfarzo e la potenza della musica riesce a rappresentare classici ideali della vita americana in modo chiaro e coinvolgente. Quasi ogni tipo di film contiene però, più implicitamente che esplicitamente, elementi che riportano alla crisi della Guerra Fredda: dal musical, al film fantascientifico alla commedia. Oltre alla corsa allo spazio e alla lotta contro il nemico estero, un altro elemento chiave dei film di questi anni è la esposizione della vita agiata e all’avanguardia che anche la classe media può ormai permettersi; gli elettrodomestici, gli stili di vita, il tempo libero, i prodotti, tutto trasmette agiatezza e equilibrio sociale, ovvero tutto ciò che manca invece nell’est del mondo, arretrato e squilibrato. Come già detto in precedenza, in questi film si parla di nemici altri e diversi da tutto ciò che risulta più familiare: i film più espliciti al riguardo sono quelli chiaramente anticomunisti, numerosi nei primi anni Cinquanta. Quello che prima era il nemico nazista, ora si è tramutato in comunista, ma le tecniche di propaganda sono le stesse usate nel

⁵⁹ *Ivi.*, p. 1448.

⁶⁰ G. Muscio, *Hollywood/Washington*, cit., p.55.

corso della Seconda Guerra Mondiale, adattate al nuovo scenario politico. Il nuovo nemico è rappresentato come portatore di crudeltà assoluta, privo di ideali veri e sinceri, in sostanza un automa che agisce esclusivamente agli ordini di Mosca attraverso la violenza più estrema e senza morale⁶¹. Appaiono inoltre in questi anni nuovi attori carismatici come Marlon Brando o James Dean che incarnano i ragazzi del dopoguerra, ribelli contro un sistema che non li rappresenta e che sentono estraneo⁶².

Con l'arrivo degli anni Sessanta, e quindi con la presidenza Kennedy, si rafforza il terrore per la minaccia rappresentata dalla bomba atomica, tanto che nel corso di questo decennio, complice anche la già citata crisi missilistica cubana, questa paura si radica in modo deciso nelle case degli americani. I film riflettono e rafforzano il nuovo timore e fioriscono infatti le pellicole che trattano questo argomento. Un film poi divenuto un 'cult' è il *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964; Dr. Stranamore – Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba). Questa commedia satirica di Stanley Kubrick presenta un pazzo generale americano che tenta di bombardare la Russia, evento che porta il presidente americano a contrattare col presidente russo per evitare la catastrofe nucleare. L'intento del film è proprio quello di mostrare l'assurdità di questo precario equilibrio fondato sulla reciproca deterrenza. Ad essere neanche troppo velatamente deriso, non è solo il nemico rosso ma è il sistema americano stesso, incapace di comunicare e di arginare il problema trovandosi nelle mani di un pazzo⁶³.

In generale l'industria cinematografica di fine anni Sessanta attraversa un allentamento della censura anche grazie ad una nuova generazione di giovani registi che danno vita alla cosiddetta *New Hollywood*, un nuovo ambiente che consente più libertà d'espressione anche in campo politico e sociale⁶⁴. Questo cambiamento nel cinema va di pari passo con il periodo di distensione politica che attraversa gli anni Settanta, anche se la lunga guerra in Vietnam ('64/'75) e l'impegno degli Stati Uniti a sostegno del Sud contro il Nord filocomunista, fa ritornare prepotenti le vecchie tensioni e paure. Ciò è

⁶¹ G. Muscio, *La struttura narrativa del cinema americano- 1960-80*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Vol. 2\2: Gli Stati Uniti*, cit., p.1441-42.

⁶² Lary May, *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*, University of Chicago Press, Chicago, 2000.

⁶³ G. Muscio, *La struttura narrativa del cinema americano- 1960-80*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Vol. 2\2: Gli Stati Uniti*, cit., p. 1640.

