



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Dipartimento di Storia delle Arti Visive e della Musica

Scuola di Dottorato in Storia e Critica dei Beni Artistici, Musicali e dello Spettacolo

INDIRIZZO: cinema

CICLO: XXII

PER UNA STORIA DELLA MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE
CINEMATOGRAFICA: REVISIONE E STUDIO DELLA SERIE CINEMA
CONSERVATA PRESSO L'ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI
CONTEMPORANEE DELLA BIENNALE DI VENEZIA

Direttore della Scuola : Ch.ma Prof.ssa Vittoria Romani

Supervisore :Ch.mo Prof. Gian Piero Brunetta

Dottorando : Riccardo Triolo

INDICE

Premessa	p. 7
Parte I: Dalla nascita alle edizioni di guerra (1932-1942)	
I. 1932: I ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA	p. 13
1. <i>Venezia tra passato e futuro</i>	p. 13
2. <i>Nascita di un'idea</i>	p. 15
3. <i>Il Comitato Esecutivo e la prima relazione</i>	p. 19
II. 1934: II MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA.....	p. 25
1. <i>La II edizione tra arte, industria e politica</i>	p. 25
2. <i>La relazione sulla II edizione</i>	p. 27
3. <i>Caute relazioni con l'URSS</i>	p. 31
4. <i>La prima competizione</i>	p. 33
III. 1935: III MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA.....	p. 39
1. <i>La Mostra nella politica di Luigi Freddi</i>	p. 39
2. <i>La ricorrenza annuale</i>	p. 41
3. <i>L'esordio della Camera Internazionale del Film</i>	p. 44
4. <i>Novità e prospettive</i>	p. 46
IV. 1936: IV MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA.....	p. 51
1. <i>Definizione dell'assetto giuridico</i>	p. 51
2. <i>Il «vaglio supremo» del cinema mondiale</i>	p. 56
V. 1937: V ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA.....	p. 61
1. <i>Istituzionalizzazione e controllo</i>	p. 61
2. <i>La prima giuria strutturata</i>	p. 69
VI. 1938: VI ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA	p. 71
1. <i>Definizione del regolamento</i>	p. 71
2. <i>La relazione conclusiva</i>	p. 73

3. <i>I Littoriali della Cinematografia e la prima retrospettiva</i>	p. 76
VII. 1939: VII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA...	p. 79
1. <i>Prime minacce dalla Costa Azzurra</i>	p. 79
2. <i>La "ritirata" degli Stati Uniti</i>	p. 81
3. <i>La relazione conclusiva</i>	p. 84
4. <i>Il progetto di un centro cinematografico a Parigi</i>	p. 85
VIII. 1940-1942: LE EDIZIONI DI GUERRA.....	p. 91
1. <i>1940: VIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – Settimana Cinematografica Italo – Germanica</i>	p. 91
2. <i>La IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica</i>	p. 96
3. <i>La X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica</i>	p. 99
Parte II: Dal dopoguerra alla contestazione (1946-1968)	
IX. LE EDIZIONI DI ELIO ZORZI (1946-1948)	p. 103
1. <i>1946: Manifestazione Internazionale d'Arte Cinematografica</i>	p. 103
2. <i>1947: VIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica</i>	p. 111
2.1 <i>Cannes, Bruxelles e Locarno</i>	p. 115
2.2 <i>I difficili rapporti con la MPAA</i>	p. 118
2.3 <i>Iris Barry e Henri Langlois</i>	p. 121
2.4 <i>La "Mostra Tecnica"</i>	p. 126
2.5 <i>Il cinema per l'infanzia</i>	p. 130
3. <i>1948: IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica</i>	p. 131
3.1 <i>Promuovere ed elevare</i>	p. 132
3.2 <i>Proposte</i>	p. 136
3.3 <i>La giuria presieduta da Luigi Chiarini</i>	p. 141
3.4 <i>La I Esposizione Tecnica della Cinematografia</i>	p. 144
X. LA MOSTRA SECONDO ANTONIO PETRUCCI (1949-1953).....	p. 149
1. <i>L'insediamento di Petrucci</i>	p. 149
2. <i>Funzione del festival</i>	p. 151

3. <i>Equilibrio e radicamento</i>	p. 157
4. <i>Differenziare e ampliare</i>	p. 160
XI. IL RITORNO DI OTTAVIO CROZE (1954-1955).....	p. 169
1. <i>Restaurazione</i>	p. 169
2. <i>Guerra fredda</i>	p. 172
XII. LA FORMULA AMMANNATI (1956-1959).....	p. 177
1. <i>1956: definizione della formula</i>	p. 177
2. <i>1957: una nuova partenza</i>	p. 184
3. <i>1958: doppio gioco</i>	p. 192
4. <i>1959: finale di partita</i>	p. 198
XIII. LE EDIZIONI DI LONERO E MECCOLI (1960-1962).....	p. 207
1. <i>1960: Emilio Lonero e la XXI Mostra</i>	p. 207
2. <i>Domenico Meccoli</i>	p. 213
XIV. L'ERA CHIARINI (1963-1968).....	p. 225
1. <i>I documenti conservati nella Serie Cinema</i>	p. 225
2. <i>1963: la XXIV Mostra e l'insediamento di Luigi Chiarini</i>	p. 226
3. <i>1964: la XXV Mostra</i>	p. 236
4. <i>1965: la XXVI Mostra</i>	p. 241
5. <i>1966: la XXVII Mostra</i>	p. 246
6. <i>1967: la XXVIII Mostra</i>	p. 248
7. <i>Epilogo: 1968</i>	p. 251
XV. OSSERVAZIONI CONCLUSIVE.....	p. 261
BIBLIOGRAFIA.....	p. 269
ABSTRACT.....	p.291
APPENDICE I INVENTARIO DELLA “SERIE CINEMA”.....	p. 295

APPENDICE II
SCHEDE SINOTTICHE

APPENDICE III
IMMAGINI DI DOCUMENTI TRATTI DALLA SERIE CINEMA

Premessa

L'incognita che inizialmente pesava sulla ricerca, dovuta alla difficoltà di accesso ai materiali conservati all'ASAC, all'epoca ancora chiuso al pubblico, e alle operazioni di trasferimento del Fondo Storico dalla sede di Ca' Corner della Regina al parco scientifico-tecnologico Vega a Porto Marghera, dove tuttora è conservato, ha necessariamente condizionato questo lavoro, portandomi in fase progettuale a identificare un campo di indagine generico e ampio: la storia della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

Se il campo di indagine via via si è mutato in orizzonte di ricerca, lo si deve a una presa di coscienza delle problematiche connesse alle fonti, che apparivano estremamente frammentarie, sconfinata, per certi versi inaccessibili. Il proposito di indagare la Serie Cinema, la meno accessibile e la più disomogenea delle fonti, nasce da una necessità contingente, un'urgenza avvertita sul campo di fare luce laddove, a causa dell'assenza di interventi specifici sul Fondo, era piombato il buio più fitto.

Armandomi di strumenti di indagine storica, ma anche di competenze archivistiche acquisite e approfondite sul campo, ho potuto illuminare quella vasta zona d'ombra che nel tempo aveva avvolto la Serie Cinema. Ho potuto così identificare l'oggetto di indagine della ricerca, che non era più, e non poteva esserlo a quel tempo, una storia della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, ma doveva necessariamente diventare uno studio e una ricognizione della fonte storiografica originaria.

Per poter infatti affrontare la storia della Mostra, organizzata da una delle istituzioni culturali più complesse e articolate d'Europa, prestando fede al proposito di mantenere un legame stretto con le fonti di prima mano per superare l'arbitrarietà delle memorie soggettive e delle cronache giornalistiche coeve e la

faziosità della critica, coinvolta da subito nel racconto e nel commento dei fatti del Lido e via via nell'ideazione e nell'organizzazione dell'evento, è necessario dapprima identificare le fonti, e laddove queste appaiano disomogenee, provvedere a riordinarle; poi porre alle fonti una serie di interrogativi modulati sugli obiettivi della ricerca; quindi procedere a un esame approfondito dei documenti e alla collazione di fonti di diversa natura e provenienza.

La ricerca storica in questo senso è ancora in una fase embrionale: fatti salvi i pochi interventi che egregiamente hanno saputo illuminare la storia di quest'importante istituzione, attingendo alla memoria personale, a fonti conservate all'ASAC e ad altre fonti storiografiche, una vera e propria ricostruzione storica, compiuta, organica, documentata, è ancora tutta da scrivere.

Punto di partenza del mio lavoro è la revisione dell'inventario della Serie Cinema, condotta sulla base della precedente inventariazione (1992-1993). In accordo con la direzione dell'ASAC, ho potuto accedere all'intera Serie Cinema, isolato un arco temporale da prendere in esame (1932-1968), aperto ogni busta e revisionato il contenuto, segnalando eventuali incongruenze rispetto all'inventario esistente. Ho inoltre digitalizzato e fotografato i documenti che ho ritenuto più interessanti dal punto di vista storiografico, mettendo a disposizione dell'archivio le digitalizzazioni realizzate, in base agli standard di formato e risoluzione concordati.

In un secondo momento ho proceduto a un'ulteriore selezione dei documenti più significativi, che ho studiato e messo in relazione con le notizie tratte dalle ricerche storiche sulla Mostra già pubblicate. Ho potuto così tracciare una storia della Mostra raccontata “dal punto di vista” della Serie Cinema. Una storia che, nel suo farsi, si è configurata come una storia “segreta”: non la narrazione esaustiva di tutti i fatti accaduti al Lido e a Venezia, edizione dopo edizione, ma il racconto della vicenda gestionale della Mostra. Il racconto del mutare di una forma, la forma festival, considerata dal suo interno.

Quali eventi della politica locale, nazionale e internazionale hanno influenzato le decisioni degli organizzatori? Quali vicende pubbliche o private hanno determinato l'alternanza dei direttori e dei collaboratori, il loro successo o il loro fallimento? Come e perché è cambiato l'assetto organizzativo della Mostra lungo l'arco temporale preso in esame?

A questi interrogativi rispondono i documenti conservati nella Serie Cinema, che ora attendono un riordino definitivo ad opera di un archivista che, anche sulla base dei risultati di questa mia ricerca, proceda alle operazioni di scarto e ricondizionamento, allineando la serie alle altre che in questi anni, in seguito a un periodo di totale abbandono che ci auguriamo concluso, sono state riordinate.

Una volta revisionato, l'inventario della Serie Cinema è stato schedato adoperando, in accordo con l'ASAC, il software Sesamo 4.1 realizzato dalla Regione Lombardia. L'inventario è allegato tra gli apparati di questa tesi ed è strutturato secondo la successione dei seguenti dati:

segnatura

titolo originale della busta tra virgolette

contenuto della busta, con l'indicazione dei titoli dei fascicoli interni

estremi cronologici

Le tipologie di documenti più significativi da un punto di vista storiografico sono:

- 1) Corrispondenza: la Serie conserva per lo più lettere dattiloscritte e manoscritte, firmate o in copia, telegrammi e biglietti in uscita e in entrata, redatti dagli organizzatori (direttori tecnici, direttori artistici, commissari) della Mostra e dirette ad altri organizzatori, a esponenti del mondo politico e istituzionale, a collaboratori esterni (critici, consulenti), a personalità del mondo del cinema (produttori, distributori, registi, attori), e viceversa.
- 2) Elenchi e tabulati: la Serie custodisce in modo discontinuo bilanci

preventivi e consuntivi, liste di film (invitati, esaminati per la selezione, proiettati, premiati, visti dai collaboratori), calendari delle giornate di proiezione, rubriche, utili a verificare l'esattezza delle filmografie esistenti o a stabilire la successione degli eventi.

- 3) Verbali: la Serie conserva i resoconti delle commissioni esecutive (riunioni organizzative), delle sedute delle giurie (non solo del concorso principale, anche dei concorsi minori) e di altre riunioni organizzative e di bilancio. Si tratta di un complesso di materiali disomogeneo ma interessante per fare chiarezza sulle motivazioni di alcune premiazioni, su alcuni retroscena organizzativi e altre vicende interne relative alla gestione.
- 4) Bozze di disegni di legge: sono custoditi nella Serie alcune bozze di disegni di legge specie relativi alle prime edizioni, utili a comprendere l'iter normativo che ha determinato l'assetto giuridico della Mostra.
- 5) Qualche disegno o bozzetto di manifesti o di allestimenti, ritagli stampa e fotografie completano l'eterogenea e vastissima mole di materiali custoditi nella Serie.
- 6) Materiali a stampa: sono presenti nella serie diversi materiali a stampa, conservati in modo discontinuo a partire dai primi anni Cinquanta. Si tratta di programmi, brochure delle manifestazioni collaterali, regolamenti che andrebbero segnalati qualora mancanti dal Fondo Editoriale dell'ASAC, che raccoglie questo tipo di materiale. Inoltre: comunicati stampa, specie a partire dalla fine degli anni Cinquanta, anche in bozza e con correzioni manoscritte.

PARTE I
Dalla nascita alle edizioni di guerra
(1932-1942)

I

1932: I ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

1. Venezia tra passato e futuro

L'origine della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, prima ancora che nelle intenzioni dei suoi artefici, il conte Giuseppe Volpi di Misurata, Luciano de Feo e Antonio Maraini, va ricercata da un lato nella vicenda storica e nella vocazione della sua casa madre, la Biennale di Venezia, che deve la sua nascita alla moda delle esposizioni universali di fine Ottocento, dall'altra nel disegno che intorno a Venezia e su Venezia è stato tracciato già a partire dall'inizio del secolo scorso. Quel disegno condusse la città lagunare a essere insieme sintesi del passato e avamposto verso il futuro.

Due eventi culturali contribuirono a fare di Venezia il ponte ideale tra storia e avvenire: da un lato la costruzione immaginifica operata da Gabriele D'Annunzio, dall'altro, l'invettiva appassionata dei futuristi, scagliata dal campanile di San Marco l'8 luglio 1910. Episodi questi di "azione letteraria" che chiarificano il ruolo culturale, ancorché strategico, della città lagunare, guscio entro il quale l'Italia prebellica voleva edificare il «secondo tempio del nazionalismo¹».

Se D'Annunzio con il suo romanzo *Il fuoco* aveva costruito pagina dopo pagina l'immagine di Venezia città di pietra e d'acqua, monumentale e guerresca, salvo poi, nel 1916, a seguito di quell'incidente aereo che gli costò un occhio, farne rifugio intimo e crogiolo del suo io più visionario, in grado di liberare, insieme ai

¹ Cfr. Marco Fincardi, *Gli anni ruggenti del leone. La moderna realtà nel mito di Venezia*, in «Contemporanea», Bologna, Il Mulino, a. IV, n. 3, luglio 2001 .

cartigli del *Notturmo*, una prosa d'arte e di ricerca che sembra - e forse è - cinema in quanto discorso d'immagini; sul versante opposto Marinetti, Boccioni, Russolo e Carrà lanciarono con furia iconoclasta a Venezia la sfida del futuro. Venezia, prima ancora che cuore pulsante dello sviluppo economico del nord Italia e avamposto politico-economico sul Mediterraneo, si rivela quale significante simbolico, teatro di incontro tra culture, estetiche e poetiche passatiste e futuriste: il luogo ideale nel quale, di lì a breve, si sarebbe prodotto quell'innesto di tempo circolare nel tempo storico che è il prodotto dei festival cinematografici.

Da un punto di vista geopolitico, la conquista di Trento, Trieste, Fiume e Pola renderanno di fatto Venezia di nuovo protagonista della politica economica e militare italiana sul Mediterraneo, restituendole respiro internazionale all'indomani della prima guerra mondiale, che la vide relegata al ruolo di splendido presidio strategico. Alla valorizzazione della storia e dei tesori della città, si uniranno negli anni Venti la costruzione su larga scala di infrastrutture quali rotte marittime, ferrovie, autostrade, canali, linee elettriche, ponti e autorimesse, l'accorpamento dei comuni dell'entroterra e un disomogeneo quanto abbagliante sviluppo industriale ed economico.

Non a caso, con il passare degli anni, a conferma del rinnovato ruolo strategico di Venezia, all'avvio del regime fascista sarà proprio il veneziano Giuseppe Volpi il nome designato al Ministero delle Finanze (1925-1928), mentre un altro veneziano, Giovanni Giuriati, sarà Ministro dei Lavori Pubblici (1925-1929). Agli albori degli anni Trenta, Venezia si conferma città-simbolo di un'Italia la cui grandiosità dei trascorsi storici e la magnificenza delle sue bellezze artistiche costituivano il preludio perfetto alla costruzione di una rinnovata potenza industriale e marittima, nel segno dell'avvicinamento dell'autarchia fascista al cosmopolitismo aristocratico e capitalista.

Venezia tutta era disseminata di attrattive in grado di soddisfare le esigenze del turismo più esclusivo: i caffè di Piazza San Marco, le piccole e grandi iniziative

mondane e salottiere, le manifestazioni sportive e culturali, musicali e teatrali. La Biennale di Venezia, con l'esposizione d'arte e il festival di musica, avviato nel 1930, e con i successivi eventi dedicati al cinema (1932) e al teatro (1934), contribuì in modo decisivo a polarizzare un universo - parallelo a quello fascista - di celebrità, artisti, intellettuali, aristocratici e industriali sempre in viaggio e sempre in festa. Questo turismo trovò il suo habitat naturale all'isola del Lido, e in particolare nel prestigioso Hotel Excelsior, voluto dall'imprenditore Nicolò Spada il quale, grazie all'interessamento della neonata CIGA (Compagnia Italiana Grandi Alberghi) presieduta da Giuseppe Volpi, vide nel luglio del 1908 il suo sogno assumere le sembianze del palazzo moresco che ancora oggi sopravvive.

Il Lido era dotato di infrastrutture e attrezzature che consentivano ai suoi frequentatori stagionali di animare l'isola di giorno e di notte ed era il palcoscenico ideale della venezianità moderna e potente che al Lido mostrava i propri blasoni. La vita del Lido, aristocratica e cosmopolita, era estranea alle costrizioni del nazionalismo rurale caro al regime fascista, eppure le due istanze sembravano trovare nell'isola motivi di convergenza.

2. Nascita di un'idea

I poteri che negli anni Trenta hanno finito per convergere portando alla nascita del primo grande festival cinematografico al mondo, vale a dire potere istituzionale e potere industriale, trovarono nella Biennale di Venezia la loro casa comune e nell'isola del Lido il loro teatro ideale.

Il 24 dicembre 1928 il governo aveva riconosciuto in via permanente l'Esposizione Biennale d'Arte². Due anni dopo promosse per decreto l'istituzione della di un ente autonomo che provvedesse, a cadenza biennale, all'organizzazione

² Legge 24 dicembre 1928, n. 3229, in «Gazzetta Ufficiale», n. 19, 23 gennaio 1929.

di un'esposizione internazionale d'arte, amministrata da cinque funzionari di nomina governativa³. Si trattò di un passo importante che spostò il controllo della Biennale, la cui gestione in precedenza era affidata al Comune, da Venezia a Roma, favorendo da un lato l'accentramento dei poteri, dall'altro garantendo ufficialità e visibilità.

Quando nel 1927 Antonio Maraini subentrò a Vittorio Pica alla segreteria della Biennale, Giuseppe Volpi, industriale e Ministro delle Finanze di Mussolini, abilissimo nel far avvicinare i grandi capitalisti al fascismo, non era ancora stato nominato Presidente del neo-nato Ente: venne designato per decreto dal capo del Governo il 16 febbraio 1930⁴. Antonio Maraini all'epoca era uno scultore apprezzato e un critico d'arte accorto e si apprestava a fare della Biennale un'organizzazione al tempo stesso aperta al nuovo e al confronto internazionale e fedele alle direttive fasciste⁵. L'industriale e uomo politico Giuseppe Volpi di Misurata era legato a Venezia soprattutto per gli affari che aveva avviato nella città lagunare: la fondazione della società elettrica SADE nel 1905, la promozione della costruzione del polo industriale di Marghera nel 1917, la proprietà dei quotidiani *Il Gazzettino* e *Gazzetta di Venezia*. Volpi era anche il maggiore azionista della catena alberghiera CIGA (Consorzio Italiano Grandi Alberghi), che fu un importante soggetto finanziatore della Mostra del cinema.

Il binomio Maraini – Volpi, forte dell'appoggio del regime che poteva contare su due personalità forti e lungimiranti, si apprestava a donare alla Biennale un assetto del tutto nuovo, in grado di accettare le sfide della modernità, nel quadro di una politica interna di modernizzazione e di una politica estera di stabilizzazione.

L'entrata in campo del terzo ideatore della Mostra del cinema, Luciano De Feo, si

³ Regio Decreto Legge 13 gennaio 1930, n. 33, in «Gazzetta Ufficiale», n. 35, 12 febbraio 1930.

⁴ Regio Decreto Legge 16 febbraio 1930, in «Gazzetta Ufficiale», n. 46, 25 febbraio 1930. Per un ritratto di Giuseppe Volpi, cfr. Sergio Romano, *Giuseppe Volpi. Industria e finanza tra Giolitti e Mussolini*, Venezia, Marsilio, 1997.

⁵ Per un esaustivo e documentato resoconto critico dell'operato di Antonio Maraini in qualità di segretario della Biennale, cfr. Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928 – 1942)*, Udine, Forum, 2006.

deve probabilmente al “corteggiamento” che, nei primissimi anni Trenta, la Biennale di Maraini aveva messo in opera nei confronti della Società delle Nazioni. De Feo infatti fu chiamato in qualità di organizzatore della I Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica in quanto direttore dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa, organo della Società delle Nazioni, con la quale Maraini, nell'intento di legittimare sul piano internazionale il volto pacificatore del fascismo e di fare della Biennale l'organismo affidatario di compiti di interesse generale nel campo delle arti contemporanee, intendeva stringere un sodalizio⁶.

L'idea dell'organizzazione della I Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica nacque da un concorso di atti giuridici, direttive di politica interna ed estera, interessi privatistici locali e ambizioni culturali che trovarono sbocco nel 1932, anno in cui fu organizzata la XVIII Esposizione Biennale d'Arte, nell'ambito della quale, in qualità di manifestazione collaterale, venne allestita la prima edizione del festival cinematografico veneziano.

Con gli anni Trenta, Maraini e Volpi, nel preciso intento di ravvivare l'attrattiva di Venezia in quanto polo delle arti contemporanee, diedero infatti slancio alla Biennale avviando iniziative artistiche a carattere internazionale non solo nel campo delle arti figurative, ma anche nel campo delle arti dello spettacolo, realizzando quel progetto di espansione e potenziamento delle attività dell'ente che spettava al loro mandato. Nel 1930 venne allestito il I Festival Internazionale di Musica. Nel 1932, anno della nascita della Mostra del cinema, venne indetto il I Congresso d'Arte Contemporanea e il I Convegno di Poesia. In quegli anni vennero organizzate inoltre diverse mostre all'estero e nel 1934 fu avviato il Festival del Teatro. La Biennale si apriva a tutte le arti e al mondo e, attraverso di essa, il fascismo poté mostrare il suo lato più moderno e cosmopolita, più colto, pacifico e ricco.

⁶ Cfr. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte*, cit., pp. 29-33.

Nel gennaio 1932 Maraini ottenne da Mussolini il via libera all'organizzazione delle attività collaterali alla XVIII Esposizione Biennale d'Arte, tra cui la prima edizione dell'Esposizione cinematografica⁷.

Sul numero di gennaio della «Rivista del Cinema Educatore», edita dall'Istituto Internazionale per il Cinema Educativo, insieme all'annuncio della XVIII Biennale, veniva comunicato: «Agosto Primo Festival Internazionale del Cinematografo⁸». L'annuncio ebbe un'eco sul numero di maggio della rivista *Le Tre Venezie*, che ne diede una sommaria anticipazione:

«Dieci giorni, dieci spettacoli, e dieci films tutti, o nella loro maggior parte, ancora inediti. Tutti, in ogni caso, verranno proiettati nella loro forma originale e nella loro integrità assoluta. Niente raddoppio, adunque, niente rabberciamenti e nessun taglio praticato o dalla censura, o dagli importatori di pellicole...Così per la prima volta in Italia, il pubblico potrà godersi le opere cinematografiche quali vennero ideate e quali uscirono dalle mani del loro creatore⁹».

L'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa ebbe un ruolo di primo piano nell'organizzazione dell'Esposizione, come attesta Francesco Bruno:

«Fu l'ICE [Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa] infatti a condurre i contatti con le case di produzione estere e italiane, comunicando loro gli inviti dell'ente veneziano; e tra giugno e luglio De Feo lavorò al programma della I Mostra in completa autonomia, tanto che il 22 luglio – a fronte delle difficoltà nella selezione dei film – decise di posporre la data d'inizio dell'Esposizione dal previsto 1 agosto al 6, senza preavvertirne la Biennale¹⁰».

Il ruolo di De Feo, così determinante per l'organizzazione della prima

⁷ Ne dà notizia Francesco Bono nella sua minuziosa e preziosissima ricostruzione delle prime sette edizioni della Mostra, in Francesco Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, in «Storia Contemporanea», anno XXII, n.3, giugno 1991, pp. 515-516.

⁸ Cfr. «Rivista del Cinema Educatore», n. 1, gennaio 1932, p. 57, in Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., p. 516.

⁹ Alberto Zajotti, *Manifestazioni d'Arte durante la XVIII Biennale*, in «Le Tre Venezie», n. 5, maggio 1932, in Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., p. 516.

¹⁰ Francesco Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., p. 517.

Esposizione, sembra essere stato via via ridimensionato, fino a scomparire del tutto quando nel 1935, a seguito dell'attacco all'Etiopia, l'Italia si poneva virtualmente al di fuori della Società delle Nazioni.

Nei confronti dell'Esposizione, Mussolini mantenne una posizione piuttosto cauta: il discorso che De Feo avrebbe voluto pronunciare in apertura della prima edizione non fu autorizzato, con ogni probabilità per sottolineare il ruolo territoriale della Biennale nell'organizzazione, a discapito del ruolo più sostanziale ma meno controllabile che l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa aveva svolto nell'allestimento¹¹. In seguito Mussolini, per cautela nei confronti di enti importanti per l'economia nazionale quali la Fiera di Milano, che a seguito del successo della prima Esposizione si fece accesa promotrice del suo III Concorso Cinematografico, non accolse le richieste di maggiore tutela avanzate da Maraini.

«Il gabinetto della presidenza del Consiglio provvide il 9 marzo a riassumere le richieste della Biennale in un appunto per il capo del governo, ma Mussolini non ritenne di accoglierle, ponendo così un chiaro limite al progetto di egemonia culturale avanzato da Venezia¹²».

3. Il Comitato Esecutivo e la prima relazione

Come attesta un foglio dattiloscritto conservato nel primo cartolario della Serie Cinema, nel maggio del 1932, in vista dell'organizzazione della I Esposizione, fu costituito un Comitato Esecutivo, formato da Luciano De Feo (Presidente), Giorgio Michetti, Andrea di Valmarana, Paolo Milone, Antonio Maraini, dal Segretario Generale della Federazione Nazionale Fascista dello Spettacolo Nicola

¹¹ Cfr. Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., p. 517.

¹² Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., p. 521.

De Pirro e Attilio Fontana, in qualità di segretario¹³. Così risponde Luciano De Feo alla chiamata di Giuseppe Volpi:

«Eccellenza,
con animo grato ho letta la lettera dell'E.V. Del I° c.m. Sono a totale disposizione dell'E.V. Ed accetto di presiedere la piccola commissione incaricata di predisporre il lavoro preparatorio per la manifestazione cinematografica di arte dell'Agosto.
Mi metto immediatamente in comunicazione con il Prof. Maraini per iniziare il lavoro. Nel frattempo, tornato da un piccolo viaggio all'estero ho scritto al Maraini su alcune trattative svolte e mi auguro che V.E. sia al corrente di tutto.
Con devotissimo animo
Luciano De Feo¹⁴».

Accanto al Comitato Esecutivo, cui spettava la vera e propria organizzazione della Mostra, venne costituito un Comitato d'Onore composto di esponenti di spicco del mondo istituzionale e del cinema, a livello sia nazionale che internazionale. Al Comitato d'Onore spettava la funzione, mediante semplice pubblica adesione, di garantire la “bontà” dell'iniziativa. Ne fece parte, tra gli altri Louis Lumière che contribuì non poco a dare lustro all'iniziativa veneziana¹⁵. Tra gli italiani, oltre a Guglielmo Marconi, all'epoca presidente della Reale Accademia d'Italia, anche Luigi Pirandello, e vari esponenti del governo¹⁶.

Una volta conclusa l'Esposizione, che ebbe luogo dal 6 al 21 agosto, Maraini (presumibilmente, dal momento che la copia non è firmata) invia una relazione dettagliata a Benito Mussolini:

«Eccellenza,
si è chiusa ieri sera la I. Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, indetta dalla Biennale d'Arte di Venezia in accordo con l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, e m'affretto a ragguagliare l'Eccellenza Vostra sui risultati

¹³ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 2, 1932, “Comitato Onore Esecutivo”, Comitato Esecutivo.

¹⁴ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 2, 1932, “Comitato Onore Esecutivo”, Lettera De Feo – Volpi, 4 maggio 1932.

¹⁵ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 2, 1932, “Comitato Onore Esecutivo”, Aderenti Comitato d'Onore.

¹⁶ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 2, 1932, “Comitato Onore Esecutivo”, Comitato d'Onore.

raggiunti.

L'Esposizione ha svolto – in un ciclo di 16 sere – un programma vasto e complesso, nel quale hanno figurato tutte le principali nazioni produttrici, e le principali case di produzione cinematografica del mondo.

Sono infatti intervenute:

- 7) L'Italia con 5 films e con 3 case.
- 8) Gli Stati Uniti d'America con 10 films e 6 case.
- 9) La Germania con 4 films e con 7 case.
- 10) La Francia con 7 films e con 7 case.
- 11) L'URSS con 2 films e 2 case.
- 12) La Gran Bretagna con 3 films e 2 case.
- 13) La Polonia con un film.
- 14) La Cecoslovacchia con un film.
- 15) L'Olanda con un film.

La Francia e la Germania sono state rappresentate ufficialmente all'Esposizione dai rispettivi capi delle organizzazioni sindacali dell'industria cinematografica, sig. Charles Delac e Dr. Walter Plugge.

La produzione nord-americana è stata rappresentata dal sig. Ludovico Lawrence, direttore per l'Europa della Metro Goldwin Mayer, oltre che all'adesione di tutti i capi delle massime case produttrici e del sig. Willy Hais, capo dell'organizzazione sindacale degli industriali.

La produzione italiana infine, che ha sostenuto degnamente il confronto con quella estera, era rappresentata dal Comm. Ludovico Toeplitz, Amministratore Delegato della Società Anonima Stefano Pittaluga, mentre le organizzazioni sindacali erano rappresentate dal Comm. Giovanni Dettori, Commissario alla Presidenza dell'Associazione Nazionale Fascista dello Spettacolo.

Del favore con il quale il pubblico ha accolto l'Esposizione, l'indice migliore è dato dalla cifra delle presenze alle proiezioni serali, presenze che sono salite complessivamente a 17.453 in 16 serate, con una media di 1090 presenze per sera, sorpassando notevolmente le previsioni più ottimistiche.

Nel rendere doverosamente edotta l'Eccellenza Vostra di tali risultati, debbo riconoscere che essi sono stati possibili soltanto per le illuminate concessioni che l'Eccellenza Vostra si è compiaciuto accordare alla nostra impresa. E adempio al più gradito degli obblighi esprimendo a Vostra Eccellenza la nostra profonda, sentitissima riconoscenza.

Voglia gradire, Eccellenza, l'espressione del mio ossequio¹⁷».

La relazione, la prima conservata nella serie, esprime a Mussolini un doveroso riconoscimento e non fu la sola comunicazione entusiastica e condiscendente inviata dagli organizzatori dell'Esposizione al capo del governo. Appena conclusa l'Esposizione, Volpi stesso si affrettò a inviare subito un telegramma trionfalistico, con il quale avanzava già l'ipotesi di ripetere l'esperienza.

¹⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 2, 1932, “Elenco Film Presentati”, Lettera [?] – Mussolini, 22 agosto 1932.

Chiusa prima Esposizione Internazionale cinematografica esprimo ancora Vostra Eccellenza profonda riconoscenza della biennale veneziana che soltanto mercé la protezione della Eccellenza Vostra ha potuto compiere questo primo onorevole esperimento seguito con entusiasmo da grande pubblico plaudente stop Hanno partecipato nove nazioni Italia Stati Uniti Germania Francia URSS Gran Bretagna Polonia Cecoslovacchia Olanda stop Crediamo iniziativa possa avere ulteriori sviluppi particolarmente utili nostra produzione nazionale stop Omaggi devoti¹⁸.

Già il 10 e 17 agosto Antonio Maraini scrisse a Mussolini per annunciargli il successo dell'iniziativa e sottolinearne i risultati economici¹⁹. L'intenzione degli organizzatori era ottenere da Roma la garanzia di una continuità, tanto che in autunno Volpi propose alla presidenza del consiglio un emendamento all'art. 2 della legge n. 33 del 13 gennaio 1930 a favore della promozione, accanto all'Esposizione di arti figurative, di «manifestazioni musicali, teatrali, letterarie e cinematografiche nelle loro forme di più eletta modernità»²⁰.

Mussolini non accettò la modifica dell'emendamento, costringendo di fatto la Biennale a dover ottenere nuovamente una sua approvazione e accentuando quindi il controllo sull'organizzazione.

Gli accordi dovevano essere già chiari se il 18 dicembre Luciano De Feo, dagli uffici della presidenza dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, inviava a Mussolini il progetto per la seconda edizione.

Il 18 dicembre fu De Feo a far pervenire al capo del governo il progetto per la II Esposizione, che per quantità e qualità si annunciava assai arricchita: numerose nazioni avevano segnalato la propria adesione, e a fianco di ogni visione basilare, scrisse De Feo, saranno poste nei programmi pellicole di carattere speciale: avanguardiste, surrealiste, sinfonie musicali luminose, corti metraggi documentari di eccezionale valore, ecc.; l'Esposizione puntava a non essere più iniziativa collaterale nell'ambito della Biennale arti figurative ma a costituirsi a sua volta quale centro promozionale di manifestazioni, e nel programma si anticipò al Lido di un convegno

¹⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 2, 1932, "Elenco Film Presentati", Telegramma Volpi – Mussolini, [22] agosto 1932.

¹⁹ Cfr. Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., pp. 517-518.

²⁰ Cfr. ACS, PCM (1940-1943), Gab, b. 3121, ctg. 14/1, fasc. 730, sottofasc. 1/a in Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., p. 519.

degli scrittori e registi, d'intesa con la Confederazione Nazionale Fascista degli Intellettuali²¹.

Un progetto ampio e lungimirante che, per quanto non sia stato attuato immediatamente, conferma l'apporto prezioso di De Feo all'ideazione della Mostra. Pochi giorni dopo lo stesso De Feo riceveva da Volpi l'invito a presiedere nuovamente il Comitato Esecutivo, incaricato di organizzare la seconda edizione, prevista per il 1934. L'invito, datato 23 dicembre, contiene un ringraziamento particolarmente sentito a De Feo per l'operato svolto, riconoscendo come determinante il suo contributo.

«Ma io desidero pure rinnovare a Lei, magnifico organizzatore, il mio vivo ringraziamento per il prezioso contributo d'esperienza ch'Ella ha dato a questa Impresa artistica, e per il quale abbiamo conseguito un sì lusinghiero successo²²».

Fu davvero specchio del volto più aperto e avveduto del fascismo la I Esposizione. Con il suo pubblico cosmopolita ed elegante, ma anche di critici e intellettuali curiosi, come testimoniano le cronache dell'epoca, l'Esposizione rappresentava la linea cauta, ambigua del fascismo, quella che, in questa fase, affiancava al nazionalismo ruralista promosso in politica interna, una politica estera più cauta ed aperta.

La creazione della Mostra del cinema nell'ambito delle attività della Biennale, specie nel corso della sua rinascita in qualità di ente autonomo su basi istituzionalmente solide e potenzialmente più larghe che in passato, sancisce l'ingresso del cinema nel novero delle arti. Forse la platea di nobili, personalità della cultura e critici che assistette alle 21.15 del 6 agosto 1932 alla proiezione di *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* di Rouben Mamoulian non ne era del tutto consapevole,

²¹ Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., p. 521. Come riportato da Bono, il progetto di De Feo è in: ACS, PCM, (1934-1936), Gab., b. 1992, ctg. 14/1, fasc. 4677, sottofasc. 2.

²² ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 2, 1932, "Premi", Lettera [Volpi] – De Feo, 23 dicembre 1932.

ma gli storici, prima ancora di riconoscere alla Mostra la paternità di tutti i festival cinematografici, sono concordi nell'attribuirle il merito di aver legittimato il cinema come arte. Lo ricorda Antonio Maraini nell'apertura del suo discorso:

«Eccellenze, Signore e Signori, credo sia la prima volta che una grande esposizione d'arte spalanchi le sue porte al cinematografo. Non che non si siano tenuti per il passato degli spettacoli cinematografici in esposizioni, ma è credo la prima volta che si fa questo con uno spettacolo ben determinato d'arte e allo scopo di dare il posto che finalmente ha conquistato tra tutte le arti²³».

Pochi documenti custoditi nella Serie Cinema, in proporzione a quelli conservati nelle buste relative alle edizioni successive, raccontano la prima edizione della Mostra. È il segno, tangibile, della rapidità con cui la Biennale mise in piedi l'organizzazione necessaria all'allestimento della Mostra. La struttura della busta non riflette alcuna precisa suddivisione del lavoro, escluse le distinzioni d'obbligo spettanti alle diverse cariche. L'unico tabulato presente, che è poi un calendario delle proiezioni, è redatto in una sola copia. Altri dati sono raccolti piuttosto malamente, quasi alla rinfusa. Bisognerà aspettare che la Biennale designi una segreteria specifica interna alla Biennale, non “condivisa” con altri enti come l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, unicamente dedicata all'organizzazione della Mostra, per ritrovare una certa organicità nella sedimentazione dei documenti. Sarebbe accaduto solo nel 1935, quando, sottratta alle competenze dell'Istituto diretto da Luciano De Feo, anche a causa dell'inconciliabile nuova politica estera imperialista di Mussolini, la Mostra, divenuta annuale, sarà dotata di una struttura permanente e di una direzione, affidata a Ottavio Croze.

²³ Antonio Maraini, in Adriano Aprà, Giuseppe Ghigi, Patrizia Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, Venezia – Roma, La Biennale – Eri Edizioni Rai, 1982, p. 23.

II

1934: II MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

1. *La seconda edizione tra arte, industria e politica*

Nel 1933, sull'onda del successo della I Esposizione, vennero progettate in Italia altri “concorsi” e “festival” cinematografici alle fiere di Milano e Bari e a Sorrento, iniziative non nuove sul territorio italiano ma che ricevettero da Venezia uno slancio maggiore²⁴. Fu lo stesso Maraini a segnalare al capo di gabinetto di Mussolini Guido Beer il pericolo di rapida obsolescenza della manifestazione veneziana e a chiedere al governo un intervento a tutela della Mostra. Due i punti sui quali insistette per un intervento governativo: la prerogativa riconosciuta alla Biennale di indire ogni due anni una manifestazione artistica cinematografica e l'esclusiva concessa alla sola Biennale di proiettare per una sola volta film inediti in Italia, in lingua originale e non censurati²⁵. Mussolini, come già l'anno prima, non assecondò le richieste di Maraini, mantenendo una cauta distanza dalla Mostra e un distaccato controllo sulle attività organizzative.

L'edizione prospettata da De Feo nel progetto inviato a Mussolini il 18 dicembre 1933 prevedeva un'espansione della Mostra: pellicole d'avanguardia, cortometraggi, documentari, convegni e l'avvio di un mercato internazionale del film²⁶. Un'idea lungimirante, che troverà attuazione in parte già a partire dalla seconda edizione del festival veneziano, il cui programma fu ricchissimo.

²⁴ Per un quadro storico dei festival cinematografici in Italia dall'epoca del muto agli anni 2000, cfr. Davide Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Bologna, Libreria Universitaria Tinarelli, 2006.

²⁵ Cfr. Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., pp. 520-521.

²⁶ Il documento è in ACS, PCM, (1934-1936), Gab., b. 1992, ctg. 14/1, fasc. 4677, sottofasc. 2.

Quella che nel 1932 era annoverata come I Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, assunse per la prima volta la denominazione di Mostra, come appare nell'elegante manifesto originale, dove un profilo di donna su fondo nero lascia intravedere in trasparenza una veduta lontana di Riva degli Schiavoni, sottolineando, in un gioco di riflessi e sovrapposizioni che rinvia a un'idea di artificio cinematografico, da un lato l'habitat naturale dell'evento, dall'altro il suo carattere mondano.

La seconda Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, edizione che vent'anni più tardi Luciano De Feo ricorderà come l'ultima veramente libera²⁷, doveva essere il battesimo del fuoco di una manifestazione che aveva suscitato non poca curiosità e sulla quale pesavano aspettative e giudizi economici, artistici e politici. Questa edizione è caratterizzata dall'incremento del numero delle nazioni partecipanti, con l'ingresso in competizione di paesi i cui prodotti cinematografici non potevano sperare in una distribuzione capillare, dall'apertura di una "sezione" dedicata ai film amatoriali in formato ridotto, dal successo della cinematografia sovietica, dagli scandali seguiti alle proiezioni del film cecoslovacco *Extase* di Gustav Machatý e del film olandese *Puberteit* di Hans Sluizer e infine, fatto assai significativo, dalla Coppa Mussolini per il miglior film straniero conferita a un piccolo documentario narrativo, *Man of Aran* dell'irlandese Robert Flaherty, premio che in un certo qual modo segnala l'artisticità quale criterio di giudizio sovrano, al di là di ogni prospettiva distributiva. Ricorderà due decenni dopo Luciano De Feo, a proposito del premio a *Man of Aran*:

«E non può sembrare quasi una audace divinazione che vent'anni fa – nel 1934 -, nella divina città di San Marco, si avesse il coraggio di affermare dinanzi al mondo che una realizzazione semplice, ma pervasa esclusivamente da senso di arte e di poesia sociale, potesse superare ogni grandiosa e spettacolare produzione²⁸».

²⁷ Cfr. Luciano De Feo, «L'Eco del Cinema e dello Spettacolo», n. 78-79, 15/31 agosto 1954, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 55- 56.

²⁸ Ibid., p. 56.

Tale dichiarazione, non scevra di una certa nostalgia dei bei tempi passati, fa leva su un concetto importante, sul quale la Mostra ancora oggi torna ripetutamente: l'eterna e congenita lotta tra arte e industria nel cinema e, di conseguenza, la natura anfibia di una manifestazione che non può che configurarsi quale mostra d'arte e, insieme, vetrina promozionale. Quanto ai rapporti con la politica, che come vedremo sono inalienabili rispetto alla storia della Mostra, De Feo non ne fa menzione nel suo articolo retrospettivo, quasi la politica fosse stata nelle prime edizioni di fatto alleata della Mostra, non antagonista²⁹.

2. La relazione sulla seconda edizione

La relazione sulla seconda edizione conservata nella busta CM 2, documento non datato e non firmato, ma con ogni probabilità prodotto dalla stessa direzione della Mostra³⁰, fornisce un quadro consuntivo dello svolgimento della manifestazione³¹. Inizialmente programmata dal primo al 20 agosto, come appare nel manifesto, per la ricchezza del programma la II Mostra dovette protrarsi fino al 29 agosto 1934. Le proiezioni furono ospitate di giorno nel salone dell'Hotel Excelsior, la sera invece nel Giardino delle Fontane Luminose. Le proiezioni della I Esposizione Internazionale del film a formato ridotto vennero allestite nella Sala del Teatrino dell'hotel, mentre le due serate a inviti dedicate alla cinematografia sovietica ebbero luogo presso il Cinema Olimpia del centro storico veneziano.

Per quanto ancora nel 1934 la Mostra di fatto fosse legata all'Istituto per la Cinematografia Educativa, istituzione per certi versi al di fuori o al di là dell'asfittica retorica nazionalista fascista e piuttosto figlia di quel cosmopolitismo

²⁹ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, Bari, Laterza, 2009, pp.18-19. Il primo contributo sui rapporti tra Italia fascista e Germania nazista in ambito cinematografico è in Mino Argentieri, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Roma, Ed. Libreria Sapere, 1986.

³⁰ Le relazioni conclusive di ciascuna edizione della Mostra conservate nella Serie Cinema sono ricorrenti, ma discontinue e disomogenee.

³¹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 2, 1934, "Comitato direttivo".

che animava il pensiero e la vita della grande borghesia e degli intellettuali, con il tempo avrebbe finito col rientrare nel disegno politico del regime, fino a quel momento piuttosto cauto nell'appoggiare la manifestazione: la Mostra sarebbe stata progressivamente digerita dalla politica mussoliniana, fino ad esserne del tutto assorbita ed asservita, già a partire dal 1935 per culminare con il 1939, quando il Patto d'Acciaio con la Germania portò alle famigerate edizioni della guerra (1940, 1941, 1942), in seguito espunte dalla numerazione ufficiale.

L'edizione del 1934 venne inaugurata significativamente dal Sottosegretario alle Corporazioni, Bruno Biagi, il quale doveva con ogni probabilità sancire quanto per decreto lo stato fascista aveva stabilito poco più di un mese prima, quando il 23 giugno 1934 veniva costituita la Corporazione dello Spettacolo, con l'intenzione di conferirle il ruolo di coordinamento e controllo di tutte le attività dello spettacolo. Tra i membri della corporazione figuravano anche Luigi Freddi, Eitel Monaco, in seguito importante interlocutore della Biennale, e Luciano De Feo. Pochi giorni dopo l'inaugurazione della Mostra, un altro decreto legge, datato 16 agosto, approvò la nascita della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo e dei Lavoratori dello Spettacolo. Il tentativo di fascistizzare il cinema era avviato, ma non avrebbe dato i frutti sperati. L'industria cinematografica italiana si sarebbe dimostrata ben più produttiva una volta svincolata dalla dottrina corporativista cara a Luigi Freddi e non avrebbe tardato a riconfigurarsi in base agli interessi industriali difesi da Eitel Monaco, divenuto nel frattempo un personaggio-chiave della nuova politica cinematografica fascista.³²

Come abbiamo visto, l'idea di cinema che il comitato direttivo della Mostra intese promuovere, in modo decisamente inedito per la storia del cinema ed eccentrico rispetto alla politica culturale mussoliniana, appare orientata all'investitura artistica della settima arte. Con questa seconda edizione e con la vittoria di *Man of*

³² Cfr. Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., pp. 25-26.

Aran, si compì di fatto l'ingresso del cinema nel tempio delle arti, proprio nel momento in cui le forze creative, produttive e distributive del cinema venivano di fatto costrette entro il disegno corporativista e orientate alla mera funzione di intrattenimento di massa. Era l'altra faccia del fascismo, quella che dava foggia di sé nel corso delle prime edizioni della Mostra: cultura, scambi internazionali, mondanità e rilassatezza dei costumi, contro la rigidità e l'asservimento propugnati dal regime fascista. Le lettere e le testimonianze conservate nella Serie Cinema raccontano una società colta, aperta al nuovo, che viaggia e si dà appuntamento in varie città europee, che mantiene relazioni ottime ed ineccepibili con consoli e ambasciatori, con il governo centrale, con le amministrazioni locali e con il potere economico, in grado di interloquire positivamente tanto con gli industriali del cinema americani, quanto con i burocrati sovietici. Un miracolo, un gioco di equilibri straordinario e significativo, che racconta di un'*elite* cosmopolita, ricca e lungimirante, fiancheggiatrice della politica economica e culturale governativa, ma di fatto promotrice di un'idea meno asfittica e più libera di cinema, di arte, di cultura.

Stando alla relazione sulla II Mostra, le nazioni rappresentate furono diciassette, a fronte delle sette della prima edizione³³. Parteciparono per la prima volta: Austria, Danimarca, Giappone, India, Spagna, Svezia, Svizzera, Turchia e Ungheria.

Le case di produzione partecipanti furono cinquantotto, il numero di film complessivo pari a ottantuno, quaranta a soggetto e quarantuno cortometraggi

La Tabella 1 illustra nel dettaglio lungometraggi e cortometraggi divisi per nazione, in base a quanto contenuto nella relazione.

³³ In base alle informazioni contenute nel volume Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., le nazioni partecipanti alla II Mostra sono sedici: Austria, Cecoslovacchia, Danimarca, Francia, Germania, Gran Bretagna, India, Italia, Olanda, Spagna, Svezia, Svizzera, Turchia, Ungheria, URSS, USA (Cfr. p. 42). In base al portale ASAC Dati (<http://asac.labiennale.org>) il numero è di diciassette.

Tabella 1.**Lungometraggi e cortometraggi proiettati nell'ambito della II Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (1934), ordinati per nazione.**

Nazione	Lungometraggi	Cortometraggi
Austria	<i>Maskerade</i> , di Willy Forst	
Cecoslovacchia	<i>Extase</i> , di Gustav Machatý	<i>L'orage dans les Tetra</i> , di Geremia Otakar <i>Zem Spieva</i> , di Karel Plicka <i>Reka</i> , J. Revenski
Danimarca	<i>Palos Brautfahrt</i> , di Friederich Dalsheim	
Francia	<i>Le paquebot Tenacity</i> , di Julien Duvivier <i>Jeunesse</i> , di Giorgio Lacombe <i>Le grand jeu</i> , di Jacques Feyder <i>Amok</i> , di Fedor Ozep	<i>La terra e la luna</i> , <i>L'Europa centrale dal 1914 al 1918</i> , <i>Pericolo</i> , <i>Una rapida visione di Parigi</i> , di Marcel Hubsch <i>Cattedrali</i> , di Lucette Godard
Germania	<i>Fluchtlinge</i> , di Gustav Ucichy <i>Reifende Jugend</i> , di Karl Froelich	<i>Studio n. 7</i> , <i>Studio n. 8</i> , <i>Studio n. 9</i> di Oskar Fischinger <i>Was ist die Welt?</i> , di Swend Noldan <i>Carmen</i> , di Lotte Reninger <i>Deutschland zwischen gestern und heute</i> (Wilfried Basse Film)
Gran Bretagna	<i>The Private Life of Don Juan</i> , di Alexander Korda <i>Man of Aran</i> , di Robert Flaherty <i>Blossom Time</i> , di Paul Stein	<i>Contact</i> , di Paul Rotha
India	<i>Seeta</i> , di Devaki Kumar Bose	
Italia	<i>Seconda B</i> , di Goffredo Alessandrini <i>Stadio</i> , di Carlo Campogalliani e Giorgio Ferroni <i>La signora di tutti</i> , di Max Ophüls <i>Il canale degli angeli</i> , di Francesco Pasinetti <i>Teresa Confalonieri</i> , di Guido Brignone	<i>Sinfonie di Roma</i> , di Piero Francisci <i>Giornale Luce n.511</i> , <i>Trebbiatura del grano nell'Agro pontino redento</i> , <i>Mare di Roma</i> , <i>Fiori</i> , <i>Esercitazioni navali nel golfo di Gaeta svoltesi nei primi giorni del mese di agosto 1934</i> (Istituto Luce).
Giappone	<i>Giappone</i> , documentario (Nuwara Katsudo)	
Olanda	<i>Dood Water</i> , di Gerard Rutten <i>Puberteit</i> , di Hans Sluizer	<i>Nieuwe Grondeu</i> , di Joris Ivens <i>Metamorfofi dei cristalli</i> (Multi Film)
Spagna	<i>Se ha fugado un preso</i> , di Benito Parajo	
Stati Uniti	<i>The Invisible Man</i> , di James Whale <i>Viva Villa</i> , di Jack Conway <i>It Happened One Night</i> , di Frank Capra <i>The World Moves On</i> , di John Ford	<i>Funny Little Bunnies</i> , <i>The Porcelaine Shop</i> , <i>The Grasshopper and the Ant</i> , <i>Three Little Pigs</i> , di Walt Disney <i>Cinderella</i> , di Frank Moser

	<i>Death Takes a Holiday</i> , di Mitchel Leisen <i>Little Women</i> , di George Cukor <i>White Heat</i> , di Lois Weber <i>Wonder Bar</i> , di Lloyd Bacon <i>Twentieth Century</i> , di Howard Hawks () <i>By Candlelight</i> , di James Whale <i>Going Hollywood</i> , di Raul Walsh <i>Broken Dreams</i> , di Roberto Vignola <i>Queen Christina</i> , di Rouben Mamoulian	<i>Il bridge</i> <i>I mostri marini</i> <i>Beyond Bengal</i> <i>Lion Tamer</i> <i>Italy</i> <i>Lot in Sodom</i> , di James Sibley Watson e Melville Webber
Svezia	<i>En stilla flirt</i> , di Gustav Molander	
Svizzera	<i>Die Weisse Majestaet</i> , di Anton Kuster	
Turchia	<i>Leblelici horhor aga'</i> , di Ertugrul Mushin Bey	
Ungheria	<i>Fruhjarsparade</i> , Geza von Bolvary	
URSS	<i>Notti di Pietroburgo</i> , di Grigori Rochal e Vera Stroeva <i>L'uragano</i> , di Vladimiro Petrov <i>Ragazzi allegri</i> , di Grigori Wassili Aleksandrof <i>Celiuskin</i> , di A. Shafron e Mark Troyanovsky	<i>Giornale di attualità</i> <i>La parata sportiva nella piazza del Cremlino</i>

3. Cautelose relazioni con l'URSS

Raccolte erroneamente in una busta denominata *Stati Uniti*, si trovano le copie di quattro documenti, tra lettere e telegrammi, concernenti i rapporti del comitato direttivo della Mostra con la delegazione sovietica. Sul «Corriere della Sera» del 24 agosto 1934, Filippo Sacchi sottolinea da un lato l'importanza che i Russi hanno saputo conferire alla Mostra, selezionando una rosa di film in grado di dare un saggio delle possibilità produttive sovietiche, dall'altro il grande interesse che i film sovietici suscitarono nel pubblico veneziano.