⁶⁴ T.Shaw, D.J. Youngblood, *Cinematic Cold War*, cit., p.28.

inoltre accresciuto dall'arrivo alla presidenza dell'ex attore hollywoodiano Ronald Reagan, di orientamento fortemente antisovietico. Con lui alla Casa Bianca il legame tra il cinema e il governo s'intensifica anche a causa della accentuata politica anticomunista governativa che lo userà come principale mezzo di propaganda. Inizialmente l'industria cinematografica rifiuta di assumere un proprio impegno propagandistico sul tema della guerra in Vietnam, e lascia questo compito alla neonata televisione e al cinema documentario⁶⁵. Hollywood continua così a cimentarsi nei generi tradizionali, inclusi film di spionaggio di grande successo in cui i temi ispirati alla Guerra Fredda vengono trattati con intento prevalentemente ludico: il tono generale di queste pellicole è sempre piuttosto leggero e avventuroso con tratti *comedy*, come per esempio nella saga della celeberrima spia inglese James Bond⁶⁶.

Gli anni '80 sfornano una grande quantità di film profondamente politici, spesso anche molto espliciti nei contenuti. Le storie sono varie ma l'ideologia di base è sempre la medesima: comunisti contro i capitalisti sempre vincenti. Uno dei film di maggior successo sia di critica che di pubblico è *WarGames* (1983; WarGames - Giochi di guerra). Il progresso tecnologico degli ultimi decenni è in continua crescita e questo film mostra proprio come questi avanzamenti impattino sulla società, oltretutto in un clima generale in cui la paura della bomba atomica è tornata vivissima. Nel film si racconta infatti di un ragazzo che, grazie a uno dei primi personal computer, finisce con l'entrare per sbaglio nel sistema di difesa statunitense del Pentagono mettendo così in pericolo gli equilibri mondiali. Sono quindi già nati i timori per i rischi dell'automazione digitale e l'angoscia per la Guerra Fredda, mentre la fobia costante di un olocausto nucleare comincia a permeare buona parte della produzione cinematografica dell'epoca. Viene sottolineata l'importanza del ruolo del governo nello scongiurare le tensioni tra Occidente e Oriente e la necessità di una onesta comunicazione che eviti incomprensioni e dunque il rischio di un altro conflitto.

Il periodo della Guerra Fredda si riflette inoltre nel cinema attraverso una sorta di dualismo tra ideali conservatori che sono ancora ben radicati nei film di ogni genere, e gli antieroi delle pellicole noir che invece si oppongono proprio a questi valori. Quando però

⁶⁵ G. Muscio, *La struttura narrativa del cinema americano- 1960-80*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Vol. 2\2: Gli Stati Uniti*, cit., p.1444.

⁶⁶ T.Shaw, D.J. Youngblood, *Cinematic Cold War*, cit., p.31.

verso la fine degli anni Ottanta si percepisce che il vento sta cambiando e con l'arrivo di Gorbachev i rapporti tra i due paesi si distendono sempre più, anche il cinema aggiusta il tiro e mostra nelle sue pellicole come tra i due contendenti non ci siano poi differenze così profonde: per esempio nel film *Russkies* (1987; Mamma ho acchiappato un russo) di Rick Rosenthal si racconta di alcuni ragazzi americani che fanno amicizia con un marinaio sovietico, in contrasto con le ideologie dei genitori. Un altro risultato di questo periodo di cambiamenti, inimmaginabile anche solo qualche anno prima, è il fatto che nel 1988 vengono girate per la prima volta in territorio russo, per la precisione proprio a Mosca, alcune scene di un film americano, ovvero *Danko* di Walter Hill, interpretato da Arnold Schwarzenegger nei panni del capitano della polizia sovietica.

Conclusione

Questa tesi ha cercato di analizzare i diversi approcci degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica nell'uso della propaganda politica nel corso del Ventesimo secolo, attraversando le tappe principali della storia dei due paesi. Il cinema in particolare diventa un mezzo decisivo di propaganda a partire dalla Prima Guerra Mondiale. In Unione Sovietica un gruppo di registi sperimentano estetiche e tecniche nuove, e tra loro spiccano i nomi di Sergej Ejzenstejn e Dziga Vertov. Questi autori però vengono costantemente limitati nelle loro sperimentazioni soprattutto dall'ascesa al potere di Josif Stalin, e d'altronde il cinema sovietico durante tutta la sua storia è sempre stato strettamente dipendente dallo Stato. Diversa è la situazione negli Stati Uniti dove l'arte cinematografica mantiene sempre una propria indipendenza nonostante la censura sia comunque molto presente. Infatti nel corso della Seconda Guerra Mondiale, il governo impone il suo controllo sulle produzioni creando uffici appositi come l'OWI proprio con lo scopo di gestire la propaganda.