«Al contrario di alcuni altri stranieri, che hanno insipientemente regolato la scelta dei lavori sulle malintese esigenze commerciali dei loro rappresentanti italiani, i Russi hanno voluto che la loro partecipazione alla Biennale fosse una vera esposizione, una rassegna collettiva e attuale della cinematografia sovietica»³⁴.

³⁴ Filippo Sacchi, in «Corriere della Sera», 24 agosto 1934, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit. p. 47.

Giunti in laguna con ben quattordici film, i sovietici scelsero di proiettare quattro film per il pubblico (*Celiuskin*, *L'uragano*, *Le notti di Pietroburgo* e *Ragazzi allegri*), riservando gli altri dieci nel corso di due serate a inviti organizzate al Cinema Olimpia del centro storico.

Il successo di questa manifestazione, ricorda Sacchi, è stato «formidabile». In Italia, la contiguità ideologica del fascismo rivoluzionario con il comunismo aveva trovato a cavallo tra gli anni Venti e gli anni Trenta dei sostenitori eccellenti come Umberto Barbaro, Libero Solaroli e Curzio Malaparte³⁵. Quanto al cinema, nel corso della prima metà degli anni Trenta, la circolazione dei film sovietici era limitata, per quanto tollerata dal regime. È lecito quindi pensare che le due serate all'Olimpia abbiano costituito un'occasione rara per i sostenitori del cinema sovietico, ai quali veniva data la possibilità di apprezzare appieno un numero considerevole di film sovietici di recente produzione. Per la prima volta la Mostra organizzava una proiezione a tema o di approfondimento, abbracciando l'idea della ricerca e dello sguardo d'indagine sul panorama cinematografico internazionale.

La vicenda dei rapporti con l'URRS alla II Mostra è singolare e indicativa non soltanto della relazione ambigua che l'Italia fascista, non ancora alleata della Germania, intratteneva con i sovietici, ma anche dell'attenzione che il comitato direttivo della Mostra aveva da subito riposto nei confronti del cinema di ricerca, accanto alla più scontata, ma altrettanto significativa, promozione del cinema spettacolare americano. In un telegramma del 4 agosto 1934, Giuseppe Volpi in persona ringrazia l'ambasciatore russo Potemkin per la qualità dei film riservati alla Biennale.

«Ho avuto oggi il piacere di ricevere a Venezia la delegazione sovietica con a capo signor Sciumiatzky stop Grato che Russia abbia riservato Biennale cinematografica

³⁵ Cfr. Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., pp.152-158.

primizia films di così alta importanza compio gradito ufficio annunciarle che prossima solenne serata sarà intieramente dedicata produzione URSS et in modo particolare mirabile film che documenta epopea Celuskin et eroismo aviatori sovietici stop A lei personalmente signor ambasciatore che ha voluto autorevolmente cooperare alla significativa partecipazione russa invio espressione mia devota gratitudine. Volpi³⁶».

Il film di cui fa menzione il Presidente della Biennale è *Celjuskin* di Jakov Posel'skij, film programmato nuovamente al Lido nel 2002 in occasione della cinquantanovesima Mostra, nell'ambito della retrospettiva “Falce, martello e fascio” curata da Hans-Joachim Schlegel.

La cordialità e la distanza espresse dal telegramma, che suona quasi come una *captatio benevolentiae*, lasciano presupporre un raffreddamento dei rapporti Italia-URSS e l'utilizzo strumentale di un'importante manifestazione culturale, quale la Mostra cinematografica, per ammortizzare l'attrito. Infatti, sul finire del festival, in una lettera del 28 agosto ad Antonio Maraini, tale Rachel Anatol Khorre, presumibilmente un altro delegato sovietico, lamentava la sua assenza dalla giuria (viene nominata dunque una giuria, senza che se ne sia formalmente costituita una) e dissentiva dal conferimento della Coppa Mussolini a *Man of Aran* di Robert Flaherty, giudicato un film fermo all'estetica documentaristica di Vertov e Dovcenko.

4. La prima competizione

Prima dell'avvio della Mostra, Attilio Fontana, segretario del comitato organizzatore, rilasciò una lunga intervista a Mino Doletti per il Giornale d'Oriente³⁷. L'articolo servì come “lancio” della Mostra e contiene diverse anticipazioni mirate a destare la necessaria curiosità e alimentare l'aspettativa, nel

³⁶ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 2, 1934, “Stati Uniti”, Telegramma Volpi – ambasciatore sovietico, 4 agosto 1934.

³⁷ Mino Doletti, *Intervista con Attilio Fontana*, in «Giornale d'Oriente», 30 giugno 1934, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 43.

più consumato stile pubblicitario indispensabile alla buona riuscita di un evento. Tra le dichiarazioni di Fontana è importante rintracciare il pensiero che anima l'iniziativa della Biennale, che già a partire da questa seconda edizione sembra trovare la sua formula: la presenza di grosse produzioni animate da dive e divi accanto ai film di ricerca, provenienti da paesi remoti, la consapevolezza di essere una vetrina internazionale in grado di alimentare il mercato europeo, una vera e propria «borsa internazionale dei valori cinematografici³⁸».

Tra le novità anticipate da Fontana, l'apertura di una “sezione” dedicata alla proiezione di film “a passo ridotto”: film amatoriali girati da appassionati dilettanti riuniti di tutta Europa. Un'apertura significativa che dimostra la sensibilità degli organizzatori rispetto alla cultura cinematografica. Tuttavia, nella busta relativa alla II Mostra conservata nella Serie Cinema non si trova testimonianza dell'elenco dei film a passo ridotto proiettati in occasione della II Mostra. Una più compiuta documentazione verrà archiviata in occasione delle edizioni successive, come avremo modo di constatare. Nella relazione conclusiva della Mostra si leggono solamente la data, il luogo delle proiezioni, l'elenco delle nazioni e il numero di film partecipanti:

«In occasione della II Mostra, dall' 8 al 20 Agosto, nella Sala del teatrino dell'Excelsior, si tiene l'esposizione dei film a formato ridotto. Vi partecipano: Italia, Austria, Francia, Germania, Olanda, Spagna e Ungheria con un complesso di oltre 40 film³⁹».

La seconda Mostra fu anche la prima competitiva. Una serie di premi ufficiali sarebbero stati assegnati dalla Presidenza della Biennale, in accordo con l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa e tenendo in considerazione i risultati di un referendum popolare, indetto per sondare i gusti del pubblico. In un documento manoscritto è riportato il tabulato delle domande e delle risposte

³⁸ Ivi.

³⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM2, 1934, “Comitato Direttivo”, Relazione sulla seconda Mostra, allegato 1.

relative al referendum popolare. Ne riportiamo trascrizione per comprendere meglio la temperie del selezionato pubblico dell'Excelsior.

Tabella 2.

Risultati del referendum popolare proposto nel corso della II Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (1934).

Domanda	Risposta	n. voti
1. Qual è il miglior film italiano?	<i>Teresa Confalonieri</i> (Guido Brignone)	29
	<i>La signora di tutti</i> (Max Ophüls)	24
	<i>Seconda B</i> (REGISTA)	6
2. Qual è il miglior film straniero?	<i>Extase</i> (Gustav Machatý, Cecoslovacchia)	28
	<i>Man of Aran</i> (Robert Flaherty, Gran Bretagna)	15
	<i>Viva Villa!</i> (Jack Conway, USA)	9
3. Qual è il miglior regista?	Gustav Machatý (<i>Extase</i> , Cecoslovacchia)	18
	Jack Conway (<i>Viva Villa!</i> , USA)	8
	Grigorij Rošal (<i>Celijuskin</i> , URSS)	6
	Robert Flaherty (<i>Man of Aran</i> , Gran Bretagna)	5
Qual è il miglior attore?	Wallace Beery (<i>Viva Villa!</i> , USA)	44
	Fredrick Marck (VEDI FILM E PAESE)	5
	John Barrymore (VEDI FILM E PAESE)	4
Qual è la migliore attrice?	Katharine Hepburn (<i>Little Women</i> , USA)	74
	Marta Abba (VEDI FILM E PAESE)	11
	Madeleine Caroll (VEDI FILM E PAESE)	6
Qual è il miglior soggetto?	<i>Morte in vacanza</i> (VEDI REGISTA E PAESE)	17
	<i>Anno giovane</i> (VEDI REGISTA E PAESE)	7
	<i>Extase</i> (Gustav Machatý , Cecoslovacchia)	6
Qual è la migliore ripresa	<i>L'uomo di Aran</i> (Robert Flaherty, Gran Bretagna)	30

fotografica?		
	<i>Terra santa</i> (VEDI REGISTA E PAESE)	11
	<i>Acqua morta</i> (VEDI REGISTA E PAESE)	4
Qual è il miglior documentario?	<i>Terra nuova</i>	12
	<i>Celijuskin</i> (Grigorij Rošal, URSS)	10
	<i>Manovre navali</i> (Istituto Luce, Italia)	8
	<i>Contatto</i> (VEDI REGISTA E PAESE)	7
	<i>Man of Aran</i> (Robert Flaherty, Gran Bretagna)	5
Qual è il miglior disegno animato?	<i>Funny Little Bunnies</i> (Walt Disney, USA)	90
	<i>Three Little Pigs</i> (Walt Disney, USA)	12
	<i>La cicala e la formica</i> (Walt Disney, USA)	11
Qual è il miglior cortometraggio?	<i>Studio op. 8</i> (Germania)	18
	<i>La terra e la luna</i>	6
	<i>Musiche a colori</i>	6
	<i>Manovre navali</i>	5
	<i>Altri voti dispersi</i>	

È evidente, come appare anche nella relazione conclusiva, che i gusti del pubblico e quelli della critica non sembrano coincidere. La relazione sottolinea infatti che:

«Della partecipazione straniera, i film che maggiormente hanno riscosso il plauso e l'interesse del pubblico e della critica cinematografica furono: *Estasi* (Cecoslovacchia); *Reifende Jugend* (Germania); *L'uomo di Aran* (Gran Bretagna); *Acqua morta* (Olanda); *La regina Cristina* (USA); *Celijuskin* (URSS)⁴⁰».

La temperie del pubblico viene colta da Marco Ramperti in un articolo apparso su L'Ambrosiano il 27 agosto 1934. Ramperti polemizza contro un pubblico si direbbe oggi tipicamente festivaliero: chiassoso, snob, sensibile agli scandali e, a

⁴⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 2 – 1934, Comitato Direttivo, Relazione sulla II Mostra, p. 7.

detta del giornalista, affatto preparato.

L'anima duplice della Mostra, quella mondana da un lato, quella seria e specialistica dall'altro, cominciano qui a scontrarsi. Le parole di Rudolf Arnheim servono a comprendere quanto il dibattito sulle ragioni del pubblico potesse di fatto inficiare le scelte future degli organizzatori, determinando se non altro la fondamentale polarità entro cui si costituisce la forma festival.

«Questo appuntamento mondiale mancherebbe al suo scopo se godendosi artisti, critici e intellettuali gli astratti ideali dell'arte cinematografica, a porte chiuse, gli industriali e i commercianti ignorassero alla loro volta la manifestazione come cosa estranea al loro mestiere. I più brillanti discorsi dei congressi sono destinati a restare nel campo della pura accademia se rifuggono dalle pratiche premesse della produzione⁴¹».

Vedremo in seguito quali siano di fatto gli orientamenti degli organizzatori della Mostra che a partire dal 1935 si troveranno a dover aggiungere al compiacimento mondano e alle esigenze artistiche le ragioni sempre più pressanti della politica.

⁴¹ Rudolf Arnheim, *Insegnamento della Biennale*, in «La Stampa», n.2, gennaio 1934, in Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., pp. 526-527.

III

1935: III MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

1. La Mostra nella politica di Luigi Freddi

La sostanziale distanza di Mussolini dalla Mostra, dovuta a una forma di cautela che gli garantiva comunque di esercitare il controllo sull'allestimento, dal momento che a lui spettava l'autorizzazione del calendario e del programma, non era destinata a durare. Il 1935 segna di fatto lo spostamento del centro di controllo della Mostra dalla Biennale, coadiuvata dall'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa, alla Direzione Generale per la Cinematografia.

A determinare questo strappo concorse il brusco cambiamento della politica estera di Mussolini. Il 1933 infatti segnò l'uscita della Germania dalla Società delle Nazioni, della quale l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa era emanazione. La Germania ormai costituiva una minaccia per l'Europa, per questo le grandi potenze si mossero per stringere accordi e impedire il riarmo tedesco. Così fece Mussolini, che presto intese opporre alla furia bellicista della Germania nell'Est europeo una politica colonialista nell'Africa orientale. Nell'ottobre del 1935, immediatamente dopo la prima Mostra organizzata senza alcun legame con la Società delle Nazioni, l'Italia si mosse “a sorpresa” occupando l'Etiopia, mostrando al mondo il volto aggressivo e imperialista del fascismo. A quel punto anche l'immagine della Biennale «Ginevra delle arti», luogo della concordia delle discipline artistiche, specchio fedele della linea di stabilizzazione mantenuta da Mussolini in politica estera, dovette cambiare⁴².

⁴² Per un resoconto degli effetti della politica estera dell'Italia fascista sulla Biennale, cfr. Massimo De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*,

Sul versante interno, l'Italia si apprestava a rinforzare il proprio apparato industriale, anche avviando la progressiva statalizzazione dell'industria cinematografica. Ancora nel 1934, Luigi Freddi, giornalista e uomo politico da settembre a capo della neonata Direzione Generale del Cinema, emanazione del Ministero per la Stampa e la Propaganda, nonché membro della Corporazione dello Spettacolo, venne incaricato di redigere una relazione sul cinema italiano⁴³. La relazione di Freddi si può considerare come un testo chiave per comprendere le scelte politiche del regime in materia cinematografica⁴⁴.

La politica cinematografica di Luigi Freddi, rispetto alla quale la Mostra può apparire come un'iniziativa piuttosto *sui generis*, si pose come obiettivo la centralizzazione della produzione e della distribuzione cinematografiche italiane su modello tedesco, per quanto lo stesso Freddi condannasse le azioni coercitive messe in atto dal III Reich. Nel quadro della politica culturale fascista, la Mostra serviva per promuovere all'estero l'immagine di un'Italia cosmopolita e industrializzata, ricca di storia ma tesa verso il futuro. Non un'iniziativa eccentrica, né un mero strumento propagandistico, piuttosto il rovescio della medaglia dell'Italia fascista che all'interno si appoggiava alla retorica del patriottismo ruralista, all'esterno guardava ad un cosmopolitismo industriale.

Dal punto di vista distributivo, il 1934 è ancora lontano dalle scelte protezioniste e antiamericane che, a partire dal 1939, serviranno a consolidare l'alleanza con la Germania. Luigi Freddi in questa fase si limitò a gettare le fondamenta di un sistema corporativo il cui scopo era la promozione e il controllo - e non il soffocamento - dell'industria cinematografica italiana, nei suoi aspetti produttivo e distributivo.

Rispetto al modello tedesco, che come vedremo avrebbe di lì a poco condizionato

Udine, Forum, 2006, pp. 28-31.

⁴³ Per un approfondimento della figura di Luigi Freddi attraverso i suoi scritti e le sue memorie, cfr. Luigi Freddi, *Il cinema*, 2 voll., Roma, L'Arnia, 1948.

⁴⁴ Cfr. Luigi Freddi, *Relazione sul cinema italiano 1933-1934*, in Francesco Bono, *Cronaca di un festival senza orbace, censure e coppe di regime* in Ghigi, Giuseppe (a cura di), *Venezia 1932. Il cinema diventa arte*, Venezia, Fabbri-La Biennale di Venezia, 1992, pp. 91-109.

le scelte italiane attraverso la creazione della Camera Internazionale del Film, l'Italia rinunciò allo strumento dell'imposizione, "limitandosi" a creare un circuito di sale cinematografiche a gestione statale, a istituire premi fascisti, a operare censure sui copioni e a favorire la produzione nazionale, il tutto nel tentativo di promuovere e difendere il cinema di intrattenimento. Al cinema, l'arma più forte, lo strumento attraverso cui diffondere nel mondo l'immagine di Roma e del suo rinnovato impero, vennero riservati investimenti e progetti, ma l'idea sottesa alla politica freddiana favoriva il cinema in quanto strumento della distensione sociale. Non un cinema di propaganda, che in Italia ebbe tutto sommato uno spazio limitato, bensì uno spettacolo di intrattenimento, sul modello americano.

Posta sotto la tutela e il controllo del Ministero per la Stampa e la Propaganda, l'organizzazione della Mostra venne sottratta alle competenze dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa e Luciano De Feo venne estromesso. Fu istituita una struttura organizzativa permanente e autonoma interna alla Biennale ed espressamente dedicata all'allestimento della Mostra e venne creato un comitato direttivo, a capo del quale fu nominato Ottavio Croze: il primo direttore della Mostra di Venezia, per quanto i suoi compiti non siano assimilabili a quelli che, dal dopoguerra in poi, definiranno il ruolo del vero e proprio direttore artistico.

2. La ricorrenza annuale

A consentire l'allestimento della terza edizione a distanza di un solo anno rispetto alla precedente fu lo stesso Mussolini. È Luigi Freddi a ricordare che «per volere di S.E. il Capo del Governo», in seguito a trattative intercorse tra la Biennale e la Direzione Generale per la Cinematografia, venne autorizzata la cadenza annuale della manifestazione, e quindi poté avviarsi l'organizzazione della III Mostra

Internazionale d'Arte Cinematografica.

Nell'arco del 1935, il governo non solo si avvicinò alla Mostra, vi entrò con pieni poteri e ne cambiò l'assetto, rafforzandone la struttura e concedendole di divenire annuale. Tuttavia, perché queste modifiche fossero sancite da un punto di vista legislativo si sarebbe dovuto aspettare il 13 febbraio 1936, anno in cui venne emanato il regio decreto legge n. 891.

La terza edizione della Mostra fu a suo modo innovativa, al punto da anticipare alcune delle linee che in futuro costituiranno delle costanti del festival veneziano e non solo: alcuni presupposti teorici e alcuni aspetti organizzativi e strutturali segneranno da Venezia la strada per molti festival cinematografici a venire.

La prima importante innovazione fu il nuovo carattere annuale della manifestazione. La trasformazione della Mostra da evento biennale a evento annuale consentì alla rassegna veneziana di seguire l'andamento del mercato cinematografico, più dinamico rispetto al mercato dell'arte che alimentava le mostre biennali cui inizialmente si ispirarono gli ideatori della «biennale del cinema».

L'iniziativa era destinata quindi ad assumere alcuni caratteri propri degli eventi commerciali, pur conservando altissima la vocazione artistica. Così «Intercine», mensile dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa, partner organizzativo della Mostra, chiosava l'obiettivo principe della manifestazione resa annuale: «L'anno cinematografico inizia con la Mostra⁴⁵»

Questa dualità eterna, strutturale nel cinema tutto, tra arte e industria, è espressa in termini estetici nello stesso articolo di «Intercine», che postula la confluenza a Venezia di un cinema spettacolare destinato alle grandi masse, del quale la critica analizza «le reazioni estetiche, politiche, sociali» e un cinema «di pura arte», in relazione al quale la critica svolge un'analisi sul piano tecnico ed estetico «per

⁴⁵ «Intercine», anno III, n. 8, agosto 1935, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 59.

sondare le possibilità dell'avvenire⁴⁶».

Tale dualità riflette anche le linee di governo in materia cinematografica attuate dallo stato fascista, specie in relazione alla produzione. Con alle spalle la Direzione Generale per il Cinema, emanazione diretta del neonato Ministero per la Stampa e la Propaganda e l'Istituto per la Cinematografia Educativa, la Mostra si candidava a diventare l'epicentro degli scambi commerciali (e diplomatici) intorno al cinema, industria sulla quale il governo italiano aveva puntato per dimostrare la potenza e la lungimiranza dell'Impero.

A beneficiare della recente legislatura in materia cinematografica fu, naturalmente, soprattutto il cinema italiano che trovò sostegno economico e, nella Mostra, un'occasione molto importante di confronto con la cinematografia internazionale. Si legge infatti nel numero monografico de «La Rivista del Cinematografo», dedicato alla III Mostra:

«La produzione italiana ha sentito l'influsso provvidenziale, benefico del nuovo controllo dato dalla Direzione Generale della Cinematografia presso il Ministero della Stampa e della Propaganda. Abbiamo avuto la sensazione precisa di una tale assistenza premurosa. Le produzioni nostre sono apparse meno preoccupate – è l'esatta espressione – che per il passato. In esse la vivacità, il movimento, l'ambientazione, il decoro degli allestimenti scenici, hanno perduto una buona volta quella impronta – mi scusi il passato! - di teatrino di posa fatto con una scatola da gioco di bimbi⁴⁷».

Il cinema italiano trova dunque a Venezia il suo trampolino di lancio ideale. La motivazione dell'assegnazione della Coppa Mussolini a *Casta diva* di Carmine Gallone, già presentato a Parigi nell'edizione italiana e inglese e a Londra nell'edizione inglese, qui al suo battesimo italiano, si prodiga di rintracciare nella fattura del film un grande dispiego tecnico e un gusto italico degno della risonanza internazionale.

⁴⁶ Ivi.

⁴⁷ Mario Milani, *La terza Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica al Lido di Venezia*, in «La Rivista del Cinematografo», numero speciale pubblicato in occasione della III Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, settembre 1935, p. 257.

«Il film costituisce un'opera tecnicamente e artisticamente perfetta, di un gusto e di un'armonia tipicamente italiani che le conferiscono un sicuro e nobile significato internazionale⁴⁸».

L'Italia mussoliniana attraverso questa terza edizione della Mostra diede di sé un'immagine tecnicamente e culturalmente avanzata, in grado di reggere il confronto con quella delle altre nazioni europee.

3. *L'esordio della Camera Internazionale del Film*

La Mostra del 1935 fu pienamente politica anche nella definizione dei rapporti con la Germania della Reichsfilmkammer. Sul piano logistico, la Germania si impose come ago della bilancia della produzione cinematografica europea, trovando nell'Italia, sensibilmente prima della stipula dello *Stahlpakt* del 1939, un'alleata affatto disinteressata.

Già nel corso della cerimonia inaugurale del 10 agosto, il delegato tedesco Fritz Scheuermann, giurista e Presidente a fine mandato della Reichsfilmkammer, aveva ricordato che di lì a pochi giorni sarebbe stato convocato a Venezia il Congresso della Camera Internazionale della Cinematografia, che intendeva fare della Mostra la sua tipica manifestazione internazionale. E non pochi erano i delegati tedeschi presenti in quei giorni, come si legge nel documento più antico relativo alla terza edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica conservato nella Serie, un elenco delle personalità del cinema intervenute in quell'occasione⁴⁹.

Suddiviso per nazioni e rigorosamente organizzato in ordine alfabetico, l'elenco ci

⁴⁸ Ibid., pp. 217-220.

⁴⁹ Il documento è in realtà conservato nella busta relativa all'edizione del 1934 e riporta in matita l'annotazione «[1935]». Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 2, 1934, "Stati Uniti", Elenco delle personalità presenti alla III Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

restituisce un'immagine fedele del mondo dell'industria e dell'arte cinematografica che gravitava attorno al Lido di Venezia per partecipare alla terza edizione del primo autentico festival internazionale di cinema al mondo.

La lista dimostra la sproporzione che sussisteva, già a partire da questa seconda edizione, tra la rappresentanza tedesca e quella delle altre nazioni. I rapporti con il terzo Reich, che negli anni a venire avrebbero condotto ad un vero e proprio connubio tra il settore cinema della Biennale e la Camera del Film tedesca, erano già molto saldi. I rappresentanti della Germania nazista presenti al Lido nell'agosto del 1935 sono ben dodici, a fronte dei sei delegati francesi o cecoslovacchi, per citare i gruppi più nutriti. Sarà proprio con la Reichfilmkammer, qui rappresentata da ben cinque funzionari, che la Biennale di Venezia stabilirà un sodalizio in concomitanza dell'alleanza politica tra il Terzo Reich e l'Impero. In forza di questa relazione, quattro anni dopo, nel 1938, sarà il solido, argenteo *Olympia* di Leni Riefenstahl, film commissionato alla regista da Adolf Hitler, a vincere la Coppa Mussolini, aprendo la strada alle “mostre di guerra” del 1940, 1941 e 1942, cancellate in seguito dalla cronologia ufficiale della Biennale.

Il giorno 24 agosto, a Mostra quasi conclusa, la Federazione Nazionale Fascista offrì un pranzo ai delegati internazionali per discutere della costituzione di una Camera Internazionale del Film. La proposta era tedesca e nasceva dalla necessità della Reichfilmkammer di uscire dall'isolamento in cui l'industria cinematografica tedesca era piombata negli ultimi tempi.

I punti critici relativi all'istituzione della Camera erano: impedire che la Camera facesse solo gli interessi della Germania e che la partecipazione fosse preclusa ad alcuni paesi nemici della Germania. La Camera doveva avere come scopo la promozione dell'arte, del commercio e dell'industria cinematografici attraverso la coordinazione, in seno a un organismo internazionale, del lavoro delle organizzazioni nazionali esistenti. La Camera avrebbe dato il suo patronato ad

altre manifestazioni cinematografiche a patto che queste non compromettessero l'organizzazione della Mostra veneziana.

«Questa Camera Internazionale del Film, che sarà un'autentica borsa mondiale dello schermo e stabilirà l'equilibrio e il valore dei film per i mercati futuri, stabilirà inoltre ufficialmente che la mostra di Venezia deve essere riconosciuta come centro esclusivo di tutte le organizzazioni corporative dello schermo ovunque esse si trovino⁵⁰».

La terza edizione della Mostra ebbe un notevole successo, come attestano i numeri contenuti nella relazione conclusiva, allegata alla relazione preparatoria e conservata nella Serie Cinema dell'ASAC.

«La III Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, inaugurata il 10 agosto da SE il Ministro della Stampa e Propaganda, ha svolto, durante 22 giorni consecutivi, 43 spettacoli (22 diurni, in sala chiusa, e 21 serali, all'aperto), proiettando, nella loro edizione originale, in ogni spettacolo, da 2 a 3 film di vario metraggio, tutti assolutamente nuovi per l'Italia.

Alla Mostra hanno partecipato 12 nazioni con 84 film, dei quali 18 in prima visione assoluta mondiale (13 stranieri, 5 italiani), e 66 in prima visione per tutti i Paesi, eccezione fatta per il Paese di produzione.

L'affluenza degli spettatori è stata complessivamente di 38.500 con una media di 300 nelle proiezioni pomeridiane e di 1530 nelle proiezioni serali. A tali cifre andrebbe aggiunto il complesso delle visioni private fatte nelle sale prova per la stampa e gli specialisti. Queste constatazioni di carattere statistico dimostrano il pieno successo della manifestazione, lo sviluppo da essa raggiunto in soli 3 anni di vita e le sue possibilità avvenire⁵¹».

4. Novità e prospettive

Si apprende dalla relazione che all'interno del Palazzo delle Procuratie del Lido,

⁵⁰ Alberto Zalotti, «Cinegiornale», n. 1, 15 agosto 1935, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi, *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p.62.

⁵¹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 3, 1935, Comitato direttivo, "Commissione di esame dei film", Relazione conclusiva, p. 1.

un tempo spazio espositivo della Fondazione Bevilacqua La Masa, vennero realizzati una sala di proiezione di 250 posti, due sale minori e gli uffici della Mostra.

«È stato adattato per le proiezioni mattutine e pomeridiane l'edificio posto in prossimità dell'Excelsior già adibito a Mostre d'Arte, ricavandovi una grande sala capace di circa 250 persone sedute, e due altre sale minori. Così pure negli stessi locali sono stati approntati magazzini di deposito, uffici, telefoni, ecc.⁵²».

La sala più capiente ospitava proiezioni pomeridiane di film di paesi piccoli produttori, di film a passo ridotto e pellicole che non presentavano le caratteristiche necessarie all'ammissione agli spettacoli serali. Al primo piano del palazzo venne allestita una mostra di caricature e un'esposizione di proiettori per i film a passo ridotto.

Considerando il rapporto tra spazi e programmazione, risulta evidente la necessità a livello strutturale di uno sdoppiamento della Mostra: da una parte gli spettacoli di forte richiamo per pubblico, critica e mercato, ospitati nelle proiezioni serali, dall'altra una rassegna parallela, formata da film di minore richiamo per il grande pubblico ma degni di attenzione e alla ricerca di mercato.

Le proiezioni serali allestite nel Giardino delle Fontane Luminose dell'Excelsior poterono contare su un allestimento tecnico imponente, tutto italiano: uno schermo distante 72 metri dal proiettore, tre ordini di altoparlanti, luci colorate bianco, rosso e verde ai lati e sotto lo schermo, duemila posti. Un gong segnava l'inizio delle proiezioni e una voce femminile annunciava in diverse lingue titolo e trama del film in proiezione.

La cerimonia inaugurale ebbe luogo il giorno 11 agosto alle ore 17 presso il «Palazzo della Mostra» o «Palazzo del Cinema» - così veniva chiamato in quei giorni il Palazzo delle Procuratie del Lido - alla presenza di Galeazzo Ciano, giunto la mattina stessa, del conte Volpi, dei principi di Grecia e dei delegati di

⁵² ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 3, 1935, Comitato direttivo, "Commissione di esame dei film", Relazione di preparazione, p.1.

Francia, Germania, Polonia, Ungheria. Inoltre: Maraini, Roncoroni, Monaco e Freddi. All'ingresso nel salone di prova risuonarono la Marcia Reale e Giovinezza. L'istituzionalizzazione della Mostra era compiuta. Organizzatore della Mostra infatti era la Direzione Generale del Cinema, alla Biennale invece, con l'Istituto Luce e L'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, era affidata la parte tecnica.

Oltre al discorso di Volpi, che ricordò il ruolo di Galeazzo Ciano, confermò l'annualità della Mostra e richiamò il compito del festival di «elevare il cinema al rango di arte purissima», sono degne di nota la replica francese, che riconobbe all'Italia il primato dell'idea festivaliera (non era ancora il tempo della storica rivalità con il Festival di Cannes) e il discorso del delegato tedesco, che annunciò che la Camera del Film tedesca intendeva fare di Venezia la sua tipica manifestazione internazionale. Il rappresentante della Polonia, in qualche modo preannunciando una caratteristica peculiare del festival veneziano, augurò che, accanto alla programmazione di film inediti, fosse allestita una retrospettiva che desse il senso della storia del cinema.

Galeazzo Ciano, in quello che fu il primo discorso di un rappresentante del governo alla Mostra, pose l'accento sul ruolo strategico del cinema, sui provvedimenti presi dal regime e sulla strada che ancora restava da fare per consacrare il cinema quale fatto politico.

«La cinematografia che nel volgere di pochi anni, da mezzo ricreativo è diventata l'arte più caratteristica e più potente della nostra epoca, doveva formare l'oggetto di particolari cure da parte del Governo Fascista. I provvedimenti sono troppo recenti e troppo noti perché vi faccia cenno. Alcuni risultati si fanno già vedere. Altri, più rimarchevoli, verranno raggiunti perché il programma che ci è stato tracciato lo perseguiremo fino in fondo: dare all'Italia una cinematografia degna del clima storico in cui viviamo. Cinematografia intesa come fatto politico⁵³».

Seguì la proiezione del film di montaggio dell'Istituto Luce *Trent'anni di*

⁵³ Galeazzo Ciano, in Mario Milani, *La terza Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica al Lido di Venezia*, «La Rivista del Cinematografo», cit., p. 261.

cinematografia, che illustra i primi trent'anni dalla nascita del cinema, fermandosi sui progressi del cinema italiano e concludendo con i successi militari più recenti. Accanto a quello che fu di fatto un colpo di mano del regime, che si fece organizzatore diretto della Mostra, con la mediazione della Biennale, venne intercettato e valorizzato l'aspetto più commerciale della rassegna che avrebbe dovuto condurre alla nascita di una «borsa commerciale del cinema⁵⁴»: alla Mostra, industriali, noleggiatori ed esercenti avrebbero potuto esaminare i film in prima visione e ancora privi di distributore internazionale. L'idea di creare una borsa mondiale del cinema doveva rendere Venezia l'epicentro del mercato cinematografico mondiale.

Tra le linee organizzative rese note dall'ufficio stampa della Mostra, prevalse la tendenza a specializzare gli spettacoli, attribuendo a ciascuno il pubblico più adatto: criterio decisamente moderno, che rende questa terza edizione esemplificativa di tutte le tensioni e le forze che agirono e confluirono nell'allestimento di un evento che presentava aspetti di inedita complessità.

La strutturazione degli spettacoli di proiezione anticipò le linee di programmazione delle Mostre a venire: il pomeriggio venne destinato alle opere di interesse artistico, destinate a un pubblico di nicchia, la sera invece vennero proiettati i film più spettacolari. In futuro il pomeriggio sarebbe stato riservato alle retrospettive storiche e alle personali, mentre la sera avrebbe proposto proiezioni di maggiore richiamo.

Nella relazione conclusiva sono contenute interessanti considerazioni di carattere critico sulla qualità dei film, utili a comprendere l'identità della Mostra dell'epoca, un'identità ancora in fieri ma già improntata alla complessità, in grado di sintetizzare l'aspetto istituzionale e politico, le esigenze commerciali e il carattere artistico. Per la definizione di quest'ultimo aspetto, determinante fu il contributo della critica, che è espressamente chiamata in causa nella relazione e che sembra

⁵⁴ Ne parla Alberto Zalotti, «Cinegiornale», n. 1, 15 agosto 1935, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi, *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 62.

essere investita di un ruolo fino a quel momento inedito: quello di orientamento della direzione artistica.

«Ma ben più importanti sono le conclusioni di carattere ideale e artistico che si possono dedurre dalla Mostra, a giudizio anche della critica, rappresentata da circa 150 inviati speciali di giornali italiani e stranieri. Poiché, se si guardi al contenuto dei film presentati, si può dire aver prevalso in essi un orientamento dell'arte cinematografica verso l'indagine dei grandi problemi politici e sociali che agitano oggi l'anima dei popoli, anziché verso scopi di puro svago. Basta ricordare film come *Passaporto rosso* e *Scarpe al sole* tra gli italiani, *Il figliuol prodigo* e *Il trionfo della volontà*, *Itto* e *Bozambo*, *La spia* e *Furia nera*, tra gli stranieri, tessuti su trame originali, o *Delitto e castigo*, *I ragazzi della via Pal*, *Anna Karenina*, *Maria Chapdelaine*, tratti da celebri romanzi gravi di pensiero e di umanità, per comprendere quali vie tenda a battere il Cinema nelle sue espressioni più elevate. L'esteriorità vacua e scintillante delle riviste e delle operette viene abbandonata: la scenografia delle rievocazioni storiche si appunta verso il carattere dei personaggi; l'introspezione psicologica prende il sopravvento sulle vicende dell'azione. E se tutto questo ha portato la Mostra a contatto con la realtà della vita nelle sue espressioni individuali o collettive del lavoro, della conquista, delle lotte in genere per il raggiungimento di un ideale malgrado anche la sofferenza e il dolore, se questo ha fatto più pensare che ridere, se ha commosso più che divertito, tutto ciò va ad alto onore così dell'arte cinematografica, come della Biennale. La quale vede così compresi e confermati gli scopi morali ed estetici cui si è ispirata nel chiamare il Cinema a partecipare tra le arti figurative alle sue grandi gare internazionali⁵⁵.

Il 1935 fu dunque l'anno delle innovazioni più importanti della fase prebellica della Mostra: il controllo diretto da parte del Ministero per la Stampa e la Propaganda, attraverso la Direzione Generale della Cinematografia; la cadenza annuale, l'entrata in campo della Camera Internazionale del Film, la sezione collaterale dedicata ai film a passo ridotto, un allestimento allargato e una programmazione più strutturata e complessa e, non ultima, l'istituzione di una commissione internazionale cui spettava il compito di assegnare i premi. La commissione, composta in parte da personalità designate dai paesi partecipanti al concorso, in parte membri di nomina governativa costituisce l'embrione di quella che sarebbe stata in futuro la giuria internazionale. Con l'occasione della premiazione, la Commissione formulò anche le prime motivazioni ai premi, conservate nella serie e allegate alla relazione conclusiva⁵⁶.

⁵⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 3, 1935 "Comitato direttivo", "Commissione di esame dei film", Relazione conclusiva, p. 2.

⁵⁶ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 3, 1935, Comitato direttivo, "Commissione di

IV

1936: IV MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

1. Definizione dell'assetto giuridico

A fronte della capacità di rinnovamento e sviluppo della Mostra dimostrata dall'edizione del 1935, la mancanza di un assetto giuridico che ne regolasse la struttura e ne garantisse la saldezza sul piano istituzionale non era più sostenibile. La terza edizione, la prima a cadenza annuale, era stata autorizzata dallo stesso Mussolini e segnò l'ingresso ufficiale della politica nella gestione dell'evento. La nascita della Direzione Generale della Cinematografia e l'estromissione dell'Istituto Internazionale di Cinematografia educativa avevano preparato il terreno a Luigi Freddi per poter esercitare il controllo diretto della manifestazione. La creazione della Camera Internazionale del Film, dominata dalla Reichsfilmkammer, che ne fece la propria manifestazione ufficiale, determinò l'ingresso della Mostra nell'area di influenza culturale e politica del III Reich. Già nel corso dell'edizione del 1935, che fu una sorta di laboratorio in cui molte delle istanze che troveranno sviluppo nelle mostre successive vennero per la prima volta messe in campo, era stata valutata l'ipotesi di varare un disegno di legge specifico per la Mostra.

A settembre, a Mostra conclusa, Maraini inviò a Mussolini la relazione su premi e in quell'occasione non mancò di ribadire la necessità di un decreto che ne sancisse ufficialmente la cadenza annuale, anche in vista del pericolo costituito da possibili emulazioni all'estero⁵⁷. Nell'agosto del 1936 il cinema infatti avrebbe fatto il suo

esame dei film”, Relazione conclusiva.

⁵⁷ Cfr. Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*,

ingresso al Festival di Salisburgo con le prime visioni mondiali di *Romeo and Juliet* di George Cukor e *Great Ziegfeld* di Robert Z. Leonard, ottenendo grande successo di critica e di pubblico, come si legge nel testo di Adolf Nichtenhauser conservato nella Serie⁵⁸.

Il passaggio dalla Presidenza del Consiglio alla Direzione Generale della Cinematografia fu rapido e già in gennaio Freddi aveva pronta una bozza del disegno di legge che il 16 sottopose alla Presidenza del Consiglio.

Il 25 gennaio Freddi scrisse a Volpi in merito alla necessità di approvare al più presto il disegno, per poter cominciare la preparazione della quarta edizione.

«Com'è noto a codesta On. Presidenza, fin dallo scorso agosto fu esaminata l'opportunità di istituire in via permanente l'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, dandole un proprio assetto giuridico.

A tal fine, l'intesa con codesto On. Ente, giusta i colloqui avuti con il Segretario Generale On. Maraini, fu predisposto l'accluso schema di disegno di legge, che è stato già comunicato all'On. Presidente del Consiglio dei Ministri, per l'esame di sua competenza.

Si prega pertanto codesta On. Presidenza di voler dare la propria adesione per iscritto al provvedimento suddetto, per l'ulteriore corso.

Con l'occasione si comunica che dal Segretario della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica è stata fatta presente la necessità di una sollecita convocazione, per il 5 febbraio prossimo, della Commissione Esecutiva della Mostra, per l'organizzazione della manifestazione per il corrente anno.

Dovendosi presumere che l'accluso provvedimento venga approvato sollecitamente prima che abbia luogo la riunione suddetta, questo Ministero ritiene che per il momento debba provvedersi alla riunione del Comitato quale è previsto nello schema di legge⁵⁹».

Come appare chiaro dalla lettera di Freddi, lo spazio istituzionale era già pronto, la Mostra di fatto era già stata assorbita dall'apparato statale, mancava solo la formalità legislativa.

L'iter del decreto fu rapidissimo: già il 30 gennaio il Consiglio dei Ministri ne approvava il testo. Furono apportate alcune modifiche, alcune delle quali su

cit., p. 534.

⁵⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 4, 1936, "XX Biennale", I films al Festival di Salisburgo ottengono l'approvazione della stampa e del pubblico.

⁵⁹ Luigi Freddi, lettera 25 gennaio 1936, in ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 4, Regio decreto legge Statuto.

proposta della Presidenza della Biennale. La Serie conserva una bozza del disegno di legge, ricca di correzioni a mano o dattiloscritte, presumibilmente da parte di Volpi e Maraini.

In particolare, è evidente una discrepanza rispetto all'articolo 4, che dotava la Mostra di bilancio e gestione autonomi e definiva la composizione del Comitato Direttivo, nell'ambito del quale dovevano bilanciarsi poteri e sfere di influenza.

Diversamente da quanto appare nel Regio Decreto Legge 13 febbraio 1936 n. 81, l'articolo 4 della bozza revisionata presenta un Comitato distinto da quello preposto alla direzione dell'Esposizione Biennale Internazionale d'Arte.

Art. 4 – L'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica avrà un proprio bilancio con gestione autonoma. L'Amministrazione e la Direzione dell'Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica sono affidate ad un Comitato presieduto dal Presidente dell'Ente della Biennale e composto dal Direttore Generale per la Cinematografia, dal Direttore Generale del Turismo, da un rappresentante del Ministero dell'Educazione Nazionale, dal Presidente dell'Associazione Nazionale Fascista dell'Industria dello Spettacolo, dal Presidente dell'Istituto Nazionale LUCE, dal Direttore dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, dal Vice Presidente della Corporazione dello Spettacolo, da un rappresentante del Comune di Venezia e dal Segretario Generale dell'Ente della Biennale⁶⁰.

Il medesimo articolo sarebbe risultato semplificato e il Comitato Direttivo sarebbe stato il medesimo preposto per l'Esposizione Biennale d'Arte.

L'articolo 5 prevedeva la costituzione di una Commissione Esecutiva, cui spettava la funzione di organizzare la Mostra. La Commissione Esecutiva doveva essere composta dal presidente del Comitato Direttivo (presidente), dal Direttore Generale per la Cinematografia (vice presidente), dal presidente dell'Istituto Nazionale LUCE, dal presidente dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa; dal vice presidente della Corporazione dello Spettacolo; dal presidente della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo, da due

⁶⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 4, 1936, "Regio decreto legge statuto", Disegno di legge con correzioni manoscritte e dattiloscritte. Il testo del Regio Decreto Legge 13 febbraio 1936 n. 81 è conservato in una copia della «Gazzetta Ufficiale» n. 122, 27 maggio 1936, custodita nel medesimo fascicolo.

esperti scelti dal Comitato anno per anno, dal direttore tecnico della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (segretario).

L'articolo 9 rende nota la sostituzione dell'articolo 5 del decreto precedente (13 gennaio 1930 n.33) che disciplinava l'elezione delle cariche direttive dell'Ente autonomo della Biennale. Il Comitato che d'ora in avanti avrebbe amministrato la Biennale sarebbe stato composto da nove membri nominati con decreto dallo stesso Mussolini, su proposta del Ministro per l'Educazione Nazionale, del Ministro per le corporazioni (direttore generale del commercio e direttore generale dell'industria), del Ministero per la Stampa e la Propaganda (direttore generale per la cinematografia; direttore generale per il turismo), del ministro per l'interno su designazione del podestà di Venezia, del Segretario del Partito Nazionale Fascista in rappresentanza del partito, del presidente della Confederazione Nazionale Fascista dei professionisti ed artisti.

Nel decreto è contenuto anche il celebre articolo 2, che definisce lo scopo della Mostra e che sarà più volte chiamato in causa dai direttori che si avvicenderanno alla guida dell'evento.

Art. 2 – La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica costituisce il vaglio supremo della migliore produzione cinematografica annuale di ogni Paese, presentata nella edizione originale.

La gestazione del decreto fu rapida, ma non semplice. Si determinarono infatti non pochi attriti tra il Ministero della Stampa e della Propaganda e il Ministero delle Corporazioni. Tale divergenza nascondeva una lotta intestina per stabilire competenze e sfere di influenza dei due ministeri.

«Nel contrasto prevalse il ministero per la Stampa e la Propaganda, che notava come la Mostra costituisse “una sezione della Biennale di Venezia...autorizzata in via permanente” e dunque non rientrasse “fra le manifestazioni disciplinate dal cirato RDL”; e il 29 aprile 1936 la presidenza del Consiglio decise che il decreto fosse emanato dal capo del governo come primo ministro, sancendo così “sia pure indirettamente, che la materia non dovesse rientrare nella competenza specifica del

Ministero delle Corporazioni”⁶¹».

La discussione successiva avrebbe dunque dovuto riguardare lo statuto della Mostra. La Serie ne conserva una bozza che fu messa al vaglio della Presidenza della Biennale, ma l'iter per la sua approvazione fu interrotto da un'altra discussione, più pressante: il rinnovo dell'ordinamento dell'intera Biennale, necessario a fronte del recente ampliamento delle attività dell'Ente. Il nuovo ordinamento, che di fatto andava a sostituire la legge del 1930, verrà pubblicato solo nell'ottobre del 1938. Prima di allora non vi saranno altre modifiche all'assetto giuridico della Mostra.

La quarta fu dunque l'edizione della legittimazione della Mostra di fronte al regime. Lo scrisse a chiare lettere lo stesso Volpi in un articolo apparso sulla rivista «Cinema» il 10 agosto 1936, primo giorno di programmazione, dove afferma che la Mostra ora è

«[...] protetta e assicurata, per volontà del Duce, da una legge speciale, che le ha dato, con il riconoscimento ufficiale, una sua propria fisionomia organica e morale⁶²».

La nuova fisionomia organica e morale della Mostra rientra appieno nel disegno ampio della politica culturale e cinematografica del regime: è stabilito infatti che l'ente organizzatore della Mostra sia la Direzione Generale per la Cinematografia, diretta emanazione del Ministero per la Stampa e la Propaganda, mentre alla Biennale spetta la cura della parte tecnica e organizzativa.

Questa decisione rappresenta un fatto significativo, nel segno di quella statalizzazione che avrebbe dovuto accompagnare una crescita in senso nazionalista dell'intera filiera cinematografica, dalla produzione alla distribuzione.

⁶¹ Francesco Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., p. 536.

⁶² Giuseppe Volpi, *Il nuovo Real Decreto Legge*, in «Cinema», n.3, 10-08-1936, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi. (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., pp.71.

2. Il «vaglio supremo» del cinema mondiale

Rientrando nel disegno più ampio della politica cinematografica del regime, la Mostra, primo festival al mondo del quale si va configurando, edizione dopo edizione, un ruolo nella filiera della settima arte, appare sempre più non solo come una vetrina internazionale di film, né più soltanto il terreno neutrale entro il quale far convergere le forze liberali impermeabili al regime, in grado di spostare grossi capitali oltre i confini asfittici del protezionismo di facciata, bensì il fulcro della cinematografia mondiale di qualità. Venezia – e con lei l'Italia fascista - si candidava cioè a ricoprire un ruolo ben più lungimirante e strategico: quello di timoniere della cultura di massa europea, nel segno della costruzione del consenso intorno a un'idea di sviluppo culturale che riportava il bacino del Mediterraneo al suo ruolo di culla della civiltà. Un'idea pienamente novecentista, che in qualche modo sancisce e certifica sul piano internazionale l'esistenza di una cinematografia artistica, scevra quindi di imposizioni censorie, la quale però necessita di una piena legittimazione nell'ambito di un contenitore espressamente dedicato alle arti, la Biennale, sotto l'impulso dello stato fascista, attraverso la Direzione Generale per la Cinematografia. Una struttura anfibia che se da una parte conferma l'accentramento statalista delle attività cinematografiche, dall'altra garantisce all'Italia una riconoscibilità e un ruolo centrali nel *gotha* del capitalismo mondiale, il cui baricentro pendeva ancora a favore degli Stati Uniti. Verranno i tempi in cui, in virtù del Patto d'Acciaio (1939), questa iniziale duplice e strategica vocazione, insieme protezionista e capitalista, verrà negata dal governo fascista che chiuderà i battenti al mercato americano. Sono ancora le parole di Volpi a sottolineare il nuovo ruolo della Mostra:

«Le tre Mostre internazionali d'Arte Cinematografica, e particolarmente l'ultima, che si sono svolte a Venezia, hanno incontrato largo favore sia in Italia che all'Estero. Si è pertanto ravvisato opportuno disciplinare con apposite norme il funzionamento di dette manifestazioni mantenendone il coordinamento con l'Ente Esposizione Biennale d'Arte di Venezia. All'uopo, Il Consiglio dei Ministri ha approvato uno schema di R.D.L. Con cui l'Ente anzidetto è autorizzato a promuovere e gestire una "Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica" la quale costituirà il vaglio supremo della miglior produzione cinematografica annuale di ogni Nazione, presentata nella sua edizione originale. La suddetta manifestazione forma una sezione della Biennale che funzionerà in base a uno statuto proprio e con propri regolamenti e bilanci⁶³».

Alla legittimazione sul piano nazionale si aggiunge dunque il ruolo commerciale strategico di un'iniziativa in grado di catalizzare le forze politiche ed economiche. Sul piano internazionale, la Mostra ottiene il riconoscimento come manifestazione da parte della Camera Internazionale del Film, la cui riunione costitutiva si è svolta nel corso della III Esposizione. Interessante notare come nelle parole di Volpi spicchi

«[...] il sempre più ampio e più reale carattere di internazionalità della manifestazione, consacrata, nel regolamento per questa quarta esposizione, dalla partecipazione dei rappresentanti delle nazioni produttrici (distinte in due categorie, secondo che sono o non sono iscritte alla Camera Internazionale del Film) ai lavori della Commissione di accettazione dei film, oltre che quelli per il conferimento dei premi⁶⁴».

Su mandato della Direzione Generale per la Cinematografia, la Biennale viene autorizzata ad estendere a tutte le nazioni, indipendentemente da considerazioni di politica contingente, l'invito a partecipare alla Mostra, analogamente a quanto è stato fatto per la Biennale delle Arti Figurative. L'effetto più immediato di questa apertura è un incremento del prestigio della Mostra, al punto che, prosegue Volpi

«[...] le più note e più potenti Case americane, attenendosi allo stesso criterio che è stato adottato dalla Direzione Generale per la Cinematografia italiana, trattengono volontariamente alcuni dei maggiori film della loro ultima produzione, che pur

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

sarebbero pronti per lo sfruttamento, allo scopo di riservarli all'agosto di Venezia⁶⁵».

Anche per questa edizione la presenza più massiccia in cartellone è quella americana. Gli Stati Uniti presentarono infatti ben nove film, tra cui anche *The Great Zigfeld*, già presentato in prima visione per l'Europa al Festival di Salisburgo.

L'istituzionalizzazione della Mostra che ebbe luogo nel 1936 non interessò solamente il processo per la definizione dell'assetto giuridico, né solo la designazione ufficiale della Mostra quale iniziativa principale della Camera Internazionale del Film. Anche le relazioni internazionali furono interessate da questo processo di progressiva normalizzazione della Mostra. Se per la prima edizione l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa di Luciano De Feo ebbe un peso determinante nelle procedure di invito dei film, inoltrate tanto presso i rappresentanti governativi dei singoli paesi quanto alle stesse case di produzione, nel 1934 l'invito venne inoltrato all'autore e all'opera. Con il 1935 invece tale procedura venne abolita per lasciare spazio, da regolamento, al solo invito da inoltrarsi ai rappresentanti ufficiali dei singoli paesi. D'ora in avanti, ogni nazione partecipante sarebbe stata rappresentata da un delegato, incaricato di fare da collegamento tra le associazioni di produttori del proprio paese e la Mostra. Al delegato spettava l'onere di “selezionare” i film da inviare alla Mostra, che costituì una Commissione di Accettazione⁶⁶. La giuria, che con il 1936 ebbe un assetto più definito, era composta di soli rappresentanti delle nazioni aderenti alla Camera Internazionale del Film. Dalla struttura agli inviti, dalla giuria all'assegnazione dei premi: tutto nella Mostra era ormai irrimediabilmente ingessato in procedure asfittiche, che non piacquero alla critica e che, con l'approssimarsi della guerra si sarebbero ancor più sclerotizzate. Fu così che anche

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ La commissione di accettazione era composta da: Giuseppe Volpi; Oswald Lehnich; Felix Gander; A. Esodo Pratelli, Giorgio Vecchiotti, Ottavio Croze. Cfr. Aprà, Ghigi, Pistagnesi, *Cinquant'anni di Cinema a Venezia*, cit., p. 70.

premi, onorificenze, medaglie e riconoscimenti cominciarono a moltiplicarsi, a distribuirsi a pioggia per non scontentare nessuno, perdendo la loro funzione indicativa dei titoli migliori.

V

1937: V ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

1. Istituzionalizzazione e controllo

Nel fascicolo che custodisce i documenti relativi all'organizzazione della V Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica è custodito un documento, con ogni probabilità un comunicato stampa, che costituisce il primo esempio rinvenuto nella serie di ricostruzione della storia della Mostra. In esso sono contenute tutte le istanze di novità, ma anche di facciata, che caratterizzarono questa edizione della Mostra e la prima cronologia delle differenze di tipo organizzativo.

«La quinta Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica che sarà inaugurata a Venezia il 10 del prossimo agosto, si presenta ricca di perfezionamenti suggeriti da cinque anni di felice esperienza. Infatti è all'anno 1932 che risale la prima Mostra nata modesta, come tutti i principi delle cose, all'aperto sulla terrazza dell'Excelsior al Lido, con impianti 1937 improvvisati quasi di fortuna. Però l'idea di mettere a contatto il pubblico colla più scelta produzione filmistica internazionale presentata in edizioni originali aveva in sé l'embrione del successo. Inoltre l'esposizione avveniva a Venezia, città di richiamo possente, sede di tutte le arti.

In quella rassegna della cinematografia mondiale si proiettarono quaranta film, rappresentanti la produzione di otto nazioni inviati direttamente dalle case, senza il previo controllo dei rispettivi governi.

Due anni dopo (1934) la nuova Mostra, incoraggiata dal primo fortunato esperimento, allargò la propria sfera d'azione; vi parteciparono quindi (ci) nazioni con un'ottantina di film, si ebbero spettacoli serali all'aperto e diurni in sala chiusa, inoltre s'interessò la vasta categoria dei dilettanti con proiezioni di film a passo ridotto. L'importanza, l'eccezionalità anzi della manifestazione fu universalmente riconosciuta, e lo stesso Mussolini accentuò sì splendida affermazione assegnando alla Mostra due premi, l'uno per il miglior film straniero e l'altro per il miglior film nazionale.

L'interesse degli appassionati e il favore del pubblico, che secondarono lo svolgersi delle prime mostre, persuasero gli organizzatori a rendere l'Esposizione da biennale ad annuale, perché non vi è altra forma di spettacolo che sia, come quello

cinematografico, in così rapido, quasi vertiginoso sviluppo, tecnico, industriale ed artistico.

Nel 1935, su ottantaquattro film mandati da dodici nazioni, ve n'erano più di 10 di prima visione assoluta; e, cosa anche più notevole, ci si orientava verso una forma di partecipazione ufficiale da parte delle nazioni produttrici, sostituitesi alle singole case, che era garanzia della serietà e della bontà della produzione. Questa forma di partecipazione trovò la sua completa definizione nella Mostra dell'anno passato (1936) con un regolamento il quale stabiliva che la scelta dei film da mandare a Venezia fosse fatta direttamente dai governi, che la commissione di accettazione fosse composta dai rappresentanti ufficiali dei governi partecipanti, dai rappresentanti della Presidenza dell'Esposizione. Inoltre si istituivano le cosiddette "serate nazionali" dedicate alla produzione di una data nazione, alle quali assisteva un rappresentante o addirittura un membro del governo, come avvenne per la Germania, della nazione prescelta. L'altr'anno s'era anche pensato di presentare alla Mostra, per meglio rilevarne il carattere di attualità e l'interesse, soltanto film di prima visione assoluta, ma si dovette abbandonare il progetto come irrealizzabile, perché non si sarebbe potuto offrire che la produzione dei tre mesi precedenti la Mostra, insufficiente a soddisfare tanto per quantità come per qualità il desiderio degli appassionati. L'eccezione dei film già visionati fuori d'Italia si limitò tuttavia a quelli di un alto valore tecnico o artistico e di vasta risonanza internazionale, dei quali non era giusto privare i fedeli dell'Esposizione veneziana. Alla Mostra del 36 figurarono ottantaquattro film rappresentanti il contributo di dodici nazioni, senza contare i documentari, di cui taluni interessantissimi come saggi di cinematografia applicata al campo educativo e scientifico, e i cortometraggi, anch'essi notevoli, perché rappresentano il tentativo di togliersi dalle strade battute per trovare nuove forme di espressione, e i deliziosi cartoni animati a colori.

Per la Mostra di quest'anno (1937) sono in programma una quarantina di film, per metà di prima visione assoluta, e per metà già visionati nei paesi di origine ma nuovi per l'Italia. In ogni modo, la data di proiezione di quest'ultimi non dovrà essere anteriore alla passata Mostra, sicché l'Esposizione del 37 offrirà l'intero panorama della cinematografia di un anno. Il numero dei film da proiettarsi in agosto è stato ridotto rispetto a quello della Mostra precedente, ispirandosi a un sano criterio selettivo, cioè che anche in cinematografia la qualità valga più della quantità, e per non pletorare oltre misura di proiezioni non tutte eccellenti il periodo di tempo, relativamente breve, concesso alla Mostra. In cambio le nazioni rappresentate sono salite di cinque rispetto al 1936. Nella commissione di accettazione saranno ammessi quest'anno i rappresentanti di quanti lavorano nei vari settori del film: produzione, esercizio, critica, ecc.

Gioverà per ultima cosa ricordare che quest'anno è stato felicemente risolto un problema di cui si riconosceva da tempo l'urgenza: quello della costruzione di una nuova sala chiusa di proiezione destinata agli spettacoli diurni e a quelli serali nel caso che il cattivo tempo impedisse le proiezioni all'aperto nel giardino dell'Excelsior, essendosi dimostrata la vecchia sala inadatta e insufficiente a paragone dello sviluppo della Mostra. Il nuovo Palazzo dell'Esposizione è sorto con ritmo alacre in prossimità dell'Excelsior, cui è collegato da un sottopassaggio in galleria. Oltre a una ala di proiezione capace di milleduecento spettatori seduti, studiata e costruita secondo gli ultimi requisiti di visibilità e di acustica, l'edificio contiene due salette per la visione privata dei film, sicché all'occorrenza si può proiettare contemporaneamente in tre ambienti; gli uffici, altre sale a disposizione della stampa, dei produttori di film e della Commissione, insomma tutto organico

degnò dell'importanza cui è assunta la Mostra.

Concludendo, la prossima Mostra si presenta con una produzione rigorosamente selezionata, in parte assolutamente inedita, e in parte recentissima, la quale sintetizza l'apporto recato in un anno alla settima arte da un complesso di quasi venti nazioni⁶⁷».

Entrata nelle maglie della Camera Internazionale del Film, entro un paesaggio geopolitico in cui le ostilità si fanno sempre più pressanti, la Mostra divenne progressivamente una manifestazione artistica, commerciale e politica: la convivenza di questi tre aspetti non abbandonerà più il festival veneziano che, di anno in anno, si farà specchio dell'attualità.

L'aspetto politico si fece sempre più determinante, al punto da esigere una puntualizzazione nel regolamento che suona quasi come una *excusatio non petita*: la Mostra sarebbe stata organizzata in modo «tale da escludere dalle sue manifestazioni qualsiasi ingerenza di carattere politico»⁶⁸.

Sul versante delle relazioni internazionali, la Camera Internazionale del Film approvò nel 1937 una mozione in base alla quale rivendicava il diritto di esaminare i film che potessero in qualche modo «provocare conflitto tra i popoli⁶⁹», garantendosi la facoltà di contestare, presso i governi dei paesi produttori, la proiezione dei titoli ritenuti offensivi. Si trattò di un'ingerenza importante, in un momento in cui la campagna antisemita tedesca si stava sviluppando. La Mostra riuscì tuttavia a riservarsi una certa autonomia, tanto da programmare come film inaugurale della V Mostra il pacifista *La grande illusion* di Jean Renoir, che suscitò reazioni contrastanti.

Anche i premi assunsero un carattere eminentemente politico, moltiplicandosi per distribuirsi equamente, senza scontentare nessun diplomatico, nessun governo, nessuna nazione e perdendo la funzione di tributo al merito. Le undici coppe e ventuno medaglie attribuite nel 1936 vennero ridotte a sedici, ma il numero fu

⁶⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 4, 1937, Organizzazione della V Mostra.

⁶⁸ Regolamento della V Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, articolo 3.

⁶⁹ Il testo della mozione è in Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, Venezia, Paulon, 1971, pp. 29-30.

comunque elevatissimo e il concorso cominciò a perdere credibilità agli occhi della critica.

In una lettera datata 15 gennaio 1937, Maraini informa Volpi della premiazione della IV Mostra (1936) il giorno 21 gennaio 1937 presso la sede della Confederazione Nazionale Fascista dell'Industria, in Piazza Venezia a Roma.

La premiazione ufficiale, ancora separata dall'evento Mostra, aveva carattere istituzionale.

Tra i critici più attenti della Mostra, ci fu senz'altro Luigi Chiarini, che anticipò dalle pagine di Cinema la sua personalissima visione del festival veneziano, visione che attuerà con lucida coerenza nel 1963, quando sarà nominato direttore della ventiquattresima edizione.

«[...] la Mostra cinematografica non è l'esercizio normale di un cinema, ma ha una funzione formativa ed educativa: deve, cioè, far da motore e non andare a rimorchio. [...] Qui si deve tener duro e, almeno in questa sede, considerare il cinematografo esclusivamente sotto il suo aspetto di settima arte, evitando, per quanto è possibile, le inframmettenze pubblicitarie e commerciali⁷⁰».

La critica non dimenticò l'aspetto pubblicitario, commerciale e industriale della Mostra e alimentò il dibattito sulla dualità tra arte e industria, mentre già sul piano politico si stava assistendo a una recrudescenza dei rapporti internazionali.

Nell'inverno del 1936 al Lido, nell'area dell'ex Forte Quattro Fontane, cominciò la costruzione del nuovo Palazzo del Cinema, su progetto di Luigi Quagliata e grazie a un accordo tra l'Intendenza di Finanza e il Comune. Nelle vicinanze venne costruito il Casinò Municipale, che fu completato nel 1938 su progetto di Eugenio Miozzi. Da allora il Palazzo del Cinema e il Palazzo del Casinò sono sede ufficiale della Mostra.

Relativamente al Palazzo del Cinema, la Serie conserva rendiconti e fatture, ma non il progetto o il testo dell'accordo tra Biennale, Intendenza di Finanza e

⁷⁰ Luigi Chiarini, Funzione di Venezia, in Cinema, n. 26, 25 luglio 1937, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), Cinquant'anni di cinema a Venezia, cit., p. 83.

Comune, che invece si trova in un'altra Serie⁷¹.

Con il Palazzo del Cinema la Mostra poteva pregiarsi di una sede propria e accogliere degnamente esponenti della politica, industriali, personalità del cinema, intellettuali e pubblico. Oltre al Palazzo, venne comunque utilizzato il Giardino delle Fontane Luminose all'Excelsior, che poteva ospitare fino a duemilacinquecento spettatori.

Nell'ordine del giorno della riunione organizzativa in programma il 12 maggio 1937 si legge:

- «1. Inviti ed adesioni delle nazioni alla V EIAC
2. Nomina della Commissione d'Accettazione
3. Manifesto della V Esposizione
4. Apparecchi di proiezione
5. Domanda della CIF di escludere dalla Mostra del formato ridotto i film d'amatori.
6. La voce Cineteca è cassata in luogo di Repertori
7. Ospitalità delegati⁷²»

Il documento dimostra da un lato che la Commissione di Accettazione, la cui funzione di selezione dei film era limitata dal momento che i film erano designati dai governi dei singoli paesi, veniva nominata piuttosto tardi, dall'altro che già nel 1937 si sentiva l'esigenza della costituzione di una cineteca, per quanto fosse scartata la denominazione.

Si apprende inoltre la richiesta da parte della Camera Internazionale del Film di escludere dalla mostra dei film a passo ridotto i film dilettantistici. Dalla relazione preparatoria emerge la ragione di questa scelta, che non fu artistica, ma serviva a non ledere gli interessi del Congresso Internazionale dei Film d'Amatori, in programma quell'anno all'inizio di settembre.

⁷¹ Il testo si trova in ASAC, "Lavori Palazzo del Cinema 1937", fascicolo 4. Ne dà notizia Francesco Bono. Cfr. Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., p. 540.

⁷² ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 4, 1937, "Organizzazione della V Mostra", Ordine del giorno 12 maggio 1937.

«La Camera Internazionale del Film ha fatto osservare che l'ultimo Congresso Internazionale dei film d'Amatori ha deliberato di vietare la partecipazione delle organizzazioni aderenti ad altri concorsi del genere che si terranno nel periodo da un mese prima fino a un mese dopo l'annuale Congresso, che quest'anno avrà luogo a Parigi dal 5 al 12 Settembre. La CIF suggerisce quindi di limitare la partecipazione alla Mostra di Venezia ai film a formato ridotto di carattere commerciale, escludendo quelli d'amatori⁷³».

Nella Serie sono conservati diversi altri documenti che testimoniano la fase preparativa della Mostra, come la relazione per l'organizzazione, dove si legge:

«Col tramite delle nostre rappresentanze diplomatiche sono stati invitati a partecipare alla V Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica i Governi di tutte le Nazioni che lo scorso anno erano rappresentate, ed inoltre: Argentina, Danimarca, Giappone, Messico, Unione Sudafricana. Hanno finora aderito: Stati Uniti d'America, Francia, Germania, Giappone, India, Messico, Svizzera⁷⁴».

Austria, Cecoslovacchia, Inghilterra, Polonia, Ungheria vengono considerate già aderenti, dal momento che il contatto con i delegati non si era interrotto dall'edizione scorsa. Questo dimostra che tra un'edizione e l'altra si era creata una continuità di rapporti e che le relazioni con la Biennale non erano occasionali, ma somigliavano a vere e proprie trattative diplomatiche . Più avanti si legge:

«L'Onorevole Ministero per la Stampa e la Propaganda ha comunicata che per ragioni politiche di carattere contingente è opportuno non invitare l'URSS alla Mostra di quest'anno⁷⁵».

I rapporti con l'Unione Sovietica si erano quindi deteriorati nel giro di pochi anni e forse la tensione tra Italia e URSS in parte fu dovuta all'organizzazione a Mosca nel febbraio-marzo 1935 del primo festival internazionale di cinema, in occasione del quindicesimo anniversario della nascita della cinematografia sovietica, al quale partecipò una delegazione italiana e che si concluse con una sostanziale scontentezza. Nel 1936 inoltre i fascisti, al fianco di Francisco Franco, si

⁷³ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 4, 1937, “Giuria e film presentati”, “Giuria”, Relazione per l'organizzazione della V Mostra, p. 1.

⁷⁴ Ivi.

⁷⁵ Ivi.

scontrarono con le Brigate Internazionali marxiste e armate dall'Unione Sovietica⁷⁶.

La funzione della Camera Internazionale del Film non era solo formale. Nel 1937 la Camera cominciò ad imporre clausole vincolanti alla Commissione Esecutiva, impegnata in una delicata difesa della propria autonomia.

Ancora nella relazione preparatoria si legge:

«La CIF aveva dapprima proposto una regolare Convenzione che con clausole precise ci avrebbe legato in pieno, convenzione che la Commissione Esecutiva dell'Esposizione non ha ritenuto opportuno approvare. Si è poi addivenuto ad un semplice scambio di lettere tra i Presidenti dei due Enti, che in termini generici confermano la reciproca intenzione di stretta collaborazione⁷⁷».

Accanto all'esercizio del controllo, la Camera agì anche negli interessi della Mostra, ponendosi come organismo di tutela. Nella relazione si legge del tentativo della Francia di aderire alla Mostra internazionale del film organizzata dalla federazione olandese per film culturali, in programma a Scheveningen nel giugno 1937. La CIF negò il permesso alla Francia, ricordandole i rapporti con la Mostra di Venezia, considerata l'unica del genere in Europa.

La Camera esercitava il controllo sulla manifestazione veneziana non soltanto sul piano strettamente politico, ma anche sul più delicato versante degli equilibri internazionali rappresentati dai film selezionati alla Mostra.

Al termine della quinta edizione, fu Oswald Lehnich, presidente della Camera Internazionale del Film, a stabilire i criteri numerici di selezione dei film in base alla produttività dei paesi partecipanti. Li riportiamo in tabella per meglio comprendere il peso che le decisioni tedesche ebbero sull'organizzazione della Mostra e sugli equilibri internazionali.

⁷⁶ Per un esame della partecipazione dell'URSS alla Mostra veneziana dal 1932 al 1953 cfr. Stefano Pisu, *L'Unione Sovietica alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (1932-1953)*, Università degli Studi di Cagliari.

⁷⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 4, 1937, "Giuria e film presentati", "Giuria", Relazione per l'organizzazione della V Mostra, p. 2.

Tabella 3

Film ammessi alla Mostra in base alle norme proposte dalla Camera Internazionale del Film a partire dal 1937⁷⁸

Numero dei film proiettati alla V Mostra			Film a soggetto ammessi secondo le nuove proposte del Dr. Lehnich
	A soggetto	Corti metraggi	
S.U. America	11	8	5
Argentina	-	-	1
Australia	1	-	-
Austria	-	3	1 a 2
Belgio	-	3	-
Cecoslovacchia	2	2	1
Egitto	-	1	1
Francia	5	3	5
Germania	9	15	5
Giappone	1	3	2 a 3
Gran Bretagna	6	5	5
India	1	-	1
Messico	-	-	1
Olanda	-	3	1
Polonia	1	3	1
Svezia	-	-	1
Svizzera	-	1	1
Ungheria	2	2	1 a 2
Unione Sudafricana	-	3	1
	39	52	36-39
Italia	4	8	?

Le norme non vennero applicate, dal momento che la sesta edizione presenterà

⁷⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 4, 1937, “Giuria e film presentati”, “Giuria”, Film a soggetto ammessi secondo le nuove proposte del Dr. Lehnich.

una selezione molto più nutrita rispetto a quella del 1937. Il tentativo costituisce un precedente importante, in quanto negli anni Cinquanta verrà ripreso da Ammannati un criterio proporzionale molto simile da applicare alla selezione dei film, per garantire gli equilibri interni al cartellone.

2. La prima giuria strutturata

Il 1937 è anche l'anno della prima giuria strutturata della Mostra, composta dai delegati dei paesi aderenti alla Camera Internazionale del Film e da esperti nominati dalla Commissione Esecutiva. La Serie conserva nel fascicolo che custodisce i documenti prodotti dalla giuria, il primo verbale di premiazione, relativo alla prima seduta della giuria, che ebbe luogo il 1 settembre 1937. La seduta è interessante perché testimonia il criterio non tanto di premiazione dei film ma di costituzione di un effettivo concorso, da estendere ai film in prima visione. Per gli altri film viene suggerito uno spazio, quasi una sezione, fuori concorso.

La Giuria della V Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica ha tenuto la sua prima riunione per l'assegnazione dei premi martedì 1 settembre alle ore 16. [...]

La Giuria in primo luogo ha determinati i films di prima visione assoluta nel mondo che concorrono, e cioè: *Victoria the Great*; *Edge of the World*; *Un Carnet de Bal*; *Le Messenger*; *Scipione l'Africano*, *Il signor Max*, *Sentinelle di Bronzo*, *Patrioten*, *Zu neuen Ufern*, *Patallion*, *Die Warschauer Zitadelle*.

Il signor Barone Villani propone di considerare fuori concorso i film: *The Coronation of King Edward VI and Queen Elizabeth*, *Viaggio del Duce in Sicilia*, *Visita dei sovrani d'Italia in Ungheria*.

La Giuria procede poi ad una prima selezione dei films e dei realizzatori qualificati per concorrere ai premi, come segue:

Coppa Volpi per il miglior attore: Emil Jannings, Jean Gabin, Mac Laglan, Sebu

Coppa Volpi migliore attrice: Irene Dunn, Bette Davis, Margot Deane Durbin, Sarah Leander⁷⁹.

⁷⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 4, 1937, "Premi", Relazione giuria, 1 settembre 1937.

Il documento testimonia un primo disegno articolato della rassegna veneziana, ipotizzando sezioni in concorso, da intendersi riservata ai soli film di prima visione, e fuori concorso, per tutti gli altri. La giuria, qui in una fase ancora acerba, espresse per votazione i candidati per le Coppe Volpi, avviando una procedura che si manterrà nel tempo e della quale la Serie offre testimonianze piuttosto continuative.

Con il 1937 la Mostra dunque non solo entra di fatto nella politica italiana e internazionale, ma, forse grazie al collegamento con i fatti politici, matura una struttura più solida che costituisce l'impronta di tutte le mostre a venire che sempre si troveranno a fare i conti con la politica, con gli equilibri internazionali e con le ingerenze del potere.

VI

1938: VI ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

1. Definizione del regolamento

All'inizio del 1938 Ottavio Croze discusse con la Camera Internazionale del Film per la definizione del regolamento della VI Mostra. In una lettera a Marcel Aboucaya, Direttore della Camera, si legge il riferimento agli accordi intercorsi tra la Camera Internazionale del Film e Volpi.

«Sono lieto di presentare il regolamento definitivo della VI Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica, adattato dalla nostra Commissione Esecutiva sul progetto che la vostra Camera ha presentato al nostro Presidente, S.E. Il Conte Volpi, il quale mi ha chiesto di ringraziarla personalmente⁸⁰».

Nel nuovo scenario internazionale, che vedeva ormai la Germania prossima all'annessione dell'Austria e sempre più determinante per il destino dell'Europa e del mondo, alla Camera Internazionale del Film, che sembrava ormai assolvere a funzioni di “polizia cinematografica”, spettava il compito di dettare le linee guida dei festival europei e quindi anche della Mostra veneziana che avrebbe poi interpretato modificando il Regolamento ufficiale.

Croze propose ad Aboucaya una serie di modifiche al regolamento, sulla base di motivazioni di equilibrio politico e di realizzazione pratica. La modifica all'art. 5 è interessante, poiché discute il numero di film ammessi al concorso per ciascuna nazione sulla base del numero di film prodotti annualmente in quel paese, come

⁸⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 7, 1938, “Corrispondenza Camera Internazionale del Film”, Lettera Croze – Aboucaya, 7 febbraio 1938.

già proposto l'anno precedente da Oswald Lehnich⁸¹.

La Camera propose un massimo di quattro film presentabili dalle nazioni che annualmente producevano da quaranta a duecento film. Di conseguenza, nazioni molto produttive come la Francia o la Germania sarebbero state equiparate a nazioni la cui produzione era più esigua.

Questo commento è solo apparentemente un cavillo, testimonia anzi la volontà che il nuovo assetto internazionale trovasse una rappresentazione adeguata anche nella selezione della Mostra, evitando che nazioni forti come la Germania o la Francia (che di lì a un paio d'anni sarebbe stata occupata dalla Germania) venissero paragonate a nazioni di minore rilevanza produttiva. La Commissione Esecutiva propose una proporzione più equa: stabilire due limiti diversi, uno per i paesi grandi produttori, l'altro per i paesi più limitati, ma comunque produttori di almeno quaranta lungometraggi annui.

La Mostra dunque, nello scorcio storico che avrebbe condotto l'Europa e il mondo verso il secondo conflitto mondiale appare più burocratizzata e istituzionalizzata, soggetta alle direttive strategiche della Camera Internazionale del Film e al controllo governativo, esercitato attraverso la Direzione Generale per la Cinematografia, della quale era di fatto un'emanazione.

«All'opposto delle indicazioni della critica, nel 1938 la Mostra rinunciò ad ogni intervento nella scelta dei film da presentare e anche la commissione di accettazione fu abolita: “ciascuna nazione partecipante”, recitava il nuovo regolamento, “è libera nella selezione delle opere cinematografiche che rappresenteranno a Venezia la sua produzione nazionale”⁸²».

In una lettera successiva, la Camera propose un altro cambiamento al regolamento, dimostrando il peso che la Mostra aveva sul mercato cinematografico.

⁸¹ Cfr. Capitolo V, Tabella 3.

⁸² Francesco Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit., p. 543. Si citano gli articoli 4 e 5 dei regolamenti del 1937 e del 1938.

«Lei sa naturalmente che il mese di luglio segna il picco dell'attività dei produttori, che si sforzano di completare i loro film per il debutto della stagione cinematografica, vale a dire settembre. A queste condizioni, il termine fissato al primo luglio per la notifica dei film scelti per l'Esposizione appare un po' prematuro e potrebbe privare di pregevoli opere in corso di completamento. Consiglio rispettosamente un ritocco, se è ancora possibile, che sposti al 20 luglio la data entro la quale ciascun governo dovrà informare la Mostra dei film selezionati. Accolta questa proposta, sarà sufficiente rinviare al primo agosto la data in cui le copie dei film dovranno essere depositate per l'Esposizione. Questa piccola modifica consentirebbe di ricevere un maggior numero di opere in prima visione mondiale, come scritto nell'articolo VI del regolamento⁸³».

Queste considerazioni confermano il ruolo preminente che la Mostra aveva nel panorama cinematografico degli anni Trenta, ruolo che si rapportava tanto con il mercato quanto con la politica internazionale. La Camera Internazionale del Film si conferma quindi come organo le cui funzioni di tutela appaiono subordinate alle scelte politiche, specie quando queste sono volte a favorire l'Italia in qualità di paese chiave dell'Asse, nonché del conseguente e imminente Patto d'Acciaio.

2. La relazione conclusiva

Nella relazione finale, conservata nella busta riservata ai documenti relativi alla giuria e alla premiazione, viene dato conto di alcune iniziative inedite che hanno avuto luogo nel corso della VI Mostra, a dimostrazione dell'asservimento dell'organizzazione alla propaganda governativa.

La prima fu l'organizzazione di tre proiezioni riservate alla Gioventù Italiana del Littorio, presumibilmente allestite nelle sale interne del Palazzo del Cinema. I film proiettati per i giovani della GIL furono *Biancaneve e i sette nani*, *Luciano Serra Pilota* e *Olympia*. Queste proiezioni dovevano servire per il finanziamento della Federazione del Partito Nazionale Fascista di Venezia, dal momento che viene

⁸³ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 7, 1938, "Corrispondenza Camera Internazionale Film", Aboucaya - Volpi, 23 febbraio 1938.

data nota del guadagno ottenuto in quell'occasione.

Quanto alla partecipazione delle singole nazioni, nella relazione viene dato atto della consistenza dei film presentati:

Tabella 4: Nazioni partecipanti alla VI Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica

Nazioni	Film a soggetto	Cortometraggi
Argentina	1	-
Belgio	-	2
Brasile	-	2
Cecoslovacchia	3	5
Francia	6	11
Germania	7	19
Giappone	2	3
Gran Bretagna	3	16
India	1	-
Italia	4	5
Messico	2	-
Norvegia	-	1
Olanda	-	3
Polonia	2	4
Stati Uniti	12	11
Svezia	1	4
Svizzera	-	5
Ungheria	2	4
Unione Sudafricana	-	4

L'ago della bilancia pesa decisamente ancora verso gli Stati Uniti in quanto a numero di cortometraggi, mentre è tedesco il primato se consideriamo la consistenza di titoli presentati tra lungometraggi e cortometraggi. Seguono la Francia e l'Italia. Il quadro riflette gli equilibri culturali e politici dell'anno che precede gli attacchi della Germania al cuore d'Europa ed è significativo notare che

il puzzle europeo in occasione della Mostra sia decisamente costruito intorno alla Germania nazista.

Un'importante innovazione tecnica che caratterizzò la sesta edizione è rappresentata dall'introduzione dei sottotitoli in italiano per alcuni film le cui produzioni avevano inteso sostenerne il prezzo: Ungheria, Germania, Cecoslovacchia. Questa evenienza dimostra da un lato la maggiore attenzione riservata alle cinematografie europee di lingue minori, dall'altro un importante presa d'atto delle esigenze del pubblico.

Il successo della Mostra fu ragguardevole, ma deludente per alcuni aspetti presi in esame nel dettaglio. Gli spettatori totali furono 50.000, gli incassi superiori a quelli ottenuti nel corso dell'edizione precedente. Gli introiti tuttavia, viene ricordato nella relazione, avrebbero potuto anche essere superiori, se il maltempo non fosse intervenuto a ostacolare o impedire le proiezioni all'aperto, destinate al pubblico pagante.

A pesare sul bilancio della Mostra, viene sottolineato il numero elevato di posti a Palazzo del Cinema riservati a personalità intervenute in via ufficiale a rappresentare le cinematografie nazionali, quantificati in 300 – 350 unità a serata. Altro fattore decisivo per l'affluenza del pubblico fu il minore afflusso turistico a Venezia, probabilmente dovuto ai venti di guerra che già soffiavano minacciosi.

Un vero e proprio punto di forza di questa sesta edizione fu l'ufficio stampa, affidato a Nino Scorzon. Notevole la produzione di comunicati, 120 in totale, accompagnati da interviste ai delegati delle nazioni (Francia, Germania, Gran Bretagna, Giappone, Stati Uniti) che hanno poi trovato diffusione nella stampa nazionale ed estera.

Inusuale, anche nel ricordo di Flavia Paulon⁸⁴, la presenza di giornalisti italiani (94) e stranieri (75), segno che l'interesse dei media per la Mostra era in salita.

La pubblicità della Mostra veicolata dalle case di produzione presenti a Venezia è

⁸⁴ Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., pp. 32-50.

stata, attesta la relazione, senza precedenti. La Mostra era al centro della vita cinematografica internazionale e ormai le più grandi case di produzione annunciavano l'uscita dei loro film indicando Venezia come la vetrina più importante al mondo.

Due gli eventi collaterali della sesta edizione della Mostra, primi tentativi di concepire la Mostra come un contenitore più ampio, in grado di riflettere sul passato e di proporre diverse iniziative contemporaneamente: i Littoriali della Cinematografia (8-14 agosto) e la prima retrospettiva (“Il cinema francese 1891-1933”).

3. I Littoriali della Cinematografia e la prima retrospettiva

Dall'8 al 14 agosto inoltre ebbero luogo a Palazzo del Cinema i Littoriali della Cinematografia, organizzati dai Gruppi Universitari Fascisti (GUF) con la collaborazione dell'organizzazione della Mostra. I Littoriali della cinematografia hanno consentito ai 45 fiduciari e addetti alla cinematografia dei GUF di seguire tutte le proiezioni pubbliche.

A rendere quest'edizione particolarmente vivace, contribuì l'allestimento della prima retrospettiva, dedicata alla cinematografia francese, con una particolare attenzione al cinema delle origini.

«In una serata speciale è stata inoltre presentata una Mostra Retrospettiva della Cinematografia Francese. Tale mostra ha raccolto un discreto successo di pubblico, nel mentre ottimo è stato quello di critica⁸⁵».

La prima retrospettiva, costituita di quindici titoli selezionati con criterio storico-critico, comprendeva film tra gli altri dei fratelli Lumière, di Georges Méliès, di René Clair, di Germaine Dulac, di Jean Renoir. La Mostra cominciò a riflettere sul

⁸⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 7, 1938, “Giuria premiazioni”, Relazione, p.2.

cinema, sulla sua storia, sul suo ruolo culturale, sulla sua specificità: la forma festival divenne occasione di riflessione e di approfondimento, non soltanto un concorso artistico o una vetrina per le produzioni più appetibili per il mercato internazionale.

Flavia Paulon testimonia di un certo imbarazzo della Giuria nell'assegnare i premi, considerate le tensioni internazionali che lasciavano presagire il secondo conflitto mondiale e le pressioni politiche che certo finirono per favorire, sul versante italiano *Luciano Serra pilota* di Goffredo Alessandrini, e su quello internazionale *Olympia* di Leni Riefenstahl. Nel settembre successivo, Mussolini, in visita a Trieste, avrebbe letto per la prima volta il testo delle leggi razziali, promulgate nel corso di tutto il 1938.

Da questi premi, assegnati a titoli ispirati dal nazifascismo, nacque quel moto di sdegno francese che porterà all'ideazione del festival di Cannes, concepito sul modello veneziano, ma libero dalle ingerenze della politica.

Per placare i malumori, si moltiplicarono premi e riconoscimenti, assegnati per ridefinire e correggere gli equilibri, più che per attestare meriti artistici.

La Giuria internazionale, in ottemperanza all'articolo 12 del regolamento, era composta dal Presidente della Biennale Giuseppe Volpi di Misurata, dal Segretario Generale Antonio Maraini, dai delegati delle nazioni partecipanti e da tre membri designati dal Presidente: il barone Paulucci de' Calboli, Presidente dell'Istituto Nazionale LUCE, Karl Melzer della Reichsfilmkammer e Rodolfo Vecchini, Segretario Generale della Federazione dei Lavoratori dello Spettacolo, nonché infine da Eitel Monaco, Segretario della Federazione Industriali dello Spettacolo.

Nella relazione di bilancio⁸⁶ si legge, a giustificazione dell'incremento del numero di premi attribuiti:

«Dato il numero assai grande dei film presentati alla VI Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica e dato l'accresciuto numero delle nazioni partecipanti, la

⁸⁶ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 7, 1938, "Giuria premiazioni", Bilancio.

Giuria della VI Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale, riunita sotto la Presidenza di S.E. Il Conte Volpi di Misurata, presenti i Delegati delle Nazioni partecipanti, è stata indotta ad aumentare il numero dei premi che sono stati così assegnati:

Coppe: Francia: n.2; Germania: n. 2 (di cui una ex aequo con l'Italia); Giappone: n.1; Gran Bretagna: n. 2; Italia: n. 2 (di cui una ex aequo con la Germania); USA: n. 2; Cecoslovacchia: n. 1.

Targhe: Francia: n.2; Germania: n.2; Gran Bretagna: n.1; Italia: n.3; Ungheria: n.1; USA: n. 2

Medaglie: Belgio: n.1; Francia: n. 2; Germania: n.4; Gran Bretagna: n.1; Italia: n.2; Messico: n.1; Olanda: n. 1; Polonia: n.1; Svezia: n.1; Svizzera: n.1; Ungheria: n.1; USA: n.4⁸⁷».

L'assegnazione dei premi principali determinò lo scontento di Neville Kierney, delegato della Gran Bretagna, e di Harold L. Smith, delegato degli Stati Uniti, che abbandonarono la giuria. Per placare gli animi vennero assegnate le Coppe Volpi a Leslie Howard e Norma Shearer e il Trofeo d'Arte della Biennale, istituito all'occasione, a Walt Disney per il suo *Snow White and the Seven Dwarfs*, ma questo non risollevò il destino della Mostra, né quello dell'Europa.

⁸⁷ Ibid., p. 3.

VII

1939: VII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

1. Prime minacce dalla Costa Azzurra

Alla chiusura della VI Esposizione il giorno 31 agosto 1938 XVI, dopo la seduta della Giuria dalla quale i Delegati della Gran Bretagna e degli Stati Uniti d'America avevano dato le loro dimissioni per protestare contro l'aggiudicazione dei premi, prima di iniziare il lavoro d'organizzazione dell'edizione successiva si era ritenuto opportuno lasciar passare un certo periodo di tempo, in attesa che si dissipassero i malumori e cessassero le polemiche di stampa che tale incidente aveva causato.

Nel frattempo però la direzione della Mostra non trascurò di tenersi costantemente in contatto con i maggiori esponenti della cinematografia internazionale per preparare il terreno. Poi con una lettera del Presidente, in data 24 dicembre 1938, furono pregati i rappresentanti diplomatici all'estero nei ventiquattro paesi aventi una produzione cinematografica propria di rivolgere ai rispettivi governi l'invito ufficiale ad aderire alla VII Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica e a nominare un loro Delegato⁸⁸.

Le trattative con le nazioni che, all'infuori della Germania, dovevano considerarsi le più importanti per la buona riuscita della manifestazione, e cioè Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti d'America, furono quanto mai lunghe e laboriose.

In Francia era sorto il progetto di un Festival Internazionale del Cinema in

⁸⁸ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1939, "Relazione", Lettera Volpi, 24 dicembre 1938.

concorrenza con l'esposizione di Venezia, da tenersi a Cannes. Tale progetto era appoggiato da forti interessi commerciali, locali ed internazionali, mentre la stampa professionale e gli stessi produttori francesi si dimostrarono in gran parte piuttosto contrari.

«Il Governo della Repubblica, dopo aver tergiversato a lungo, rispose finalmente al nostro invito comunicando di non poter quest'anno inviare un suo rappresentante a Venezia, e fece suo il progetto del festival di Cannes⁸⁹».

Quanto alla partecipazione della Gran Bretagna, la relazione evidenzia come nonostante lo sforzo dell'ambasciatore, il governo non prende una decisione. La persona con cui la Biennale riesce a trattare è Kierney, segretario dell'Associazione Britannica dei Produttori che strappa alla Mostra la promessa di un ufficioso contributo al buon piazzamento dei film britannici sul mercato italiano. L'accordo si raggiunse e fu da traino anche per i produttori francesi:

«Tali concessioni, mercé il valido interessamento dell'On. Ministero della Cultura Popolare, di S.E. Paulucci, Presidente del Monopolio Italiano Film Stranieri, e della Federazione Industriali dello Spettacolo, fu possibile ottenere, di modo che finalmente si ebbe l'adesione ufficiale della Gran Bretagna e che anche alcuni produttori francesi si decisero a partecipare⁹⁰».

Anche l'invito degli Stati Uniti fu molto travagliato e non portò ad esiti positivi.

«Quanto agli Stati Uniti d'America, il Governo Federale aveva comunicato di non poter partecipare ufficialmente all'Esposizione. Si continuò però fino all'ultimo momento a trattare, direttamente ed a mezzo di terze persone influenti, con l'organizzazione Hays e con le singole case di produzione. L'esito è stato negativo per pure ragioni commerciali e specie perché i grandi produttori americani si erano anche finanziariamente interessati alla manifestazione di Cannes.

La Giuria internazionale, riunitasi il 31 agosto, decise all'unanimità dei membri presenti di rinviare le sue deliberazioni ad altra adunata da tenersi il 15 settembre, ma l'aggravarsi della situazione politica avvenuta nel frattempo rese tale riunione impossibile. Di conseguenza la presidenza della Biennale decise di rimandare

⁸⁹ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1939, "Relazione", Relazione per Volpi, 31 ottobre 1939, p.1.

⁹⁰ Ibid., p. 2.

l'aggiudicazione dei premi a tempo indeterminato, convocò invece i membri della giuria residenti in Italia per il giorno 14 ottobre a Venezia, per l'assegnazione dei premi riservati ai film italiani che erano stati presentati in categoria separata⁹¹».

L'Esposizione venne inaugurata il giorno 8 agosto in presenza dei Ministri Alfieri e Goebbels⁹². La settima edizione del festival portò a termine quel processo di istituzionalizzazione e politicizzazione che era cominciato già nel 1934 con l'istituzione della Direzione Generale della Cinematografia affidata a Luigi Freddi e che nel 1937, con la creazione della Camera Internazionale del Film, aveva trovato una legittimazione dell'influenza politica sull'organizzazione anche sul piano internazionale.

L'assetto del festival rispettò i precedenti, con alcune differenze, come l'allestimento di due spettacoli diurni di film educativi e scientifici e la proiezione, i giorni 2, 3 e 5 settembre, a evento concluso, dei film più interessanti⁹³

2. La “ritirata” degli Stati Uniti

Nel settembre 1938, all'indomani della VI Esposizione, la Legge Alfieri istituì il monopolio per l'importazione di film esteri, comportando la fuoriuscita degli Stati Uniti dall'ENIC e di conseguenza la mancata partecipazione all'edizione del 1939. Come vedremo, questa decisione non fu indolore e contribuì a orientare le premure dell'organizzazione verso le case di produzione, anziché verso gli organi istituzionali. Anche le relazioni con Francia e Gran Bretagna, incrinata sul piano istituzionale, vengono recuperate sul piano economico.

Abbiamo visto come i premi politici assegnati nel 1938 a due film di regime, quali

⁹¹ Ibid, pp. 2-3.

⁹² Cfr. ASAC, Fondo Srorico, Serie Cinema, CM 8, 1939, “Relazione”, Relazione per Cda 31 dicembre 1939, p. 1.

⁹³ «Inoltre, dopo la chiusura della mostra, i giorni 2, 3 e 5 settembre ha avuto luogo la proiezione dei film più interessanti», ibid.

Olympia e *Luciano Serra pilota*, avevano comportato l'arroccamento della Francia, poi mitigato in occasione di scelte contingenti (ma motivo della creazione del festival di Cannes, come vedremo) e della Gran Bretagna, nazioni che negarono la loro partecipazione ufficiale, salvo poi confermarlo in forza di una mediazione diretta della Biennale con le case di produzione, come attesta anche Francesco Bono.

«Ritirati gli Stati Uniti, erano nondimeno intervenute Francia e Gran Bretagna – con cinque e tre film rispettivamente – sebbene non in forma ufficiale bensì rappresentate dalle singole produzioni a titolo privato, e della giuria fu nuovamente membro Neville Kierney⁹⁴».

In seguito alla Legge Alfieri il mercato cinematografico italiano si caratterizzò presto per una quasi totale scomparsa dei film americani, in seguito all'embargo decretato dalle *major* americane come ritorsione nei confronti della legge. La direzione della Biennale intese tuttavia in qualche modo mantenere rapporti per lo meno rispettosi con alcuni esponenti del cinema americano, quasi a voler rimediare alle decisioni politiche, confermando una sua identità trasversale. L'Esposizione del 1939 è quindi a un crocevia: da un lato la sua vocazione internazionale è soffocata dalle decisioni nazionaliste del regime, dall'altro dovrà presto fronteggiare la minaccia del festival di Cannes, da un lato la rigidità dell'istituzionalizzazione, dall'altro la trasversalità degli interessi economici.

Il 7 maggio 1939 il conte Volpi scrisse una lettera a Will H. Hays, Presidente della Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc. (MPPDA, l'associazione di produttori e distributori americani in seguito nota come MPAA), responsabile del celebre codice censorio in vigore dal 1930 al 1968.

«Pur avendo incontrato alcune difficoltà in un modo o nell'altro, l'Esposizione da sempre ha mirato ad essere strumento di progresso dell'arte cinematografica, non solo, ma anche ad agire come intermediario efficace fra i diversi interessi

⁹⁴ F. Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, cit. p. 547.

commerciali in Europa e oltreoceano. Credo di poter affermare che questi scopi sono stati raggiunti e sono certo che questo fatto viene riconosciuto anche dai produttori americani, che infatti sono stati i clienti più fedeli e preziosi della manifestazione fin dalle sue origini. Io confido che le imprese socie della vostra organizzazione trovino anche quest'anno il loro modo di partecipare all'Esposizione, e io sarò molto grato per la sua collaborazione e per tutto l'aiuto che può essere in grado di darci in questo senso, anche mediante l'invio a Venezia di un vostro rappresentante che agisca in qualità di delegato per curare gli interessi americani⁹⁵».

Il 22 maggio, Hays risponde alla richiesta di Volpi confermando di aver ricevuto la lettera solo allora e rassicurandolo che l'avrebbe inoltrata alle case di produzione e distribuzione socie della MPPDA. Il carteggio poi si interrompe. Non potendo attestare quali rapporti telefonici o personali siano intercorsi tra Volpi e Hays in quei mesi precedenti l'avvio dell'Esposizione, dobbiamo pensare che il sostegno dell'associazione dei produttori e distributori americani non ci fu, tanto che la rassegna veneziana non ospitò alcuna pellicola americana.

«L'assenza della cinematografia americana – che non impedì peraltro a grandi star hollywoodiane quali Mary Pickford, Tyrone Power, Douglas Fairbanks e Cary Grant di partecipare alla manifestazione – fu positivamente giudicata dalla stampa italiana, giacché “per troppi anni questa Mostra”, come scrisse G.V. Sampieri, “era stata scambiata per un festival pubblicitario”, e per reazione a Cannes la mostra veneziana si riscoprì esposizione d'arte cinematografica: “Venezia è un'altra cosa”, osservava “Lo Schermo”⁹⁶».

L'Esposizione veneziana dunque rispolverò per l'occasione l'etichetta di mostra d'arte, rinunciando all'ambizione di rappresentare gli stati generali del cinema

⁹⁵ «Whilst having met some difficulties one time or the other, the Exposition always had aimed at being a medium of progress in cinematographic art, not only, but also to act as an efficient intermediary between the various trade interests in Europe and overseas. I think I may claim that these purposes have been accomplished, and I am sure this fact is also acknowledged by the American producers, who indeed have been the most faithful and valued patrons of the manifestation since its beginnings. I therefore trust that member companies of your organization will see this year again their way to participate in the Exposition, and I shall be very grateful for your cooperation and for any help you may be able to give us to this effect, also by sending over to Venice a representative of yours to act as Delegate and to look after the American interests». ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM8, 1939, Stati Uniti, Volpi a Hays, 7 maggio 1939.

⁹⁶ Francesco Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra*, cit., p. 548.

mondiale.

3. La relazione conclusiva

La relazione stilata in novembre in occasione della riunione del consiglio d'amministrazione della Biennale, rivela alcune difficoltà di ordine interno, utili a comprendere il clima di progettazione della Mostra e alcuni sviluppi futuri. In particolare, vengono messe in evidenza alcune criticità: la sofferenza del bilancio interno, dovuta a vincoli istituzionali troppo pressanti; le difficoltà nell'assegnazione dei premi, ormai svalutati e difficili da assegnare, considerando il pesante clima di guerra; lo spettro del festival di Cannes, che impose alla Mostra di rivedere il proprio assetto.

Le prime difficoltà, si legge in apertura, furono superate grazie al costante appoggio dato alla Mostra dal MinCulPop.

«Dopo notevoli difficoltà, superate grazie al costante appoggio dato alla Mostra dall'On. Ministero della Cultura Popolare, alla vigilia dell'inaugurazione la situazione si presentava favorevole, essendosi ottenuta l'adesione delle seguenti 16 Nazioni partecipanti: Italia, Argentina, Belgio, Boemia, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Olanda, Rumenia, Spagna, Svezia, Svizzera, Ungheria, Unione Sudafricana, Uruguay⁹⁷».

Tuttavia a una buona partenza dovette seguire un epilogo rocambolesco. La Giuria, composta da delegati delle nazioni partecipanti, non poté non riportare al proprio interno gli attriti che, al di qua dello schermo cinematografico, stavano sconvolgendo il mondo. Impossibile tenere insieme delegati di nazioni reciprocamente ostili.

Riunita il 31 agosto, la giuria decise all'unanimità di rinviare le sue deliberazioni ad altra seduta, fissata per il 15 settembre. Tuttavia anche questa seconda seduta

⁹⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1939, "Relazione", Relazione per il Cda, 14 novembre 1939, p.1.

era destinata a non aver luogo, a causa dell'aggravarsi della situazione politica internazionale. Alla presidenza della Biennale non restò altra scelta che rinviare a tempo indeterminato la premiazione dei film stranieri. I delegati italiani invece furono convocati il 14 ottobre a Venezia per l'assegnazione dei premi ai film italiani, presentati in categoria separata.

«Varie cause hanno influito sfavorevolmente sugli incassi del passato esercizio: il peggioramento dell'atmosfera politica nell'ultimo periodo della manifestazione, che determinò l'affrettata partenza di molti forestieri. Infatti, fino a tutto il 20 agosto gli incassi giornalieri avevano superato per oltre L. 5000 quelli del corrispondente periodo dell'anno scorso; poi sono andati sempre diminuendo. Il numero eccessivamente grande di posti gratuiti che si è dovuto riservare nella grande sala del Palazzo. Così, nei primi giorni della Mostra erano presenti circa 50 persone al seguito delle LL.EE. Alfieri e Goebbels, per le quali era doveroso riservar posti dei migliori⁹⁸».

Oltre alla «situazione generale poco favorevole», la minaccia del Festival di Cannes è definito nella relazione «il maggior ostacolo che l'organizzazione della nostra Mostra abbia incontrato». Il progetto di Cannes contribuì ad alimentare le voci secondo le quali la Mostra sarebbe diventata la manifestazione ufficiale dell'asse Roma-Berlino.

«E a tal riguardo non si deve dimenticare che la concorrenza di Cannes non è definitivamente eliminata, ma che gli interessati senza dubbio penseranno a realizzare il nuovo festival non appena le circostanze lo permetteranno. È quindi buona politica che anche dal canto nostro ci si pensi sul serio fin d'ora, al momento di iniziare il lavoro preparatorio per la VIII Mostra del 1940 XVIII».