A differenziare il diverso approccio al cinema di Usa e Urss è anche il forte divario socio-economico. L'opposta visione politica costituisce senza dubbio la radice della diversità profonda tra i due paesi e le relative produzioni cinematografiche, con particolare evidenza durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale e con l'avvento delle tensioni generate dalla Guerra Fredda. Infatti in America il cinema si sviluppa in una società capitalistica e democratica, decisamente contrastante con l'impostazione socialista e autoritaria vigente in Unione Sovietica. Storie e temi affrontati nei film e metodi di produzione utilizzati non possono che rispecchiare le due diverse identità.

Una differenza sostanziale è lo stile narrativo: il cinema americano è infatti focalizzato sull'individualismo e l'espressione personale, sullo sviluppo del personaggio e sulla sua psicologia. In Urss, invece, si enfatizza maggiormente l'identità collettiva e la lotta per una giustizia sociale da perseguire insieme come collettività, traguardo raggiunto usando spesso allegorie e simbolismi, soprattutto nel cinema autoriale dei due registi citati precedentemente. A differenziarsi sono anche il diverso approccio tecnico al cinema: da una parte abbiamo Hollywood con le sue grandi produzioni e l'uso di effetti speciali avanzati, mentre il cinema sovietico si incentra maggiormente sullo sviluppo e sullo stile del montaggio non naturalistico teorizzato per la prima volta da Ejzenstejn.

I temi principali trattati dal cinema hollywoodiano riguardano prevalentemente la ricerca

individuale della felicità e quindi il tanto inseguito Sogno Americano (riuscita personale, carriera, ricchezza, successo), mentre il cinema russo si concentra soprattutto su giustizia sociale, lotta di classe e risultati ottenuti dallo stato socialista. Dati i suoi caratteri e la Storia che li ha prodotti, il cinema americano, prettamente commerciale, ha avuto grande diffusione e ha da sempre esercitato una notevole influenza su quello di altri paesi, mentre quello sovietico, che sicuramente ha meritato un ruolo importante nei paesi del blocco comunista producendo anche nel Dopoguerra personalità eccellenti, ha avuto però un impatto minore a livello internazionale.

Bibliografia

- Bazin, A., B. Cardullo, *Bazin at work*, New York, Routledge, 1997.
- Bulgakova, O., *Cinema sovietico: dal realismo al disgelo (1941-1960)*, AA. VV., *Storia del cinema mondiale*, vol. III, Einaudi, Torino, 2000.
- Buttafava, G., *Il cinema russo e sovietico*, Fondazione scuola nazionale di cinema, Roma, 2000.
- Dobrenko, E., *Stalinist Cinema and the Production of History: Museum of the Revolution*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh 2008.
- Doherty, T., *Projections of War: Hollywood, American Culture, and World War II*, Columbia Univ Pr, New York, 1994.
- Fyne, R., *The Hollywood Propaganda of World War II*, Scarecrow Press, Maryland, 1997.
- Galichenko, N., *Glasnost-Soviet Cinema Responds*, Univ of Texas Pr, Texas 1991.
- Gillespie, D., *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology and Propaganda*, Wallflower Pr, London 2001.
- Koppes, C.R. – Black, G.D., *Hollywood goes to war: How politics, profits and propaganda shaped World War Two movies*, MacMillan and Free press, New York, 1987.
- Lawton, A., *The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, Routledge, Londra, 1992.
- Lupo, S. – A. Ventrone, *L'età contemporanea*, Milano, Le Monnier, 2018.
- Magnúsdóttir, R., *Enemy Number One: The United States of America in Soviet Ideology and Propaganda - 1945-1959*, OUP USA, New York, 2022.
- May, L., *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of the American Way*, University of Chicago Press, Chicago, 2000.
- Maynard, J., *Shaping the american consensus through film propaganda and the notion of a "mythic past": a study of public opinion in the World War Two era*, James Maynard, 2014.
- Melanco, M., *Cinema tra contaminazioni del reale e politica*, Roma, Fondazione ente dello spettacolo, 2020.
- Miller, J., *Soviet Cinema - Politics and Persuasion Under Stalin*, Tauris Academic Studies, new York, 2010.
- Muscio, G., *Hollywood/Washington . industria cinematografica americana nella guerra fredda*, Padova, Cleup, 1977.
- Muscio, G., *La Casa Bianca e le sette majors – cinema e mass media negli anni del new deal*, Padova, Il Poligrafo, 1990.
- Muscio, G., *Hollywood va in guerra*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*. Vol. 2\2: Gli Stati Uniti. Einaudi, Torino, 2000.
- Riasanovskij, N.V., *Storia della Russia*, in S. Romano (a cura di), Bombiani, 1998.
- Russo, G., *Il cinema del disgelo – Sei registi in cerca di libertà*, Youcanprint self-publishing, Roma, 2017.
- Shaw, T., *D.J. Youngblood, Cinematic Cold War*, University Press of Kansas, Kansas, 2010.
- Shlapentokh, D., – V. Shlapentokh, *Soviet cinematography, 1918-1991: ideological conflict and social reality*, Routledge, A. de Gruyter, 1993.
- Sitkoff, H., *Perspectives on Modern America: Making Sense of the Twentieth Century*, Oxford