4. Il progetto di un centro cinematografico a Parigi

Nella busta relativa all'edizione del 1939, busta piuttosto nutrita, è presente un documento tanto utile ai fini della ricostruzione della storia della Mostra, quanto

⁹⁸ Ibid., p. 3.

interessante per comprendere le relazioni tra le istituzioni italiane dedicate al cinema. Il documento, che consta di sedici pagine, è senza dubbio una relazione destinata alla discussione interna alla direzione della Biennale o in sede ministeriale, su iniziativa della Biennale e testimonia quindi il ruolo attivo di filtro in grado di esaminare l'industria cinematografica italiana in tutte le sue complesse sfaccettature, tanto economiche, quanto culturali e istituzionali, nel quadro di uno scenario nazionale sempre più burocrattizzato, sempre più ingessato da enti, leggi, norme, cariche istituzionali, in un contesto internazionale quanto mai critico, anche nell'ambito dell'industria culturale.

La relazione ha per titolo *Opportunità e convenienza di creare un'organizzazione (ente parastatale, società privata, ecc.) a Parigi per coadiuvare e sviluppare le iniziative e i programmi interessanti le varie istituzioni italiane che si occupano della propaganda, della produzione, della vendita e di qualsiasi altro rapporto internazionale attinente al cinematografo*. Un'indicazione piuttosto chiara, redatta a ridosso della conclusione della Mostra, il giorno 11 settembre 1939, che allude alla creazione di un avamposto cinematografico italiano a Parigi, forse per contrastare sul nascere la concorrenza del festival di Cannes, annunciato proprio quell'anno.

Il testo comincia con una disanima di tutti gli enti che in Italia si occupano del nell'ambito dei rapporti nazionali e internazionali:

- «Ministero degli Affari Esteri: per le comunicazioni ufficiali tra paesi esteri.
- Ministero della Cultura Popolare: per quanto riguarda l'alta sorveglianza delle manifestazioni artistiche
- La Direzione Generale della Cinematografia: centro di realizzazione delle direttive del Ministero della Cultura Popolare e di smistamenti di qualsiasi altra iniziativa di carattere cinematografico.
- Monopolio per gli acquisti dei films all'estero: che si occupa principalmente delle relazioni coi produttori esteri e degli acquisti e dei pagamenti.
- L'ufficio Nazionale Esportazione Film: il cui intento è il collocamento di tutta ed in parte della produzione italiana all'estero.
- L'Istituto Nazionale Luce: che oltre alla produzione dell'attualità produce parte dei documentari, provvede alla loro distribuzione e vendita all'interno e possibilmente all'estero.

Cinecittà: creato per attirare nei propri studi la produzione italiana ed estera.
L'Istituto Nazionale dei Cambi: interviene a soddisfare le richieste di valuta del Monopolio e dei privati per gli impegni assunti all'estero, liberamente od attraverso clearing.
Il Centro Sperimentale per la Cinematografia: per la preparazione didattica del cinema, per la prova sperimentale dei diversi sistemi di presa e di illuminazione.
La Federazione dello Spettacolo: organo della Confederazione degli Industriali per la tutela e la coordinazione degli interessi dei produttori, dei noleggiatori, dei proprietari delle sale cinematografiche.
La Biennale di Venezia: per l'organizzazione delle Esposizioni annuali.
E.42: per quanto riguarderà la pubblicità a mezzo cinema, l'organizzazione di mostre cinematografiche, di congressi, d'interventi di vedette, d'artisti ecc⁹⁹».

Tra i dodici enti pubblici coinvolti nell'industria cinematografica italiana figura anche la Biennale di Venezia, in quanto ente organizzatore delle mostre annuali. Perché dunque in questa sede discutere del progetto di decentrare a Parigi un ulteriore ufficio privato «parastatale», una società che raccolga tutti gli enti nominati, preposto alle relazioni internazionali? Il documento tenta una risposta analizzando la situazione dell'industria cinematografica in Italia.

«L'industria cinematografica italiana - è scritto - ha compiuto sforzi encomiabili, ed ha notevolmente implementato la produzione di film nazionali». L'obiettivo è aumentare la produzione italiana e sprovvincializzare il cinema nazionale, di forte impianto teatrale, costruendo una rete di relazioni e scambi internazionali. Lo scopo, si legge più avanti, è quello di rendere l'industria cinematografica italiana una delle prime per produzione ed esportazione. Per battere il colosso dell'industria americana, la Francia non è vista come concorrente, ma come potenziale partner per dominare il mercato europeo, per quanto lo scopo sia quello di rendere l'Italia almeno il secondo centro produttivo europeo, con possibilità di vendere le proprie produzioni doppiate o sottotitolare in tutta Europa e nelle colonie. A sostenere l'ipotesi di questa organizzazione, non ultimi vengono citati gli scopi propagandistici e di controllo: tanto il Ministero degli Affari Esteri, quanto il MinCulPop avrebbero vantaggio dal controllo esercitato, in forza della collaborazione produttiva, sui film di propaganda e sulle iniziative francesi, e

⁹⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1939, "Proventi Cinema", Ipotesi, pp. 1-2.

l'Italia avrebbe guadagnato la possibilità di pubblicizzare in Francia le proprie produzioni, dal momento che, è ribadito, «Ogni film italiano proiettato all'estero è una battaglia propagandistica vinta¹⁰⁰».

In questa prospettiva di espansione e controllo, la Biennale in quanto promotrice della Mostra:

«ha potuto constatare quest'anno quanto possa essere efficace l'aver sul luogo un rappresentante che si occupi di mantenere i contatti colle autorità governative, coi produttori, e colla stampa francese per mantener sempre alto il prestigio di questa manifestazione. Questi collegamenti potranno sempre essere mantenuti e vivificati dal Centro¹⁰¹».

La Mostra del 1939 presenta dunque una serie di criticità tanto sul piano organizzativo interno, quanto nelle sue relazioni con i paesi esteri. Il progetto di aprire la collaborazione con Parigi sarà ovviamente affossato dalla guerra, ma il documento costituisce una delle prime occasioni di riflessione sull'intera filiera cinematografica conservate nella serie Cinema, a testimonianza del fatto che la Mostra, lungi dall'esaurirsi in una mera rassegna di proiezioni, era destinata ad essere sempre più un gabinetto di progettazione politica per il cinema.

La norma del regolamento che subordina il numero di film consentiti alla quantità dei film prodotti dai singoli paesi è un esempio di quanto, allo scopo di rappresentare nell'ambito della Mostra tutto il cinema, la direzione abbia finito per irrigidirsi, per creare formule già all'epoca molto discusse. L'articolo 5 del regolamento recitava infatti:

«Ciascuna nazione partecipante non può presentare all'Esposizione che un numero limitato di film a scenario di lungo metraggio. Tale limite è così fissato:

Paesi che producono annualmente da 1 a 25 film a scenario	1 film
Paesi che producono annualmente da 25 a 50 film a scenario	2 film
Paesi che producono annualmente da 50 a 100 film a scenario	3 film
Paesi che producono annualmente da 100 a 150 film a scenario	4 film

¹⁰⁰ Ibid., p.6.

¹⁰¹ Ibid., p.8.

Paesi che producono annualmente da 150 a 200 film a scenario 5 film
Paesi che producono annualmente da 200 a 300 film a scenario 6 film
Paesi che producono annualmente da 300 a 400 film a scenario 7 film
Paesi che producono annualmente da 400 a 500 film a scenario 8 film¹⁰²»

Una norma che, nello sforzo di voler apparire oggettiva, risultò essere iniqua e contraddittoria rispetto all'indirizzo che di lì a poco avrebbe deciso di seguire la Mostra che, per prima, sulla base di motivazioni legate al pregio artistico delle opere, ma anche sulla base della convenienza politica, aveva esteso gli inviti anche a nazioni dalla produttività ridotta. Questa gerarchizzazione avrà di fatto vita molto breve e finirà per non essere gradita alle direzioni future.

¹⁰² ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1939, "Regolamento", Stampato ufficiale regolamento VII Mostra, p.1

VIII

1940-1942: LE EDIZIONI DI GUERRA

1. 1940: VIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica – Settimana Cinematografica Italo-Germanica

La Mostra del 1939 era stata dominata da Germania e Italia, aveva accolto Joseph Goebbels e si era conclusa proprio in concomitanza con l'invasione tedesca della Polonia.

La Mostra del 1940, di fatto l'ottava edizione, in seguito verrà cancellata dalla numerazione ufficiale, per essere ricordata come Settimana cinematografica italo-germanica: la caratteristica principale di questa edizione, come delle successive del 1941 e 1942, è la relazione diretta ed esclusiva con la Reichsfilmkammer, l'organo di propaganda cinematografica del terzo Reich. La presenza della Camera Internazionale del Film non è esautorata, tuttavia non viene più fatto mistero, né dagli organizzatori, né dalla stampa, sulla netta prevalenza delle relazioni politiche rispetto a quelle artistiche e commerciali. Anzi, gli interessi politici, come appare chiaro dai discorsi ufficiali pronunciati in occasione dell'inaugurazione della Mostra dal ministro Pavolini e dal presidente della Biennale Volpi, finiranno per coincidere in un disegno compatto, dai contorni netti e definiti. La Mostra divenne in questi anni di guerra vera e propria palestra per l'Europa del futuro, che, nell'immaginario guerresco dell'epoca, avrebbe visto Germania e Italia primeggiare su tutte le altre nazioni del vecchio continente.

Le nazioni partecipanti sono sette: Boemia, Germania, Italia, Romania, Svezia, Svizzera e Ungheria. Di fatto nazioni alleate dell'Asse, o perlomeno simpatizzanti.

Non poteva essere altrimenti, vista la sterzata istituzionale che la Biennale aveva compiuto, specie con la legge del 1938 (VEDI), che aveva ancor più stretto il legame con la politica governativa. Ne consegue che la Mostra non solo si configura come cassa di risonanza della politica, ma finisce per essere un vero e proprio strumento di propaganda.

A partire dall'annuncio che ne dà la stampa, la Mostra intende presentare programmaticamente una linea di continuità con il passato, pur trovandosi a dover assecondare le ragioni degli eventi contingenti che la portano ad affiancare la guerra. Di qui l'importanza strategica della valorizzazione dei documentari «arma di propaganda viva e inconfutabile¹⁰³».

Sulle colonne di «Cinema», rivista diretta da Vittorio Mussolini, Michelangelo Antonioni dipinge con pochi tratti l'atmosfera funerea che si doveva respirare al Cinema San Marco e al Cinema Rossini, sedi della Settimana italo-germanica, essendo il Palazzo del Cinema presidiato.

«Piazza San Marco sembrava una morbidissima radura circondata da altissime siepi. In fondo il campanile, un enorme cipresso nero¹⁰⁴».

Che di fatto l'ottava mostra fosse militarizzata, lo dimostrano tanto le giornate di proiezioni speciali per le truppe organizzate al cinema San Marco, quanto il discorso introduttivo di Joseph Goebbels che identifica le «cinematografie nemiche» chiamandole «disorganizzate», mentre definisce le produzioni cinematografiche alleate italiana e tedesca come «spinte dall'impulso spirituale di due grandi rivoluzioni¹⁰⁵».

A parlare di mostra di guerra del resto è lo stesso ministro Pavolini, che nel suo discorso inaugurale definisce la settimana italo-germanica la più importante

¹⁰³ Carlo Viviani, «Gazzetta di Venezia», 23 agosto 1940, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi, *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 115.

¹⁰⁴ Michelangelo Antonioni, «Cinema», n.101, 10 settembre 1940, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi, *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 116.

¹⁰⁵ Joseph Goebbels, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi, *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 117.

edizione mai organizzata, per tre ordini di motivi: la «vitalità del nostro cinema»; il cinema come testimone della guerra, «atto più alto e probativo» del genere umano; l'anticipo di «quella che sarà l'Europa cinematografica di domani, dopo la definitiva vittoria dell'Asse¹⁰⁶».

Una Mostra dunque consacrata alla guerra e al nuovo ordine in cui il cinema è pensato come testimone della guerra e come strumento di propaganda. Di qui la presenza massiccia del documentario quale genere principe della nuova cinematografia, presenza fondamentale «nella vita dei popoli».

Di questa edizione di guerra, la Serie conserva materiali come sempre eterogenei anche se numericamente di consistenza inferiore. I documenti più rilevanti si concentrano prevalentemente sulla partecipazione tedesca e per la prima volta in modo piuttosto sistematico vengono raccolte sinossi e schede tecniche dei film, specie dei cortometraggi a carattere documentario. Tra questi materiali, spicca la scheda sinottica del film storico antisemita *Juden Süß*, di Veit Harlan, storia di un ebreo che, assoldato nel 1737 dal duca Carlo Alessandro di Wüttemberg in qualità di avido esattore del fisco, si arricchisce corrompendo il Duca, salvo poi finire alla forca in seguito alla cacciata di tutti gli ebrei dal regno.

Come testimonia il documento di programmazione del cinema San Marco, le giornate prevedevano due proiezioni, il pomeriggio alle 15.30 e la sera alle 21.30, alternando sempre a una produzione italiana, produzioni tedesche o degli altri paesi partecipanti.

Tra i documenti spicca il discorso integrale pronunciato dal conte Volpi in apertura della Mostra, documento che testimonia ancora una volta la rotta politica della prima edizione di guerra.

«Altezza Reale, Eccellenza, Camerati!

In quest'anno 1940 sarà segnata tra i più importanti avvenimenti della storia d'Europa e del mondo l'apertura della Mostra Cinematografica che coincide con l'annuale della guerra tedesca, guerra che la nostra grande alleata ha voluto evitare e

¹⁰⁶ Alessandro Pavolini, *ibid.*

che le due potenze cosiddette democratiche hanno voluto. Una di esse ha segnato ormai il suo duro destino; l'altra, malgrado la sua caparbia, sta segnandolo nei mari del Nord con l'inflessibile guerra della Germania; nel Mediterraneo, nella terra d'Africa, con la guerra fascista (applausi).

Si può dire che dalla fine della Manifestazione dell'anno scorso ad oggi, ininterrottamente, la Delegazione tedesca e per essa il nostro vecchio amico dott. Melzer, Vicepresidente della Reichsfilmkammer, ha tenuto i contatti con i nostri uffici. Si è parlato quando come e dove si doveva tenere la manifestazione; non si è mai posta la questione, non si è mai posta la domanda che non si dovesse fare. A questo non abbiamo mai pensato.

Per volontà del Duce, la Biennale Internazionale d'Arte quest'anno ha continuato la propria iniziativa artistica nei limiti delle possibilità. Ma queste possibilità sarebbero state limitate se il Ministro della Cultura Popolare, e per esso il Ministro camerata Pavolini che qui ringraziamo, non ci avesse dato tutto il suo aiuto, tutta la sua protezione a questa nostra iniziativa. E con esso il camerata Orasi, Direttore Generale, giovanile e ardente, della Cinematografia Italiana.

Altre nazioni minori, amiche dell'Asse, si sono unite in questa nostra manifestazione.

La Biennale Internazionale d'Arte, per la prima otto anni or sono, ha voluto identificare con le arti figurative l'arte della Cinematografia che trae i suoi elementi, come le arti figurative, dal segno della pittura e della scultura. Si sono fatti passi giganteschi durante questi otto anni. Noi ce ne accorgiamo che, con il vivere della Radio la cinematografia è diventata una necessità della nostra vita moderna. È uno strumento formidabile di divulgazione, di conoscenza, di propaganda. La Biennale è lieta di aver portato sola forse nel mondo questa voce, questa parola di elevazione a rango di grande arte della cinematografia. Anche quest'anno Germania e Italia hanno fatto ogni loro sforzo e i loro creatori di film si presentano a Voi molto degnamente. Ve lo possiamo sicuramente anticipare.

Intanto Venezia, sia pure lievemente vestita di guerra, in una delle giornate più radiose di questo precoce autunno, vi saluta tutti, vi ringrazia di essere intervenuti o della collaborazione che ci date. Essa è sempre regina di bellezza che accoglie gli spiriti creatori e gli spiriti d'azione. (applausi)¹⁰⁷».

Per prima cosa balza agli occhi l'inquadramento della Mostra in un clima di guerra, quale avvenimento di importanza cruciale, quasi Venezia, nel suo ruolo di capitale della cultura, del turismo e della grande industria, quale fu nel progetto di Volpi, restasse di fatto, anche grazie alla Mostra, il centro dell'equilibrio del futuro assetto mondiale, dai mari del Nord alla terra d'Africa. Questa visione conferma il progetto lungimirante, ultrafascista e ultranazionalista di Volpi, che intendeva riservare a Venezia un posto di spicco negli equilibri politici, economici e culturali.

¹⁰⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1940, "Notizie", Discorso di apertura di Giuseppe Volpi.

In seconda battuta si nota la consapevolezza, marcata forse anche in relazione alla nascita annunciata di manifestazioni concorrenti, del ruolo che la Biennale ebbe nel 1932 nell'accogliere per prima il cinema nel tempio dell'Arte.

Naturalmente il legame con la Germania viene sottolineato e ribadito più volte. Del resto le personalità del cinema tedesco, come testimonia un altro documento, erano presenti in numero consistente, tra rappresentanti delle istituzioni (Karl Melzer della Reichsfilmkammer, il consigliere di governo Wolfgang Fischer e un rappresentante della Ministero della Propaganda), dell'industria, giornalisti e artisti¹⁰⁸.

Il 9 settembre, a manifestazione conclusa, Giuseppe Volpi e Antonio Maraini scrivono a Mussolini per rendergli noto l'esito dell'ottava Mostra.

«La Biennale di Venezia ha chiuso ieri sera sua settimana cinematografica italo-tedesca alla presenza Eccellenza Pavolini, Bottai, Koliki, Ministro Educazione Nazionale Albania, Rappresentante Eccellenza Goebbels, Direttore Generale Cinematografia Italiana, Presidente Istituto Nazionale Luce e Delegati Germania, Ungheria, Spagna, Svizzera, Boemia, Svezia. Durante otto giorni proiezioni sono state presentate venti pellicole soggetto massima parte prima visione assoluta e ventinove cortometraggi con frequenza circa quarantamila spettatori. Sono state effettuate sei speciali proiezioni Forze Armate. Costante presenza produttori, registi, attori, attrici e critici inviati speciali stampa italiana straniera ha conferito manifestazione grande importanza artistica e culturale, completando pienissimo successo pubblico conseguito. La Biennale di Venezia mentre dà relazione di tali risultati eleva pensiero Duce con fiduciosa certezza sempre maggiore affermazione cinematografia italiana¹⁰⁹».

Il resoconto al Duce è evidentemente teso a guadagnare ulteriore sostegno a eventuali manifestazioni future, e sembra speculare al telegramma inviato il medesimo giorno dal solo Volpi a Joseph Goebbels.

«Sono lieto comunicarvi che settimana italo tedesca chiusasi trionfalmente con presentazione film tedeschi fatta dai vostri compatrioti registi artisti con alla testa bravissimo vicepresidente Reichsfilmkammer dottor Melzer ha superato tutte le altre

¹⁰⁸ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1940, "Notizie", Partecipazione tedesca.

¹⁰⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1940, "Notizie", Telegramma Volpi Maraini a Mussolini, 9 settembre 1940.

nostre mostre dimostrando capacità produttiva Germania nel campo delle arti oltre che in quello della scienza anche in questo periodo di dura guerra. La Biennale ha conferito al bellissimo film Postmeister di Uchiski uno dei due premi di questo anno assegnando l'altro al film italiano L'assedio dell'Alcazar. Grazie ancora nome Biennale vostra costante collaborazione queste nostre mostre. Voi migliori saluti anche personali¹¹⁰».

L'Ottava Mostra si concludeva quindi con una serie di comunicazioni istituzionali di circostanza, complimentose, enfatiche, ingessate. Il futuro prossimo della Mostra era tutto scritto in quelle missive.

2. La IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

Il 10 luglio del 1941 Ottavio Croze, alla sua settima Mostra in qualità di direttore, scrive una relazione alla Direzione Generale per la Cinematografia, chiedendo maggiori contributi per consentire l'organizzazione di una Mostra più lunga e più ricca rispetto alla precedente¹¹¹. Punto per punto, Croze chiede un contributo in denaro al MinCulPop pari a cinque volte la somma fino a quel momento elargita: 250.000 lire a fronte di 50.000. Con dovizia di particolari, Croze sostiene la necessità di trasferire le proiezioni unicamente a Palazzo del Cinema, per tagliare i costi di affitto delle sale cinematografiche dell'area di piazza San Marco (San Marco, Rossini, Olympia), inoltre, pur ammettendo la necessità di ridurre i costi di ospitalità per delegati e giornalisti, non può fare a meno di notare che, volendo allargare gli inviti, tale voce è destinata ad aumentare, così come la voce relativa al personale. La relazione, che fa il paio con la relazione conclusiva, è interessante in quanto testimonianza da un lato della volontà di ridare alla Mostra un respiro più ampio, dall'altra la concertazione delicata con le istituzioni, aspetto ricorrente

¹¹⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 8, 1940, "Notizie", Telegramma Volpi a Goebbles, 9 settembre 1940.

¹¹¹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM10, 1941, "Contributo straordinario", Relazione organizzazione Croze, 10 luglio 1941.

della storia della manifestazione. Ma quali erano, oltre al MinCulPop, le istituzioni coinvolte nell'organizzazione della nona edizione?

La Camera Internazionale del Film si era riformata e aveva eletto in qualità di Presidente Giuseppe Volpi, mentre la Reichsfilmkammer era una delle sezioni interne dell'organizzazione internazionale. La Mostra era diventata la manifestazione ufficiale della Camera Internazionale del Film in un ordine europeo e internazionale che in prospettiva doveva confermare il primato della Germania dell'Italia anche sul piano culturale. Testimonianze del nuovo assetto istituzionale della Mostra si possono rintracciare in un intervento di Elio Zorzi, capo ufficio stampa della Biennale.

«Ma quest'anno, dopo la ricostruzione su nuove basi della Camera Internazionale del Film, alla quale aderiscono ben diciassette Nazioni europee, dalla Svezia alla Turchia, dalla Finlandia alla Spagna, dalla Svizzera alla Romania, dall'Olanda e la Boemia alla Danimarca e alla Slovacchia, oltre all'Italia e alla Germania, dopo l'elezione alla presidenza della Camera stessa di una figura cospicua di geniale realizzatore, quale è il Conte Volpi di Misurata, è lecito affermare che è finalmente nata una coscienza cinematografica europea. In altre parole, sarà d'ora innanzi possibile realizzare il coordinamento di tutte le forze cinematografiche delle varie Nazioni d'Europa allo scopo di dare alla produzione europea un carattere unitario, e con esso la forza di difendersi in avvenire contro l'invasione della cinematografia americana, e di tentare a sua volta, con probabilità di vittoria, la conquista dei mercati extraeuropei: un'alleanza cioè difensiva e offensiva nel campo cinematografico di quelle stesse Nazioni che oggi sono allineate con tutte le loro forze vive in ben più gigantesche e decisive lotte sui campi di battaglia, sugli oceani e nei cieli¹¹²».

L'indirizzo delineato da Zorzi è di fatto un'espansione del progetto della prima Mostra di guerra che vedeva il cinema impegnato in qualità di forza ausiliaria all'apparato politico e militare, impegnato nel tentativo di ridisegnare l'ordine del mondo. Con la rinascita della Camera Internazionale del Film e mantenute le relazioni, seppure su basi formalmente meno vincolanti, con la Reichsfilmkammer, la Mostra tentava di superare quelli che Ottavio Croze identificava come i due problemi principali che erano intercorsi all'alba degli anni

¹¹² Elio Zorzi, «Primi Piani», agosto 1941, in Aprà (a cura di), cit. p. 124.

Quaranta: la minaccia di Cannes e l'entrata in vigore della legge sul monopolio, che di fatto aveva rischiato di chiudere Venezia in uno «splendido isolamento¹¹³». Come si legge nella redazione finale, la nona Mostra si è svolta dal 30 agosto al 14 settembre, con proiezioni pomeridiane e serali al cinema San Marco, al cinema Rossini e a Palazzo del Cinema, dove sono stati proiettati i film in seconda visione, la sera successiva alla prima, avvenuta in centro storico. Quindici le nazioni rappresentate, trenta i lungometraggi di finzione, cinquantotto i documentari e i film d'attualità. La relazione sottolinea il successo di pubblico e di critica, nonché la partecipazione di personalità italiane e straniere e l'alto livello dei film, fattori che hanno contribuito a riaffermare «l'alto valore di questa Mostra nel quadro delle manifestazioni artistiche e culturali della nuova Europa¹¹⁴». A fronte di questo ritorno in grande stile, pur restando entro il quadro di un progetto di conquista, la Mostra accumula un notevole disavanzo. Il MinCulPop infatti non aveva accolto le richieste di Croze e si era limitato a concedere la consueta somma di 50.000 lire. Le spese complessive avevano finito per essere quasi doppie (L. 667.298) rispetto alle entrate (L. 355.830) e si erano confermati i sospetti deficit organizzativi paventati nella relazione organizzativa del 10 luglio: troppi ingressi gratuiti, troppi titoli spalmati in pochi giorni. Sembrano affacciarsi alcuni problemi tipici della gestione postbellica della Mostra, quasi l'edizione del 1941 dovesse segnare un nuovo corso, superare le restrizioni dell'edizione precedente per misurarsi con alcune questioni per certi versi inedite: dal nuovo assetto mondiale, alla concorrenza.

Per la prima volta nella Serie Cinema viene conservata una copia dello stampato del regolamento, dove appare chiaro, all'articolo 2 che la Mostra è la manifestazione ufficiale della Camera Internazionale del Film. L'articolo 6, che elenca i casi in cui la Mostra può rifiutare l'accettazione di un film, pone come

¹¹³ Ottavio Croze, «Bianco e Nero», agosto 1941, in Aprà (a cura di), cit. p. 123.

¹¹⁴ ASAC; Fondo Storico, Serie Cinema, CM 10, 1941, «Contributo straordinario», Promemoria Croze a DGC

elemento di rifiuto il caso in cui «il film possa in qualche modo ledere il sentimento nazionale di un altro Paese aderente alla Mostra¹¹⁵», confermando di fatto il clima nazionalista e il senso forte di alleanza tra paesi amici che comunque aveva dettato le regole organizzative di questa edizione, più aperta rispetto alla precedente, ma pur sempre inscritta nella logica del regime. Nessun criterio rigido per quanto riguarda il numero di film ammessi: è la direzione che stabilisce il numero massimo per ciascuna nazione, in base alla disponibilità nel programma e «allo sviluppo raggiunto dalla produzione cinematografica dei singoli Stati nell'anno¹¹⁶». Un regolamento rigoroso che concede molto spazio di arbitrio alla direzione e quindi al potere di cui è innervata.

3. La X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

Di potere politico e militare è impregnata tutta l'edizione del 1942, inaugurata il 30 agosto dal ministro Pavolini con Joseph Goebbels. Ad imporsi ancora una volta è l'idea eurocentrica e antiamericana della Mostra, idea sviluppata nel corso delle due edizioni precedenti e che nel 1942, anno dell'ultima Mostra prima della brusca interruzione dovuta alla guerra, torna prepotentemente, spalleggiata dalla stampa allineata. Scrive Antonio Pietrangeli su «Bianco e Nero» del settembre 1942:

«Ma la mostra attuale, come quella dello scorso anno, non solo è una mostra di guerra, quindi magari oberata da un tema dominante; ma è significativa perché ormai rappresenta la sola Europa, e come tale va riguardata con sensi del tutto speciali¹¹⁷».

Costruita intorno al mito dell'identità Europea, l'ultima Mostra di guerra si era certamente svolta in tono minore, anche a fronte del forte scoperto accumulato nel

¹¹⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 10, 1941, “Regolamento”, Regolamento della IX Mostra, art.6.

¹¹⁶ Ibid., art. 5.

¹¹⁷ Antonio Pietrangeli, in Bianco e Nero, settembre 1942, in Aprà (a cura di), cit., p. 137.

corso della precedente edizione. Tra i pochi documenti significativi custoditi nella busta relativa a questa decima edizione della Mostra, una lettera del direttore amministrativo della Biennale a Eitel Monaco, successore di Luigi Freddi alla Direzione Generale della Cinematografia, rende noto uno scoperto di bilancio pari a 311.000 lire, imputato alle spese eccessive sostenute per aver organizzato la Mostra precedente a Venezia e non al Lido e per aver concesso una lunga serie di ingressi gratuiti in forza di una gestione sconsiderata dell'ospitalità, dovuta anche ai vincoli e agli obblighi che le recenti relazioni istituzionali avevano generato¹¹⁸. Il Ministero concede alla Biennale 290.000 lire e, il 12 agosto risponde vietando ogni ingresso gratuito, stringendo sull'ospitalità ai giornalisti, vincolando l'ospitalità a una circolare ministeriale di approvazione.

¹¹⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 11, 1942, "Corrispondenza con MinCulPop", Lettera direttore amministrativo 26 febbraio 1942.

PARTE II

Dal dopoguerra alla contestazione (1946-1968)

IX

LE EDIZIONI DI ELIO ZORZI (1946-1948)

1. 1946: *Manifestazione Internazionale d'Arte Cinematografica*

Relativamente all'edizione del 1946, che verrà denominata Manifestazione Internazionale d'Arte Cinematografica, sono conservate nella Serie Cinema tre buste molto ricche di documenti di varia natura, preziosi per ricostruire la rinascita della Mostra in seguito alla brusca interruzione dovuta alla guerra e durata cinque lunghi anni. Lettere, relazioni, annotazioni e promemoria, comunicazioni ufficiali, comunicati stampa, ritagli di giornale: l'eterogeneità del materiale conservato è già indice della vivacità riservata all'organizzazione dell'edizione della Liberazione, che doveva risarcire il mondo dal grigiore delle edizioni di guerra e allo stesso tempo confrontarsi con il nuovo assetto dello stato italiano, che nel giugno dello stesso anno sarebbe diventato repubblicano.

Già nella primavera del 1945, subito dopo la Liberazione, era stata considerata l'ipotesi di riavviare la Mostra. Ne dà notizia Flavia Paulon, che rende nota la formazione di un primo comitato incaricato di chiedere al Governo Militare Alleato della città di Venezia l'autorizzazione a procedere con l'organizzazione.

«Gli Alleati, che a Venezia erano inglesi, non avevano nulla in contrario, ma anche si stupirono che di questa, secondo loro, assai poco importante manifestazione ci si interessasse tanto, di fronte ai problemi militari e di ricostruzione che nel retroterra necessitavano di forze ed attenzioni e molta buona volontà¹¹⁹».

Il primo problema a ripresentarsi puntuale all'indomani della guerra fu la

¹¹⁹ Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., p. 57.

concorrenza con il festival di Cannes, annunciato già nel 1939 e rinviato proprio a causa del conflitto.

«Appena i francesi seppero che a Venezia si riprendeva la Mostra, decisero di riprendere l'idea. E, diabolicamente, stabilirono di fare il loro festival proprio in coincidenza con quello veneziano, con il rischio naturalmente di danneggiare entrambe le manifestazioni. Minacciarono anche di non partecipare a Venezia¹²⁰».

La mobilitazione di Elio Zorzi, che sarà nominato di lì a poco direttore della Mostra e Ottavio Croze fu immediata: si recarono a Parigi e strinsero un accordo con gli organizzatori di Cannes, che assicurarono che la manifestazione francese avrebbe avuto luogo in primavera, anziché in estate. Con la Francia venne inoltre organizzato un convegno sulla cinematografia, al fine di stringere nuovamente accordi e di ribadire la posizione privilegiata di Venezia.

In un promemoria datato 24 ottobre 1945, viene reso noto il successo dell'incontro con i francesi, auspicando la necessità che si formi il prima possibile a Venezia un comitato permanente per ridare alla città lagunare il primato di centro internazionale della cinematografia.

«L'incoraggiante successo conseguito dal Convegno Italo Francese della Cinematografia, testé chiusosi, convegno che deve considerarsi come il primo di una serie di successive manifestazioni similari, suggerisce la necessità di promuovere subito la formazione di un apposito Comitato Permanente onde ridare a Venezia il suo vecchio primato di Centro Internazionale della Cinematografia¹²¹».

Il comitato permanente, interno alla Biennale ma con funzioni autonome, prosegue il documento, dovrebbe includere il Prefetto, il Sindaco, rappresentanti del corpo consolare veneziano, esponenti del mondo del cinema, della finanza, del settore alberghiero e della stampa. La prima funzione del comitato sarebbe quella di riprendere i contatti con i principali paesi produttori di film per ripristinare la

¹²⁰ Ibid., p. 58

¹²¹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 12, 1946, "Comitato per manifestazione", Promemoria.

rete di relazioni interrotta con la guerra.

Poco meno di un mese dopo, «Il Gazzettino» riferisce di due riunioni preparatorie, avvenute il 26 ottobre e il 5 novembre 1945, nel corso delle quali sono stati nominati una commissione e un comitato esecutivo, costituiti da esponenti del mondo istituzionale, cinematografico e militare¹²².

Individuati commissione e comitato, il sindaco nonché commissario straordinario della Biennale Giovanni Ponti suggerisce una riunione con il Consorzio Italiano Grandi Alberghi, riunione il cui contenuto è riferito nel verbale allegato a una lettera del 30 gennaio¹²³. La città non era ancora del tutto pronta a ospitare una manifestazione internazionale, molti alberghi e spazi pubblici erano stati requisiti dagli alleati, l'Excelsior non avrebbe aperto i battenti, il restauro avrebbe avuto costi insostenibili, la storica sede del Lido viene giudicata improponibile. È il conte Bovio a proporre il cortile del Palazzo Ducale, sede che verrà concessa per la mostra dell'anno successivo, mentre per il 1946 viene confermato sede principale il Cinema San Marco, derequisito agli alleati, mentre il Teatro Malibran sarà adoperato per le seconde visioni. Il problema della sede si ripropose più volte; il Comitato stesso sperava nella concessione del Teatro La Fenice, ma a maggio ottenne il rifiuto definitivo, mentre altri soggetti offrivano i loro ambienti allestiti all'aperto, come il teatro “dei 4000” dell'Ente Nazionale Assistenza ai Lavoratori¹²⁴, sorto nel 1945 dalla riconversione dell'Opera Nazionale Dopolavoro, e il giardino di Ca' Dolfin, adibito a cinema dall'Istituto Nazionale Luce Nuova, erede dell'Istituto Luce¹²⁵.

Con il mese di aprile si pone subito la questione del regolamento, che per le

¹²² ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 12, 1946, “Comitato per manifestazione”, Promemoria, Costituzione comitato (il documento riporta un ritaglio da «Il Gazzettino» del 25 novembre 1945).

¹²³ Entrambi in ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 12, 1946, “Comitato per manifestazione”.

¹²⁴ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 12, 1946, “Regolamento e circolari”, Lettera, 18 marzo 1946.

¹²⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 12 bis, 1946, “Comitato per manifestazione”, “Istituto Luce”, Lettera Vernocchi – Zorzi, 10 agosto 1946.

edizioni di guerra aveva subito modifiche, specie relativamente al quantitativo di film ammessi, calcolato sulla base del numero di film prodotti in un paese. Naturalmente per riaprire degnamente la Mostra all'esterno, per ridare dignità alla rassegna, senza esacerbare gli animi in un dopoguerra difficile anche per la ripresa dei rapporti internazionali, si affacciano alcune esigenze nuove.

Per la prima volta non viene assegnato alcun premio, tanto meno la Coppa Mussolini. Tuttavia disattivare completamente la competizione avrebbe svalutato un po' il senso della Mostra, che non avrebbe più corrisposto al suo mandato, ribadito peraltro dal famoso articolo 2, di per sé immutato nel tempo:

«La Manifestazione ha lo scopo di presentare al pubblico opere cinematografiche che attestino un reale progresso della cinematografia quale mezzo d'espressione nel campo artistico, culturale, scientifico ed educativo¹²⁶».

A cambiare, nel segno di una minore rigidità nei criteri numerici di ammissione, ma anche nel segno di un maggiore possibilismo, di una certa giustificata aleatorietà, è l'articolo 4 che, eliminando la corrispondenza numerica tra numero di film prodotti e quantità di titoli presentabili, afferma:

«Il numero dei film a scenario e documentari che ciascuna Nazione potrà esporre sarà fissato d'accordo tra i presentatori e la Direzione della Manifestazione¹²⁷».

La Direzione assume quindi un ruolo d'arbitrio che può stupire nel quadro del tentativo di una progressiva “liberazione” della Mostra dalle maglie burocratiche in cui era rimasta intrappolata sul finire degli anni Trenta. Eppure la costituzione di una Commissione di critici cinematografici italiani e stranieri, eletti nel breve lasso di tempo che va dall'inaugurazione della Mostra all'inizio delle proiezioni ufficiali, cui è affidato il compito di segnalare sette film a soggetto e documentari

¹²⁶ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 12, 1946, “Regolamento e circolari”; Regolamento, Art. 2.

¹²⁷ Ibid., Art. 4.

«degni di particolare distinzione¹²⁸» pare segnare per la prima volta in modo deciso un criterio di competenza nell'ambito del discorso intorno ai film che sempre un festival, da Venezia in poi, costruisce. La critica aveva trovato la sua consacrazione proprio alla Mostra di Venezia ed è lecito pensare che a partire dalle prime mostre del dopoguerra, e in seguito forse mai più con altrettanta pregnanza, la critica abbia svolto un ruolo di prim'ordine nel riconoscimento della validità di un'opera, tanto in fase di selezione, quanto di premiazione o segnalazione. È infatti la direzione stessa a poter richiedere la presentazione di titoli ritenuti interessanti sul piano «artistico, storico, culturale o tecnico¹²⁹», dialogando direttamente con le case di produzione.

Come dimostra la bozza del regolamento corretta a mano presumibilmente dallo stesso Giovanni Ponti, inizialmente doveva essere una vera e propria giuria ad assegnare le medaglie - “oselle” sono chiamate le tradizionali medaglie veneziane -; la correzione all'articolo 6 è però chiara: si parla di una «Commissione di critici cinematografici¹³⁰», di un consesso quindi di esperti cui spetta il compito di orientare la visione del pubblico. È lecito ritenere che a partire da questa prima edizione del dopoguerra i critici cinematografici assumono un ruolo centrale nell'organizzazione della Mostra. Nonostante critici ante litteram come Francesco Pasinetti e Mario Gromo fossero presenze attive da quasi subito al fianco degli organizzatori della Mostra (Pasinetti è nella Commissione di Accettazione a partire dalla sua creazione, nel 1935), sembra che in occasione dell'edizione del 1946 la consulenza chiesta ai critici abbia un peso diverso: Pasinetti, ricorda Flavia Paulon¹³¹, è consigliere di Elio Zorzi, il quale però tiene una corrispondenza amichevole e fiduciosa con Mario Meneghini, come attestano le lettere conservate nella busta e risalenti all'ultimo periodo di organizzazione della Mostra, tra luglio e agosto. Meneghini esprime pareri sui film, in qualità di

¹²⁸ Ibid., Art. 6

¹²⁹ Ibid., Art. 3.

¹³⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 12, 1946, “Regolamento e circolari”, Bozza.

¹³¹ Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., p. 58.

membro della commissione di selezione dei film italiani¹³², preferendo, ad esempio *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano a *Paisà* di Roberto Rossellini. Ed è ancora Meneghini a ricordare a Zorzi il pericolo concreto rappresentato dal Festival di Cannes, rivelando che i francesi avevano ottenuto dal loro governo un finanziamento pari a quattro volte la cifra destinata dal governo italiano alla Mostra¹³³. Gli accordi con Cannes sono all'ordine del giorno, tanto che lo stesso Zorzi si reca a Parigi all'inizio di agosto per difendere la posizione veneziana, senza inimicarsi Cannes, come ricorda lo stesso Zorzi in una lettera a Meneghini, datata 2 agosto:

«Vado domani a Parigi per concludere un accordo con Cannes. Abbiamo pensato che non potendo sopprimere il rivale, tanto vale metterci d'accordo con esso¹³⁴».
E ancora, è di Meneghini l'articolo Arte e pubblicità, apparso sull'Osservatore Romano il 3 agosto e allegato a una nota datata 11 agosto a Zorzi, nel quale il critico mette in guardia da Cannes (la cui programmazione avrebbe dovuto aver luogo dal 20 settembre al 5 ottobre), dalla Stagione Cinematografica di Montecarlo (24 - 31 agosto) e dalle Previews di Deauville (8 luglio - 31 agosto), sottolineando la purezza di intenti di Venezia, contro l'ansia pubblicitaria dei festival successivi¹³⁵.»

Ma se la selezione dei film avveniva a discrezione della direzione, in base a quale criterio venivano segnalati e quindi ammessi nella selezione ufficiale i film italiani? La commissione di selezione specifica, di nomina governativa di concerto con la Biennale, fa capo alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, tanto che con una nota del 2 luglio 1946 è lo stesso Calvino, Capo dei Servizi dello Spettacolo del Sottosegretariato per la Stampa, lo Spettacolo e il Turismo della Presidenza del Consiglio dei Ministri a stabilire che la scelta dei film italiani sarebbe stata operata «da questo ufficio sentiti i rappresentanti degli industriali e dei lavoratori

¹³² La lettera di incarico datata 12 luglio 1946 è in ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 12 bis, "Commissione".

¹³³ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 12 bis, 1946, "Commissione", Lettera Meneghini - Zorzi 27 luglio.

¹³⁴ Ibid., Lettera Zorzi - Meneghini 2 agosto 1946.

¹³⁵ Ibid., Lettera Meneghini - Zorzi 11 agosto 1946.

dello spettacolo¹³⁶», pregando Zorzi di darne tempestiva notizia alle case produttrici.

Il 16 aprile alle 9.30 Ponti, Croze, Bazzoni, Seno, Bovio e Federici si riuniscono al Municipio, approvano il regolamento e danno il via alle trattative con Roma, interloquendo con il Capo dei Servizi dello Spettacolo del Sottosegretariato per la Stampa, lo Spettacolo e il Turismo della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Vincenzo Calvino. Il contributo da bilancio preventivo è fissato per cinque milioni di lire ed è da ricavarsi, in base all'ipotesi di Seno, dai proventi sugli spettacoli.

Il 3 luglio, con la questione relativa ai film italiani ancora aperta, viene annunciata la Mostra del 1946. L'attenzione del comunicato è rivolta all'analisi delle novità del regolamento, allo scopo di ridare alla Mostra un afflato di maggiore internazionalità e coerenza. Il *trait d'union* rispetto alle Mostre precedenti esclude già le edizioni di guerra del 1940, 1941 e 1942, per ricollegare idealmente la prima edizione dell'Italia libera e democratica alle prime. Il tratto più interessante di questo comunicato è altresì il passaggio che pone l'accento sulla differenziazione rispetto ad altri festival analoghi, con riferimento certo prioritariamente a Cannes.

«Una netta differenziazione della Manifestazione dalle Mostre internazionali d'arte cinematografica è rappresentata dalla sostituzione dei premi con la segnalazione – da parte di una Commissione composta di critici cinematografici eletti dai giornalisti italiani e stranieri accreditati presso la Manifestazione – di quelle, tra le opere presentate, che emergano per diversi titoli. Tale segnalazione, per il modo in cui verrà effettuata, acquisterà, si può dire, carattere quasi di pubblico referendum; ciò che varrà ad aumentarne l'interesse, e a dare giusto riconoscimento all'importanza della critica¹³⁷».

Il 31 agosto, come annunciato, si tiene all'Ateneo Veneto in Campo San Fantin a Venezia l'elezione della Commissione di critici cinematografici incaricati di attribuire le segnalazioni ai film migliori. I nomi designati sono sette, come

¹³⁶ Ibid., Lettera 2 luglio 1946.

¹³⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 12, 1946, “Regolamento e circolari”, Comunicato 3 luglio 1946.

previsto: Francesco Pasinetti, Nikolai Gorckov, Umberto Barbaro, Gino Visentini, Francesco Callari, Vinicio Marinucci, Pierre Michaut.

Tra i documenti più interessanti conservati in una delle buste relative all'edizione del 1946 c'è il progetto iniziale, redatto da Rinaldo Dal Fabbro, di una fiera della tecnica cinematografica, iniziativa che coinvolgerà in seguito anche Henri Langlois e che sarà realizzata solo nel 1948. Si tratta di un documento significativo in quanto, da un lato testimonia un primo tentativo di aprire il contenitore festival a iniziative diverse dalla mera proiezione di pellicole, iniziativa che troverà larghissima attuazione negli anni Cinquanta, nell'epoca cioè in cui la Mostra diventerà un'occasione mondiale, una vetrina, abdicando al suo mandato di ricerca e valorizzazione dei progressi nell'arte cinematografica; dall'altro perché il progetto verrà in seguito sviluppato per un solo anno segnando un episodio sui generis che presenta più di qualche motivo di interesse.

Pensato immediatamente dopo la conclusione della Mostra della Liberazione, nel settembre 1946, il progetto viene presentato con il nome di Fiera Internazionale della Tecnica Cinematografica e ha per obiettivo quello di «raccolgere annualmente a Venezia le più recenti novità nel campo dei ritrovati scientifici e tecnici dell'industria cinematografica mondiale¹³⁸». La fiera viene immaginata divisa in quattro aree: scientifica, tecnica, artistica e di varietà, ciascuna delle quali in grado di ospitare macchinari, impianti, modellini e documentazione destinata ai professionisti ma anche al pubblico. Una vera e propria fiera, in cui le singole case sono chiamate a esporre i loro ultimi ritrovati sulla base di un tema dato di anno in anno, corredata di una rassegna di film didattici e scientifici e di cortometraggi. Viene esplicitamente citata l'opportunità che la fiera avrebbe conferito alla Mostra, rendendola di fatto l'unico festival al mondo a ospitare un evento dedicato alla tecnologia. Accanto alla fiera vera e propria sono immaginate mostre di invenzioni ancora sconosciute, la premiazione del miglior film a colori

¹³⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 12 ter, 1946, "Appunti per la Fiera Internazionale della Tecnica Cinematografica", Appunti fiera tecnica.

dal punto di vista tecnico, un convegno sul colore e una retrospettiva storica sul cinema a colori. Un'iniziativa molteplice e ambiziosa, che aveva lo scopo di differenziare ulteriormente la Mostra dalle altre manifestazioni, quali Locarno e Cannes (sorte nel 1946) e Bruxelles, che si affacciavano sullo scenario europeo in qualità di temute concorrenti.

2. 1947: VIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

L'edizione del 1947 fu diretta *ad interim* nuovamente da Elio Zorzi che intese farne la prima vera edizione del dopoguerra, un'edizione che avrebbe dovuto riportare la Mostra ai fasti delle edizioni prima del 1937, le prime, le meno condizionate dalle istituzioni, quando la Mostra era ancora tutta da inventare.

«Quella del 1947 verrà ricordata come la più bella, la più completa, più densa della storia delle manifestazioni. Si cercò di farci entrare tutto; i più bei film, il maggior numero di paesi, le retrospettive, le personali, i convegni, le più recenti sperimentazioni della tecnica cinematografica, i film per ragazzi, i documentari, i cortometraggi¹³⁹».

L'organizzazione fu parossistica, entusiasta e per certi versi aleatoria; lo sforzo di Elio Zorzi sul fronte istituzionale, su quello organizzativo e, non ultimo, su quello promozionale, fu notevolissimo. La funzione di questa ottava edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica - fu conteggiata come ottava, eliminando in un sol colpo dalla numerazione le edizioni di guerra – rispondeva all'imperativo di «divulgare tutto quanto riguardasse l'evoluzione del cinema¹⁴⁰».

Fu in questa edizione che si seminarono le idee che avrebbero dato i loro frutti in seguito, inventando una nuova formula per la Mostra, moderna e capace di fronteggiare le sfide della democrazia e del progresso. Per battere sul tempo e

¹³⁹ Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., p. 60.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

sulla qualità i nuovi concorrenti europei, i festival di Cannes, Bruxelles e Locarno, la Mostra venne reinventata, ampliata: prendono forma le “sezioni speciali” dedicate ai documentari e ai cortometraggi; si organizzano convegni, come quello sulla cinematografia per l'infanzia, che diede i natali a un'associazione internazionale e a tre giorni di proiezioni che costituirono i prodromi del futuro Festival Internazionale del Film per Ragazzi; si allestirono retrospettive (Germania, Svezia, Francia, URSS, USA) e personali (Dreyer; Pierre e Jacques Prévert; Renoir; Aleksandrov; Siodmak).

Un'edizione espansa le cui tracce appaiono con molta evidenza dai fitti carteggi conservati nelle due buste della Serie Cinema in cui sono stati archiviati i documenti relativi all'organizzazione. Materiali eterogenei come sempre, ma più strutturati e corposi, segno che l'organizzazione fu un'impresa per certi aspetti più gravosa che in passato, le cui redini erano tenute in pugno dal solo Elio Zorzi, che ci appare come una personalità decisa e capace, intuitiva e coraggiosa, animata da entusiasmo e forza di volontà.

La gestione organizzativa di Elio Zorzi si trovò immediatamente a fronteggiare una serie di problemi logistici e di relazioni istituzionali. Conscio della difficoltà in cui la Biennale versava nel secondo dopoguerra, difficoltà che egli imputava alla mancanza di un regolare Consiglio di Amministrazione, Zorzi non nascose mai di auspicare il ritorno in carica di Ottavio Croze, che recentemente la Commissione di Epurazione aveva giudicato innocente, nonostante avesse ricoperto il ruolo di direttore organizzativo in pieno ventennio, dal 1935 al 1942, compresa quindi anche la parentesi “nera” delle edizioni di guerra. Scrive Zorzi a Calvino il 16 gennaio 1947, in una lunga lettera che affronta, tra le altre questioni, il pericolo della concorrenza dei festival di Cannes, Bruxelles e Locarno:

«D'altra parte se si vogliono ulteriori accordi, trattative, assunzioni di responsabilità bisogna che si decida una buona volta la questione della Direzione della Mostra. Non si può continuare eternamente con un interinato. Sono più di sei mesi che la Commissione d'Epurazione ha dichiarato puro e mondo da qualsiasi accusa il dott.

Croze, e ancora l'on. Ponti non si decide a richiamarlo in servizio, perché il Sindaco di Venezia non ha ancora dato il nulla osta, che pare egli ritenga necessario per qualunque decisione importante. [...] E con questo stato di incertezza, che non è che un riflesso del marasma che colpisce tutta l'organizzazione della Biennale per la mancanza di un regolare Consiglio d'Amministrazione e per la posizione anche politicamente delicata nella quale si trova il Commissario Ponti, che aspetta di essere soppiantato di giorno in giorno, di fronte al sindaco, impaziente di assumere l'alta direzione della Biennale, non so veramente quanto di serio si possa fare nel campo internazionale. Comunque è bene che ciascuno si prenda le sue responsabilità ed io non intendo affatto assumerle tutte e soltanto io, come l'anno scorso¹⁴¹».

Per la prima volta la gestione della Mostra presenta una serie di problemi di raccordo con le istituzioni tipica dei sistemi democratici. Problemi che proiettano sulla gestione locale e minuta di apparati e iniziative di grande risonanza internazionale le vicissitudini e i giochi di potere che costituiscono di fatto le mosse principali della concertazione democratica e che risultano quasi del tutto assenti nella raccolta di documenti risalenti al periodo fascista, dove una maggiore burocratizzazione e l'assenza per lo più netta di margini di trattativa avevano costretto l'organizzazione entro una serie di formalità ed automatismi che, se da un lato avevano consentito la realizzazione dell'evento con il sostegno granitico di istituzioni monolitiche, per quanto imprecise, dall'altro non avevano permesso all'evento un'autentica autonomia, tale da consentirgli di rinnovarsi *manu propria*. Eppure Zorzi, sospinto certo dalla volontà o dall'onere di ridisegnare la Mostra, si adoperò talmente a che fosse realizzata nel segno dell'apertura, del rinnovamento, della molteplicità da dar luogo a una Mostra che molti accusarono di essere disorganizzata ed aleatoria, ma che certo custodisce *in nuce* quell'insieme di creatività, artisticità, diplomazia ed equilibrismo politico che è senz'altro la formula moderna della Mostra, quella che ancora oggi sembra funzionare, al di là delle interpretazioni dei singoli grandi direttori. Anche sul piano internazionale Zorzi spinge l'acceleratore sul fronte dei rapporti diplomatici e istituzionali, più che su quelli di natura commerciale. È Zorzi a proporre una conferenza

¹⁴¹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13, 1947, "Italia", Lettera Zorzi – Ponti, 16 gennaio 1947, p.2.

internazionale per regolare i festival europei, che nel giro di pochi mesi avevano già cominciato a farsi concorrenza tra loro, nel tentativo di soppiantare Venezia. È lo stesso Zorzi a provvedere all'invito diplomatico a partecipare alla Mostra, ricollocando l'evento nell'ambito della politica estera, al punto che in una lettera del 24 luglio a Ponti suggerisce il ministro degli esteri degasperiano Carlo Sforza come rappresentante del governo italiano¹⁴².

Anche i problemi interni, sia di organizzazione che gestionali, sono presi di petto da Zorzi, che già il 16 gennaio annuncia a Ponti il regolamento pronto in tempi brevi. Ma presto, oltre alle trattative interne, Zorzi dovrà affrontare l'annoso problema delle sedi che non esiterà a discutere con lo stesso Calvino, essendo la gestione degli spazi a Venezia un affare delicato di politica interna ed estera, dal momento che, tanto Palazzo del Cinema quanto il cinema San Marco, risultano ancora requisiti dagli Alleati. In più la concorrenza con Cannes poneva a Venezia non soltanto il problema, pure gravissimo, della selezione dei film, ma anche di corrispondere agli altissimi standard di ospitalità che la cittadina francese aveva imposto, forte dei notevoli contributi che il governo francese aveva da subito elargito al neonato festival. E le difficoltà in merito alla logistica dovevano essere davvero sentite, se si dovrà aspettare la fine di luglio per avere una ragionevole speranza di ottenere Palazzo Ducale come sede ufficiale principale, il cinema San Marco per le proiezioni pomeridiane e il Rossini per le proiezioni pubbliche. Scrive infatti Zorzi a Ponti in una lettera del 24 luglio:

«L'affare del Palazzo Ducale sembra mettersi bene, perché Forlati ha dato parere favorevole, e così pure Marangoni, che siamo andati a visitare stamane, Bazzoni e io. Rimane adesso il parere degli altri membri della Commissione di Vigilanza che Marangoni sta interrogando. Pertanto, ove, come sembra si possa sperare, il cortile ci sia concesso, farei di esso la sede ufficiale principale della Mostra, tenendo il S. Marco per le rappresentazioni pomeridiane e come riserva per le sere di pioggia, e tenendo il Rossini come sala popolare¹⁴³».

¹⁴² Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13, "Corrispondenza direttore Ponti", Lettera Zorzi – Ponti, 24 luglio 1947, p. 2.

¹⁴³ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13, "Corrispondenza direttore Ponti", Lettera Zorzi

Quanto all'inaugurazione, Zorzi esprime il desiderio di mantenere una linea sobria, senza discorsi, forse per togliere ogni ingessatura istituzionale, in favore di una marcata apertura, sempre nel segno dell'ufficialità, ma anche di una maggiore autonomia.

L'abilità e la perizia di Zorzi nel tessere un discorso nuovo introno alla Mostra, alla quale si doveva ritagliare un rinnovato ruolo nel mondo, dopo la guerra, dopo la parentesi funerea delle mostre italo-tedesche e alla luce della fortissima concorrenza europea, si misurano a partire dal gennaio 1947 con la risposta alle concrete minacce dei festival di Cannes, Bruxelles e Locarno.

2.1 Cannes, Bruxelles e Locarno

I rapporti con il festival di Cannes sembravano solidi, resi certi da un accordo tra le parti che doveva sancire la priorità di Venezia sul festival francese, ma una rivalità più profonda, una vera e propria guerra fredda per l'egemonia culturale e di mercato, si profila già all'inizio del 1947. Elio Zorzi infatti, in una lettera dell'11 gennaio, trasmette a Calvino la possibilità, disastrosa per Venezia, che il festival di Cannes, contrariamente a quanto stabilito nell'accordo, avesse luogo a settembre, in coda alla Mostra, il che avrebbe scatenato una lotta per la conquista dei film da presentare in prima visione. La rivalità è già data per scontata e Zorzi sfodera subito le sue armi di conoscitore delle dinamiche della comunicazione pubblicitaria.

«Debo, poi, comunicarle che da informazioni pervenute dalla Francia mi risulta che il Festival di Cannes avrà luogo quest'anno a settembre. È necessario quindi che venga affrettata la diramazione del programma e degli inviti, che venga accelerata la diffusione della pubblicità all'estero e che venga intensificata la preparazione della

– Ponti, 24 luglio 1947.

Mostra al fine di assicurare all'iniziativa di Venezia quella priorità che le spetta e che le è stata riconosciuta negli accordi dello scorso anno¹⁴⁴».

L'accento sulla pubblicità è netto e dimostra che, per la prima volta in maniera così evidente, la Mostra deve elaborare una campagna aggressiva e specializzata, proprio perché mirata ad annientare un vero concorrente. Se fino al 1946 la pubblicità aveva come obiettivo la diffusione dell'informazione sul festival e gli inviti non temevano alcun rifiuto, anche perché erano gestiti a livello diplomatico, con il 1947, grazie all'ingresso forte di nuovi soggetti competitori e ridimensionate le dinamiche istituzionali, la Mostra sembra elaborare una strategia di comunicazione più moderna, vicina alle attuali strategie pubblicitarie che interessano i festival.

L'atteggiamento di Zorzi sa farsi stringente e aggressivo, anche di fronte al sottosegretario Calvino, come appare chiaramente in una lettera del 16 gennaio che Zorzi scrive per mettere a parte Calvino dei nuovi soggetti concorrenti: il festival di Bruxelles, che nelle intenzioni del suo promotore doveva soppiantare Venezia, e il festival di Cannes, i cui organizzatori non solo dimostrano di non tenere fede agli accordi, ma sembrano negare ogni ulteriore colloquio.

«Comunque anche con Cannes non so a che cosa potrebbe servire un nuovo convegno, se è vero che sono decisi a considerare nullo l'accordo di Parigi dello scorso agosto. Noi non potremmo dir loro null'altro che qualche insolenza. E quanto ero l'anno scorso deciso nel volere una presa di contatto e possibilmente un accordo, tanto quest'anno mi sembrerebbe superfluo trattare nuovamente con gente che non tiene fede alla propria parola scritta e firmata¹⁴⁵».

Tempo un mese e finalmente le direzioni dei festival di Venezia e Cannes sottoscrivono un accordo, il cui testo è riportato integralmente nel fascicolo Italia. Ecco quanto contravvenuto in questo secondo accordo Venezia-Cannes, un

¹⁴⁴ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13, 1947, "Italia", Lettera Zorzi-Calvino 11 gennaio 1947.

¹⁴⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13, 1947, "Italia", Lettera Zorzi-Calvino 16 gennaio 1947.

accordo interessante per comprendere la relazione profonda che lega le due manifestazioni e che si propone anche oggi. Firmato da Elio Zorzi e da Fourre-Cormeray, Direttore Generale del Centro Nazionale di Cinematografia e Presidente del Comitato Organizzativo del Festival Internazionale del Film di Cannes e da M. Philippe Erlanger, Direttore dell'Associazione Francese d'Azione Artistica e Delegato Generale del festival francese, il testo riporta Cannes all'accordo precedente, in base al quale per l'edizione del 1947 gli organizzatori francesi avrebbero dovuto garantire un festival scevro da ogni implicazione ufficiale, per non ledere le relazioni diplomatiche intraprese dagli organizzatori italiani, così come nel 1946 Venezia aveva rinunciato agli inviti ufficiali per non danneggiare la prima edizione del festival di Cannes.

«Si è convenuto che per il 1947, il Festival di Cannes assumerà la forma impressa da quello di Venezia nel 1946, a seguito dell'accordo tra le due parti. Di conseguenza, a Cannes nel 1947 verranno presentati film privi di invito ufficiale internazionale, non saranno presenti delegazioni ufficiali internazionali e non verranno attribuiti premi internazionali. Gli organizzatori del Festival di Cannes cercheranno di fissare una data per l'evento, in modo da evitare di essere di ostacolo al Festival del Cinema di Venezia. I rappresentanti dei comitati organizzatori manterranno relazioni annuali per conciliare le due manifestazioni d'arte cinematografica¹⁴⁶».

Nonostante l'accordo, i rapporti con Cannes resteranno comunque tesi. In aprile infatti è lo stesso Calvino a ribadire a Cormeray il testo e le ragioni dell'accordo del 19 febbraio, in seguito a una nuova puntualizzazione di date e ingerenze che dovevano garantire ai due festival l'alternanza di anno in anno del carattere

¹⁴⁶ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema., CM 13, 1947, "Itali" a, Accordo Venezia-Cannes 19 febbraio 1947. «*Il a été convenu que pour 1947, le Festival de Cannes prendrait l'aspect revêtu par celui de Venise en 1946, suivant l'accord passé entre les deux parties intéressées. En conséquence, il n'y aura à Cannes en 1947 qu'une présentation de films dénuée de tout cachet officiel international, ne groupant aucune délégation officielle internationale, ne groupant aucune délégation officielle internationale et sans que des prix internationaux soient distribués par le festival de Cannes. Les organisateurs du festival de Cannes s'efforceront de fixer une date pour leur manifestation, qui ne soit pas susceptible d'être une gêne pour le festival de Venise. Les représentants du comité d'organisation maintiendront chaque année des rapports afin de permettre d'harmoniser les deux manifestations d'art cinématographique*».

internazionale e ufficiale delle manifestazioni¹⁴⁷. In settembre poi, durante il periodo di svolgimento della Mostra, l'ambasciatore d'Italia a Parigi riferisce a Zorzi dell'ostilità dimostrata a Venezia da parte della stampa di settore francese¹⁴⁸. Certamente il festival di Bruxelles era un concorrente piuttosto agguerrito e forte, tanto che già a gennaio, come abbiamo visto, aveva esplicitamente dichiarato guerra alla Mostra. Ma accanto a Bruxelles, il festival di Locarno si pone in modo altrettanto minaccioso per Venezia, non tanto perché il suo organizzatore Camillo Beretta fosse nemico di Elio Zorzi, anzi i due troveranno motivo di accordo, quanto perché di fatto anche il festival di Locarno, che ebbe luogo dal 22 agosto al 1 settembre 1947, fu concorrenziale proprio perché rischiava di limitare il numero delle prime visioni a Venezia. Il paesaggio dei festival europei cominciava così a diventare impervio e il primato della Mostra, come abbiamo visto, decisamente in crisi.

2.2 I difficili rapporti con la MPAA

Tra i motivi di maggiore tensione tra Venezia e Cannes ci fu senz'altro la decisione da parte della MPAA (Motion Picture Association of America) di non mandare alcun film a Venezia, riservando le nuove opere dei registi e produttori associati al festival di Cannes.

In marzo Elio Zorzi scrive a Calvino a proposito del rifiuto dei produttori della MPAA di partecipare alla Mostra se non prima in Italia fossero state concluse le trattative per l'importazione di film americani.

«Il Sig. Mc Carthy, succeduto al Sig. Harold Smith nelle funzioni di Continental

¹⁴⁷ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13, 1947, "Italia", Lettera Calvino-Cormeray 23 aprile 1947.

¹⁴⁸ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13, 1947, "Francia", Lettera Ambasciatore-Zorzi 1 settembre 1947.

Manager per l'Europa della MPAA mi scrive insistendo nel dichiarare che le case nord americane non intendono neppure prendere in considerazione la loro partecipazione alla Mostra di Venezia se prima non sono concluse le trattative per l'importazione dei film americani in Italia¹⁴⁹».

Una questione particolarmente spinosa che dipende dalle decisioni politiche nazionali e che ha ripercussioni sul piano internazionale, un nodo emblematico delle relazioni poliedriche e interdipendenti che da quel momento in avanti la Mostra si troverà a dover mantenere. La questione è riassunta in una lettera inviata il 12 giugno da Ponti all'ambasciatore d'Italia a Washington Tarchiani.

«Fin dal principio dell'anno corrente è stato inoltrato per via diplomatica, a cura del Ministero degli Affari Esteri, il nostro invito al Governo federale degli Stati Uniti d'America a partecipare alla VIII Mostra internazionale d'arte cinematografica, che avrà luogo in Venezia dal 23 agosto al 15 settembre p.v. Generalmente il Governo degli Stati Uniti non partecipa ufficialmente a queste Esposizioni; tuttavia lo scorso anno, in occasione della Manifestazione internazionale d'arte cinematografica, indetta dalla Biennale come preludio alla ripresa ufficiale delle Mostre d'arte cinematografica, sospese durante la guerra, l'Ambasciatore degli Stati Uniti a Roma notificò la propria adesione ufficiale alla Manifestazione stessa. Quest'anno nulla ancora è stato risposto al nostro invito¹⁵⁰».

Il tentativo di ricucire con gli Stati Uniti non dipende soltanto quindi dalla concorrenza di Cannes, quanto dallo storico ostracismo che, a partire dalla legge sul monopolio dei film, ostacolò di fatto l'importazione in Italia di pellicole americane. Si tratta quindi di una vecchia ferita che aveva logorato le relazioni tra Italia e Stati Uniti anche sul fronte dell'industria cinematografica, che pure aveva saputo trovare proprio alla Mostra, prima della stretta fascista sul cinema, un porto franco, una zona neutrale entro la quale superare le ostilità per il bene del mercato cinematografico e in nome dell'arte. L'Italia democratica, liberata dal giogo del fascismo e dall'alibi della guerra, si trova a fare i conti con il proprio passato e con il presente di nazioni che non hanno tardato ad inasprire la concorrenza, non

¹⁴⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13, 1947, "Italia", Lettera Zorzi-Calvino 31 marzo 1947.

¹⁵⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, "USA", Lettera Ponti-Tarchiani 12 giugno 1947.

appena se ne sia presentata l'occasione.

Ponti dunque chiede a Zorzi, proprio in nome delle prime edizioni, che tanto fecero per il cinema americano, nonché in nome della politica del presidente Truman, un'intercessione del Governo degli Stati Uniti con la MPAA affinché sciolga le riserve e si decida a inviare a Venezia «alcuni buoni film e possibilmente anche qualche buona attrice¹⁵¹».

Ancora in luglio la situazione resta molto incerta e, anzi, si complica ulteriormente, entrando in gioco anche la concorrenza del festival di Bruxelles. Secondo quanto afferma Zorzi in una lettera scritta a Calvino l'8 luglio, la decisione dell'MPAA di non partecipare è derivata dallo «smacco subito a Bruxelles, malgrado i cinquanta milioni spesi per sostenere i film americani». La trattativa dunque non può più proseguire e l'unica via possibile per potersi garantire la partecipazione nordamericana a Venezia è procedere, come nel 1946, con l'invito ai film già destinati ad essere importati in Italia, mediante le sedi romane delle case di produzione.

I film da richiedere agli Stati Uniti sono elencati in un documento che rivela quale dovesse essere la consistenza della partecipazione americana, che fu comunque la più nutrita (sette lungometraggi). Confrontando i due elenchi, spiccano nella selezione definitiva molti assenti eccellenti, come *Time out of Mind* di Robert Siodmak, *The Secret Behind the Door* di Fritz Lang, *The Lady from Shanghai* di Orson Welles, (che comunque partecipò con *The Stranger*), *Emperor Waltz* di Billy Wilder, *Grapes of Wrath* di John Ford, *Forever Amber* di Otto Preminger, *The Strange Case of Harold Diddlebook* di Preston Sturges, *Arch of Triumph* di Lewis Milestone e *The Sea of Grass* di Elia Kazan.

Il più grande tra gli assenti è però *Monsieur Verdoux* di Charlie Chaplin, molto corteggiato da Venezia, a partire almeno dal 23 giugno, data in cui il regista Gabriel Pascal scrive a Charlie Chaplin per invitarlo a Venezia¹⁵². Il tentativo di

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, "USA".

avere Chaplin a Venezia non ebbe buon fine, per quanto fino all'ultimo si tenne viva la speranza¹⁵³.

2.3 *Iris Barry e Henri Langlois*

In questo frangente così difficile, eppure così fertile di idee e soluzioni, Zorzi ebbe l'intuizione felice, anche se ancora ingenua e per certi versi affidata al caso, di moltiplicare le iniziative, di fare della Mostra non soltanto l'appuntamento cinematografico dove si potevano confrontare i capolavori del cinema mondiale, ma anche l'occasione per assistere a retrospettive storiche o personali, riflettendo quindi sul passato del cinema, oppure per percorrere una mostra degli ultimi ritrovati della tecnica cinematografica. Non a caso, i paesi con i quali la Mostra si trovava a dover ricucire, vale a dire la Francia e gli Stati Uniti, furono coinvolti nell'allestimento di questi eventi *a latere*, preludio ai futuri eventi collaterali.

Sul fronte americano fu contattata Iris Barry, direttrice del dipartimento di cinema del Museum of Modern Art di New York. Su quello francese invece fu coinvolto Henri Langlois, segretario generale della Cinématèque Française.

I contatti tra Elio Zorzi e Iris Barry furono avviati già nel 1946, anno in cui la Barry fu invitata alla Mostra in qualità di ospite. Nell'aprile del 1947 l'invito si fa più formale e la Barry, già invitata l'anno seguente a Cannes in qualità di delegato ufficiale, viene invitata a Venezia con il medesimo ruolo. Naturalmente si vedrà costretta a rifiutare¹⁵⁴ e, per quanto le insistenze di Zorzi si protrarranno fino a luglio, Iris Barry non fu presente a Venezia quell'anno. Il governo degli Stati Uniti

¹⁵³ «Film *Monsieur Verdoux* non ancora pervenutoci. Attendiamo aereo prossimi giorni. Per quanto in tempo saremo lieti presenziarlo a Venezia. Terremovi informato non appena riceveremo copia». ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, "USA", telegramma a Ponti 26 agosto 1947.

¹⁵⁴ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, "USA", Lettera Barry-Zorzi 23 aprile 1947.

però la incaricò di selezionare una serie di documentari americani¹⁵⁵ che trovarono spazio di programmazione nell'ambito della mostra della tecnica cinematografica allestita ai giardini di Castello parallelamente alla Mostra d'arte cinematografica¹⁵⁶. Il 30 settembre, a Mostra conclusa, Zorzi scriverà alla Barry confermando che i documentari da lei proposti erano stati proiettati e augurandosi che, per l'anno venturo, potesse essere allestita una vera e propria retrospettiva con i documentari provenienti dalla cineteca del MoMa¹⁵⁷.

I rapporti tra Zorzi ed Henri Langlois furono per certi versi più articolati, poiché portarono all'elaborazione da parte di quest'ultimo di una mostra sulla preistoria del cinema poliedrica e sorprendente, ampiamente descritta in una lettera conservata nel fascicolo dedicato alla mostra della tecnica. Riporto di seguito il testo integrale perché presenta alcuni elementi di rilievo.

«Parigi, 22 febbraio 1947

Gentile signore,
in seguito alla sua lettera, scusandomi di aver impiegato una settimana rispondere, le allego qui un'idea di come potrebbe essere questa Esposizione che parte dal pre cinema per concludersi con il disegno d'animazione (americano, inglese, canadese, francese, ceco, russo, ecc).

Di seguito le principali sezioni:

16) XVI e XVII secolo: lanterna magica e primi lavori sulla camera oscura e la teoria della luce (Abbiamo già un certo numero di documenti, di parte francese ai quali si potranno aggiungere dei documenti provenienti da diversi musei italiani).

17) XVIII secolo Vues d'optique e apparecchi ottici, lanterne magiche e placche, anamorfe, giochi di metafisica divertente, giochi ottici. Robertsons, con, se possibile, la lanterna magica del Re di Roma e la famosa lanterna con il rullino di Carmontel (primo utilizzo della banda flessibile per la proiezione, più difficile da ottenere, più documenti dei vostri Musei).

¹⁵⁵ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, "USA", Lettera Zorzi – Ponti 15 luglio 1947.

¹⁵⁶ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, "Fiera tecnica", Lettera Zorzi – Rinaldi 25 giugno 1947.

¹⁵⁷ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, "USA", Lettera Zorzi – Barry 30 settembre 1947.

18) Lavori del dottor Harris (Traumatropio) e di Plateau, documentazione presa in prestito dall'Archivio Cinematografico del Belgio e noi insieme ai lavori contemporanei, (lo Stroboscopio potrebbe essere fornito da Praga), Zootropio, Chinetoscopio (da Praga) Chirotoscope, Apparecchi di Dubosc, Apparecchi di Brewster (Londra) anche delle lanterne, Anamorfosi, dei manoscritti, dei disegni originali, delle litografie dell'epoca. Reynaud; Toupie Fantoche, Praxinoscopio, Praxinoscopio nel teatro, Praxinoscopio a proiezione, Teatro ottico e altra documentazione. Ricostruzione del Tachiscopio elettrico di Auschutz, Fonoscopio di Demeny e Zootropio di Marey.

19) I giochi ottici del 19° e dell'inizio del XX secolo Poliorama, montaggio animato, teatro di marionette, ombromania con la musica, etc.

20) Ombre animate semplici, ombre cinesi, 17 e 18° ombre di Karagheuz, 18° e 19° secolo, Ombre Bali, 18° e 19° s. Teatro di Sérafin, Ombre di Caran d'Ache, Ombre di Robert Houdin, con manoscritti, musica, litografie e libri, stampe, quadri che possono arricchirsi con collezioni italiane.

21) Il mondo degli automi* e le bambole animate compresi gli automi* di Sérafin, Vaucanson, Robert Houdin e questa sezione potrà essere veramente valida solo se il Museo dei Giocattoli di Firenze accetterà di partecipare all'Esposizione.

22) Teatri di marionette e bambole. Marionette da Liegi, Messico, Saalburg, Giappone, bambole di Lione, Nohant.

23) Bisogna anche prevedere una sezione con degli oggetti e giochi delle popolazioni primitive, dei rulli* cinesi, etc.

A tutte queste sezioni, tranne l'ultima, corrispondono delle sezioni cinematografiche.

A. Le 4 prime sezioni sono la preistoria del disegno animato propriamente detto, che dal teatro ottico passa al cinema, con i primi disegni animati e Emile Cohl, di cui verranno esposti dei documenti (certi che erano stati rubati alla famiglia potrebbero eventualmente essere ottenuti se fate richiesta di prestito prima che si sappia che noi collaboriamo.)

Dopo Cohl sarebbe interessante che una tavola sinottica raccontasse passo a passo l'evoluzione del disegno animato da Lortac a Disney, e, da un'altra parte, un'altra tabella mostrasse che Cohl è la fonte di tutti gli sviluppi dell'utilizzo degli scatti immagine per immagine (un film di silhouette animate, un film astratto, un film di pubblicità, bambole animate, etc.).

Per finire la sezione del disegno animato comune, esporremo dei lavori, schizzi, manoscritti, studi (in bianco e nero o a colori) di Lortac, Ravier, Pat Sullivan, Disney, Ub Iwerks, Walter Lanz, Schlessinger, etc...con tutti gli oggetti manufatti che ne seguiranno e la loro influenza sul gioco e sulle stampe.

Un'altra sezione mostrerebbe dei disegnatori sovietici, cechi, danesi, inglesi, italiani, francesi, Grimault compreso, o dopo questa sezione o in un angolo dell'Esposizione, spiegheremo il sistema della tecnica della realizzazione del disegno animato.

B. I film di silhouette: primi film realizzati in Francia, in Germania, sia inseriti in un grande film, sia in un film (Pathé, Skladowsky, Galley).

Prime manifestazione del film di silhouette in Germania, opere di Lotte Reininger, di Pinschwer e di Bortosch con esposizione di manoscritti, disegni animati silhouette (e dimostrazioni per mostrare la differenza che esiste tra il vero film di silhouette e il disegno animato con le ombre cinesi.

C. Le bambole animate da Cohl a Strasrevitch, Alexeiff, Pal, Poutchko, Reynaud, etc.

D. Il film astratto: riproduzione dei rotoli di Eggeling, Richter, ispirati ai rotoli cinesi e giapponesi, (il Museo di Bale si rifiuta di comunicarli. Lavori di Eggeling, Len Lye, Mac Laren, Fischinger, Disney per i film astratti, etc.

E. Utilizzo del principio del disegno animato per il film educativo.

F. Il procedimento di incisione animata di Alexeieff (LA NUIT SUR LE MONT CHAUVE).

G. Il film di pubblicità.

Delle sale di proiezione permanenti di un quarto d'ora in 16mm. potrebbero completare ogni sezione. Eventualmente, nel caso in cui non sia sufficiente, potremmo forse prevedere di aggiungere degli elementi dell'Esposizione su Méliès. Lumière, Demeny, Marey, che prepareremo per Bruxelles in giugno.

Vorrei che mi rispondesse se è definitivamente d'accordo sul principio di questa esposizione poiché, qualsiasi sia la ricchezza d'insieme dei documenti che abbiamo già raccolto e la facilità con la quale potrà disporre di ciò che si trova nel vostro paese nelle mani degli archivi cinematografici amici, è assolutamente indispensabile per noi avere del materiale che conto di chiedere a Mrs. Barry, perciò il più velocemente possibile, affinché lei riesca a raccoglierlo entro primavera.

A mio avviso, questa Esposizione in cui la parte del pre cinema è molto meglio sviluppata della parte moderna, e questa parte moderna, anche se si aggiunge Méliès, può essere considerata come una Esposizione d'arte, di manoscritti e di disegni, starebbe molto meglio in un edificio particolare, in cui i documenti giocassero con i decori veneziani.

Sarebbe molto più facile esporre là grazie al prestigio delle proiezioni immobili sui muri, piuttosto che nelle sale dell'Esposizione o in un museo..

Ma si troverà a Venezia un luogo così particolare?

In seguito le invierò, se è d'accordo, una lista di quadri antichi che dovranno essere presenti all'Esposizione.

Quanto ai costi*, sono molto semplici, noi ci occuperemo di raggruppare, a Parigi, tutti i documenti che riusciamo a trovare, voi vi occuperete di raggruppare i

documenti italiani. Resta la questione del trasporto andata e ritorno e l'assicurazione per il trasporto andata e ritorno e l'assicurazione per la durata dell'Esposizione, i costi per lo sviluppo*.

Personalmente, sono pronto a supervisionare l'Esposizione e aiutare insieme ai vostri collaboratori e ai miei. L'Esposizione sarà a pagamento e attirerà molti visitatori, a meno che non abbia risolto i problemi trovati l'anno scorso, ma personalmente, ne sarei molto triste perché Venezia è il luogo adatto per questa Esposizione e qualche sera potremmo fare spettacoli di marionette, di ombre cinesi e di Karagoez.

La prego di accettare i miei più distinti saluti.

Il Segretario Generale

Henri Langlois¹⁵⁸»

Langlois aveva avuto già contatti con Elio Zorzi l'anno precedente, come ricorda in calce alla lettera del 22 febbraio, lettera in cui illustra la mostra distinguendo 8 sezioni, dal pre-cinema al film d'animazione: una sezione sulla lanterna magica e sulle teorie della luce; una seconda sezione sugli apparecchi ottici; la terza sezione dedicata ai teatri ottici, a documentazione e manoscritti; la quarta sezione dedicata ai giochi ottici del XIX secolo. Queste prime quattro sezioni avrebbero dovuto costituire la preistoria del disegno animato. Le successive quattro invece avrebbero sviluppato un altro filone, dalle ombre animate ai fantocci: ombre animate, automi, teatri di marionette, oggetti e giochi. A queste sezione avrebbero dovuto corrispondere altrettante sezioni cinematografiche: film si silhouette, bambole animate, film astratti, disegni animati per i film educativi, i film pubblicitari. Una mostra sulla storia della tecnica illusionistica e cinematografica che avrebbe potuto trovar spazio in un palazzo veneziano, in modo che i documenti potessero dialogare con gli ambienti, così almeno nelle intenzioni di Langlois. La Serie Cinema non conserva altri documenti sulla mostra progettata da Langlois, perciò non è chiaro se sia stata allestita o meno. Tra le lettere conservate nella busta relativa alla Mostra del 1947, si nota che gli accordi sulla mostra si protraggono fino alla fine di giugno, termine oltre il quale la parte

¹⁵⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, "Fiera tecnica", Lettera Langlois a Zorzi, 22 febbraio 1947. Il testo integrale francese è in appendice.

organizzativa sembra essere stata affidata alla direzione della mostra della tecnica. Il 25 giugno Elio Zorzi trasmette all'ingegner Rinaldi, direttore della mostra della tecnica, il progetto di Langlois, accompagnato da un breve sunto della vicenda:

«Come ella sa, già dal tempo del Festival di Cannes del 1946, la Direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica aveva preso accordi con il Sig. Henri Langlois per allestire, in occasione dell'VIII Mostra una esposizione retrospettiva sull'evoluzione del Cinema dalle sue origini. Successivamente, con l'organizzazione della Mostra della Tecnica, abbiamo ritenuto di farvi cosa gradita e nello stesso tempo di evitare doppioni, passando a voi questa mostra particolare. Dato però che il Sig. Langlois, la Cineteca di Francia e la Cineteca di New York hanno espresso il desiderio che la Mostra figuri sempre nel quadro delle manifestazioni della Biennale, proponiamo che la Mostra stessa, pur venendo allestita nei padiglioni ai Giardini, figuri come organizzata in collaborazione tra la Mostra d'Arte Cinematografica e la Mostra della Tecnica Cinematografica¹⁵⁹».

Il 27 giugno l'ingegner Rinaldi comunica ad Elio Zorzi il suo consenso a ospitare l'esposizione presso i padiglioni della Biennale, confermando la collaborazione con la Mostra.

«Le confermo che sono perfettamente d'accordo che la Mostra retrospettiva della Cineteca di Francia e della Cineteca di New York sia fatta presso i Padiglioni della Biennale, in stretta collaborazione tra le nostre due organizzazioni, facendo ciò pubblicamente rilevare¹⁶⁰».

2.4 La “Mostra Tecnica”

I rapporti tra la direzione della Mostra e i promotori della mostra della tecnica, evento *sui generis* sul quale vale la pena soffermarsi, non sono stati affatto distesi per tutto il 1947.

Due distinte direzioni, una *querelle* riguardo al nome, l'inevitabile sovrapposizione di alcune iniziative simili tra le due manifestazioni e, non ultime,

¹⁵⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, “Fiera tecnica”, Lettera Zorzi – Rinaldi 25 giugno 1947.

¹⁶⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, “Fiera tecnica”, Lettera Rinaldi – Zorzi 27 giugno 1947.

le ingerenze politiche, rendono la vicenda dell'allestimento di questa prima esposizione tecnica interessante per comprendere da un lato lo sviluppo della Mostra nel dopoguerra, interprete dello spirito di apertura che percorreva la vita culturale italiana e che in laguna doveva servire anche a contrastare la concorrenza degli altri festival europei, nati sulla scia della manifestazione veneziana, dall'altro l'evolversi dei rapporti istituzionali e quindi il delinearsi più netto del raggio d'azione della direzione della Mostra, e perciò di una posizione e di un'identità dell'evento più nette e definite.

Il primo problema è la confusione riguardante il nome dell'esposizione della tecnica cinematografica. Il 15 marzo Elio Zorzi comunica a Calvino il pericolo di una sovrapposizione.

«Ella sa che per il periodo agosto-settembre, si sta preparando a Venezia una Fiera internazionale della tecnica cinematografica, che dovrebbe essere affiancata alla Mostra del Cinema, pur essendone totalmente distinta come organizzazione, direzione e amministrazione. Fin dal dicembre, quando si parlò per la prima volta dell'organizzazione, io chiesi agli iniziatori che, per evitare confusioni, la Manifestazione assumesse il nome di Fiera ecc. Mi si diedero assicurazioni in proposito, ma adesso apprendo che la direzione intende ch'essa prenda il nome di Mostra internazionale della tecnica cinematografica. Ora, poiché gli organizzatori trattano con ambasciate e con ditte estere, è evidente la facilità che nascono confusioni, le quali non possono che essere di danno e d'intralcio sia alla Mostra del Cinema che alla Fiera. Disgraziatamente il Governo ha conferito alla manifestazione il carattere ufficiale sotto il nome di Mostra, e perciò gli organizzatori non vogliono deflettere¹⁶¹».

Al di là dell'aneddoto, la vicenda relativa al nome e agli accordi governativi racconta in filigrana che la Mostra andava definendo una propria identità nuova e riconoscibile, a partire dal nome che doveva riaffermarsi di fronte al mondo in seguito alla parentesi della guerra e a quel preludio alla ripresa delle attività che fu la Manifestazione Internazionale d'Arte Cinematografica del 1946. Nelle parole di Zorzi, come vedremo, si cela una distinzione netta del ruolo propositivo e di ricerca che doveva avere una Mostra, rispetto al ruolo illustrativo e commerciale

¹⁶¹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13, 1947, "Italia", Lettera Zorzi – Calvino 15 marzo 1947.

che invece avrebbe dovuto caratterizzare la fiera.

Il 17 marzo, in risposta a una lettera di Zorzi del 14, è lo stesso Rinaldi a porre alcuni distinguo:

«Quanto ella mi dice, relativamente alla denominazione “Fiera”, più che mai posso assicurarla che tale denominazione è riferita solo ed esclusivamente a complessi comprendenti vari settori delle attività produttive, anche se una di queste ne caratterizza e ne determina le funzioni nel piano economico nazionale¹⁶²».

Dunque la Mostra Internazionale della Tecnica Cinematografica, questo il nome ufficiale della manifestazione, non poteva essere una fiera, piuttosto, come sottolinea lo stesso Rinaldi, una mostra-mercato, denominazione proposta da Rinaldi al Ministero per il Commercio Estero, che però la bocciò.

Il 31 marzo il sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio Paolo Cappa invia a Zorzi una nota di congratulazioni per l'allestimento, accanto alla Mostra d'arte cinematografica, della Mostra della tecnica

«la quale dovrà costituire un'interessante ed utile integrazione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, in maniera che le due Manifestazioni, sviluppandosi in un armonico quadro organizzativo, possano fornire una completa ed organica documentazione delle realizzazioni e del progresso del settore cinematografico, nel campo della produzione come in quello della tecnica¹⁶³».

L'interessamento da parte del sottosegretario Cappa testimonia da un lato l'appoggio governativo che la Mostra Tecnica doveva avere, dall'altro il carattere di complementarietà rispetto alla Mostra d'Arte. Non solo: quando più tardi Ponti risponderà a Cappa lamentando l'eccessiva autonomia della Mostra Tecnica, ribadirà il suo carattere privato e i suoi fini di lucro, tratti estranei alla natura della Mostra d'Arte.

¹⁶² ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, “Fiera tecnica”, Lettera Rinaldi – Zorzi 17 marzo 1947.

¹⁶³ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, “Fiera tecnica”, Lettera Cappa – Zorzi 31 marzo 1947.

«Ora è opportuno stabilire chiaramente che la Mostra internazionale della Tecnica cinematografica è impresa privata, finanziata da privati, i quali, nel realizzarla, intendono realizzare un affare, una speculazione. Tale speculazione è certamente lecita, ma è altresì lecito ritenere che, allo scopo di renderla redditizia, i dirigenti dell'impresa adottino sistemi adattissimi ad una fiera, ma meno adatti se non addirittura disdicevoli per una Mostra, che deve costituire il complemento della Mostra d'arte cinematografica, dalla quale, com'è noto, esula assolutamente qualsiasi criterio di speculazione commerciale¹⁶⁴».

Ecco dunque che appare chiaramente il disegno dell'identità del festival veneziano del rilancio, che doveva mantenere il proprio carattere istituzionale e la propria vocazione artistica, senza necessariamente rivendicare un ruolo attivo sul mercato internazionale. Per questo motivo l'intransigenza di Zorzi di fronte all'ipotesi che la Mostra Tecnica potesse includere la proiezione di alcuni film fu totale. Sarà Zorzi stesso a ricordarlo a Ponti non appena, sul finire di maggio, sarà messo a parte di un programma di proiezioni alla Mostra Tecnica, lamentando anche il fatto di non essere stato chiamato a far parte del consiglio direttivo della manifestazione, contrariamente a quanto stabilito¹⁶⁵.

Ma le controversie con la Mostra Tecnica non si susseguirono fino ad ottobre. Rinaldi infatti aveva disposto che uno schermo galleggiante fosse posto di fronte ai giardini di Castello per ospitare le proiezioni del programma speciale della manifestazione, un programma di cui non c'è traccia nei documenti conservati nella serie, ma che diede luogo probabilmente a qualche sovrapposizione. Il 15 ottobre infatti Zorzi accusò Rinaldi di aver proiettato erroneamente, quanto anticipatamente e abusivamente, sullo schermo galleggiante il documentario *Paysage du silence* di Jacques Cousteau. Fatto che dimostra che una sovrapposizione tra le due manifestazioni di fatto ci fu e diede adito a non pochi fraintendimenti. Quando nel 1948 verrà allestita accanto alla IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica la I Esposizione Tecnica della

¹⁶⁴ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, "Fiera Tecnica", Lettera Ponti – Cappa 17 aprile 1947.

¹⁶⁵ Cfr. SAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, "Fiera Tecnica", Lettera Zorzi – Ponti 27 maggio 1947.

Cinematografia, sarà sulla base di questo controverso esperimento, ma con altri risultati.

2.5 Il cinema per l'infanzia

Nel 1947 prese forma un'altra idea che in seguito avrebbe dato i suoi frutti: l'idea di promuovere una rassegna di film per ragazzi. L'annuncio del progetto di far nascere un'associazione internazionale dedicata al cinema per l'infanzia risale al 26 luglio 1947:

«Sotto gli auspici della VIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica della Biennale di Venezia, la Société internationale des amis des documentaires indice, nei giorni 25, 26 e 27 agosto, riunita dalla signora Sonika Bo, direttrice – fondatrice del Ciné-club “Cendrillon” di Parigi, l'assemblea costitutiva dell'Associazione internazionale del cinema per bambini. In occasione della Riunione sarà proiettata in pubblica visione una serie di films per bambini¹⁶⁶».

Si tratta dell'embrione delle iniziative dedicate al cinema per ragazzi che fioriranno a partire dal 1949, anno in cui, direttore Antonio Petrucci, nascerà il primo Festival Internazionale del Film per Ragazzi che costituirà fino al 1973 una delle iniziative collaterali più importanti della Mostra. L'associazione che si costituì nel 1947 aveva carattere internazionale e poteva annoverare tra i fondatori Belgio, Danimarca, Francia, Polonia, Italia, Svizzera e URSS. L'associazione si proponeva di stabilire un codice internazionale in grado di segnalare quei film destinati all'infanzia che contenessero immagini di violenza e brutalità; risolvere le difficoltà nell'organizzazione di proiezioni per l'infanzia; costruire un repertorio di film per l'infanzia a partire dalle segnalazioni di ogni paese; far circolare i film per ragazzi e promuoverne la produzione¹⁶⁷.

¹⁶⁶ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, “Sezioni Speciali”, Comunicato, 26 luglio 1947.

¹⁶⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, 1947, “Sezioni Speciali”, Associazione Internazionale del Cinema per Bambini.

In questa seconda, vulcanica edizione del dopoguerra sono contenute *in nuce* molte delle iniziative che caratterizzeranno le mostre future. Con la dicitura “sezioni speciali” vengono designate quelle iniziative che diverranno presto Manifestazioni Collaterali e che con gli anni Cinquanta saranno molteplici e distribuite in un arco di tempo più ampio, diluendo l'idea e la forma del festival in un insieme di eventi legati al cinema. Anche i cortometraggi, i documentari, oltre che i film didattici, educativi e scientifici vengono distinti dai lungometraggi a soggetto che concorrono al «Gran Premio Internazionale», come si legge nei due verbali della giuria conservati nel fascicolo Giuria. I membri della giuria internazionale, composta dai delegati ufficiali di ciascuna nazione partecipante, discutono dell'opportunità o meno di conferire premi particolari a queste categorie, distinguendo dunque un concorso principale (il Gran Premio Internazionale, riservato ai film in prima visione assoluta) da un “concorso minore” che, su proposta di Dimitri Jerionim, delegato sovietico, avrebbe premiato il film di più alto contenuto morale (scelto anche tra i film non presentati in prima visione)¹⁶⁸.

Edizione dunque importante quella del 1947, quasi un'anticipazione delle linee future di una manifestazione che per la prima volta aveva dovuto confrontarsi con l'apertura, la novità, la concorrenza, anziché interpretare l'asfissia e la rigidità istituzionalizzata degli anni più bui del fascismo e della guerra.

3. 1948: IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica

Tra i documenti conservati nelle buste relative all'edizione del 1948, l'ultima diretta da Elio Zorzi, non si rintraccia una consistenza significativa di corrispondenza relativa alla fase organizzativa della Mostra, piuttosto si

¹⁶⁸ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13 bis, “Giuria”, Verbale seduta, 28 agosto 1947.

evidenziano progressivamente nei documenti più interessanti conservati, ordinati per paese e non per argomento né per ufficio di pertinenza, tracce dell'avvicinarsi di alcune voci intorno alla concezione del festival, al suo farsi, al suo ruolo e al suo passato e al suo futuro, come se, a fine mandato, Zorzi – e intorno a lui le persone coinvolte nell'allestimento della Mostra – fosse incline più a tirare le somme che a spendersi nella progettazione. Almeno così risulta dalla sedimentazione dei documenti conservati nella Serie Cinema, ma è lecito supporre che altra corrispondenza, delibere e atti, siano conservati in altre serie.

La Serie Cinema, da Zorzi in poi, appare un sedimento di documenti organizzati per lo più per paesi o per sezioni, quando queste saranno più definite, ed è lo specchio dell'assetto organizzativo della Biennale e, in particolare, dell'eccentricità del settore Cinema, che da sempre manteneva una certa autonomia, per quanto ai singoli direttori spettasse, a partire dall'interinato di Zorzi, una gestione separata e afferente alle attività della Presidenza, piuttosto che una funzione meramente esecutiva. Ragion per i cui documenti di preparazione o di chiusura delle pratiche, con i relativi annessi, i consuntivi e le ricevute, si sono sedimentati nella Serie Cinema, mentre quelli di avvio delle iniziative sono senz'altro conservati nelle serie afferenti alla segreteria e alla presidenza. Tratto questo che testimonia il cambiamento delle funzioni del direttore, che, via via, con l'ingresso della figura di un direttore artistico e a seconda poi delle caratteristiche personali dei singoli direttori, possono essere più o meno accentrate, più teoriche o più esecutive, più o meno formali, più aperte e trasparenti, oppure più riservate e quindi meno rintracciabili attraverso lo spoglio dei documenti sedimentati in questa serie.

3.1 Promuovere ed elevare

L'edizione del 1948 mantenne le “sezioni speciali” create l'anno precedente, le

retrospective e le personali, la sezione dedicata ai documentari, ai film didattici e scientifici e la mostra della tecnica, che venne denominata più prudentemente I Esposizione Tecnica della Cinematografia. Si aggiunse, significativamente, il primo esempio di mostra dell'editoria specializzata, embrione della futura Mostra del Libro e del Periodico Cinematografico, aperta da Antonio Petrucci nel 1951, interrotta dal 1953 al 1957, e poi ripresa da Floris Luigi Ammannati per durare fino al 1972.

È lo stesso Elio Zorzi, che nel 1948 porrà fine al proprio interinato di direttore tecnico, a ripercorrere le linee storiche della Mostra in un documento di tre pagine risalente al 29 gennaio dello stesso anno, una sorta di breve storia della manifestazione veneziana che probabilmente doveva servire a Zorzi come relazione. Questa breve narrazione rivela il punto di vista di Elio Zorzi sul festival, a partire dalla concezione del suo mandato originario:

«Fin dall'inizio della sua attività, la Mostra internazionale d'arte cinematografica ha avuto di mira i seguenti scopi principali:

- a. promuovere e favorire l'elevazione della produzione cinematografica a dignità artistica accogliendola tra le altre arti belle, come strumento di diffusione della civiltà e della cultura;
- b. promuovere attraverso l'arte cinematografica, l'elevazione della massa popolare alla più vasta comprensione dei più alti ideali morali, civili ed artistici;
- c. promuovere per mezzo della cinematografia la comprensione tra i diversi popoli, e quindi la fraternità tra le nazioni¹⁶⁹».

Una funzione originaria legata dunque al doppio registro di elevazione e divulgazione, una formula che in effetti conserva in sé le principali istanze culturali che animarono la Mostra all'atto della sua nascita, ma che si possono scorgere all'orizzonte dell'operato dello stesso Zorzi il quale doveva ritenere, come dichiarò per altro l'anno precedente, di avere il dovere morale di riconnettersi a quell'idea nobile che egli riconosceva a fondamento stesso della Mostra. Tra le curiosità che il documento mette in luce, spicca lo slittamento, a

¹⁶⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 14 ter, 1948, "Varie", Relazione Zorzi 29 gennaio 1948.

partire dal 1935, della collaborazione della Mostra con l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa a quella con l'Istituto Internazionale per la Cooperazione Intellettuale, organo anch'esso della Società delle Nazioni, con ogni probabilità meno direttamente legato al regime. L'influenza politica del regime era naturalmente sempre in agguato, anche se, ricorda Zorzi, gli organizzatori seppero evitare un'eccessiva ingerenza, ad esempio istituendo i medesimi premi per i film italiani e per i film stranieri (la doppia Coppa Mussolini).

«Frattanto, essendo stata decisa l'istituzione di premi, destinati a distinguere i film di maggiore importanza o interesse sia dal punto di vista artistico che da quello morale, la Direzione della Mostra ebbe cura di istituire contemporaneamente gli stessi premi per i film esteri e per i film italiani. Essendosi in tal modo estromessa la produzione italiana dalla competizione internazionale, venne evitato che pressioni delle gerarchie politiche del fascismo potessero, per eccesso di nazionalismo, o per criteri di carattere politico totalitario, avere influenza deleteria nell'assegnazione dei premi¹⁷⁰».

Le parole di Zorzi segnano da un lato la distanza morale, prima che storica, dal fascismo, una distanza che consente per la prima volta agli organizzatori della Mostra del futuro di osservare con un certo distacco il recente passato della manifestazione, distinguendo gli errori, i passi falsi, i condizionamenti che avevano orientato direttori e commissari del passato, aggiungendo perciò un valore “prospettico” alla visione d'insieme del festival e alla sua funzione storica e culturale. Nella breve analisi di Zorzi, ad esempio, i premi conferiti ai film in pieno regime diventano più uno strumento per contenere l'ingerenza della politica che un'attribuzione di merito. Ancora una volta Elio Zorzi ci appare molto consapevole del peso politico che la Mostra possedeva, non solo nel momento in cui egli si trovava a prestare servizio come direttore tecnico, ma anche in passato. All'indomani della seconda guerra mondiale, e dopo che con il 1946 venne allestita la Manifestazione Internazionale d'Arte Cinematografica, le esigenze di

¹⁷⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 14 ter, 1948, “Varie”, Nota storica sulla Mostra internazionale d'Arte Cinematografica 29 gennaio 1948, p.2.

posizionamento della Mostra, specie nel panorama internazionale, mutarono profondamente.

«Poiché nel frattempo altre analoghe istituzioni sono sorte altrove (Festival International du Film de Cannes, Festival Mondial des Beux Arts et du Film di Bruxelles, Festival International du Film di Locarno, ecc.) la Mostra di Venezia cerca di caratterizzare la propria fisionomia e di stabilire la propria differenziazione dagli organismi simili accentuando la propria specializzazione negli scopi fondamentali e originali dell'istituzione¹⁷¹».

Una consapevolezza quella di Zorzi che è una presa d'atto dell'apertura generata dalla nuova configurazione dell'Europa democratica, che ha avuto come primo effetto il moltiplicarsi delle iniziative di rilancio territoriale, quali i festival, per favorire la ripresa, muovere interessi, capitali e culture. Per questo, in regime di apertura, occorre caratterizzare la propria fisionomia, differenziarsi, specializzarsi. È la prima volta che un organizzatore della Mostra apre un ragionamento teorico orientato alla specializzazione della forma festival, anziché interrogarsi solo sull'adeguatezza istituzionale e sulla sua missione generale. La ricetta di Zorzi, una formula, come abbiamo visto attuata per l'edizione del 1947, è ribadita in questo scritto.

«A tal fine la Mostra di Venezia non si limita alla presentazione di film di recentissima produzione, né alla esaltazione di attrici e attori, ma dedica un tempo cospicuo alle Mostre retrospettive, alle mostre individuali di registi e di altri artisti, e infine, nelle sue sezioni speciali, dà posto a tutti quei film di carattere scientifico, didattico, educativo e per l'infanzia, che particolarmente s'ispirano ai criteri che hanno presieduto all'istituzione della Mostra¹⁷²».

Leggendo tra le righe, è lecito riscontrare in questa breve descrizione una concezione assolutamente moderna della forma festival e in particolare della formula veneziana: da un lato la vetrina del cinema internazionale, con il suo seguito di dive e divi, dall'altro il contenitore culturale, in grado di conformarsi

¹⁷¹ Ivi.

¹⁷² Ibid., pp. 2-3.

alla poliedricità del cinema. Con gli anni Cinquanta, come vedremo, quest'idea fu ripresa, ma anche superata, fino a naufragare in una deriva ipertrofica.

I progetti di Zorzi non si limitavano esclusivamente all'organizzazione delle “sezioni speciali”, intendevano avviare anche pratiche di conservazione e censimento di materiali specifici:

«La Mostra s'era costituita una Cineteca, che le vicende dell'occupazione militare straniera ha disgraziatamente ridotto a proporzioni esigue, ma che si sta tuttavia attualmente ricostituendo. Si sta inoltre ricostituendo la biblioteca della Mostra, mentre si è patrocinato la compilazione di una bibliografia generale cinematografica, attualmente in corso di lavoro¹⁷³».

3.2 Proposte

A fronte di tante proposte e ipotesi, certo è che la Mostra aveva bisogno di rinnovarsi, di distinguersi per i suoi tratti peculiari. Degno di nota è a tal fine lo scritto di Agostino Zanon Dal Bo, commissario straordinario all'Istituto Luce dal 1945 e futuro presidente della Commissione speciale per lo statuto della Biennale. La lettera contiene una serie di proposte per la Mostra del 1948. In questo scritto sono rintracciabili alcuni dei nodi critici della manifestazione e di ogni festival: l'eterno conflitto tra interessi commerciali e pregi artistici, la selezione dei film, il ruolo della giuria, persino l'indicazione alla Biennale di diventare soggetto produttivo.

Cinque pagine di analisi e proposte che riflettono il clima di ripensamento e invenzione che certo doveva respirarsi durante la fase di allestimento della Mostra.

La riflessione di Zanon Dal Bo comincia proprio dalla vivacità dei commenti suscitati dall'edizione del 1948.

¹⁷³ Ivi.