University Press, 2001.

Taylor, R., *The Politics of the Soviet Cinema 1917–1929*, Cambridge University Press, Cambridge 1979.

Taylor, R., *Film Popaganda – Soviet Russia and Nazi Germany*, Londra, L.B. Tauris, 1998.

Zagarrio, V., Frank Capra – *Il cinema americano tra sogno e incubo*, Marsilio editori, Venezia, 2009.

Sitografia

www.encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema_usa

www.imdb.com/title/tt0025946/?ref_=nv_sr_srsq_0

it.rbth.com/cultura/83452-cos%C3%AC-stalin-plasm%C3%B2-il-cinema

www.officinadellastoria.eu/it/2010/01/15/lunione-sovietica-e-i-%c2%93tre-canti-su-lenin%c2%94-1934/

www.history.com/news/world-war-1-propaganda-woodrow-wilson-fake-news

russiaintranslation.com/2019/10/03/gli-anni-sessanta-dieci-film-del-disgelo-da-guardare/

www.nazioneindiana.com/2014/01/27/memorial-27-michail-romm-il-fascismo-ordinario-1965/#:~:text=Il%20Fascismo%20ordinario%2C%20documentario%20del%20regista%20%E2%87%A8%20Michail,commemorazioni%20e%20testimonianze%20per%20il%20Giorno%20della%20Memoria

www.encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema_usa

Filmografia

Bronenosec Potëmkin (La corazzata Potemkin; Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, 1925).

Der Fuehrer's face [La faccia del Fuhrer; Jack Kinney, 1943].

Dobro pozhalovat, ili Postoronnim vkhod vospreshchen (Benvenuti ovvero vietato l'ingresso agli estranei; Ėlem Germanovič Klimov, 1964).

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Dr. Stranamore – Ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba; Stanley Kubrik, 1964).

Hearts of the World [Cuori del mondo; D. W. Griffith, 1918].

Mne dvadtsat let (Ho vent'anni; Marlem M. Chuciev, 1965).

Obyknovennyy fashizm [Il fascismo ordinario; Mikhail Romm, 1965].

Oktjabr' [Ottobre; Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, 1928].

Padenie Berlina [La caduta di Berlino; Michail Claireli, 1959].

Power and the Land [L'energia e la terra; Joris Ivens, 1940].

Red Heat (Danko; Walter Hill, 1988).

Russkies (Mamma ho acchiappato un russo; Rick Rosenthal, 1987).

Song of Russia [Canzone di Russia; Gregory Ratoff, 1944].

Stalingradskaya bitva I,II [La battaglia di Stalingrado; Vladimir Petrov, 1949].
The Beast of Berlin [Il kaiser: la bestia di Berlino; Sam Newfield, 1918].
The Day After (Il giorno dopo; Nicholas Meyer, 1983).
The Fall of Berlin (La Caduta di Berlino; Mikheil Chiaureli, 1949).
Tri pesni o Lenine (Tre canti su Lenin; Dziga Vertov, 1934).
Vesna na Zarechnoy ulitse (Primavera in via Zarecnaja; Feliks Mironer - Marlen Khutsiev, 1956).
Vesyolye Rebyata (Tutto il mondo ride; Grigorij Aleksandro, 1934).
WarGames (WarGames - Giochi di guerra; John Badham - Matthew Broderick, 1983).
Why We Fight [Perché combattiamo; Frank Capra, 1942].