«Nessuna mostra cinematografica, di quelle tenute a Venezia fra il '31 e il '38, suscitò tanta vivacità d'impressioni, di polemiche, di preoccupazioni come questa del '47. Era naturale: quelle si seguivano regolarmente di anno in anno, non avevano concorrenti o quasi, i buoni film vi arrivavano con tale ricchezza da coprire gli errori che pur si commettevano sotto l'influenza degli interessi dei produttori o della politica fascista (solo gli errori delle ultime giurie ebbero larga risonanza e forse nuocciono ancora); questa invece era la prima vera Mostra ufficiale dopo dieci anni d'interruzione, si è svolta in mezzo alla concorrenza di altre quattro città d'Europa, accanto ad alcuni aspetti positivi ha presentato deficienze visibili e sconcertanti dando, a paragone col passato, anzi con la stessa manifestazione non ufficiale dell'anno scorso, una sensazione di decadenza¹⁷⁴».

Un parere critico con ogni probabilità espresso “a caldo”, appena conclusa la Mostra del '47, ma ponderato sulla base della considerazione delle edizioni passate. Zanon Dal Bo prende in esame le reazioni dei critici, considerati dunque competenti e in grado di mostrare una direttiva. In base alla sua interpretazione, i critici si espressero positivamente sugli eventi speciali, mentre giudicarono negativamente la qualità dei film, ritenuti mediocri.

«Non che mancassero i buoni film, ma furono troppi, in proporzione, i film mediocri o addirittura banali e una stranissima distribuzione degli spettacoli diede a quasi tutti i film più tipicamente e, ahimè, banalmente commerciali l'onore della proiezione serale, mentre alcuni buoni film (e non di quelli cosiddetti d'avanguardia, adatti a un pubblico ristretto) restavano relegati nelle proiezioni del pomeriggio. Veniva da pensare a mancanza assoluta di valutazione critica; e poiché alla Mostra non mancano uomini appassionati e competenti (anche se sarebbe utile che ve ne fossero di più), evidentemente c'è nel suo organico qualche difetto di struttura che, unito alla preoccupazione della concorrenza, le impedì di darsi una precisa direttiva e una linea, almeno, di mantenerla di fronte a pressioni di produttori e distributori, attenti soli ai loro interessi commerciali¹⁷⁵».

La valutazione critica è dunque considerata alla base di una buona organizzazione della Mostra, indispensabile per creare i giusti equilibri, soppesare gli ingredienti di un festival sempre in bilico tra le ragioni dell'arte e quelle del commercio. Carenza di persone competenti, difetti strutturali ed eccessiva preoccupazione per la concorrenza: queste le principali accuse mosse da Zanon Dal Bo alla Mostra. E

¹⁷⁴ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM ter, 1948, “Varie”, Proposta per la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, p. 1.

¹⁷⁵ Ibid, p. 2.

le soluzioni? Sono due: privilegiare l'aspetto artistico, ridando tono e dignità alla Mostra, anche ridimensionandola, oppure favorire le esigenze del mercato cinematografico, slegando completamente la Mostra dalla Biennale.

La proposta di Dal Bo si rivela interessante perché, proseguendo la sua analisi, arriva a postulare l'esistenza di un direttore artistico, idea affatto lontana dal modo di pensare di Zorzi.

«Ma presa la decisione bisogna subito creare gli organi adatti ad attuarla, modificando l'attuale struttura sull'esempio, mi pare, di quella della Biennale delle arti, creando cioè un consiglio di persone competenti nel campo dell'arte cinematografica e un Segretario, o Direttore artistico, che da esso appoggiato e con la collaborazione degli altri membri, ne interpreti le direttive [...]»¹⁷⁶

Anche l'idea di modificare la giuria, idea che si concretizzerà proprio a partire dall'edizione del 1948, trova nel testo di Zanon Dal Bo un'espressione non dissimile dalla realtà.

«Non ha senso, mi pare, una giuria in cui ciascun componente rappresenta interessi diversi, ciascuno quelli della propria nazione e, naturalmente, dei rispettivi produttori. Così si viene solo a compromessi diplomatici, buoni in altre sedi ma non in questa, e succede magari che siano dimenticati nella premiazione proprio i più vivi e genuini apporti di arte cinematografica [...]»¹⁷⁷

Come vedremo, del ruolo della giuria, e quindi del senso e della funzione dei premi, si dà ampia testimonianza nella documentazione della Serie relativa a queste edizioni del 1948, al cui interno sono raccolti i verbali delle tre sedute della giuria, durante le quali vengono prese in considerazione le motivazioni di attribuzione dei premi.

Quanto all'idea delle retrospettive, in grado di dare ampiezza di respiro alla Mostra, sopperendo anche alla carenza di capolavori della produzione attuale, Zanon Dal Bo rivela di aver insistito molto l'anno precedente perché si

¹⁷⁶ Ibid., p. 3.

¹⁷⁷ Ivi.

imboccasse la strada delle sezioni speciali. Per il 1948 egli auspica una maggiore organizzazione.

«Se le retrospettive continueranno, se ad esse si potranno aggiungere, e la cosa non è difficile, convegni di studi e di discussioni critiche, estetiche e tecniche, anche se i film nuovi saranno per un anno o due ridotti nel numero, Venezia diverrà, fra agosto e settembre, una meta quasi obbligata di amatori di cinema, di artisti, di critici¹⁷⁸».

Il suggerimento è lampante: ridimensionare ed elevare. Un suggerimento che si può dire venne in parte accolto per l'edizione del 1948, condizionata dal ridimensionamento imposto dagli accordi con Cannes del febbraio '47, ma completamente ignorato fino all'era Chiarini: le edizioni degli anni Cinquanta interpretarono l'apertura intrapresa da Zorzi nel segno dell'ipertrofia, della moltiplicazione degli eventi della Mostra, cui venne riservato un concorso di film principale, denominato familiarmente “mostra grande”, ma che si dilatò di fatto in una serie di iniziative specialistiche e di richiamo diluite nell'arco dell'intera stagione estiva, trasformandosi in un contenitore ampio e piuttosto informe, ambizioso ma dispersivo.

Tra le proposte di Zanon Dal Bo, una risulta di particolare interesse, più per la modernità della sua concezione che per l'effettiva realizzazione, che non avvenne mai.

«E non potrebbe, anche, la Mostra veneziana intervenire in modo diretto nella stessa produzione cinematografica? Non è questa una idea da accettare e rifiutare di primo acchito, è un'idea da studiare¹⁷⁹».

Un suggerimento ambizioso, molto attuale per concezione e respiro: la Biennale come soggetto produttore, in grado non solo di fare da vetrina per le produzioni altrui, ma di dare un contributo fattivo al cinema italiano, con il quale, sosteneva Zanon Dal Bo, i rapporti devono essere più stretti e solidali. Vive in questa idea il

¹⁷⁸ Ivi.

¹⁷⁹ Ibid., p.4.

riflesso di un certo nazionalismo entusiasta, figlio del suo tempo, tuttavia l'idea della Biennale come soggetto committente resta molto interessante ed attuale: negli anni verrà applicata da tutti gli altri settori, meno che dal settore cinematografico.

Altro suggerimento, non meno lungimirante e connesso alla peculiare storia del festival veneziano, riguarda la rilevanza sempre maggiore del documentario nel panorama delle produzioni internazionali.

«[...] non mi riferisco qui al documentario didattico, o scientifico, o di cronaca, ma al documentario artistico, a quello per intenderci in cui l'inquadratura, il ritmo, il montaggio hanno valore d'arte come in un film a soggetto. Non potrebbe la Biennale in questo campo proporre dei temi, bandire concorsi, richiamare insomma su questo più severo tipo di cinema l'attenzione di registi e artisti che ora guardano esclusivamente ai film a soggetto, facendo troppo spesso del teatro poco genuino o della cattiva letteratura^{180?}».

Non solo suggerimenti pragmatici di tipo organizzativo, ma anche indicazioni di tipo estetico che ci restituiscono vivo il *milieu* entro il quale si dipanavano le discussioni interne sulla forma festival.

Sull'artisticità, vera e propria ossessione di questa Mostra, in reazione alla mediocrità di molti dei film presentati nel corso dell'edizione precedente, insiste anche Giovanni Ponti.

«Secondo il principio informatore della rassegna veneziana, che del cinema vuole additare e sostenere le possibilità di elevazione artistica e civile, i concetti in base ai quali è organizzata la IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica tendono a confermare ed a valorizzarne ancor di più l'essenza di mostra "d'arte", ove cioè i valori estetici prevalgano su ogni altro interesse¹⁸¹».

La qualità dei film innanzitutto, unica vero contrassegno della peculiarità veneziana: un *refrain* spesso ripetuto nel corso della storia della Mostra proprio a partire da questa edizione per certi versi decisiva, prodotto di sintesi delle istanze

¹⁸⁰ Ibid., pp -4-5.

¹⁸¹ Giovanni Ponti, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 179.

avanzate da Elio Zorzi, istanze che fecero transitare la Mostra nella sua era moderna, anche dal punto di vista della funzionalizzazione degli spazi al Lido. Questa IX Mostra infatti si svolse nuovamente a Palazzo del Cinema, nei pressi del quale venne allestito un cinema all'aperto, dove in seguito verrà realizzata l'arena. È la stessa Flavia Paulon a ricordarlo:

«Con il 1948 la Mostra ritornò al Palazzo del Cinema al Lido. Venne anche allestito un cinema all'aperto provvisorio, a ridosso del Palazzo, dove ora c'è l'Arena¹⁸²».

Anche la qualità dei film fu elevata, per quanto il numero di nazioni partecipanti si fosse esteso. Sarà la giuria a questo punto ad avere l'ultima parola, interpretando per la prima volta nella storia della Mostra un mandato preciso: giudicare secondo direttive prettamente estetiche.

Tra i documenti riservati conservati, quelli che, insieme ai verbali della giuria e alla posta personale sono in grado di raccontare aspetti meno noti dell'organizzazione della Mostra, troviamo due verbali notarili che attestano che la selezione della fascia oraria di proiezione dei film americani prodotti da soci della MPAA, che, superati gli attriti dell'edizione precedente, aveva accordato la sua partecipazione, avvenne per sorteggio: segno che la relazione con il consorzio delle *major* americane necessitava ancora di qualche tutela¹⁸³.

3.3 *La giuria presieduta da Luigi Chiarini*

Per quanto nel tempo i pareri critici si siano susseguiti e contraddetti, la testimonianza della discussione avvenuta all'interno della giuria, composta da critici cinematografici e da esperti del settore, costituisce un'occasione preziosa per valutare la temperie di questa fertile edizione.

¹⁸² Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., p. 63.

¹⁸³ Cfr. ASAC, Fondo storico, Serie Cinema, CM 14 ter, "Varie", Verbali notarili 13 agosto 1948.

Presieduta da Luigi Chiarini, la giuria annoverava al proprio interno i critici Mario Gromo (già collaboratore di lunga data e critico della «Stampa»), Arturo Lanocita («Il Corriere della Sera»), Vinicio Marinucci (fondatore del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani), padre Felix Morlion (fondatore dei servizi segreti cattolici Pro Deo e legato a Giulio Andreotti¹⁸⁴), Mario Melloni («Il Popolo»), Giorgio Prospero (sceneggiatore già fascista e critico per «Cinema»). Avrebbero dovuto essere presenti alla prima seduta, il 19 agosto, anche altri due membri: il pittore Renato Guttuso e Alberto Consiglio (intellettuale, sceneggiatore, tra gli altri, di *Roma città aperta* e neo-deputato). A Guttuso, che si dimetterà quasi subito, succederà il critico Guido Aristarco, già presente alla seconda seduta del 27 agosto.

Una giuria dunque estremamente competente e abbastanza rappresentativa delle forze intellettuali del paese: ex fascisti e antifascisti storici, neo democristiani, oscuri prelati, garanti di categoria, intellettuali: un'accollita di esponenti della cultura italiana del dopoguerra che rappresenta *in nuce* quel feudo democristiano che la Mostra diventerà di lì a poco, sotto la *longa manus* di Giulio Andreotti, all'epoca Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio. In apertura della prima seduta, avvenuta il 19 agosto 1948 alle ore 18 a Palazzo del Cinema, Giulio Andreotti mandò i propri saluti ai giurati tramite Ugo de Pirro, raccomandando alla giuria di giudicare in sede puramente estetica: il che lascia presupporre il suggerimento a non valutare le implicazioni politiche di certi film, specie italiani, presenti alla Mostra.

È il caso de *La terra trema* di Luchino Visconti, intorno alla premiazione del quale nacque una significativa discussione a porte chiuse, debitamente ricostruita nel verbale. Il 4 settembre, nel corso della quarta e ultima seduta della giuria, sarà Consiglio a muovere le prime riserve sul film.

¹⁸⁴ Cfr. Virgilio Fantucci, *La strategia di padre Morlion*, in Luciano De Giusti (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, 1949-1954, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

«Il Presidente apre la seduta e dà la parola a Consiglio, il quale tiene a precisare prima di tutto, nei riguardi del film *La terra trema* di Luchino Visconti che, pur lodando l'opera del regista e le qualità del film, non si può non tener conto delle arbitrarie deformazioni in senso politico che la colonna sonora reca al soggetto, evidentemente ispirato in origine al romanzo del Verga *I Malavoglia*; e che, pertanto, ritiene opportuno, nel caso in cui il film riportasse il primo premio, motivare il premio stesso con una clausola che additi l'arbitrarietà di tale sovrastruttura d'ordine essenzialmente politico¹⁸⁵».

Consiglio ritiene che l'opera di Visconti fosse rovinata da una sovrastruttura di tipo politico. Anche Chiarini si dirà d'accordo, ribadendo il compito della giuria di giudicare solo in senso estetico, non politico. Morlion non ha dubbi che il film di Visconti sarebbe stato tra i premiati e suggerisce di formulare una motivazione di carattere esclusivamente estetico per ciascuno dei quattro film che otterranno i quattro primi premi. Aristarco, Marinucci, Lanocita e Prosperi e Gromo respingono la proposta di Morlion, anche se Gromo si dice d'accordo a motivare i premi, ma solo brevemente, senza scendere in considerazioni critiche.

La terra trema alla fine della discussione risulta tra i tre film a ottenere il Premio Internazionale, insieme a *The Fugitive* di John Ford e *Louisiana Story* di Robert Flaherty. La motivazione al premio conferito alla discussa opera di Visconti recita, in sintonia con le decisioni della giuria, e quindi in linea con le direttive andreottiane: «per i suoi valori stilistici e corali¹⁸⁶». Quanto la discussione sulle qualità del film e sulle motivazioni da addurre alla premiazione abbia giocato un ruolo decisivo per la diffusione e la fortuna dell'opera è facile riscontrarlo sfogliando la stampa dell'epoca¹⁸⁷.

¹⁸⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 14 ter, 1948, "Varie", Verbale della quarta seduta della giuria 4 settembre 1948, p. 1.

¹⁸⁶ Per i rapporti tra cinema e politica relativamente alla vicenda produttiva e critica de *La terra trema* di Luchino Visconti, cfr. Lino Micciché, *Il progetto de «La terra trema»*, in Callisto Cosulich (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VII, 1945-1948, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003. Inoltre: Roberto Semprebene, *La terra trema. Prove tecniche del compromesso storico? Rapporti tra cinema e politica nel secondo dopoguerra*, Effatà, 2009.

¹⁸⁷ Cfr. Roberto Semprebene, *La terra trema*, cit., pp. 160-168.

3.4 La I Esposizione Tecnica della Cinematografia

Tratto peculiare dell'interinato di Elio Zorzi furono gli allestimenti delle esposizioni della tecnica cinematografica: la prima allestita a furor di polemica nel 1947 da un'associazione estranea alla Biennale che aveva suscitato la diffidenza di Zorzi, la seconda invece, progettata e organizzata in seno alle attività della Mostra e denominata, con un colpo di spugna, I Esposizione Tecnica della Cinematografia. L'Esposizione costituiva una sezione complementare della Mostra e possedeva un proprio regolamento. Organizzata con il patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri e dell'Ufficio Centrale della Cinematografia, nonché dall'Associazione Tecnica Italiana per la Cinematografia, aveva come scopo

«documentare il progresso della tecnica cinematografica presentando i mezzi che interessano l'industria cinematografica in tutti i suoi aspetti, con particolare riguardo alle innovazioni scientifiche e tecniche ed ai ritrovati che comunque concorrono allo sviluppo ed al perfezionamento della cinematografia¹⁸⁸».

L'Esposizione viene allestita al piano terra e nei sotterranei dell'Hotel Excelsior, lungo 15 sale dedicate ai singoli settori della realizzazione e della proiezione di film. Una planimetria, un bozzetto e il catalogo conservati nel fascicolo dedicato all'Esposizione, consentono di ricostruirne grosso modo l'allestimento¹⁸⁹, più simile di fatto a un'esposizione fieristica che a una mostra. Ditte italiane ed estere furono chiamate a esporre i più recenti ritrovati della tecnica in fatto di cinematografia, relativamente ai settori del colore, della ripresa, dell'illuminazione, del formato ridotto, della proiezione. Ciò che distinse l'Esposizione da una semplice fiera fu l'assegnazione di premi ufficiali, assegnati

¹⁸⁸ Regolamento della I Esposizione Tecnica Internazionale della Cinematografia 1948, art. 2. in ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 14 bis, 1948, "Esposizione Tecnica".

¹⁸⁹ Cfr. Immagini in appendice.

per conto della Presidenza del Consiglio dei Ministri, del Ministero della Pubblica Istruzione, del CNR, della Biennale, della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, dell'Associazione Tecnica Italiana per la Cinematografia, dell'ANICA e dell'AGIS da una giuria composta da un rappresentante per ciascun ente. Previsti inoltre, *a latere*, una serie di convegni relativi ai problemi e agli sviluppi della tecnica cinematografica. Un evento dunque più strutturato e dal carattere istituzionale, che certo ebbe a risarcire l'organizzazione dalle sovrapposizioni con la direzione, occorse l'anno precedente in occasione dell'allestimento della Mostra della Tecnica.

Non mancarono sovrapposizioni e dissapori interni nemmeno per questa edizione, il più significativo e documentato dei quali è costituito senz'altro dalle dimissioni rassegnate, non senza eco polemica, da Elio Zorzi.

Le dimissioni erano state rassegnate da Zorzi a Ponti il 20 novembre 1948. Il fascicolo non conserva la lettera di dimissioni, bensì la puntuale e rancorosa risposta di Ponti, datata 28 novembre.

Il primo argomento citato da Ponti riguarda l'illazione avanzata da Zorzi nell'affermare che l'organizzazione diretta della Mostra stesse per passare alla Direzione Generale dello Spettacolo. Un'illazione che doveva certo aver avuto origine da chiacchiere e malumori, ma che è forse il sintomo di un malessere generale che attraversava il mondo della cultura e del cinema in particolare, che proprio in quel periodo dava segnali di fermento contro l'eccessiva burocratizzazione delle attività cinematografiche operata dall'Ufficio Centrale per la Cinematografia.

«Venezia e la Biennale non hanno bisogno di simili intromissioni, il nostro Ente si è dimostrato sempre capace di saper organizzare e bene la Mostra cinematografica ed io non permetterò mai che ciò avvenga¹⁹⁰».

¹⁹⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 14 ter, 1948, "Varie", Lettera Ponti – Zorzi 28 novembre 1948, p.1.

Un contenzioso a proposito dell'appalto dell'impianto tecnico concesso alla Microtecnica anziché, come aveva sperato Zorzi sbilanciandosi con gli interessati, alla Cinemeccanica è annoverata da Ponti come una delle cause addotte da Zorzi a motivazione delle sue dimissioni. Anche il peso dell'Associazione degli Albergatori, che premettero pare per spostare la data di inizio e fine della Mostra, giocò il suo ruolo nella decisione di Zorzi, così come la cattiva gestione dell'ospitalità e la carenza di personale. Fatti confutati da Ponti con dovizia di particolari e con la contro accusa mossa a Zorzi di aver mostrato disinteresse, compromettendo lo svolgimento della manifestazione. Una lettera dal tono autoritario e ostile, alla quale Zorzi risponde difendendo la propria integrità, manifestando un certo sconcerto per l'accusa di disinteresse avanzata dal presidente.

«Conscio e sicuro nella mia coscienza di essermi prodigato nei diciotto giorni della Mostra con una dedizione che l'assenza di entusiasmo rendeva, se mai, tanto più meritoria, posso considerare con serenità il tuo giudizio, che – absit iniuria verbis - non posso prendere in considerazione. Perché non posso credere che tu l'abbia formulato sul serio, ma solo in un impeto di ritorsione di un attacco che non avevo avuto alcuna intenzione di muoverti¹⁹¹».

Si chiude con una nota amara dunque l'interinato di Zorzi, condotto con slancio e partecipazione, sebbene mai scevro di critiche mosse nei confronti della direzione della Biennale, a cominciare dalla più antica che chiedeva la presenza di un autentico direttore artistico e non di un commissario tecnico, qual era Elio Zorzi. Zorzi seppe però riavviare la Mostra, inserendola in un percorso di un autentico rinnovamento, il primo significativo della storia della manifestazione, in quanto scaturito dal confronto con la concorrenza e dal mutato assetto politico e culturale dell'Italia. Zorzi non inventò una vera e propria formula, perché la sua ricetta non si ripeté uguale a se stessa, ma sperimentò strade nuove sviluppando alcune

¹⁹¹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 14 ter, "Varie", Lettera Zorzi – Ponti 1 dicembre 1948, p.3.

tendenze già presenti nella concezione della Mostra prima della guerra: l'introduzione di "sezioni speciali" dedicate alle retrospettive e alle rassegne di film scientifici, didattici ed educativi (dalle quali nasceranno i futuri festival del film per ragazzi e del film scientifico), le mostre della tecnica e dell'editoria, l'implementazione della cineteca e l'idea di fondare una biblioteca, la giuria specialistica, il peso restituito al valore artistico delle opere, più che alle quotazioni di mercato, il valore riconosciuto al documentario come film artistico e non solo informativo. Anche la raccolta dei documenti rispecchia questo desiderio di rinnovare l'assetto della Mostra: maggiori consistenza e ordine, presenza di bozzetti, planimetrie, regolamenti, cataloghi.

LA MOSTRA SECONDO ANTONIO PETRUCCI (1949-1953)

1. *L'insediamento di Petrucci*

Alle dimissioni del conte Zorzi, che seguì comunque il suo lavoro di capo ufficio stampa della Biennale, subentrò, su suggerimento del governo, Antonio Petrucci, uomo di cinema, già regista di un lungometraggio (*Cinema che passione!*, 1934) e fervente critico cinematografico¹⁹². Con Petrucci comincia l'era dei grandi direttori della Mostra, personalità attive nel mondo del cinema che imprimeranno alla manifestazione veneziana ciascuno una cifra propria, nel tentativo di assecondare lo sviluppo di un evento che non era più, ormai, l'unico festival cinematografico al mondo e che rischiava di non essere nemmeno il più autorevole e frequentato. Dal 1949 in poi, tra le carte, numerosissime, conservate nella Serie Cinema è frequente reperire documentazione (programmi, comunicati, ritagli stampa) relativa ai festival rivali: Cannes *in primis*, ma anche Locarno e in seguito anche Berlino, che nacque di lì a poco, nel 1951. Come e più di Elio Zorzi, Petrucci dovette ridare visibilità alla Mostra in un paesaggio mediatico già affollato, in un clima culturale e politico democratico ma asfittico, dominato in Italia dall'ideologia democristiana¹⁹³

¹⁹² «La direzione, con una scelta che veniva suggerita dal Ministero e accettata pacatamente dalla Biennale, veniva affidata ad Antonio Petrucci». Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., p. 69.

¹⁹³ Per un approfondimento del clima politico ed economico che gravava sulla filiera cinematografica in Italia dopo il 1945, si rimanda in particolare a: Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. III, Roma, Editori Riuniti, 2001 e a; Lorenzo Quaglietti, *Storia economico-politica del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

«Da quando nel 1949 Antonio Petrucci è nominato direttore della Mostra la Biennale diventa, di fatto, uno dei pochi centri culturali del territorio nazionale sottratto all'egemonia delle sinistre: la Democrazia Cristiana lo considera un suo fiore all'occhiello non tanto per accrescere i propri meriti e il proprio patrimonio culturale, quanto per beneficiare ed esibire una folla di oscuri esponenti del sottobosco politico e amministrativo periodicamente promossi all'onore dei riflettori¹⁹⁴».

Petrucci si trova dunque a dover agire in equilibrio tra potere costituito, mercato cinematografico ed esigenze dell'ente Biennale, presieduta ancora da Giovanni Ponti. Saprà destreggiarsi nel ridisegno della Mostra, che concepì come un evento molteplice, in equilibrio tra dignità artistica e mondanità.

«Petrucci, che ha partecipato alla Resistenza, punta le sue carte su un intrecciarsi di eventi culturali e mondani, sul moltiplicarsi delle iniziative, sull'attenzione ed equidistanza nei confronti di chi spinge verso una più accentuata mondanizzazione e chi invece preme per un maggiore rigore culturale¹⁹⁵».

Il nuovo direttore riceveva in eredità una Mostra già avviata verso la modernità, forgiata da Elio Zorzi con fervore e ostinazione, nonostante le difficoltà. L'opera da lui compiuta ci appare oggi come un ampliamento del disegno di Zorzi, un'interpretazione certo nel segno di una maggiore mondanità e di un rinnovato aplomb politico-istituzionale, ma comunque figlia dell'idea multiforme concepita dal suo predecessore. Agli eventi di sicuro richiamo di pubblico e stampa (la presenza di dive e divi), alla mondanità esibita (i ricevimenti all'Excelsior), Petrucci seppe affiancare nuovi spazi e attenzione per il pubblico (l'ampliamento del Palazzo del Cinema; l'arena all'aperto; le proiezioni decentrate per le «classi lavoratrici» a Mestre), rigore *cinéphile* (le retrospettive delle Sezioni Speciali; i convegni), iniziativa commerciale (la Mostra-mercato del cinema), poliedricità (il coinvolgimento dell'industria della moda; il Festival Internazionale del Film per Ragazzi; le iniziative editoriali). Una Mostra dunque concepita come contenitore “generalista”, con l'attenzione che di lì a poco si sarebbe riservata ai palinsesti

¹⁹⁴ Gian Piero Brunetta, *Cinetesori della Biennale*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 34.

¹⁹⁵ Ivi.

televisivi. Non a caso, forse, il primo evento televisivo veneziano ebbe luogo proprio alla Mostra, nel 1952, quando la diretta della serata inaugurale al Lido fu trasmessa al cinema Rossini di San Marco¹⁹⁶.

Le carte conservate nei numerosi faldoni dedicati alle edizioni dal 1949 al 1953 appaiono per lo più ordinate per Paesi. La loro sedimentazione piuttosto regolare rivela un'organizzazione più ampia e salda, dovuta certo a un assetto più stabile della Sottocommissione preposta all'allestimento della Mostra. Vi si trovano, per lo più conservate nei faldoni dedicati all'Italia, copie di regolamenti, relazioni e risoluzioni elaborate nel corso di sedute e convegni, analisi, comunicati stampa. La corrispondenza internazionale afferisce per la maggior parte alle relazioni con le case di produzione e gli organi istituzionali dei vari paesi e non riserva significative sorprese.

2. *Funzione del festival*

Per comprendere il pensiero di Antonio Petrucci e il suo ruolo nel ridisegno della Mostra, occorre considerare la relazione che egli stesso presentò nel luglio 1951 alla Federazione Internazionale dei Film Club e delle Accademie di Cinema, riunitasi a Cambridge, dal titolo *Funzione dei festivals*. La relazione è un documento prezioso per capire da un lato quali direttive mossero Petrucci e il suo staff nel progetto di rinnovamento della Mostra, dall'altro per considerare l'evoluzione della forma festival.

Significativo in proposito che lo scritto cominci proprio dalla denominazione “festival”, termine che si impose a livello internazionale per designare ogni

¹⁹⁶ Ne dà notizia Arturo Lanocita, in un articolo pubblicato sul «Corriere d'Informazione» il 25 agosto 1952, in: Aprà (a cura di), cit., pp. 221-222: «Ci siamo sentiti pionieri per una sera, abbiamo avuto la sensazione di appartenere alla stessa famiglia precorritrice di cui fecero parte, la sera del 28 dicembre 1895, i pochi spettatori della prima proiezione cinematografica, nel sotterraneo di un caffè parigino».

manifestazione artistica e spettacolare, specie cinematografica, per ricordare solo in seconda battuta il significato peculiare dell'evento veneziano di essere una “mostra”, discorso che interessò i primissimi organizzatori, il cui obiettivo principale era sancire l'ingresso del cinematografo nel tempio delle belle arti. Esordisce infatti con queste parole la relazione di Petrucci:

«Mi è sempre piaciuto pensare che nella parola “festival” sia contenuto il concetto di torneo, che cioè l'avvenimento che essa vuole indicare abbia origine medioevale e si ricolleggi ad un complesso di festeggiamenti che comprendeva, insieme a danze e banchetti, rudi combattimenti di cavalieri e contese fra musicisti-poeti. [...] Non si può tuttavia dire che la parola, pur conservando tutto il suo fascino, sia tra le più belle che, superando i confini sempre angusti del linguaggio nazionale, si sono imposte all'uso internazionale ma soprattutto non sembra la più calzante per il cinematografo¹⁹⁷».

Una speculazione teorica che, accanto alle considerazioni sull'organizzazione e l'allestimento della Mostra, ci appare oggi un tratto peculiare di Petrucci, per quanto una concettualizzazione della Mostra non sia mai mancata lungo la storia della manifestazione veneziana. A rendere significativa questa riflessione di Petrucci non è solo il suo contenuto, che come vedremo chiarisce le linee programmatiche delle edizioni dal 1949 al 1953, quanto la sua presenza nella Serie Cinema, tra le carte che testimoniano il procedere inesorabile della macchina organizzativa. Una battuta d'arresto, una pausa di riflessione che ci induce a considerare Petrucci non un mero esecutore tecnico, ma un vero direttore artistico alla ricerca di concretizzare un progetto rappresentativo di un'idea di cinema. Per la prima volta il festival è portatore dunque di una cifra teorica marcata che contribuisce fattivamente a definire la natura stessa del cinema, il suo essere un'arte proiettiva, necessariamente votata al tempo effimero dell'evento e al confronto simultaneo con il pubblico e con il mondo.

¹⁹⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 17/8, 1951, “Italia 9,10”, Antonio Petrucci, *Funzione dei Festivals*, relazione presentata alla Federazione Internazionale dei Film Club e delle Accademie di Cinema, Cambridge, luglio 1951, p. 1.

«Arte che si serve di mezzi nuovissimi, arte che ha pochi decenni di vita, arte che deve ancora crearsi una sua tradizione, il cinematografo ha superato il mondo che lo ha preceduto e dovrebbe quindi avere, anche per le sue manifestazioni internazionali, un termine proprio che comprendesse, insieme al concetto di giuoco e quindi di gara, il concetto assai più importante per noi di rassegna o di incontro¹⁹⁸».

Il cinema dunque necessita di un luogo di incontro in cui sia possibile darsi in rassegna ad un pubblico. Un'idea che consegna al festival un significato sociale e aggregante, disattivando in parte la sua funzione di “tribunale” dei film, per ritrovare il suo senso nel confronto e nell'incontro tra persone.

«In altre parole, lo scopo primo e per noi più importante dei festival non è tanto quello di misurare con un metro (che non esiste in assoluto) le distanze tra opera e opera d'arte, quanto di consentire agli artisti di ogni paese di prendere contatto fra di loro attraverso la conoscenza diretta dell'opera che ciascuno ha prodotto, ed alla massa anonima del pubblico di realizzare incontri umani con gli artisti. È infatti a mio avviso questo carattere rinascimentale di ritorno all'umano il più saliente e proprio del cinema¹⁹⁹».

Quest'idea «rinascimentale» e umanista di cinema giustifica appieno la formula che Petrucci riservò alle “sue” Mostre: luoghi di incontro plurali, aperti tanto agli specialisti quanto al pubblico e non rassegne esclusive, per i pochi eletti in grado di attribuire l'etichetta di opera d'arte a un film. Un'idea che si fece immediatamente progetto e che non fu compresa in questi termini nemmeno dai critici, che accusarono le edizioni dirette da Petrucci di essere assediata da film mediocri. Ma fu lo stesso Petrucci a ribadire che il cinema non è solo arte.

«Più vasta in certo senso ancora l'esperienza del cinema che per vaste zone rimane nella non arte e sconfinava perfino nella documentazione, nella pedagogia, nella propaganda con un'efficacia senz'altro superiore a quella della parola perché alla parola, circoscritta sempre all'ambito linguistico, unisce l'immagine²⁰⁰».

È un'idea di cinema forse un po' ingenua quella di Petrucci, tuttavia tanto più

¹⁹⁸ Ivi.

¹⁹⁹ Ivi.

²⁰⁰ Ibid., p. 2.

pregna di significato quanto più la si associa al concetto di festival cui si riferisce. Un contenitore atto a favorire gli incontri, dove non si fa alcun torto al cinema qualora vi si trovi rappresentata anche la dimensione non artistica, ma informativa e comunicativa, del film. È senz'altro l'idea più "popolare" che fino a quel momento fosse stata espressa da un direttore e non è difficile scorgervi un tratto di ecumenismo che si iscrive perfettamente nel disegno politico e culturale democristiano.

Ma il cinema, prosegue Petrucci, è anche un'arte, un'arte in grado di riunire in una unità omogenea poesia, pittura e musica. La sola, forse, «la cui influenza può o dovrebbe divenire determinante per la soluzione della cosiddetta crisi delle arti²⁰¹».

È a questo punto che, in modo certo forzato e ideologico, Petrucci comincia un confronto teorico interessante tra cinema e arti figurative, confronto che acquista significato proprio se riferito al mandato che egli ricopre alla Biennale, ente che in sé ospita tutte le discipline artistiche, tempio che nel 1932 Volpi, Maraini e De Feo avevano aperto al cinema.

Lo smarrimento postbellico, l'onnipotenza della scienza, persino la minaccia della scomposizione dell'atomo, contribuiscono a trasferire alle «masse», soprattutto attraverso le arti, una senso di inquietudine.

«In altri termini poiché la massa istintivamente anela all'ordine (ed è per questo che abbiamo constatato come sia disposta anche ad accettare un ordine ingiusto che ha quindi soltanto l'apparenza dell'ordine) altrettanto istintivamente coglie in certi aspetti dell'arte contemporanea la mancanza totale o parziale dell'ordine e se ne ritrae»²⁰².

Qual era la risposta a questa inquietudine dello spirito, al pericolo di una smentita del principio ordinatore? Nel pensiero di Petrucci, la risposta risiedeva, naturalmente, nel principio dell'umano propugnato dal cristianesimo. Quel

²⁰¹ Ibid., p. 3.

²⁰² Ibid., p. 4.

medesimo senso dell'umano che il cinema aveva riguadagnato, laddove le altre arti sembravano averlo smarrito.

«Per quanto faccia l'uomo non riesce mai a superare – se non invocando ed accettando la grazia – il peccato originale. Ora di tutte le arti, a parte i tentativi cui sopra si accennava, è il cinema quello che l'ha come elemento essenziale in tutti i suoi aspetti. Di qui la comprensione da parte delle masse»²⁰³.

Giustificare filosoficamente il significato del cinema, è funzionale a Petrucci per richiamare quella che per lui era la funzione dei festival cinematografici. Il cinema infatti, ricorda Petrucci, più di ogni altra arte necessita del compromesso con il mondo economico, di qui la funzione dei festival «che è quindi di consentire il contatto vivo ed umano tra artista ed artista e fra artista e pubblico»²⁰⁴.

Un festival serve dunque all'incontro tra esseri umani intorno a una serie di fatti in grado di favorire il recupero del senso dell'umano che altrove era posto in crisi. E i festival cinematografici sono il luogo in cui si salda quella distanza tra industria e ingegno che sta alla base della dualità del cinema come fatto artistico.

«La necessità dei “festival” appare evidente a chiunque ma, proprio perché considerata sotto questo aspetto, tanto più difficile ed impegnativa ne è l'organizzazione. Come in ogni momento della creazione dell'opera d'arte cinematografica, bisogna continuamente fare i conti con le necessità industriali o con le pretese dell'industria, anche se giustificate, così nell'organizzazione di un “festival” bisogna fare i conti con l'industria la quale, naturalmente, tende a servirsene come mezzo pubblicitario o ad evitarli come un pericolo per il successo commerciale del proprio prodotto»²⁰⁵.

A conclusione del discorso lungo ed articolato di Petrucci figura l'eterna lotta tra film commerciale e film d'arte, questione sempre dibattuta e che qui appare rifunzionalizzata a sostegno di un'idea “ecumenica” del cinema e di una concezione “generalista” di festival cinematografico.

²⁰³ Ibid., p. 5.

²⁰⁴ Ibid., pp. 6-7.

²⁰⁵ Ibid., p. 7.

«[...] Esiste dunque un contrasto assoluto fra il successo commerciale e l'opera d'arte? Per noi, dico per noi che ci preoccupiamo dei problemi dell'arte, la risposta è purtroppo facile, e che cioè non esiste incompatibilità fra opera d'arte e successo commerciale, ma accade molto spesso che l'artista, precorrendo i tempi, superi e vada addirittura contro quelli che sono i gusti del pubblico e quindi l'opera d'arte può non avere successo commerciale. Ma è altresì abbastanza ovvio che il successo commerciale non significa necessariamente che l'opera cinematografica sia opera d'arte. Per noi quindi il problema non si pone in realtà²⁰⁶».

L'eterna lotta tra cinema di rilevanza artistica e cinema commerciale è del tutto esaurata da questa considerazione di Petrucci, il quale si dilunga poi sul ruolo della critica, affermando che le categorie di giudizio sono esse stesse negoziabili.

Un posizione dunque inclusiva, non netta, anzi passibile di sfumature interpretative, un'idea che ammette di fatto ogni scelta. Per quanto, ovviamente, Petrucci spesso faccia appello alla qualità dei film, è utile sottolineare il ruolo che in proposito ebbe la critica cinematografica, che a Venezia venne per la prima volta riconosciuta come categoria e che Petrucci stesso chiamerà a raccolta in diverse occasioni.

Un documento relativo all'edizione del 1949, la prima diretta da Petrucci, aiuta a comprendere la relazione tra la direzione del festival e la critica, relazione non sempre felice in questi anni, e a meglio delineare il panorama della critica del tempo. La stampa quotidiana, è scritto, ha coperto sufficientemente la Mostra, ad eccezione dei quotidiani della sera, che riservarono al festival spazi molto esigui. I critici quotidianisti non furono teneri nei confronti della prima edizione del festival e non lo saranno nemmeno in occasione delle successive Mostre dirette da Petrucci²⁰⁷.

«Tra i critici più severi Gromo e Lanocita. Della stampa di sinistra basta ricordare le direttive di marcia seguite da Orecchio, Casirsaghi, Cosulich, Jacchia, i quali hanno concordemente cercato di demolire il Festival, tutti i film americani, portare sugli scudi quelli di tesi avanzate, soprattutto insistere sui due motivi del Festival clericale

²⁰⁶ Ibid., p. 8.

²⁰⁷ È sufficiente leggere l'antologia critica contenuta in Aprà (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., pp. 188-241.

e della cornice troppo mondana della manifestazione²⁰⁸».

Se i settimanali si esposero poco sulla Mostra, mentre la stampa specializzata al contrario ne diede ampio resoconto, la stampa satirica insistette sulla «scarsa serietà» e sulla «dipendenza dei giudici». Anche la stampa estera non fu tenera, specie la quella francese, che pure il rapporto definisce «prodiga di attenzioni e osservazioni». Un resoconto dunque piuttosto deludente, specie rispetto alle spese sostenute dalla gestione Petrucci, che, a ben leggere tra le righe di questa relazione, non fu troppo misurata: le manifestazioni collaterali tanto volute dal neo-direttore non ebbero buona copertura da parte della stampa, ad eccezione del premio Golden Laurel, il premio assegnato da David O' Selznick, e dalla sezione dedicata all'alta moda e al costume nel cinema. Ad uscire sconfitta sul piano del ritorno mediatico fu anche la Mostra del Libro, mentre ebbero buona copertura la Mostra-mercato e le retrospettive, salutate con favore. Anche l'idea di dar vita al festival minore dedicato al cinema per ragazzi fu accolta favorevolmente dalla stampa.

3. *Equilibrio e radicamento*

Nel complesso dunque la stampa specializzata e non apparve disorientata, ed è lecito ritenere che tale disorientamento portò Petrucci a riflettere sul suo operato, dal momento che tra i documenti conservati nel fascicolo dedicato all'edizione del 1949 spicca una *Analisi spettrale della X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* ad opera di Gilberto Severi. Si tratta della bozza di un articolo che rivela i retroscena organizzativi della Mostra in risposta alle polemiche apparse sulla stampa²⁰⁹. L'articolo risulta interessante in primo luogo perché dà

²⁰⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 15/7, 1949, "Varie", La stampa e il festival, p. 1.

²⁰⁹ «[...] la X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica è un organismo delicato e complesso che, bene o male (ma, a onor del vero, più bene che male) ha funzionato, e del quale però

una descrizione netta dell'organico della Mostra:

«La X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica si compone di un Ufficio Presidenza, con compiti direttivi e di coordinamento, a capo del quale è stato posto l'on. Ponti, Commissario della Biennale, di una Direzione Generale, con a capo il dott. Petrucci, un Ufficio Stampa diretto dal conte Elio Zorzi, veterano competentissimo di tutto ciò che concerne le manifestazioni d'arte veneziane, dal quale dipende anche un Ufficio Traduzioni, incaricato di volgere in francese, inglese, tedesco e spagnolo tutte le notizie che riguardano l'attività della Mostra e interessano i giornalisti accreditati; di un Ufficio Ospitalità incaricato di risolvere tutti i problemi inerenti al soggiorno veneziano degli invitati alla Mostra; infine di alcuni uffici informazione, e precisamente: uno presso la stazione al Piazzale Roma, punto d'arrivo degli automezzi e uno all'aeroporto di S. Nicolò²¹⁰».

In seguito Severi illustra gli uomini del «triumvirato» che governava la struttura della Mostra, composto da Petrucci, Molino e Rancati. In particolare è interessante notare come la scelta di Molino appaia strategica per le relazioni con il territorio, mentre il ruolo di Rancati si concretizza nel costituire un tramite con la Direzione Generale dello Spettacolo, emanazione diretta della Presidenza del Consiglio.

«Come vice-Direttore è stato scelto il dott. Molino, che ha il vantaggio di risiedere stabilmente a Venezia e di conoscere quindi tutto ciò che concerne la città, ed anche (cosa non ultima in ordine di importanza) la mentalità dei veneziani. Il terzo triumviro (poi che a dirigere la X Mostra c'è un vero e proprio triumvirato) è il dott. Rancati, ex aviatore bombardiere, sbattuto in combattimento nel cielo di Malta durante una spericolata impresa sull' "isola maledetta". Egli, nella sua qualità di funzionario della Presidenza del Consiglio, funge da "lision officer" fra la Direzione Generale dello Spettacolo e la Direzione della Mostra, con mansioni varie che vanno da quelle di dirigente a quelle di...Distributore di biglietti omaggio²¹¹».

Radicamento sul territorio e mantenimento degli equilibri istituzionali erano caratteristiche certamente non nuove per la Biennale, tuttavia risultano significative nel passaggio di testimone da Zorzi, direttore tecnico *ad interim*, e

nessuno fra i giornalisti accreditati si è preoccupato di studiare il meccanismo di funzionamento». Gilberto Severi, *Analisi spettrale della X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, p.1, in: ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 15/7, 1949, "Varie".

²¹⁰ Ibid., pp. 1-2.

²¹¹ Ibid., p. 2.

Antonio Petrucci, il quale, anche nell'architettare, in accordo con la Presidenza, la struttura della “reggenza” della Mostra, diede un contributo in favore della stabilità e dell'organizzazione, laddove Zorzi dimostrò al contrario una certa, per quanto fertile, improvvisazione. Anche l'annoso problema della distribuzione degli ingressi omaggio agli invitati, che fu una croce della direzione Zorzi, venne affrontata se non altro con maggiore coscienza e fu certo attenuata dal moltiplicarsi dei posti grazie alla costruzione dell'arena.

Anche le novità vengono elencate da Severi come un tratto felice della prima prova di Petrucci: il I Festival della Moda, il I Festival Internazionale del Film per Ragazzi, le Sezioni Speciali, l'arena all'aperto e le innovazioni tecniche.

«[...] in primo luogo c'è stato il Festival dell'Alta Moda e del Costume che si è svolto in tre giornate all'Excelsior e nel Palazzo del Cinema con sfilata di modelli inglesi e italiani, questi ultimi presentati, come già ho scritto altrove, dal Centro Italiano della Moda. Poi c'è stato il Festival dei Ragazzi, con proiezioni quotidiane al Cinema Astra del Lido (parte didattiche, parte di svago) di pellicole per il mondo piccolo; altro Festival interessante è stato quello delle Sezioni Speciali, non nuovo negli annali delle Mostre Cinematografiche ma reso quest'anno unitario e organico. Altre innovazioni importanti: il cinema all'aperto (capace di circa 2000 posti) e la nuova attrezzatura di apparecchi cinematografici e di schermi, tanto moderna che nell'Arena è installato il sistema Western ultimo tipo con schermi in “amiantex” (e cioè di amianto spruzzato a quarzo; con che la proiezione diventa luminosissima) e nel Palazzo del Cinema è installato l'impianto Cinemeccanica ultimo tipo²¹²».

Rispetto alle adesioni delle nazioni, viene ricordata la defezione della Russia e di tutti i suoi stati satellite, assenza motivata certo dal clima politico – in piena guerra fredda - e prolungata fino al 1953, anno della morte di Stalin e della fine della guerra di Corea. In ogni caso, le nazioni partecipanti furono diciannove, trentacinque i film a soggetto e cinquantotto i titoli tra cortometraggi e documentari; centoventisette i film proiettati nelle Sezioni Speciali dedicate ai film scientifici, didattici ed educativi, cinquanta nel corso del festival Internazionale del Film per Ragazzi. Gli spettatori furono ben sessantamila, distribuiti tra Palazzo del Cinema e arena all'aperto. Sono dati forniti dalla

²¹² Ibid., p. 3.

relazione di fine Mostra, dati che raccontano di un'edizione ampia e molto ambiziosa²¹³.

Un'edizione difesa da Petrucci in un documento con ogni probabilità scritto in risposta ad un articolo accusatorio e conservato nel medesimo fascicolo in cui è conservata la relazione.

In esso vengono giustificati gli strappi al regolamento, le presunte eccessive spese, la riservatezza della giuria, la necessità di rinnovamento a fronte della concorrenza degli altri festival europei, l'annoso problema delle prime mondiali, la presenza del premio Golden Laurel di David O' Selzinck, la nomina di un comitato di esperti. La direzione di Petrucci, che ci appare sempre più di stampo manageriale, si rivela in questo scritto frutto di ponderazione strategica.

4. Differenziare e ampliare

Il bilancio della Mostra infatti è valutato da Petrucci in base a parametri nuovi, commerciali, anziché solo in termini di disavanzo.

«Dire che si largheggia nelle spese, può essere affermazione del tutto soggettiva e gratuita. È vero che il bilancio attuale della Mostra non è più il bilancio delle Mostre di anteguerra, ma, oltre al rapporto del valore della lira, si deve considerare che anche le attuali esigenze organizzative della Mostra non sono più quelle di allora. Una volta Venezia era sola; adesso Venezia deve difendersi e tener testa ad una concorrenza portata alla propria manifestazione cinematografica da diverse nazioni che organizzano festivals del cinema con ricchezza di mezzi, con larghezza di aspirazioni. Oggi la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia non si limita più alle due settimane circa di rappresentazioni, ma comporta tutta una serie di manifestazioni collaterali di rilievo mondiale, intese appunto a fare della rassegna veneziana il più grande avvenimento del suo genere al mondo²¹⁴».

La consapevolezza del peso di una concorrenza danarosa e agguerrita è netta e la

²¹³ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 15/7, 1949, "Varie", Relazione sulla X Mostra.

²¹⁴ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 17/7, 1949, "Varie", Risposta Petrucci ad articolo, p. 1.

reazione di Petrucci è comprensibile: differenziare e ampliare l'offerta. Il che comportò certo un margine di spesa maggiore, che tuttavia, sostenne il direttore, si rese necessario. L'idea delle manifestazioni collaterali non è quindi solo da ascrivere a una concezione "allargata" di cinema, quanto alle necessità da un lato di differenziare la Mostra dagli altri festival, dall'altro di offrire motivi di richiamo al Lido su vari fronti, laddove il versante cinematografico appare piuttosto saturo. Quanto al numero di film in prima visione, altro fattore di merito in grado di garantire a un festival un carico di interesse mediatico maggiore, Petrucci si mostra perplesso.

«Com'è possibile stabilire una percentuale fissa di film in prima visione assoluta? E chi è in grado di garantire che tra i film non mai visionati in nessuna parte ci sia un numero di pellicole di elevato valore artistico [...]? Bisogna essere estranei alla vita ed al mondo del cinema per non rendersi conto che quando una casa cinematografica realizza un film di alto livello, non tiene certo la pellicola stessa chiusa in un cassetto per attendere di farne la prima presentazione a Venezia, ma avrà tutto l'interesse, sul non trascurabile piano commerciale e finanziario, di lanciare immediatamente il film. Essendo questa la realtà è logico che una mostra d'arte cinematografica non può farsi né tutta con film di prima visione, né con una percentuale di film di prima visione il che non potrebbe garantire affatto sulla qualità elevata dei film stessi²¹⁵».

Ed è a questo punto che Petrucci esplicita la funzione precipua della Mostra, rivelando tanto la sua idea di festival, in modo più pragmatico e solo in apparenza contraddittorio rispetto a quanto appare nella già citata relazione *Funzione dei festivals*, quanto le dinamiche di funzionamento dei festival cinematografici, nettamente diverse rispetto all'oggi.

«Non si dimentichi che compito fondamentale della Mostra di Venezia è quello di presentare una rassegna panoramica completa della migliore produzione degli ultimi 18 mesi, selezionata nella qualità, indipendentemente quindi dal fatto che uno o più film possono essere già stati visionati all'estero durante gli ultimi 18 mesi. E ciò appunto nell'aspirazione di assicurare a Venezia la visione completa della produzione di più alto livello artistico²¹⁶».

²¹⁵ Ibid., pp. 2-3.

²¹⁶ Ibid., p. 3.

La formula Petrucci, nonostante l'idea umanista che orientava il suo pensiero, si concretizza nella ricerca della qualità. I film, prima ancora che inediti, devono essere esteticamente validi: come fare a garantire la qualità dei film? Il modo più diretto è avvalersi di un comitato di “selezionatori”, un po' come era avvenuto dal 1935 al 1937 con la Commissione di Accettazione, che aveva il compito di selezionare i titoli migliori tra quelli suggeriti dalle nazioni invitate. Recita infatti l'articolo 5 del regolamento dell'edizione del 1949:

«La scelta dei film sarà fatta di comune accordo tra gli organi competenti della Nazione invitata e la Direzione della Mostra, la quale segnerà i film particolarmente designati per l'invito²¹⁷».

Il diritto a selezionare i film viene difeso da Petrucci, nonché sancito dal regolamento:

«Quest'anno il regolamento ha previsto la nomina di un Comitato di 5 esperti non direttamente interessati alla produzione e al commercio dei film appunto come l'organo di collaborazione con il direttore per tutti i casi previsti dal regolamento stesso²¹⁸».

Il gusto, la qualità erano dunque argomenti decisivi per il successo della Mostra, che lungo la sua storia ha mantenuto con i critici una relazione strettissima.

Significativamente, la Serie conserva i testi di alcuni critici invitati al Congresso Nazionale della Critica Cinematografica, organizzato dal Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani in collaborazione con il Comitato di Difesa del Cinema Italiano a Roma, nei giorni 10 e 11 giugno 1949. Probabilmente questi testi influenzarono l'operato di Petrucci, che come abbiamo visto sembrava non disdegnare le speculazioni teoriche.

Sembra abbastanza verosimile che Petrucci condividesse affermazioni quali quelle

²¹⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 15/4, 1949, “Italia 8, 9, 11”, Regolamento della X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, art. 5.

²¹⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 17/7, 1949, “Italia 8, 9, 11”, Risposta Petrucci ad articolo, p. 3.

contenute nell'intervento di Marinucci a proposito del rapporto tra critica e pubblico:

«Uno dei fini essenziali della critica cinematografica appunto quello di raggiungere l'eguaglianza fra il giudizio proprio e quello del pubblico, elevando però questo al suo livello e non discendendo fino a farsene serva e propalatrice. Un compito, quindi, eminentemente educativo e che vale a differenziare la critica cinematografica da quella di tutte le altre arti²¹⁹».

Una concezione della critica che più avanti viene da Marinucci quasi sacralizzata, nel suo essere ritenuta custode di un giudizio insindacabile, scevro da condizionamenti e atto ad attribuire dignità estetica alle opere. Sappiamo che Petrucci si sarebbe trovato nel corso del suo mandato proprio a scontrarsi con i critici, che non furono generosi con lui ed ebbero sempre a che lamentarsi della mediocrità delle opere presentate alla Mostra. Sappiamo inoltre che Petrucci, in fondo, aveva un'idea meno oltranzista e più ecumenica del cinema e perciò del contenitore festival, al quale riservava la funzione di favorire l'incontro tra artisti e con il pubblico. Tuttavia non doveva essere estraneo all'idea propugnata da Marinucci, con il quale poteva condividere la concezione di una missione educativa della critica nei confronti delle masse e comunque certo sapeva che con quell'idea avrebbe dovuto confrontarsi.

Quando nel novembre del 1950, conclusa l'XI Mostra, che «non ebbe colpi d'ala²²⁰», salvo la denominazione del primo premio Leone d'Oro di San Marco, Petrucci diede l'annuncio delle riunioni preparatorie della XII Mostra, la sua formula era ormai rodata e consolidata. L'interesse principale della direzione doveva senz'altro essere quello di riconquistare il plauso della critica. E così, fortunatamente, fu, dal momento che nel 1951 venne premiato il primo film giapponese della storia della Mostra, *Rashōmon* di Akira Kurosawa, che si

²¹⁹ Vinicio Marinucci, *La critica ed il pubblico*, relazione della conferenza tenuta in occasione del Congresso della Critica Cinematografica, Teatro delle Arti, Roma, 10-11 luglio 1949, in: ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 15/4, 1949, "Italia".

²²⁰ Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., p.70.

guadagnò il plauso della critica, contribuendo al rilancio qualitativo della Mostra. È l'anno dell'intitolazione al conte Volpi dei premi conferiti agli attori e della definitiva consacrazione del Leone d'Oro «che rimarrà d'ora in poi il premio simbolico della Mostra di Venezia²²¹».

Maggiore qualità, maggiore ordine: Petrucci arrivò a perfezionare la sua Mostra, non soltanto ottenendo più rigore nella selezione dei film, ma anche muovendosi nella direzione della divulgazione, tendenza che sappiamo essere sempre stata alla base della sua concezione di festival. Il 1951 fu infatti l'anno in cui la Mostra per la prima volta organizzò proiezioni decentrate a Mestre destinate alle «classi lavoratrici».

«La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia ha voluto andare incontro ai desideri delle classi lavoratrici con un'iniziativa che è stata accolta con il più largo favore. La Direzione della Mostra ha infatti organizzato a Mestre una serie di spettacoli gratuiti per gli operai della zona industriale di Venezia Terraferma, presentando gli stessi programmi della rassegna internazionale del Lido²²²».

L'iniziativa fu di fatto salutata con entusiasmo dalle migliaia di persone accorse al campo sportivo di Mestre, alla presenza dello stesso Petrucci e dell'Ispettore Generale della Cinematografia Italiana, Annibale Scicluna Sorge.

«È stato illustrato all'eccezionale pubblico il carattere popolare dell'iniziativa, che ha lo scopo di diffondere e favorire la conoscenza dell'arte della cinematografia estendendo la sfera di attività della Mostra, nata sotto il segno di Venezia, a quella popolazione che rappresenta la parte più viva ed operosa della città. La Direzione della Mostra ha voluto esprimere inoltre un vivo ringraziamento al Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, on. Andreotti, che ha personalmente e caldamente favorito l'iniziativa²²³».

Una seconda significativa iniziativa, tra le molte a carattere estensivo avanzate da Petrucci, venne avviata nel 1952, anno del ventennale dalla fondazione della

²²¹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 16, 1950, , Comunicato n. 1, novembre 1950, XII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

²²² ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 17, 1951, Comunicato n. 33, 3 settembre 1951, XII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

²²³ Ivi.

Mostra: l'istituzione di premi di studio da assegnare a tesi di argomento cinematografico elaborate nell'ambito delle facoltà di Lettere e Filosofia ed Economia e Commercio di tutte le università italiane. Le borse di studio costituiscono un ulteriore segno del carattere ampio che la Mostra assunse nell'era Petrucci, durante la quale vennero date alle stampe numerose pubblicazioni, tra cui il volume *Venti anni di cinema a Venezia*²²⁴, corredato dalla filmografia *2000 film a Venezia*, curata da Flavia Paulon²²⁵, che costituiscono i primi esempi editi di storicizzazione della Mostra. Significativa la pubblicazione della collana I Quaderni della Mostra, il cui numero del 1953 ha per titolo *Cinema e TV*²²⁶.

«Sin dal 1949, allo scopo di completare il suo programma di Ente che dedica ogni attività a tutti gli aspetti salienti della cinematografia e non soltanto di rassegna annuale di film, la Mostra di Venezia ha iniziato la pubblicazione di una serie di volumi che formano già oggi una piccola ma importantissima biblioteca. Basta elencare i titoli dei volumi finora usciti, per darne un'idea: *Il film nel dopoguerra; Carné-Vidor-Garbo; Il neorealismo italiano; La moda e il costume nel film; La musica nel film; Le belle arti e il film; Le film pour enfants, 2000 film a Venezia*. Lo scorso anno, chiudendo un ciclo che abbraccia vent'anni di vita, la Mostra di Venezia ha pubblicato in tre edizioni, italiana, francese e inglese, la propria storia, offrendo così agli studiosi un documento di rara importanza, specialmente per l'accuratissima filmografia. Quest'anno la collezione dei quaderni sarà arricchita da un altro volume che servirà specialmente a ricordare come la Mostra di Venezia ha, per la prima volta al mondo, mostrato la possibilità della trasmissione televisiva e la sua proiezione su grandissimo schermo²²⁷».

Sul versante delle pubblicazioni Petrucci si spinge molto oltre i quaderni, annunciando la pubblicazione di una enciclopedia del cinema, che nell'agosto del 1953 avrebbe dovuto già dare vita a uno *specimen* che illustrasse i criteri

²²⁴ Direzione della Biennale di Venezia (a cura di), *Venti anni di cinema a Venezia*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952.

²²⁵ Flavia Paulon (a cura di), *2000 film a Venezia: 1932-1950*, Roma, Tip. Soc. Poligr. Commerciale, 1951.

²²⁶ AA.VV., *Cinema e tv*, Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia - Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1953. Per una recensione completa dei materiali a stampa editi dalla Biennale di Venezia, si rinvia al Fondo e magazzino editoriale, conservato presso la biblioteca dell'ASAC, sita al Padiglione Centrale dei Giardini di Castello a Venezia. Il fondo raccoglie 135.000 tra monografie, cataloghi, depliant, brochure e volantini, tuttora in corso di catalogazione.

²²⁷ ASAC, ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 19/-4, 1953, "Italia", Comunicato n. 9, 4 aprile 1953.

informatori dell'opera. Il progetto però, ambiziosissimo, non ebbe seguito.

Il mandato di Antonio Petrucci si concludeva nel segno dell'apertura e dell'equilibrio, esposto alle critiche dei media il cui atteggiamento era nel tempo mutato e che divennero non più sostenitori, partigiani del primo e unico festival cinematografico al mondo, ma detrattori, talora impietosi, di un evento dalle inevitabili implicazioni politiche.

È lo stesso Petrucci, in un lungo comunicato diffuso il 4 settembre 1953 a trarre le somme del suo operato. E l'esordio di questo testo non poteva che essere politico, un encomio al contributo irrinunciabile di Giulio Andreotti.

«Se dalle rovine della guerra che ne avevano compromesso finanche la nominale esistenza, la Mostra è risorta, si è riorganizzata, ha riassunto la sua funzione e il prestigio della sua precedente tradizione, se oggi in un Palazzo del Cinema rinnovato, ampliato, dotato di servizi tecnici moderni possono gli uomini di cinema di tutto il mondo incontrarsi in un'atmosfera di reciproca volontà di collaborazione, tutto ciò si deve unicamente alla comprensione intelligente e alle direttive di Giulio Andreotti di cui noi tutti della Mostra non siamo stati che i modesti ma tenaci e devoti esecutori²²⁸».

Tuttavia, nonostante il 1953 avesse di fatto consolidato il progetto di Petrucci, polemiche e invettive travolsero la direzione, specie all'annuncio della mancata assegnazione del Leone d'Oro di San Marco. È la stessa Flavia Paulon a ricordarne i meriti:

«I giornalisti, nei loro articoli di “bilancio”, spararono a zero sul “mostratore” e sulla sua “mostra”. Non tennero conto che, nei cinque anni della sua gestione, Petrucci aveva superato un'infinità di ostacoli per portare la Mostra ad una grande risonanza internazionale (tutti volevano effettivamente venire a Venezia, in quegli anni, piuttosto che andare al vicino Festival di Cannes). L'aveva attrezzata con nuovi mezzi, aveva ingrandito il Palazzo, aveva iniziato la collana delle pubblicazioni della Mostra, aveva promosso importanti convegni, aveva incluso nei programmi delle retrospettive mai superate per interesse a valore culturale, aveva attirato a Venezia un numero sempre crescente di personalità del cinema e l'attenzione della stampa di tutto il mondo²²⁹».

²²⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 19/4, 1953, “Italia”, Comunicato n. 34, 4 settembre 1953, p. 1.

²²⁹ Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., p. 78.

In uno dei comunicati che annunciavano la XIV Mostra, Petrucci volle ricordare alla stampa i traguardi raggiunti dalla Mostra nel corso della sua storia, traguardi che ha inteso onorare e perseguire nel corso del suo mandato.

«Da questa brevissima presentazione della ventennale Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia emergono alcuni lati veramente notevoli della tradizionale manifestazione e cioè in primo luogo l'affermarsi della cinematografia come arte e la definizione dell'autore del film; l'importanza del regista; il progresso della tecnica cinematografica; la conoscenza della produzione di Paesi piccoli produttori di film; l'importanza sempre crescente data al film sperimentale, al documentario e al film per ragazzi, ma soprattutto ai caratteri esclusivamente culturali della grande Mostra di arte cinematografica che di anno in anno si celebra sotto gli auspici e l'egida della più grande organizzazione internazionale di carattere artistico, la Biennale di Venezia²³⁰».

Antonio Petrucci fu il primo vero direttore artistico della Mostra e forse per questo, per aver mostrato la propria personalità, per aver impresso la propria cifra sulla manifestazione veneziana, fu anche il primo ad essere apertamente contestato. Tra le principali colpe delle quali fu accusato Petrucci vi fu il presunto tentativo di traghettare progressivamente la Mostra verso Roma, nel preciso intento di sottrarla a Venezia e alla sua Biennale, illazione avanzata certamente a causa dei legami strettissimi che Petrucci ebbe - e non nascose mai - con il governo. Fu per questo che, una volta rassegnate le dimissioni, fu chiamato in sua vece un direttore veneziano, per di più non nuovo alla testa della Mostra: Ottavio Croze.

²³⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 19/-4, 1953, "Italia", Comunicato n.9, 14 aprile 1953.

XI

IL RITORNO DI OTTAVIO CROZE (1954 - 1955)

1. Restaurazione

Con le dimissioni di Antonio Petrucci, la Mostra aveva raggiunto un punto di non ritorno. Si era sviluppata lungo una direzione precisa, in linea con la propria tradizione, che era stata in sede organizzativa più volte presa in esame e che venne ribadita alla stampa. Aveva obbedito alle direttive governative, spostando il proprio asse progressivamente verso Roma, al punto da far temere ai veneziani un colpo di mano del governo che avrebbe potuto sottrarla alla Biennale per trasferirla nella capitale. Si era moltiplicata, estesa, burocratizzata: l'arco temporale del festival si estese oltre i venti giorni, le sezioni si moltiplicarono, ospitando retrospettive, sezioni a latere, mostre editoriali, spazi di mercato. Come abbiamo visto, Petrucci tentò di restare in equilibrio tra politica e opinione della stampa, tra elevazione artistica e divulgazione, ma le dimissioni, giunti a tale punto di saturazione, erano inevitabili. Fu lo stesso Giovanni Ponti, ormai quasi a fine mandato, a chiedere a Ottavio Croze di tornare a dirigere la Mostra.

«L'on. Ponti si recava allora da Ottavio Croze per chiedergli di assumere la direzione. Croze in principio fu incerto, sapeva benissimo che le condizioni erano molto cambiate da quando lui nell'anteguerra gestiva la Mostra e che si richiedevano delle impostazioni diverse²³¹».

Ottavio Croze aveva diretto la Mostra dal 1935 al 1942, compresi gli anni bui del nazifascismo. L'assetto della Mostra era allora molto diverso e il ruolo di direttore

²³¹ Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., p. 79.

rimaneva meramente esecutivo, un tramite tra l'ente Biennale e le altre istituzioni, locali, nazionali e internazionali, coinvolte nell'allestimento della manifestazione. Corze uscì incolume dall'esperienza degli anni Trenta e venne giudicato dalla Commissione di Epurazione innocente, come ebbe modo di ricordare lo stesso Elio Zorzi, che lo avrebbe voluto al suo posto²³².

Dopo la direzione propulsiva di Zorzi e la prima vera direzione artistica di Antonio Petrucci, entrambe prodighe di idee ed innovazioni, Ottavio Croze si trovò a dover operare per certi versi una restaurazione.

I documenti relativi alle edizioni del 1954 e del 1955 conservati nella Serie Cinema costituiscono una raccolta ordinata ed omogenea di corrispondenza con le case cinematografiche, gli attori e le delegazioni dei film (specie relativamente all'ospitalità e a questioni minute) con gli organi istituzionali (relativamente alla selezione dei film), di consuntivi e regolamenti: non ci consentono quindi di addentrarci nelle questioni organizzative più rilevanti. La serie si configura sempre più come la raccolta di documenti di carattere amministrativo più che organizzativo, segno che le competenze degli uffici della Biennale si erano nel tempo differenziate e specializzate e che la Mostra, a partire dalla direzione "burocratica" di Petrucci, aveva consolidato una propria struttura che affidava gli aspetti decisionali alla concertazione diretta della Direzione con la Sottocommissione per la Mostra.

Per quanto Croze intendesse procedere allo snellimento e alla sburocratizzazione, non riuscì a forzare un ingranaggio ormai rodato, potendo agire semmai sull'assetto della Mostra, che volle più misurata.

In primo luogo, procedette con lo snellimento delle sezioni, che furono ridotte al concorso principale, alle sezioni collaterali (Mostra Internazionale del Film per Ragazzi e Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio) e alla retrospettive. In secondo luogo abolì i molti Leoni di San Marco attribuiti al

²³² Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 13, 1947, "Italia", Lettera Zorzi – Ponti 16 gennaio 1947, p.2.

di fuori del concorso principale e confermò solo il Gran Premio Leone d'Oro di San Marco, quattro Leoni d'Argento e le Coppe Volpi (più alcune medaglie a disposizione della giuria). Poi procedette anche a una progressiva internazionalizzazione della giuria, che finalmente ebbe un respiro più ampio. Operò anche in favore di una minore presenza istituzionale, come scrisse Italo Calvino su «Cinema Nuovo».

«Non c'erano ministri né sottosegretari, assenza che nessuno lamentò. Così senza pompe ufficiali, senza grandi parate di “divi” era forse la volta buona perché veramente il Festival s'aprì come un puro omaggio al cinema in quanto arte²³³».

Dal punto di vista gestionale, favorì il dialogo tra gli uffici organizzativi, per contravvenire all'eccessiva burocratizzazione che aveva ingessato le procedure nell'era Petrucci, come racconta la stessa Paulon.

«Croze cominciò a sburocratizzare le sovrastrutture organizzative che avevano dato negli ultimi anni un'aria da ministero agli uffici, con uscieri in abbondanza, salette d'attesa, luce rossa sopra l'ufficio della direzione, molti campanelli. Si riportò l'ufficio stampa sullo stesso piano della direzione, perché i giornalisti potessero in qualsiasi momento avere contatto con lui e si assoggettò con questo ad una fatica enorme²³⁴».

Lo snellimento voluto da Croze procedette di pari passo dunque con l'affiancamento degli organi di stampa, nel tentativo di favorire la comunicazione in un momento in cui il paesaggio mediatico accoglieva la presenza anche in Italia della televisione, che iniziò le sue trasmissioni il 3 gennaio del 1954. Si conserva infatti nella Serie un promemoria della prima trasmissione televisiva che la RAI dedicò alla Mostra e che andò in onda a partire dalla sera del 22 agosto e successivamente a giorni alterni dal 24 agosto al 7 settembre, giorno in cui venne trasmessa la cronaca diretta della premiazione²³⁵.

²³³ Italo Calvino, «Cinema Nuovo», n.42, 1 settembre 1954, in: Aprà (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 245.

²³⁴ Ivi.

²³⁵ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 20/6, 1954, “Italia – Mostra Grande”,

Proprio perché conscio dell'importanza della copertura mediatica, Croze mantenne la cornice mondana, invitando dive e divi, registi e personalità, favorendo così anche gli interessi turistici. Sul piano mediatico, inoltre, già a partire dall'atto dell'insediamento di Croze non mancarono le polemiche, che dal dopoguerra sono uno strumento politico fondamentale per orientare l'opinione pubblica.

«La prima polemica trovò i suoi spunti nella successione dell'attuale direttore, Croze, ad Antonio Petrucci. Amici ed estimatori dell'uno ritennero, per zelo eccessivo, di dover dire tutto il male possibile dell'altro, chi rimpiangendo con alti lai, chi rallegrandosi e disprezzando il passato. A porre buon fine a tali vane polemiche, è giunta estremamente opportuna la presenza a Venezia del vecchio direttore, ricevuto con tutta la stima, la cordialità dal nuovo²³⁶».

Un clima che agli albori della direzione Croze si mostrò più disteso, riflesso forse di una coalizione di governo formata da un tripartito (Democrazia Cristiana, Partito Social Democratico e Partito Liberale) all'interno del quale Giulio Andreotti, che tanta parte ebbe in qualità di Sottosegretario nel ridisegnare la Mostra negli anni precedenti, non aveva ottenuto alcun incarico. Una distensione che portò nel 1955, anno del primo governo Segni (con Giulio Andreotti Ministro delle Finanze), al ritorno in concorso dell'URSS, assente dal 1948. Fu a quel punto che la stampa allineata arrivò ad insinuare una svolta a sinistra della Mostra. Insinuazione che si fece accusa vera e propria all'indomani della decisione della giuria nel 1955 di assegnare un Leone d'Argento al film sovietico *Poprygun'ja* (La cicala) di Samson Samsonov, tratto da un racconto di Čechov.

2. Guerra fredda

Con il 1955 alle pubbliche accuse si aggiunsero anche maggiori ingerenze

Promemoria per il servizio speciale della Mostra di Venezia a cura della Rai.

²³⁶ Paolo di Valmarana, «La Discussione», 19 settembre 1954, in: Aprà (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., 252.

politiche, che si concretizzarono nel ritiro dei film ritenuti scomodi o non politicamente corretti. Fu il caso del cecoslovacco *Jan Hus* di Otakar Vávra, dello spagnolo *El canto del gallo* di Rafael Gil e dell'americano *Blackboard Jungle* (Il seme della violenza) di Richard Brooks, ritirati dalla competizione in forza dell'articolo 4 del regolamento in base al quale non erano ammissibili film che recassero offesa ai popoli delle altre nazioni partecipanti. Fu un fatto interessante, che suscitò le ire della stampa internazionale e nazionale e che testimonia di per sé, oltre alla presenza di un articolo del regolamento piuttosto discutibile e che verrà infatti abolito dal direttore successivo, Floris Luigi Ammannati, il clima di censura molto pesante che gravava sul cinema in Italia.

A partire dal settembre del 1955, in seguito allo scandalo delle censure preventive sui film in programma, l'atmosfera della Mostra mutò dal disgelo iniziale ad un oscurantismo da guerra fredda. Da un lato la critica di sinistra accusava la Mostra di essere antidemocratica, dall'altro, come ebbe a notare Luigi Chiarini, dalle colonne di «Cinema Nuovo», la critica allineata imputava alla Mostra di essersi sbilanciata a sinistra, specie in seguito alla premiazione con il Leone d'Argento ad un film sovietico.

«La decisione della giuria veneziana sembra che quest'anno abbia sconvolto la critica più conformista e le sfere ufficiali dei produttori: lo si può dedurre dai commenti rabbiosi apparsi in questi giorni su certa stampa, che non ha esitato neppure a intonare la solita canzone di pessimo gusto, quella cioè, di un asservimento degli organizzatori della Mostra e dei membri della giuria al comunismo. Qualcuno anzi ha parlato di bandiera rossa che sventolerebbe sul palazzo del Lido e ha trovato modo di tirare in ballo l'apertura a sinistra. Scempiaggini, ridicolaggini, ma che pure sono rivelatrici dello spirito oscurantistico e reazionario, dell'animo fazioso con cui si vorrebbe organizzata una Mostra d'arte²³⁷».

Fu l'inizio della fine per Ottavio Croze, sul quale piovvero polemiche che portarono il sottosegretario alla Presidenza del Consiglio dei Ministri con delega allo Spettacolo, Giuseppe Brusasca, a nominare una commissione di studio al fine

²³⁷ Luigi Chiarini, «Cinema Nuovo», n. 67, 25 settembre 1955, in: Aprà (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 264.

di mettere mano all'ordinamento della Mostra. Della commissione facevano parte: Mario Gromo; Floris Luigi Ammannati (prossimo direttore della Mostra); Lacalamita (Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia); Luchino Visconti; il critico cinematografico Carlo Trabucco, Ignazio Silone, Il Direttore Generale dello Spettacolo Nicola De Pirro, l'Ispettore Generale dello Spettacolo Annibale Scicluna. La commissione esaminò le critiche e sentì i pareri della Presidenza della Biennale, delle istituzioni coinvolte nella sua organizzazione (Comune, Provincia) e dello stesso Croze e venne elaborato un nuovo regolamento²³⁸.

Si conserva una traccia significativa di questo dibattito in un fascicolo della Serie Cinema, all'interno del quale è custodita la bozza del nuovo regolamento per l'ordinamento della Mostra. La bozza, che risale al dicembre 1955, è redatta dal Consiglio d'Amministrazione della Biennale e regola i compiti affidati alla sottocommissione interna per la Mostra, d'intesa con la Direzione Generale dello Spettacolo, che faceva capo alla Presidenza del Consiglio dei Ministri. In base al nuovo ordinamento, la sottocommissione designava il direttore della Mostra in accordo con la Direzione Generale dello Spettacolo. Anche il programma della Mostra, su proposta del direttore, doveva essere approvato dalla sottocommissione, così come la nomina dei membri della giuria, per quanto alla Mostra spettasse, come sancito nel R.D.L. 21 luglio 1938, n. 1517, una gestione separata e autonoma, della quale era responsabile il direttore. Si tratta di un ordinamento che di fatto affidava alla sottocommissione compiti di garanzia, nel segno del rispetto delle direttive della Direzione Generale dello Spettacolo e quindi delle direttive di governo. A questo punto la Mostra, per quanto formalmente restasse autonoma, poteva definirsi politicizzata e del tutto asservita alle direttive del governo. Per sancire l'effettiva autonomia della Mostra, si

²³⁸ Un resoconto di questo dibattito si trova in un fascicolo conservato nella busta relativa all'organizzazione dell'edizione del 1958, Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 24/7, 1958, "Commissione – Sottocommissione", Progetto di modifica al regolamento, p. 2.

sarebbe dovuto mettere mano allo statuto della Biennale, ma questo sarebbe avvenuto molti anni dopo, e solo in seguito allo strappo del 1968.

XII

LA FORMULA AMMANNATI (1956 – 1959)

1. 1956: definizione della formula

Con le dimissioni di Ottavio Croze, che portarono alla nomina di una commissione di studio per la revisione dell'ordinamento, si determinò una frattura che avrebbe potuto sfociare solo in un'azione di rinnovamento della formula della Mostra. Rinnovamento che non tardò ad arrivare: all'inizio della primavera del '56, il nuovo direttore, Floris Luigi Ammannati, già membro della commissione di studio per il rinnovamento della Mostra, nominava una Commissione Artistica (composta da Ettore Margadonna, Piero Gadda Conti e Fernaldo Di Giammatteo) incaricata di selezionare i film per la XVII Mostra, apportando la prima tra le significative innovazioni introdotte nel corso del suo mandato, che si spinse fino al 1959. Per la prima volta infatti, la selezione dei film veniva compiuta da un organismo che non si sarebbe limitato a filtrare le proposte delle singole nazioni o delle associazioni dei produttori, ma avrebbe deciso in autonomia quali film invitare, per di più rispettando il limite imposto dal Direttore di un massimo di quattordici titoli. Una doppia rivoluzione dunque: nomina di una commissione selezionatrice, limite massimo di film ammessi in concorso.

A Ottavio Croze va riconosciuto il merito di aver aperto la via della selezione rigorosa delle opere con la creazione del comitato di esperti che aveva la funzione di supportare la Direzione nelle pratiche di accettazione dei film, arrogandosi il diritto dell'esclusione quasi solo in forza dell'articolo 4 del regolamento, che poneva il veto ai film offensivi nei confronti delle altre nazioni partecipanti. Il

criterio di proposta dei film da parte delle nazioni era stabilito da un quoziente proporzionale rispetto alla capacità produttiva del paese, mentre la proposta vera e propria, come sappiamo, era avanzata da commissioni governative o da associazioni di produttori. La Commissione Artistica ebbe da subito invece pieni poteri decisionali e i criteri di selezione erano solo ed esclusivamente artistici. Per la prima volta al potere politico ed economico veniva anteposta la dignità artistica: fatto di per sé rivoluzionario per la Mostra, che, pur conservando da sempre il proprio mandato di testimone del progresso dell'arte cinematografica, di fatto fino ad allora aveva risposto ad esigenze politiche o di mercato, affidando alla sola premiazione l'unico momento di riconoscimento artistico (ma spesso la nota di merito serviva non turbare gli equilibri politici). La formula Ammannati al contrario, volle che il solo fatto di essere selezionato per la Mostra significasse per il film il guadagno di un riconoscimento artistico. L'eventuale attribuzione del Leone d'Oro di San Marco sarebbe stata una conferma di eccellenza. La commissione cominciò le selezioni in febbraio, per concluderle ai primi di agosto, prendendo in esame una ottantina di opere e scegliendone solo quattordici.

Fu nel segno di questi decisivi cambiamenti che cominciò il discusso ma felice mandato di Ammannati, che ebbe il merito di conferire alla Mostra un'identità propria e una propria autorevolezza sul piano internazionale. Ma furono molte e gravi le difficoltà che Ammannati dovette affrontare subito, la prima delle quali era l'ostilità pesantissima della Motion Picture Associated of America in completo disaccordo con l'idea dell'autonomia della selezione. Il dissenso della MPAA fu il primo vero ostacolo che il nuovo direttore si trovò a dover superare, considerate le preoccupazioni che tale diniego provocò nel mondo politico, suscettibile ai rapporti con gli Stati Uniti, rapporti vincolati dall'alleanza atlantica. Prima di Ammannati, un simile ostracismo lo dovette affrontare Elio Zorzi nel 1947, quando a causa delle restrittive norme di importazione dei film americani, i produttori associati alla MPAA rifiutarono di inviare titoli a Venezia: all'epoca

però il Patto Atlantico non era stato ancora stipulato e si trovò un modo per aggirare l'ostacolo. Da quel momento, ma in verità a partire dal 18 gennaio 1939, quando entrò in vigore la legge Alfieri che sanciva una tale autarchia distributiva da spingere le grandi compagnie americane a disertare il mercato italiano, le relazioni con la MPAA si mantennero sempre piuttosto fredde, fino allo strappo del 1956.

«Del fatto venne messo al corrente, pare, il Presidente della Repubblica in persona che sollecitò i buoni uffici del nostro ambasciatore negli Stati Uniti, Manlio Brosio. Molte telefonate si incrociarono attraverso l'Atlantico, molte lettere confidenziali furono rivolte a questa o a quella personalità: ma gli americani rimasero sull'Aventino. Fortunatamente, due delle case consorziate alla MPAA ruppero la consegna del sabotaggio; ed è così che il programma di Venezia può allineare tre soli film hollywoodiani che recano tuttavia le firme più interessanti del momento: Nicholas Ray (con *Dietro lo specchio*), Robert Aldrich (con *Prima linea*) e Joshua Logan (con *Fermata d'autobus*)²³⁹».

Fu il primo duro colpo inferto ad Ammannati, che seppe però difendere la sua idea di Mostra, improntata al rigore della selezione sancito dall'autorevolezza dell'ente Biennale. Ammannati, partigiano decorato con la Croce di Guerra, era stato presidente dell'Associazione Cattolica Esercenti Cinema e consulente tecnico del Comitato di Coordinamento della Cinematografia, Teatro, Radio e Televisione dei Ragazzi, nonché membro della Commissione di studio per la Mostra. Il suo background, in linea con le direttive del governo di coalizione presieduto da Antonio Segni e con la politica di Giuseppe Brusasca, allora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio con delega allo spettacolo, lo vedeva in una posizione equidistante rispetto alle forze attive in ambito cinematografico. Tuttavia la sua direzione fu spesso contestata, proprio per il coraggio delle scelte che seppe mettere in campo, scelte forti, di carattere, specie sul piano tecnico e organizzativo, giacché sul piano artistico Ammannati preferiva avvalersi di comitati e commissioni di esperti, il più possibile internazionali, e semmai curare

²³⁹ Tullio Kezich, «Settimo Giorno», 8 settembre 1956, in: Aprà (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p.272.

personalmente relazioni interne ed esterne, ritagliando alla Mostra uno spazio proprio, una dimensione coerente con la propria storia ma capace anche di guardare il futuro.

La Serie conserva moltissimi documenti relativi alla direzione Ammannati, distribuiti in TOT faldoni, all'interno dei quali sono custoditi carteggi, conteggi, relazioni, proposte che testimoniano il lavoro indefesso di Ammannati e un'organizzazione sempre più settorializzata, che in quegli anni seppe prestar fede alla vocazione autonoma della Mostra, non senza incappare in episodi di ingerenze interne.

Accanto alla costituzione della Commissione Artistica e al limite massimo di quattordici film ammissibili in concorso, Ammannati ridusse i premi a soli tre riconoscimenti, il Leone d'Oro di San Marco e due Coppe Volpi, e accentuò il carattere internazionale della giuria, nel tentativo di dare alla Mostra maggior prestigio. La Giuria passò da nove presenze a sette, tutte personalità legate al mondo del cinema, registi, produttori e critici, dei quali cinque erano di provenienza non italiana: i britannici John Grierson e James Quinn, rispettivamente regista e produttore e conservatore, il critico francese André Bazin, il regista lettone Friedrich Ermler, il regista giapponese Kiyohiko Ushihara (Giappone) e gli italiani Luchino Visconti e il critico Giovambattista Cavallaro.

Tra le innovazioni di carattere strutturale, Ammannati introduce dunque anche alcune sezioni collaterali che, a partire dall'era Petrucci, trovano spazio nel corso di tutto il mese di agosto. Delle manifestazioni collaterali, nel 1956 vennero mantenute l'VIII Mostra Internazionale del Film per Ragazzi (16 – 25 agosto) e la VII Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio (16 – 25 agosto), alle quali vennero aggiunte una serie di proiezioni fuori concorso, non ancora formalizzate entro una sezione autonoma, la I Rassegna del Film di Interesse Turistico (9 – 12 agosto) e la I Giornata del Film Europeo (22 agosto). Le rassegne furono due grandi personali: una dedicata a Carl Theodor Dreyer,

l'altra a Charlie Chaplin.

La Serie conserva alcuni documenti sulla I Rassegna del Film di Interesse Turistico, il più interessante dei quali è costituito da una relazione di sei pagine non firmata, ma presumibilmente scritta per conto di Ammannati dal curatore della rassegna, del quale non è però specificato il nome²⁴⁰. La relazione fa luce sui propositi della rassegna, che fu un unicum nella storia della Mostra. Partendo dal presupposto che il cinema fosse il maggiore strumento di propaganda conosciuto, la rassegna intendeva diffondere un'immagine allettante dell'Italia, da offrire tanto agli italiani per ottenere una rieducazione al bello, quanto al mondo. Fu fatto molto per quella prima e unica rassegna concepita con il patrocinio del Commissariato per il Turismo con il sostegno dell'Ente Nazionale delle Industrie Turistiche: fu costituita una giuria, furono assegnati dei premi e si costituì una cineteca. L'idea sembrava destinata a durare, anche se negli appunti si legge che la rassegna avrebbe dovuto specializzarsi sempre di più, cercando una cornice a tema, non mondana, diventare altro rispetto alla Mostra e assumere un carattere internazionale.

Un'iniziativa invece destinata a durare fino al 1960 fu l'istituzione della I Giornata del Film Europeo, che ebbe luogo il pomeriggio del 22 agosto e che accolse nel proprio ambito film a soggetto e documentari utili alla formazione di una coscienza europeista. Tra le iniziative più significative e longeve c'è l'istituzione della Rassegna Internazionale del film Scientifico-didattico, in collaborazione con l'Università degli Studi di Padova. La Rassegna prendeva le mosse dall'iniziativa di Elio Zorzi, che già a partire dal 1948 tra le manifestazioni collaterali dispose la proiezione di film scientifici, didattici ed educativi. Con il 1949 Antonio Petrucci creò le "sezioni speciali", dove vennero proiettati film a carattere scientifico, distinti dai film didattici ed educativi, ospitati nell'ambito del I Festival Internazionale del Film per Ragazzi, sorto proprio quell'anno. Da quel momento la

²⁴⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 22/8, 1956, "Rassegna Internazionale Film Turistico, I Rassegna del Film d'Interesse Turistico", Appunti per una relazione.

proposta di film a carattere scientifico, sempre più specializzati, non mancò mai, ma fu abbinata dal 1950 alla proiezione di cortometraggi e documentari d'arte in quelle che furono le prime sei edizioni della Mostra Internazionale del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, poi denominata Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio. A quel punto era ragionevole operare dei distinguo. Fu così che, con la collaborazione dell'ateneo patavino, venne proposto a Padova tra il 30 ottobre e il 4 novembre 1956 la I Rassegna Internazionale del Film Scientifico-didattico, con il proposito di esaminare in un'ottica scientifica e non estetica le pellicole proposte. La rassegna era destinata a durare fino al 1975, per ben diciotto edizioni.

Dal punto di vista gestionale, Ammannati creò per primo l'ufficio cerimoniale che doveva occuparsi dell'ospitalità da riservare ai rappresentanti delle istituzioni e alle delegazioni internazionali. L'ufficio, come attesta la relazione conservata nella serie²⁴¹, organizzò trenta eventi, tra cocktail, colazioni e cene di gala e gite fuori porta, diramò settemilasettecentocinquanta inviti, operò ottantadue passaggi in motoscafo e distribuì settantadue omaggi floreali: un ufficio la cui mole di lavoro testimonia la grande attenzione alla forma che contraddistinse la Mostra del 1956, come del resto tutte le Mostre dirette da Ammannati, il quale nel 1959, a fine mandato, riceverà una lettera da Giovanni Ponti che lo invita a contenere entro i limiti di bilancio proprio le spese di ospitalità²⁴². L'attenzione riservata da Ammannati all'ospitalità è un tratto distintivo della sua direzione, che pur rincorrendo un'idea di mostra d'arte, non rinunciò alla presenza di nutrite schiere di celebrità, accontentando media e industria del turismo, già opportunamente valorizzata dalla I Rassegna del Film di Interesse Turistico.

Ma a inizio mandato, Ammannati seppe impegnarsi, oltre che sul fronte artistico e organizzativo, anche sul versante istituzionale, accogliendo al Lido l'assessore allo

²⁴¹ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 2/-8, 1956, "Ufficio Cerimoniale", Relazione dell'attività durante la XVII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

²⁴² Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 25/7, 1959, "Organizzazione Mostra", Lettera Ponti – Ammannati 9 maggio 1959.

spettacolo del Comune di Roma, Tito Marconi in uno scambio simbolico delle maggiori onorificenze culturali delle due città: il Leone di Venezia, la Lupa di Roma.

«L'assessore allo spettacolo del Comune di Roma, Tito Marconi, ha infatti offerto a nome del sindaco una copia della Lupa al presidente della Biennale comandante Alesi; e quest'ultimo ha contraccambiato il dono inviando a Marconi un'analogha riproduzione del Leone veneto. L'alleanza delle due belve ha una sua morale da favola esopica: segna un momento di distensione nella guerra fredda tra Roma e Venezia, che toccò la punta massima qualche anno fa, all'epoca della gestione Petrucci²⁴³».

Una distensione che a inizio mandato appare strategica e che certo aiutò Ammannati, deciso innovatore e titolare della formula più forte fino ad allora escogitata per la Mostra, a mantenere saldi i rapporti con il governo centrale, il cui appoggio era fondamentale per la riuscita della manifestazione, considerate le oscillazioni della stampa italiana e la durezza dei media internazionali.

Tuttavia non mancarono le polemiche, specie in seguito alla premiazione. La Giuria infatti non attribuì il Leone d'Oro e si limitò quindi solo a consegnare le due coppe Volpi, a Maria Schell per il film *Gervaise* di René Clement e ad André Bourvil per *La traversée de Paris* di Claude Autant-Lara. Questa decisione non permise alla formula Ammannati di essere applicata appieno e scontentò tanto la stampa che il pubblico. Ce ne dà testimonianza ancora una volta Flavia Paulon:

«Così, anche sotto l'influenza della mancata premiazione, la “formula Ammannati” che era stata prospettata come la migliore, non si era potuta portare a fondo, perché la cosiddetta libertà di scelta, la possibilità degli inviti ai film, era stata condizionata in parte dalla difficoltà di superare l'opposizione degli stessi produttori, e in parte perché era mancata alla commissione di selezione un quadro veramente aggiornato della produzione cinematografica mondiale. Di questa situazione si accusò il direttore, ma con gli strumenti che aveva a disposizione non avrebbe potuto fare meglio²⁴⁴».

²⁴³ Tullio Kezich, «Settimo Giorno», 8 settembre 1956, in: Aprà (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 271.

²⁴⁴ Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., p. 99.

A quel punto Ammannati, che aveva cominciato nel segno dell'innovazione radicale, mediata dalla cura delle relazioni istituzionali ed esterne, si trovò di nuovo di fronte a una serie di sfide: riavvicinare alla Mostra la MPAA, rispettare il rigore nella selezione, mantenere una buona copertura mediatica senza scontentare né la stampa specializzata, né il pubblico. Dovette rivedere la sua formula.

2. 1957: una nuova partenza

Il 1957 fu l'anno della prova del fuoco per Ammannati. Diverse furono le novità introdotte coraggiosamente per l'edizione del 1957. Accanto al concorso principale, che di fatto dava il nome alla XVIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Ammannati confermò la IX Mostra Internazionale del Film per Ragazzi, l'VIII Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio (entrambe in programma dal 12 al 21 agosto) e la II Rassegna Internazionale del Film Scientifico-didattico (Padova, 30 ottobre – 4 novembre); e reintrodusse la III Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico (8 agosto – 8 settembre). Con l'obiettivo di rinnovare la formula e ampliare l'offerta, creò *ex novo* altre due manifestazioni collaterali: la I Mostra Retrospettiva del Film d'Arte (8 – 11 agosto) e la I Mostra Internazionale del Cinegiornale e del Telegiornale di Attualità (23 agosto). Oltre al concorso principale e alle sezioni collaterali, Ammannati inserì le Sezioni Speciali, mutuando il nome dall'ormai storica edizione del 1947 diretta da Elio Zorzi, e riprese in seguito da Antonio Petrucci. Le Sezioni Speciali venivano strutturate in tre blocchi di programmazione: la Sezione Culturale, nella quale si effettuarono le retrospettive; la Sezione Informativa, riservata alla proiezione di film fuori concorso ma di particolare importanza; e la Sezione Commerciale, dedicata alla proiezione di film per i produttori e gli esercenti.

Seguendo un'intuizione tra le più felici, ripresa in seguito anche da altri direttori, Ammannati creò con la Sezione Informativa una sezione non competitiva all'interno della quale erano ammessi anche titoli presentati in altri festival, selezionati per le loro qualità artistiche ma non in corsa per il Leone d'Oro di San Marco. L'Informativa prese vita dalle proiezioni fuori concorso già presenti nella precedente edizione e fu una trovata felice in quanto, come vedremo, consentì (e consentirà da quel momento in poi) alla Mostra di mantenere due livelli differenti: uno competitivo, rispondente a precisi criteri di selezione, l'altro non competitivo e aperto a film di qualità non presentabili in concorso. Inaugurata il 27 agosto, la Sezione Informativa presentò trentadue film in rappresentanza di diciassette nazioni.

Le retrospettive della Sezione Culturale furono tre: una dedicata a Kenji Mizoguchi, una alla produzione britannica dal 1905 al 1945, l'altra a quattro registi recentemente scomparsi, preludio a ciò che saranno in seguito gli Omaggi (Dimitri Kirsanoff, Ewald André Dupont, Aleksandr Dovženko, Max Ophüls. Accanto alle sezioni ufficiali, ebbe luogo inoltre la II Giornata del Film Europeo (22 - 24 agosto).

L'idea della Commissione Artistica nominata dal Presidente della Biennale su proposta della Sottocommissione Ordinatrice della Mostra venne mantenuta. Quanto ai criteri di selezione, la Commissione Artistica era tenuta a selezionare per questa edizione un massimo di dieci film tra tutti quelli proposti dai Paesi o dalle associazioni qualificate «in ragione di un solo film per Paese²⁴⁵». Inoltre, come recita lo stesso Articolo 6, la Commissione si riservava «il diritto di invitare direttamente film di alto valore artistico in numero non superiore a cinque²⁴⁶», scelti tra quelli notificati dalle nazioni rappresentate in concorso, ma non solo. Vedremo come quest'ultima postilla, pur concedendo largo margine propositivo

²⁴⁵ Regolamento della XVIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, art. 6, in: ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 23/11, 1956, "Regolamenti 1957", Regolamenti della XVIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, p. 5.

²⁴⁶ Ivi.

alle associazioni competenti, scontenterà nuovamente la MPAA. Fu proprio per evitare che si riproponeesse l'ostracismo della MPAA che Ammannati ridimensionò la formula originaria, diminuendo di fatto l'autonomia decisionale della Commissione Artistica: il criterio dell'invito venne limitato a soli cinque film su un totale di quindici film ammessi, ma non bastò ad accontentare la MPAA. Dalla relazione sullo svolgimento della Mostra si apprende che la MPAA manifestò non poche ostilità anche allora, nonostante l'Articolo 5 del regolamento aprisse alle proposte di film avanzate da organismi competenti. Fu la precisazione che sanciva la possibilità da parte della Commissione Artistica di selezionare ulteriori cinque titoli da scegliere tanto tra le proposte avanzate, quanto al di fuori di esse a scatenare nuovamente le ire della MPAA, e non solo:

«Su questa precisazione si ebbero le prime ostilità da parte delle Associazioni di Produttori consorziati dalla MPAA (Associazione delle 8 grandi case americane), dalla BFPA (Associazione dei principali produttori inglesi) e della FIAPF (la Federazione internazionale delle Associazioni che rappresenta alcuni dei più importanti gruppi di produttori europei)²⁴⁷».

Le proteste portarono alla stipula di un accordo a Cannes tra la FIAPF e la Direzione della Mostra, accordo che tuttavia non poté essere seguito alla lettera.

«Praticamente però l'accordo non poté essere seguito nello spirito della sua formulazione perché la Gran Bretagna notificava un solo film che risultò anche di mediocrissimo livello e non diede alla Commissione alcuna possibilità di scelta. La Francia con il suo più atteso film *Port de Lilas* fuori concorso, proponeva il film di Cayatte *Oeil pour oeil* praticamente senza alternativa, per quanto la Commissione Artistica abbia poi visionati parecchi film francesi per l'invito, fermandosi sul franco-americano *Vittoria amara*²⁴⁸».

Gli Stati Uniti minacciarono nuovamente il rifiuto di partecipare ufficialmente alla Mostra. Tuttavia fu raggiunto un compromesso e *Something of Value* di Richard Brooks fu selezionato, ottenendo un buon successo di critica.

²⁴⁷ Ibid., p. 3.

²⁴⁸ Ibid., p. 4.

La Commissione Artistica, composta da Ettore Margadonna, Fernaldo Di Giammatteo e Piero Gadda Conti, con segretario Mario Verdone, trovati gli accordi con la FIAPF e la MPAA poté dunque procedere alla selezione, ma non tralasciarono di trasmettere alla stampa una significativa nota:

«La Commissione Artistica, nel concludere i suoi lavori, sente il dovere di ringraziare gli organismi competenti del Giappone, dell'India, dell'Italia, della Spagna e dell'URSS, i quali non presentando selezioni rigidamente indicative le hanno permesso una scelta autonoma dei film a soggetto per la XVIII Mostra. La Commissione ritiene che tale formula di selezione rappresenti la migliore garanzia non solo ai fini del livello artistico dei film in concorso, ma anche nell'interesse dei singoli Paesi e dei singoli Produttori²⁴⁹».

Conscio dell'impopolarità che sul finire della precedente edizione la Mostra guadagnò in seguito alla decisione della giuria di non attribuire alcun Leone d'Oro di San Marco, Ammannati inserì nel Regolamento, all'Articolo 14 la frase:

«La Giuria, con relazione motivata, *dovrà* attribuire: il Gran Premio Leone d'Oro di San Marco al miglior film presentato [...]»

Quel “dovrà” espresso chiaramente nel testo del regolamento lasciava di fatto poco spazio all'eventualità che il primo premio non fosse distribuito.

Tuttavia, nonostante le modifiche e nonostante le prudenze, a Leone consegnato (fu premiato *Aparajito* di Satyajit Ray), la giuria, e per essa il presidente René Clair, rilasciò in una nota alcune dichiarazioni e formulò alcune proposte per ammonire la direzione della Mostra e indicarle la giusta via da seguire per conservare la propria autorevolezza.

Per prima cosa la giuria si rammaricò del fatto che alcuni film selezionati non corrispondessero ai criteri espressi nell'Articolo 1 del Regolamento, che si appellava al «reale progresso della cinematografia»: la giuria augurava alla Commissione Artistica di essere messa nelle condizioni di poter scegliere i film

²⁴⁹ Ibid., p. 9.

«tenendo presente il valore artistico ed escludendo ogni considerazione di carattere nazionale o commerciale²⁵⁰». A conclusione della nota, la giuria rincarava la dose:

«La Giuria infine non incoraggerà mai abbastanza la Direzione della Mostra a dar prova di fermezza nei suoi rapporti con i Paesi e soprattutto con le associazioni nazionali qualificate in merito alla selezione dei film. Non bisogna esitare a ricordare in ogni occasione che la Mostra non è una fiera commerciale. La missione della Mostra è di incoraggiare i progressi della cinematografia come mezzo di espressione artistica. È appunto questo che le ha valso, dalla sua fondazione in poi, il prestigio mondiale che essa deve conservare²⁵¹».

Quanto all'Articolo 6 del Regolamento, la giuria si espresse augurando che la commissione selezionatrice potesse essere messa in grado di scegliere liberamente quattordici titoli qualunque fosse l'origine del film, ammettendo anche più di un titolo per paese. Si tratta dunque di suggerimenti che insistevano lungo la direttiva di una Mostra d'arte rigorosa, autorevole ed autonoma. Anche per ciò che concerneva le premiazioni, la giuria di Clair propose alla Biennale un cambiamento, l'assegnazione del Leone d'Argento non al film secondo classificato, bensì:

«[...] ad un film che presentasse delle qualità di originalità e di novità, sia nel soggetto che nella realizzazione. Questo premio potrebbe essere chiamato “premio speciale della Giuria” o con qualunque altro nome che dovrebbe differenziarlo dal Leone d'Oro attribuito al miglior film²⁵²».

Questa nota della giuria ci appare oggi significativa per almeno due motivi: da un lato testimonia il dibattito che all'epoca si generò intorno alla Mostra e alla sua funzione, dall'altro è indice del ruolo inedito che assumeva la giuria. Sorta nel 1935 con il nome di Commissione Internazionale e formata dai rappresentanti ufficiali delle nazioni invitate alla Mostra, più alcuni esponenti della critica e delle

²⁵⁰ René Clair, in: Aprà (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 296.

²⁵¹ Ivi.

²⁵² Ivi.

istituzioni italiane, dal 1938 venne formalizzata in qualità di giuria internazionale composta da un rappresentante per ciascuna nazione invitata. Nel 1940-41 fu estesa anche a due rappresentanti della Camera Internazionale del film, ai quali si aggiungeva un esperto scelto dall'allora presidente della Biennale, Giuseppe Volpi. Dal 1946 al 1949, la giuria fu composta in base all'Articolo 6 del Regolamento da alcuni giornalisti accreditati designati dalla Presidenza. Nell'era Petrucci la giuria fu solo italiana, mentre dal 1954, con il ritorno di Ottavio Croze, tornò internazionale. Tuttavia, mai prima del 1957 la giuria rivendicò un'autonomia tale da fornire all'unanimità suggerimenti organizzativi alla direzione. Gli stessi premi, agli albori della Mostra numerosissimi e a carattere istituzionale, negli anni divennero veri e propri attestati di merito, al punto da comportare, con il dopoguerra, talora marcate divergenze con le opinioni della stampa specializzata e della critica. I premi dunque cominciarono a “fare opinione” e la giuria a guadagnare prestigio. Specialmente dal momento in cui essa fu costituita da personalità di sempre maggiore esperienza ed autorevolezza nei campi cinematografico e culturale, vale a dire dal 1948. Le direttive suggerite nel 1957 dunque aggiungono una terza dimensione alla giuria, il ruolo inedito di segnare una prospettiva alla Mostra, sulla base di un'analisi oculata e lungimirante.

Di cambiamento reale della Mostra e di tutta la Biennale si doveva discutere da più parti nel corso del 1957, tant'è che nella Serie Cinema troviamo la copia di una proposta di rinnovo dello statuto della Biennale, elaborata dalla segreteria della Federazione Nazionale degli Artisti della filo-marxista CGIL e inviata al ministro della pubblica istruzione, il liberale Gaetano Martino, il 22 luglio²⁵³. È la prima volta che nella serie si incontra un documento che mette in discussione tutto l'assetto della Biennale. È lecito dunque pensare che il rinnovo dello statuto fosse già nell'aria, ben undici anni prima della contestazione che nel 1968 a gran voce lo pretese. Leggendo la bozza della proposta di nuovo statuto si nota come l'Articolo

²⁵³ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 23/11, 1957, “Regolamento della Biennale”, Riorganizzazione dell'ente autonomo Biennale di Venezia.

2 prevedesse che l'esposizione d'arte figurativa dovesse mantenere la priorità sulle altre manifestazioni, compresa quella cinematografica: un ulteriore probabile motivo di sconcerto per la direzione della Mostra. Alla bozza non è allegato alcun commento, ma il documento si rivela interessante proprio in quanto prima testimonianza conservata nella Serie Cinema della necessità di modificare l'assetto statutario dell'ente Biennale, fermo ancora alle leggi emanate in epoca fascista.

Tra le fonti più rilevanti in grado di raccontare il corso degli eventi legati all'organizzazione e allo svolgimento dell'edizione del 1957, la Serie conserva una dettagliata relazione, contenuta in un fascicolo inserito nella busta relativa alla Mostra dell'anno successivo²⁵⁴.

Particolare risonanza ebbero le nuove iniziative della Mostra: la I Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, la I Retrospektiva del Film sull'Arte e la I Mostra Internazionale del Cinegiornale.

La prima si avvaleva dell'alto patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri e della collaborazione dell'Associazione Italiana Editori, dell'Associazione Italiana Librai e della Direzione Generale per le Relazioni Culturali del Ministero degli Affari Esteri. L'esposizione fu allestita da Gino Montesanto nel Palazzo Bevilacqua La Masa, a fianco del Palazzo del Cinema. La partecipazione fu nutrita: ben diciotto paesi aderirono alla manifestazione.

«Algeria, Argentina, Austria, Belgio, Cuba, Danimarca, Egitto, Francia, Germania, Gran Bretagna, India, Italia, Messico, Portogallo, Spagna, Svezia, URSS e USA, con circa 500 volumi e un centinaio di riviste d'informazione e di critica cinematografica. Un catalogo in bella veste tipografica delle opere classificate secondo determinati criteri informativi, con i nomi e gli indirizzi degli Editori, prezzi dei volumi e degli abbonamenti delle riviste, venne distribuito gratuitamente al pubblico. Si calcola che la mostra sia stata visitata da ventimila persone²⁵⁵».

Anche la Mostra dedicata ai film di argomento artistico fu un esperimento ben

²⁵⁴ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 24-7, 1958, “Commissione – Sottocommissione”, Progetto di modifica al regolamento.

²⁵⁵ Ibid., p. 6.

riuscito. Organizzata in collaborazione con l'Istituto Internazionale del Film sull'Arte e con la Fédération Internationale du Film sur l'Art, fu introdotta la sera dell'8 agosto da una conferenza di Carlo Ludovico Ragghianti cui seguì la proiezione di *L'Agneau Mystique di Van Eick* di André Cauvin, film presentato la prima volta alla Mostra nel 1938. In programma fino all'11 agosto, la I Mostra Retrospectiva del Film sull'Arte constava di trentacinque film in rappresentanza di dieci nazioni e fu seguita da un pubblico di artisti e di esperti del settore.

La terza e ultima novità dell'edizione del 1957, vale a dire la I Mostra Internazionale del Cinegiornale aveva visto la partecipazione di dieci nazioni che presentarono quattordici film, dei quali fu premiato il cinegiornale dell'Olanda.

Anche i film della II Rassegna del Film Scientifico-didattico furono anticipati al Lido, nella sala Volpi, e in autunno ripresentati a Padova. Quanto alla II Giornata del Film Europeo, la relazione riporta che dei tredici film proiettati in rappresentanza di sei nazioni, nessuno ottenne il Gran Premio: solo *Si tous les gars du monde* di Christian Jacque ottenne una medaglia d'argento assegnata all'unanimità.

Ricchissima di sezioni, eventi e convegni, la Mostra promosse dal 2 al 4 settembre nella Sala dei Convegni a Palazzo del Cinema il secondo convegno sui rapporti tra cinema e teatro, che portò alla pubblicazione del volume *Cinema e Teatro*, edito dalla Mostra, che include i saggi di Mario Apollonio, Paolo Stoppa e Diego Fabbri, Luigi Chiarini, Vittorio Gassman e Giovanni Calendoli.

Altro convegno indetto dalla Biennale fu quello di editori e direttori di quotidiani, sul tema "Critica o cronaca cinematografica sulla stampa".

Sebbene il festival dedicato all'alta moda e al costume nel film non vi fosse più, si tennero al Lido due sfilate di moda il 31 agosto e il primo settembre.

A conclusione della relazione, viene sottolineata l'istituzione dell'Ufficio Documentazione, il cui compito era raccogliere e conservare tutta la documentazione relativa alle edizioni passate e a quella in corso e strutturato in

una fototeca, una biblioteca, una emeroteca e un archivio di film. La creazione di questo ufficio portò l'anno dopo ad una sovrapposizione interna con l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee diretto da Umbro Apollonio, il quale vedeva l'archivio defraudato della propria funzione dal neonato ufficio voluto da Ammannati. La *querelle* portò all'intervento della Presidenza e costituisce tuttora un precedente importante di interpretazione esasperata della fisiologica autonomia della Mostra. Ma forse la questione rappresenta una prima testimonianza della debolezza di uno statuto che cominciava a non sostenere più la complessità dell'ente Biennale.

3. 1958: doppio gioco

Critiche e suggerimenti, dovuti anche alle variazioni apportate alla formula per l'edizione del 1957, indussero Ammannati ad applicare maggiore rigore: il regolamento della XIX Mostra ribadì il concetto dell'invito ai film e il limite a quattordici titoli per il concorso principale. Il criterio principale restò quello della selezione rigorosa, per questo vennero invitati critici ed esperti di cinema a segnalare al Direttore, e quindi alla Commissione Artistica, i film di maggiore interesse ancora in lavorazione o presenti nei listini delle case di produzione di tutto il mondo. Nell'ottobre del 1957, Ammannati invia a un elenco di critici fidati in tutto il mondo una lettera di invito per chiedere loro di partecipare alle attività di selezione segnalando i titoli di maggiore interesse in produzione nel loro paese.

«Caro amico,
per poter mettere la Commissione Artistica in condizione di operare una vasta ed accurata ricerca delle opere il cui livello artistico sia tale da potere essere prese in esame per la loro presentazione in concorso nella XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, la Direzione della Mostra sta provvedendo sin da ora alla raccolta dei dati e delle notizie utili sia mediante lo spoglio regolare della stampa specializzata, come prendendo gli opportuni e necessari contatti con i singoli

produttori e gli organismi competenti dei diversi paesi.

Ma tale lavoro di ricerca, per quanto accurato, ha bisogno di essere integrato con notizie provenienti da fonti critiche qualificate, possibilmente ubicate nel Paese interessato, e comunque in condizione di essere al corrente, in ragione della loro professione, della migliore e più recente produzione cinematografica già pronta o in corso di lavorazione.

È per questo motivo che mi rivolgo a Lei, che segue con interesse particolare la Mostra di Venezia, per chiederLe di voler comunicare alla Direzione della Mostra tutte quelle notizie relative ai film di notevole livello artistico della produzione cinematografica italiana o di film di altri Paesi che potrebbero essere presentati alla prossima Mostra di Venezia.

Conto sulla Sua piena collaborazione e La ringrazio sin da ora per tutte le notizie e le informazioni che potrà darmi in materia²⁵⁶».

La richiesta di collaborazione venne inviata a oltre centosessanta nominativi in trentacinque nazioni in tutto il mondo. Alcune delle risposte alla chiamata di Ammannati sono conservate nella Serie, a testimonianza delle mode e delle inclinazioni che all'epoca muovevano lo sguardo dei critici e degli uomini di cinema. Una tra queste, la risposta giunta il 3 gennaio 1958 di Giacomo Gambetti, futuro Direttore della Mostra dal 1974 al 1977, anni “politici” seguiti allo strappo del 1968, contiene un suggerimento interessante, che sarà lo stesso Gambetti ad attuare vent'anni più tardi:

«Credo innanzitutto che, come concetto generale, la Mostra farà bene a seguire in modo assai attento le cinematografie, le opere, i registi nuovi cosiddetti “minori” o, ancor più, pressoché sconosciuti. Per differenziarsi e distinguersi, e porsi su di un piano di serietà e di impegno ancor meglio che nel passato, di studio e di cultura veri, in una parola, occorre proprio, a mio parere, che la Mostra non si accontenti dei nomi dei registi, quando – lo si è già visto lo scorso anno – ciò non è sufficiente, proprio per ragioni intrinseche, a costituire una piena garanzia; ma cerchi di portare di fronte alla critica più qualificata così come, in ultima analisi, ai grandi pubblici, ispirazioni genuine e naturali, da tutte le parti del mondo²⁵⁷».

Un'idea di festival esplorativo, pronto ad aprirsi alle novità provenienti anche da paesi lontani, seguendo la via aperta nel 1951 proprio dalla Mostra con la vittoria di *Rashōmon* di Akira Kurosawa, primo trionfo di un film giapponese in un

²⁵⁶ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 24/4, 1958, “Richiesta notizie”, Lettera Ammannati 10 ottobre 1957.

²⁵⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 24/4, 1958, “Richiesta notizie”, Lettera Gambetti – Ammannati 3 gennaio 1958.

festival occidentale, e proseguita proprio con la scoperta di autori quali Kon Ichikawa (*L'arpa birmana*, 1956) e Satyajit Ray (*Aparajito*, 1957).

In diverse occasioni, dall'idea della Commissione Artistica ai celebri suggerimenti delle giurie, fino all'aperta chiamata in forze della critica internazionale, l'operato di Ammannati appare permeabile alle influenze esterne, non tanto e non solo in forza di un atteggiamento pluralista e inclusivo, quanto di una vera e propria strategia che evidentemente puntava al coinvolgimento attivo di potenziali detrattori della Mostra, quei critici che, fin dall'epoca della sua fondazione, la Mostra aveva allevato e che in diverse occasioni si dimostrarono pronti a ritorcersi contro. I critici dei quali troviamo maggiori ed efficaci testimonianze sono Domenico Meccoli e Giulio Cesare Castello, curatore delle retrospettive dei film di Erich von Stroheim e Asta Nielsen.

In una lettera del 26 settembre 1957, prima di esprimere le proprie idee sulle retrospettive, che nel 1958 furono particolarmente curate, Castello espone ad Ammannati alcune idee sulla programmazione della Mostra.

«Le retrospettive, secondo me, dovrebbero costituire lo spettacolo pomeridiano della Mostra: solo così esse possono assolvere la funzione culturale che loro compete, funzione che non si esaurisce nella delizia di qualche decina di specializzati o di "aficionados", ma include anche la divulgazione del patrimonio dell'arte cinematografica fra il pubblico tout court. Pubblico che non si può pretendere affolli la sala del Lido alle 9 del mattino, mentre è ormai abituato ad affollarla alle 4 del pomeriggio. Io sono convinto che quel pubblico più vasto potrà sorridere ad un determinato programma, potrà impazientirsi ad un altro, ma nella maggior parte dei casi apprezzerà i "classici" e, gradatamente, si abituerà a capirli e a gustarli, specie se i progressi avranno la necessaria organicità, sottolineata magari da qualche breve cenno esplicativo prima dell'inizio delle proiezioni²⁵⁸».

Quella di Castello è dunque un'idea orientata all'educazione del gusto del pubblico, indice di un'idea di festival che si pone quale proposta culturale, e non celebrazione asfittica di miti autoreferenziali. L'idea di sostenibilità della retrospettiva, come momento di crescita anche per il pubblico, porta Castello a

²⁵⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 24/5, 1958, "Retrospettive", Lettera Castello – Ammannati 26 settembre 1957, p. 1.

concepire il doppio programma Stroheim-Nielsen, sconsigliando ad Ammannati di proporre una seconda corposa retrospettiva del cinema russo.

Il 1958 fu un anno in cui si impose un cambiamento non indifferente nell'assetto internazionale dei festival cinematografici. Un opuscolo conservato nel fascicolo relativo alla XIX Mostra, riporta tutta la trattativa intercorsa tra la direzione della Mostra e la FIAPF, che già in occasione delle precedenti edizioni dirette da Ammannati aveva manifestato più di qualche perplessità in merito alla selezione e al regolamento. La Federazione stabilì che le manifestazioni intenzionate a ricevere il suo sostegno avrebbero dovuto inviare alla presidenza un'apposita richiesta, tramite l'ANICA²⁵⁹. La FIAPF elaborò quindi un regolamento internazionale per le manifestazioni cinematografiche, regolamento che avrebbe dovuto essere accettato da tutte le manifestazioni che intendessero appoggiarsi alla Federazione. Tra le regole imposte, vi era l'obbligo di sottoporre alla Federazione il regolamento della manifestazione, per evitare sovrapposizioni o grosse discrepanze tra i singoli festival.

Il 26 settembre 1957 Ammannati chiede l'inclusione della Mostra nel calendario dei festival patrocinati dalla FIAPF nel 1958, impegnandosi a rispettare gli accordi nel frattempo intercorsi:

«Caro Signor Presidente,
come richiesto dalla lettera della FIAPF in data 12 agosto scorso, sono lieto di richiedere l'inclusione nel Calendario delle manifestazioni cinematografiche riconosciute dalla Federazione per il 1958.
[...] Il testo del Regolamento della prossima Mostra, in base agli accordi presi a Venezia, sarà formulato tenendo conto delle esperienze fatte e mi riservo di parlarne con Lei a Parigi, prima della riunione del Consiglio di Amministrazione della Federazione. Sarà mia cura di conoscere in merito, sia il pensiero delle Autorità governative preposte al settore della cinematografia, come gli appositi organi della Biennale di Venezia²⁶⁰».

L'articolo 8 del regolamento FIAPF sembra ricalcato sulla “formula Ammannati”,

²⁵⁹ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 24/8, “XIX Mostra Internazionale del Film a Soggetto”, Opuscolo, p. 2.

²⁶⁰ ASAC, Ibid., p. 7.

con l'accettazione dei film proposti dagli organismi nazionali competenti e una quota di film a invito.

«Art. 8 - La selezione di film che saranno presentati al festival sarà operata dalle agenzie competenti, istituzionali o professionali, di ogni paese invitato. Tuttavia, alcuni film, il cui numero è determinato dalla selezione di ciascun festival, possono essere invitati singolarmente dal comitato del festival, ma in questo caso, si dovrà ottenere il consenso delle autorità competenti di ciascun paese sul progetto di selezione presentato²⁶¹».

Non è specificato se la FIAPF abbia di fatto preso accordi con la direzione della Mostra affinché il Regolamento internazionale proposto dalla Federazione riprendesse l'esperienza di Ammannati, oppure se sia semplicemente ispirata ad essa estendendo così la celebre formula agli altri festival europei, fatto sta che anche l'articolo 3 del Regolamento della XIX Mostra, approvato dalla FIAPF, rispettava gli accordi intercorsi tra la direzione della Mostra e la Federazione.

«Art. 3 – Le opere che saranno presentate in competizione nella Sezione Film in Concorso saranno tali da testimoniare un reale progresso della cinematografia come mezzo di espressione artistica e saranno scelte dalla Commissione Artistica in collaborazione con gli organi competenti di ciascun Paese. Il numero delle opere ammesse non potrà essere superiore ai quattordici film²⁶²».

Per il 1958 vennero confermate la Sezione Culturale, composta dalle personali di Stroheim e Asta Nielsen, la Sezione Informativa e quella Commerciale. Inoltre vennero riproposte la IV Mostra Internazionale del Libro e del periodico cinematografico (15 agosto – 15 settembre); la X Mostra Internazionale del Film per Ragazzi (19 – 29 giugno); IX Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio (19-29 giugno); la II Mostra Internazionale del Cinegiornale

²⁶¹ «La selection des films devant être présentes au festival sera effectuée par les organismes compétents, officiels ou professionnels, suivant le cas de chaque pays invité. Toutefois certains films dont le règlement du festival devra spécifier le nombre, pourront être choisis individuellement par le comité du festival, mais dans ce cas, il devra obtenir l'accord des dits organismes compétents de chaque pays sur la sélection ainsi constituée». Ibid., p. 4.

²⁶² Ibid., pp. 10-11.

(22 agosto); la III Rassegna Internazionale del Film Scientifico-didattico (Padova, 30 ottobre – 4 novembre). Quella che l'anno precedente era la I Mostra Retrospettiva del Film sull'Arte diventa nel 1958 la I Mostra Internazionale del Film sull'Arte.

La moltiplicazione delle iniziative nell'ambito della Mostra, iniziata nel secondo dopoguerra e progressivamente formalizzata, portò il festival veneziano a prolungarsi per l'intero corso dell'estate, da giugno a settembre, fino a spingersi in autunno con la rassegna padovana. Questa dilatazione nel tempo aveva consentito alla Biennale di Venezia di essere la presenza più forte nel già fittissimo calendario dei festival europei dell'anno, calendario riportato integralmente nell'opuscolo²⁶³. Un'opportunità sfruttata appieno dalla Mostra e dall'ufficio stampa diretto da Mario Natale, abilissimo tessitore di relazioni e fondatore del primo grande studio di comunicazione in Italia.

La vicenda legata ai rapporti con la FIAPF, oltre a porci di fronte all'eventualità di trovarci di fronte a un caso di reciproca influenza, ci rivela anche una sottile contraddizione interna all'organizzazione e alla conseguente, strategica, ambiguità mantenuta da Ammannati. Se da un lato infatti Ammannati aveva voluto coinvolgere i critici nella proposta dei titoli, dall'altro, contemporaneamente, stringeva accordi con la FIAPF per ripristinare il criterio della proposta dei film su quello dell'invito. Non a caso quindi l'articolo 3 del Regolamento si mantiene ambiguo, sancendo la collaborazione tra associazioni e organismi competenti con la Commissione Artistica, senza specificare a quale dei due organi spettasse la decisione definitiva. Fu questa ambiguità a smuovere ancora una volta le coscienze di chi, come il cattolicissimo futuro direttore della Mostra Emilio Lonerò, trovò proprio nei criteri di selezione della diciannovesima edizione elementi di forte incongruenza:

²⁶³ Cfr. Ibid., pp. 15-15 bis.

«Si è avuta anzi la chiara impressione che gli esperti, pur con le attenuanti desunte dalla non facile situazione del cinema come fatto d'arte nel mondo, abbiano lavorato con un diletterantismo ed una superficialità difficilmente credibili, tanto risultano prevalenti in alcuni film su quelli dell'arte i valori deteriori di natura commerciale, e tanto, comunque, vi risultano assenti e negati gli alti richiami dello spirito²⁶⁴».

Le polemiche, come vedremo, non erano destinate a spegnersi. Anzi, con il 1959, anno dell'ex aequo a Rossellini e Monicelli e del convegno sulle nuove ondate del cinema mondiale, le critiche all'organizzazione e i dubbi sull'effettiva utilità di un festival come la Mostra indussero Ammannati a dimettersi.

4. 1959: *finale di partita*

L'ultima edizione della Mostra diretta da Floris Luigi Ammannati porta a compimento la celebre “formula”, che, come abbiamo visto, negli anni si era perfezionata a seguito delle critiche delle associazioni di produttori che mal digerivano la piena autonomia della Commissione Artistica nella selezione dei film destinati al concorso principale. L'articolazione delle iniziative connesse alla Mostra vera e propria, costituita come sempre dal concorso riservato ai lungometraggi a soggetto, resta la medesima che, a partire dal 1957, prevedeva che gli eventi collaterali fossero distribuiti lungo l'intero arco dell'estate, con una coda in autunno. Nove le iniziative presentate nell'ambito della XX Mostra: II Mostra Internazionale del Film sull'Arte (23-27 giugno); XI Mostra Internazionale del Film per Ragazzi (2-12 luglio); X Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio (2-12 luglio); V Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico (1 agosto – 6 settembre); IV Giornata del Film Europeo (19 agosto); III Mostra Internazionale del Cinegiornale; tavola rotonda internazionale “La musica nel film” (6-10 settembre); convegno

²⁶⁴ Emilio Lonero, «Rivista del Cinematografo», n. 9-10, settembre-ottobre 1958, in: Aprà (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 307.

internazionale “Cinema e civiltà” (con la Fondazione Giorgio Cini, isola di San Giorgio 7-11 settembre); IV Rassegna Internazionale del Film Scientifico-didattico (Padova, 30 ottobre – 4 novembre).

A queste già numerose manifestazioni, se ne sarebbe dovuta aggiungere una ulteriore. In una lettera del 27 settembre 1958, Ammannati comunica a Ponti l'idea di riportare a Venezia il Festival Internazionale del Film Pubblicitario, per far fiorire le attività turistiche del Lido e consentire la circolazione di denaro²⁶⁵. L'idea nacque ad Ammannati dopo lo svolgimento a Palazzo del Cinema, all'indomani della conclusione della Mostra, del V Congresso Internazionale degli organismi internazionali che raggruppavano le maggiori società pubblicitarie mondiali, nonché il V Festival Internazionale del Film Pubblicitario. All'inizio del proprio mandato, Ammannati si era preoccupato immediatamente di riportare a Venezia il festival di film pubblicitari. L'iniziativa non fu organizzata e le manifestazioni si limitarono a nove.

«[...] la Direzione della Mostra veneziana fin dal settembre 1956 diede il suo appoggio pieno alla SIPRA perché la manifestazione – sorta nel 1954 a Venezia e successivamente emigrata a Montecarlo (1955) e stabilmente a Cannes (1956/1957) potesse tornare a Venezia²⁶⁶».

Nel corso delle fase organizzativa, viene preso atto dell'inclusione della Mostra nell'ambito dei festival patrocinati dalla FIAPF, inclusione che non fu automatica e che finalmente avrebbe dovuto garantire alla Mostra la collaborazione di produttori e associazioni di categoria di tutte le nazioni aderenti. Scrive infatti Ammannati l'8 giugno, al suo ritorno da Cannes, al senatore Ponti:

«In questi ultimi tempi erano sorti alcuni ostacoli e difficoltà da parte di alcuni Paesi, fra cui l'URSS e la Gran Bretagna, che sono stati favorevolmente risolti a seguito di incontri e di chiarificazioni avuti in questi ultimi tempi. La Mostra di

²⁶⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 25/9, 1959, “Organizzazione Mostra”, Lettera Ammannati – Ponti 27 settembre 1958, p. 1.

²⁶⁶ Ivi.

Venezia è stata quindi inclusa nel calendario dei Festival del 1959 “raccomandati” dalla FIAPF. Il termine raccomandati significa che i produttori e le Associazioni Nazionali cinematografiche aderenti alla FIAPF sono tenuti a dare la loro collaborazione²⁶⁷».

L'inclusione nel circuito della FIAPF è indice di un cambiamento che sul finire degli anni Cinquanta portò all'inserimento della Mostra entro una cornice di garanzie internazionali che non è paragonabile certo al monopolio costituito negli anni Trenta dalla Camera Internazionale del Film, che aveva carattere governativo ed era sbilanciata verso la Germania hitleriana, ma rappresenta la seconda più importante alleanza della Mostra con un organismo internazionale. Se la Camera aveva come obiettivo quello di costituire blocco compatto contro l'imperialismo degli Stati Uniti, il circuito FIAPF mirava invece a mettere ordine nel panorama internazionale dei festival, garantendo la convivenza pacifica di tutte le manifestazioni cinematografiche sulla base di regole comuni e alleanze precostituite.

A Cannes Ammannati partecipò anche ad incontri strategici con i direttori degli altri festival europei e con i capi delle associazioni cinematografiche nazionali, con i giornalisti, in particolare con quelli europei, avvicinò alcuni relatori dei convegni in programma per la XX edizione, si accordò con le cineteche dei vari Paesi e con la Federazione Internazionale Archivi dei Film, con la quale sarebbe stata organizzata la retrospettiva. Fu prestata molta attenzione alle relazioni internazionali, specie con i paesi grossi produttori, come gli Stati Uniti, con i quali già a marzo i rapporti sembrano essere buoni.

In un panorama europeo e internazionale così ricco di festival del cinema e iniziative legate anche allo sviluppo e alla diffusione della televisione, un'altra alleanza venne stretta dalla Mostra nel 1959 e fu quella con l'Unesco, come ricorda Ammannati a Ponti in una lettera del 13 marzo.

²⁶⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 25/7, 1959, “Organizzazione Mostra”, Commissione Biennale, Lettera Ammannati-Ponti 8 giugno 1959, p. 1.

«Il 16 e 17 febbraio ho partecipato ai lavori del Consiglio Internazionale del Cinema e della Televisione, organismo patrocinato dall'Unesco, di cui la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia è membro associato. I lavori sono stati importanti non solo per l'elezione del Comitato Direttivo del Consiglio stesso di cui è entrato a far parte il dott. Mario Verdone come Segretario Generale, ma anche perché si è stabilito il programma di lavoro del Consiglio e si è discusso circa la sede permanente del Consiglio stesso, che si spera sarà a Roma²⁶⁸».

Una rete di relazioni internazionali i cui nodi erano costituiti da associazioni, federazioni e consorzi in rappresentanza di poteri trasversali e misti, politici ed economici, indispensabili alla Mostra per mantenere ruolo e visibilità. La gestione Ammannati dunque, oltre ad aver consolidato una formula con la quale le successive direzioni dovranno misurarsi, ha anche il merito di aver portato la Mostra dentro il quadro internazionale delle alleanze, promuovendo affiliazioni e iniziative in loco prodotte in partnership, come il convegno Unesco “Cinema e civiltà”.

Anche sul versante nazionale la Mostra dovette affrontare in maniera decisa la presenza massiccia e crescente di festival cinematografici e lo fece usando lo strumento della politica.

L'onorevole Calabrò presentò infatti un'interrogazione al Presidente del Consiglio dei Ministri per invitarlo a porre un limite alla fioritura di festival cinematografici sul territorio nazionale e per prendere provvedimenti a favore della tutela della Mostra veneziana. Calabrò inoltre, come informa una nota dell'Ansa datata 5 agosto, entra nel merito delle accuse che la Titanus di Goffredo Lombardo e la Vides di Franco Cristaldi volsero alla direzione della Mostra sostenendo l'irregolarità nella selezione dei film *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini e *La grande guerra* di Mario Monicelli che la Commissione Artistica accettò senza aver visto, poiché all'atto della selezione risultavano ancora in lavorazione. I due film, che in seguito la Mostra rivendicherà come scelte legittime da Regolamento, vinsero nel 1959 il Leone d'Oro *ex aequo*.

²⁶⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 25/9, 1959, “Organizzazione Mostra”, Lettera Ammannati – Ponti, 13 marzo 1959, p. 1.

La selezione dei film in gara per il Leone d'Oro di San Marco avveniva, come l'anno precedente, in collaborazione con gli organismi nazionali competenti in materia cinematografica. La Direzione della Mostra rispose perciò in modo deciso e netto alla protesta dei produttori del film *I magliari* di Francesco Rosi, che sembrava dover essere ammesso in concorso, come si legge nella nota firmata dalla Direzione in data 2 agosto 1959. Per prima cosa, la Direzione procedette col disattivare l'accusa di aver escluso determinati titoli, accusa sostenuta a mezzo stampa da Cristaldi e Lombardo.

«Per i film da ammettere in concorso, la selezione avviene in base ai criteri formulati dal Regolamento e con la limitazione del numero che non può essere superiore ai 14 film. Per cui, mentre si può parlare di film ammessi in concorso, non si può assolutamente parlare di film esclusi, anche tenuto conto che la Commissione, ai sensi dell'articolo 5, è impegnata al segreto sui lavori relativi alla scelta dei film²⁶⁹».

Di seguito la Direzione procedette la difesa rivendicando la propria autonomia, quell'autonomia perseguita fin dal principio da Ammannati che a tratti gli valse le critiche più feroci da parte di produttori e critica. Anche in questo caso, il fermo proposito di mantenere l'indipendenza della Mostra fu rivendicato con forza:

«Il Regolamento della XX Mostra, con l'art. 24, lascia ampie facoltà di decisione al Commissario della Biennale il quale può avvalersene tutte le volte che ciò sia ritenuto opportuno, d'intesa con il Direttore della Mostra, per cui, parlare di violazioni dei termini e delle norme del Regolamento è quanto meno incauto, così come sembra infondato parlare di azioni legali a tutela di presunti danneggiati interessi di cui, né la Commissione di Selezione, né la Direzione della Mostra, portano alcuna responsabilità²⁷⁰».

L'attribuzione del Leone d'Oro fu molto discussa, come appare evidente dal lungo verbale della giuria, presieduta quell'anno da Luigi Chiarini.

Interessante seguire la discussione che si svolse a proposito de *La grande guerra* di Monicelli, film controverso che pose alcuni interrogativi tra gli stessi giurati.

²⁶⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 25/9, "Organizzazione della Mostra", Nota della Direzione 2 agosto 1959, p. 1.

²⁷⁰ Ivi.

Particolarmente significativo il parere di Luigi Chiarini, che si esprime rispetto alle qualità morali del film richiamando alla memoria l'atteggiamento andreottiano preoccupato che i film neorealisti, offrissero dell'Italia un'immagine distorta e negativa.

«Il film gli sembra molto positivo, molto coraggioso, dal punto di vista morale. Segue senza dubbio la direttrice di *Paisà* e *Ladri di biciclette*, quando il cinema italiano non aveva preoccupazioni di retorica e rappresentava tutta la vita, con le sue debolezze, i suoi errori, i suoi sentimenti veri ed ambigui...Il Neorealismo è stato anche accusato di denigrare la vera Italia. Sono piovute lettere sulle redazioni dei giornali e al Ministero. [Ma Chiarini] è intervenuto nella discussione per dimostrare che quelli semmai erano dei “brutti film” che rendevano difficile l'Italia non, i grandi film neorealisti, per quanto sembrano scuri²⁷¹».

Una posizione inequivocabile, netta, che conferma la sua coerenza in termini di sostenitore del neorealismo e anticipa in larga misura l'atteggiamento fiero che Chiarini avrebbe mantenuto in qualità di Direttore della Mostra dal 1963 al 1968.

Un segno inequivocabile della modernità delle posizioni maturate intorno al cinema in quegli anni e della prontezza della Mostra nel registrare le tendenze e le novità che del cinema erano destinate a cambiare le leggi estetiche e produttive, fu l'organizzazione del convegno “Il nuovo cinema”, primissima ricognizione delle *nuovelle vague* europee.

Una lettera di Domenico Meccoli ad Ammannati, datata 18 giugno 1959, rivela la genesi e l'idea iniziale del convegno che riunì a Venezia, tra gli altri, Truffaut, Pontecorvo, Lizzani, Maselli, Quilici, Wajda che insieme a Rossellini discussero le forme del nuovo cinema. Il convegno fu un'idea di Meccoli e Rossellini e venne proposto ad Ammannati con uno scopo preciso:

²⁷¹ «Le film lui semble très positif, très courageux, du point de vue moral. Il se place bien dans la ligne de *Paisà* e de *Ladri di biciclette*, quand le cinéma italien n'avait pas de préoccupations réthoriques et représentait la vie, toute la vie, avec ses faiblesses, ses erreurs, ses vrais sentiments ambigus...Le néorealisme a provoqué aussi dénigraient la vraie Italie. Des lettres pleuvaient sur les rédactions del journaux, sur le Ministères...Il a eu beaucoup de mal dans les discussion à faire comprendre que ce sont les mauvais films qui font du mal à l'Italie, pas le grands films néo-realistes meme s'ils semblent sombres». ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 25/12, 1959, “Atti riservati giuria”, Verbale, p. 11.

«In varie parti del mondo, e non soltanto in Francia, esistono tentativi di svincolarsi dal conformismo industriale e di seguire nel cinema nuove vie. La “nouvelle vague” si picca di essere formata da giovani sotto i trenta anni ma si tratta di una posizione chiaramente ed esclusivamente polemica e, com'è ovvio, limitatrice. Perciò, non dovrebbe trattarsi di un convegno “del giovane cinema”, bensì “del nuovo cinema”, senza assurdi limiti di età e senza discriminazioni fra tendenza e tendenza. Un convegno il più possibile aperto, allo scopo di individuare, attraverso un franco scambio di idee e di esperienze, i punti comuni di diversi movimenti (nouvelle vague, free cinema, ecc.) e alle diverse persone (scrittori, registi, attori, critici). Da un tale scambio, dovrebbe e potrebbe sortire un impegno comune di carattere internazionale sotto una qualunque forma (dichiarazione, manifesto, ecc.)²⁷²».

L'elenco dei partecipanti proposto da Meccoli è molto vasto e avrebbe dovuto comprendere, per l'Italia, nomi quali: Francesco Rosi, Franco Rossi, Virgilio Sabel, Rodolfo Sonogo, Giulio Questi, Francesco Maselli, Mauro Bolognini, Valerio Zurlini, Gillo Pontecorvo, Raf Vallone, Lorenzo Mazzetti, Marcello Mastroianni, Diego Fabbri, Massimo Franciosa, Festa Campanile, Paolo Heusch, Fausto Tozzi, Guido Guerrasio, Folco Quilici, Alfredo Giannetti, Nanni Loy, Giuseppe Rotunno, Gianni Di Venanzo, Ugo Pirro, Pier Paolo Pasolini.

Il convegno costituì un momento di confronto importante e forse il punto più alto della direzione Ammannati.

La sua formula aveva impresso alla Mostra quei caratteri di autonomia, *grandeur*, approfondimento, ramificazione e ricerca che resteranno indelebili nel corso degli anni. Il cinema, come venne sottolineato da Rossellini e dagli altri uomini di cinema intervenuti al convegno, era cambiato nelle sue forme produttive e distributive. Sul piano estetico dal neorealismo in poi la realtà e la “presa diretta” irruperono innervando il cinema di tensione civile e morale inedite. Sul piano tecnico e produttivo, il neorealismo rivendicava indipendenza, autorialità, basso costo. Il cinema aveva smesso di essere un'istituzione monolitica come nel passato, aveva cessato di essere solo un'industria pesante e aveva bisogno di lenti critiche, ma anche di forze promozionali e distributive in grado di interpretarne la

²⁷² ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 25/23, 1959, “Convegno nuovo cinema”, Lettera Meccoli – Ammannati 18 giugno 1959.

nuova complessità. I festival stessi, in origine emanazione dei poteri istituzionali e catalizzatori di grossi capitali industriali, dal dopoguerra in poi erano progressivamente diventati qualcos'altro: specializzandosi, moltiplicandosi, accogliendo cinematografie minori e promuovendo riflessioni e dibattiti, alcuni effimeri, altri consistenti, siglando alleanze sul piano istituzionale e commerciale, consorziandosi tra loro, si erano trasformati da occasioni mondane e vetrine a occasioni di incontro e scoperta. La Mostra trovò con Ammannati il giusto equilibrio tra mondanità e ricerca e ora si trovava ad un bivio: privilegiare l'uno o l'altro aspetto del suo mandato.

XIII

LE EDIZIONI DI LONERO E MECCOLI (1960-1962)

1. 1960: Emilio Lonero e la XXI Mostra

Già a partire dai preparativi, la XXI Mostra si preannunciò turbolenta. E lo fu davvero, dal momento che si chiuse nel malcontento generale dovuto alla mancata assegnazione del Leone d'Oro a *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, il quale subì così la medesima sorte che gli fu inflitta nel 1954, anno in cui il suo *Senso* venne altrettanto ignorato dalla giuria veneziana. Ma dietro il disappunto e l'indignazione per l'ennesima ritrosia con la quale veniva accolto il regista de *La terra trema* e *Le notti bianche*, ben altre e più profonde turbolenze di ordine politico avevano inficiato al suo nascere l'edizione del 1960, l'unica diretta da Emilio Lonero, nominato *ex abrupto* dal ministro per il Turismo e lo Spettacolo Umberto Tupini.

Relativamente alla XXI edizione, la Serie si articola in diciannove buste, molto stratificate e complesse nella consultazione, in quanto in alcuni fascicoli sono presenti documenti relativi anche ad edizioni precedenti, poiché, data l'eccezionalità delle condizioni in cui la Mostra fu allestita, erano stati necessari confronti con il passato e molte riflessioni di carattere consuntivo. Dal raffronto tra verbali e comunicati, conservati per lo più nei fascicoli che raccolgono documentazione della Commissione di Studio o della Sottocommissione Ordinatrice, l'organo esecutivo preposto all'allestimento vero e proprio della manifestazione, emerge una gestazione piuttosto travagliata, di scontro tra poteri in seno alle forze governative. L'incarico di direttore della Mostra, avamposto

culturale di primo piano in un'Italia in pieno boom economico, diventa moneta di scambio per la spartizione degli equilibri politici e istituzionali. Per quanto la nomina alla reggenza della Mostra fosse sempre stata politica, la nomina di Emilio Lonerò diede l'impressione di essere del tutto ingiustificata e gratuita. È la stessa Flavia Paulon a rievocare il gioco di forze che aveva condotto a quella nomina inattesa:

«Le nomine di direttore della Mostra da molti anni ormai avevano assunto un aspetto politico, e anche se secondo il tanto discusso Statuto dell'Ente la nomina era di spettanza del Consiglio di Amministrazione e del Presidente della Biennale, e sarebbe bastato che questa amministrazione si fosse valsa dei suoi poteri per fare la scelta che più le si confaceva, il nome del direttore giungeva da Roma segnalato dal Ministro in carica attraverso il direttore generale dello spettacolo che del consiglio faceva parte ed era autorevole membro. E il Ministro lo sceglieva tra i membri del suo partito²⁷³».

Quali furono i retroscena? Una ricostruzione ci è possibile dal confronto con le fonti reperite nella Serie Cinema.

Il 10 novembre del 1959 si riunì presso la Direzione Generale dello Spettacolo la Commissione di Studio sulla Mostra, alla presenza del sottosegretario allo Spettacolo Domenico Magrì, del direttore generale dello Spettacolo Nicola De Pirro e di Mario Gromo, Luigi Chiarini, Bruno Visentini, Annibale Scicluna Sorge, Floris Ammannati e Luigi Rancati²⁷⁴. In quella sede vennero prese alcune decisioni di tipo organizzativo, a perfezionamento di una formula che veniva confermata come valida. Fu deciso l'aumento a cinque commissari per la Commissione di Selezione, venne stabilito il limite di quattordici film anche per la retrospettiva²⁷⁵ e istituito un premio speciale destinato a un'opera prima presente in concorso, che in seguito sarebbe diventato il Premio “Luigi De Laurentiis” per

²⁷³ Flavia Paulon, *La dogaresa contestata*, cit., p. 105.

²⁷⁴ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 25/24, 1960, “Varie”, Commissione di Studio, Verbale riunione 10 novembre 1959.

²⁷⁵ Il consuntivo della XXI Mostra riporta però diciotto film proiettati nell'ambito delle retrospettive, Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 27/10, “Polemiche”, Consuntivo XXI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

un'Opera Prima. I lavori procedevano dunque nel rispetto delle scadenze istituzionali, non fosse che a fine mese Michele Lacalamita presentò le dimissioni dalla presidenza del Centro Sperimentale di Cinematografia, lasciando quindi scoperta la seconda carica più prestigiosa in seno alle istituzioni cinematografiche, insieme alla presidenza della Mostra.

Un articolo apparso sull'«Avanti!» l'8 aprile 1960 racconta i retroscena della vicenda, seppure con qualche imprecisione, stando al confronto con le fonti, facendo luce sull'effettiva provenienza di Emilio Lonerò. Nato a Bari, Lonerò era legato a doppia mandata con le gerarchie cattoliche. Era stato Segretario Generale del Centro Cattolico Cinematografico e godeva di appoggi politici molto forti, anche attraverso l'Azione Cattolica. Venne nominato in conseguenza al vuoto istituzionale che si produsse in seguito alle dimissioni di Lacalamita dal CSC e alla conseguente redistribuzione delle cariche in quota DC. Il giorno dopo le dimissioni di Lacalamita, il deputato democristiano Franco Maria Malfatti, responsabile della commissione cultura, stila una lista di possibili successori:

«Il giorno seguente nella sede di piazza del Gesù l'on. Malfatti, responsabile per il lavoro culturale della DC, riceve dieci candidati per la successione. I più probabili tra essi sono Gian Luigi Rondi, Antonio Petrucci e il segretario del Centro Cattolico Cinematografico Emilio Lonerò²⁷⁶».

Il nome di Lonerò, così legato agli ambienti ecclesiastici, fece tremare immediatamente gli insegnanti del CSC che minacciarono le dimissioni: si trattava di un personaggio troppo legato alle gerarchie ecclesiastiche.

Nel frattempo l'organizzazione della Mostra procedeva: il 19 gennaio Ammannati, ancora in carica, chiarisce in una lettera a De Pirro i nuovi sospetti avanzati dalla FIAPF, specie in relazione alla supervisione del regolamento e alla diffidenza della MPAA. La mediazione con le due associazioni di produttori procedette: fu uno dei suoi ultimi atti in qualità di Direttore. Infatti il vento politico stava

²⁷⁶ «Avanti!», 8 aprile 1960, in: Aprà (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 331.

nuovamente soffiando sulla Mostra. Nonostante l'articolo dell'«Avanti!» sostenga che le dimissioni di Ammannati fossero state avanzate in seguito alla caduta del governo Segni, che avvenne il 25 marzo 1960, e quindi in forza di un rinnovamento dell'assetto politico istituzionale, un comunicato della Biennale datato 27 febbraio annuncia già le dimissioni di Ammannati, adducendo come motivazione la recente nomina alla presidenza della CSC e si conclude annunciando la nomina di Lonero.

«In seguito alla sua nomina a Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, il dott. Floris Luigi Ammannati ha presentato al Commissario Straordinario della Biennale di Venezia, sen. Prof. Giovanni Ponti, le sue dimissioni dall'incarico di Direttore della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica²⁷⁷».

Che Lonero fosse sostenuto dall'area cattolica non costituisce certo una novità: come sostiene l'«Avanti!» la sua nomina probabilmente era servita ad ammansire gli animi al Centro Sperimentale di Cinematografia e a mettere al sicuro Tupini dal pericolo di perdere la poltrona di Ministro, oltre che a captare il favore dell'Azione Cattolica, cui recentemente Lonero si era legato²⁷⁸.

Da quel momento si susseguono i giochi di forza per l'elezione degli altri organismi coinvolti nell'ideazione e nell'organizzazione della Mostra: *in primis* la Commissione di Selezione, poi di membri italiani della giuria.

Ad essere scontento per primo della nomina di Lonero fu Gian Luigi Rondi, che aveva sperato di ottenere l'incarico e che non tardò a dimettersi dalla Commissione di Selezione della quale faceva parte con Luigi Chiarini, Giuseppe Gadda-Conti, Gino Visentini e Guglielmo Biraghi, che pure lo seguirono. Non senza difficoltà e in seguito al rifiuto di diversi altri nomi coinvolti, come Morando Morandini, che rifiutò all'ultimo istante, in marzo Lonero riuscì finalmente a mettere insieme cinque nominativi per la Commissione: Carlo Bo, Ottavio Croze, Ottavio Jemma, Vinicio Marinucci e Luigi Volpicelli. Il 1 agosto

²⁷⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 25/24, “Varie”, Comunicato 27 febbraio 1960.

²⁷⁸ Cfr. «Avanti!», 8 aprile 1960, cit.

la Commissione comunicò alla stampa i quattordici film del concorso principale²⁷⁹.

La composizione della giuria del concorso principale fu altrettanto complessa. Un comunicato del 22 gennaio attesta la nomina di Gian Battista Angioletti, Peter Baker (Gran Bretagna), Luis G. Berlanga (Spagna); Louis Cheauet (Francia); Mario Gromo, Gian Gaspare Napolitano, Jaime Potenze (Argentina), Satyajit Ray (India) e Samule Steinman (Stati Uniti). In seguito alla nomina di Lonero però, i tre membri italiani si dimisero in blocco, mettendo in difficoltà nuovamente la Sottocommissione. Le dimissioni di Angioletti, Gromo e Napolitano compromisero nuovamente il corso dell'organizzazione. Il 18 giugno la Sottocommissione Ordinatrice, riunita in seduta, visti gli inconvenienti e gli imbarazzi quanto alla nomina di altri membri italiani nella commissione, decise di allargare le proposte a esponenti del mondo della cultura, non solo del cinema, aumentando peraltro il numero massimo di giurati.

«La Commissione Ordinatrice per la Mostra del Cinema prega il Commissario Straordinario della Biennale di esaminare l'opportunità di allargare il numero dei componenti la Giuria fino ad un massimo di 12; in quest'ultimo caso, con parità di voti, il voto del Presidente avrà valore determinante. La Commissione prega anche il Commissario Straordinario di voler includere nella Giuria un rappresentante URSS e uno di altro Paese orientale: possibilmente il signor Jerzy Toeplitz di Varsavia, Presidente della FIAF (Federazione Internazionale Archivi Film)²⁸⁰».

L'esito fu la nomina di undici giurati. Ai tre italiani dimissionari si sostituirono Antonino Pagliaro, Mario Praz e Arturo Tofanelli, mentre vennero accolti i due esponenti orientali Toeplitz e Sergej Bondarčuk (URSS).

La Mostra si svolse in un clima di diffidenza e si concluse con la contestazione del verdetto della giuria. Tra le novità di questa XXI edizione vi furono alcune proiezioni per la giuria OCIC organizzate all'Excelsior nel corso della prima

²⁷⁹ Cfr. Fondo Storico, Serie Cinema, CM 25/24, "Varie", Comunicato 1 agosto 1960.

²⁸⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 26/5, 1960, "Commissione di Selezione", Verbale seduta Sottocommissione Ordinatrice 18 giugno 1960.

settimana di manifestazione, cui vanno aggiunte le proiezioni decentrate al Cinema Corso di Mestre.

La Mostra si aprì il 24 agosto con la proiezione di un film fuori concorso in prima mondiale *Un, deux trois, quatre* di Terence Young. Rispettando la formula Ammannati, gli eventi legati alla Mostra cominciarono in giugno, con la Mostra Internazionale del Film d'Arte (15-17 giugno), organizzata in collaborazione con l'Esposizione Internazionale di Arti Visive. Con l'occasione vennero proiettati diversi film della prima avanguardia, tra cui *Perfido incanto* (1917) di Anton Giulio Bragaglia. La rassegna venne inserita nel quadro della Sezione Culturale e fu organizzata insieme alla Cinématèque Française in collaborazione con la Cineteca Italiana e la Cineteca Nazionale, allo scopo di affiancare la mostra storica dedicata al Futurismo.

La VI Mostra Internazionale del Libro e del Libro Cinematografico venne allestita nelle sale della Biblioteca Nazionale Marciana ed espose oltre duemila opere edita da circa quattrocento case editrici. Vennero anche pubblicate dalla Biennale diversi volumi: il «numero unico» dedicato alla XXI Mostra d'Arte Cinematografica, il volumetto dedicato alla retrospettiva dei film di David W. Griffith, uno dedicato alla retrospettiva del film inglese di guerra, uno in ricordo di Jean Gremillon, uno sulla personale di Robert Bresson e infine il catalogo della VI Mostra del Libro e del Periodico Cinematografico. Inoltre, per i quaderni della Mostra fu pubblicata la monografia *Il film cecoslovacco*, a cura di Ernesto G. Laura.

Com'è noto, la fine di Lonerò, una “meteora” nella teoria dei grandi direttori del dopoguerra, fu sancita dall'improvvida decisione della giuria di assegnare il Leone d'Oro a *Passage du Rhyn* di André Cayatte, anziché al monumentale *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti.

Fu lo stesso Bondarčuk, giurato dell'ultim'ora, a denunciare con più forza l'intenzione nascosta della giuria.

«L'assegnazione del primo premio della Mostra cinematografica di Venezia a *Il passaggio del Reno* di André Cayatte non è stata dettata dalla valutazione obiettiva dei pregi artistici del film, ma dal deliberato proposito di sminuire una autentica ed eccezionale opera d'arte, *Rocco e i suoi fratelli*, di uno dei più grandi registi italiani, Luchino Visconti²⁸¹».

La Mostra venne attaccata e difesa da più parti. Lo stesso Alberto Folchi, ministro per il Turismo e lo Spettacolo, difese la Mostra dalle colonne di Cinema Nuovo, prospettando una riforma radicale della Biennale, scaricando quindi Lonero della responsabilità di aver suscitato polemiche che via via si erano caricate di ragioni politiche esplicite. Evitando quindi di affrontare questioni aperte e brucianti, che a partire dall'autonomia di giudizio della giuria finivano con il mettere in evidenza il muro compatto che venne eretto contro un prodotto culturalmente e politicamente scomodo, Folchi avanza l'ipotesi, assai remota, di slegare la Biennale dal governo:

«Qualcuno ha anche suggerito di staccare il governo da questa fonte di grane facendo della Biennale un ente autonomo, tipo la Fiera di Milano²⁸²».

Suggerimento quest'ultimo che non ebbe alcun seguito, se non quello di raffreddare gli animi per poter ricominciare.

2. Domenico Meccoli

La gestione Lonero si era aperta in un clima sospettoso da complotto politico e si era chiusa a furor di polemica. La Mostra aveva ormai consolidato la formula Ammannati e si era fatta forte di una rete di relazioni interne ed internazionali che le avevano concesso di “vivere di se stessa”, facendo fruttare un'eredità e una

²⁸¹ Sergej Bondarčuk, in: Aprà (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 338.

²⁸² Intervista ad Alberto Folchi, «Cinema Nuovo», n. 147, settembre-ottobre 1960, in Aprà (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 340.

storia che le avevano ritagliato un posto riconoscibile nel proteiforme panorama dei festival cinematografici internazionali. La formula Ammannati, pur perpetrando nel tempo anche i difetti e i limiti che la caratterizzarono (uno per tutti la diffidenza, a suo modo storica, della MPAA), non vacillò con Lonerò, né lo farà con il suo successore, Domenico Meccoli.

Il biennio diretto da Meccoli infatti non comportò sostanziali novità alla formula. Venne rispettata la calendarizzazione degli eventi in successione lungo tutto l'arco dell'estate, vennero mantenute la Sezione Culturale, con le retrospettive e le personali, e la Sezione Informativa, che accoglieva le produzioni più interessanti per qualche motivo inammissibili nel concorso principale. L'unica novità di un certo peso fu comunque modellata sull'iniziativa di Lonerò, che resta l'unica traccia visibile ancora oggi del suo passaggio, di creare il Premio Opera Prima: fu di Meccoli l'idea di accogliere in concorso anche le opere prime, distinte in una "sezione" a parte.

Tuttavia, in quel 1961 il cambiamento più consistente non si verificò nell'ambito della sola Mostra cinematografica, dal momento che interessò piuttosto la Biennale in quanto ente. Il 1961 segnò infatti la fine della gestione commissariale della Biennale, che dal 1946 vedeva impegnato il senatore Giovanni Ponti, per aprire le porte al primo Presidente dopo Giuseppe Volpi di Misurata: Italo Siciliano. Intellettuale, Rettore dell'Università Ca' Foscari di Venezia, Siciliano aveva condotto l'istituto universitario verso la modernità e ora si apprestava a dare inizio a una nuova era per la Biennale.

Difatti il vento politico aveva portato con sé l'ipotesi di un nuovo statuto per l'ente, statuto che vedrà la luce solo il 26 luglio del 1973. Già il 29 ottobre del 1960, il Consiglio di Amministrazione si fece latore presso il Governo di una richiesta di partecipazione al ridisegno giuridico dell'ente, come testimonia uno tra i tanti comunicati su carta intestata conservati all'interno delle buste dedicate all'edizione del 1961:

«[il Consiglio di Amministrazione] Ha fatto ugualmente presente l'opportunità che il disegno di legge governativo sul riordinamento giuridico dell'Ente sia sollecitamente reso noto al Consiglio di Amministrazione, affinché esso possa far conoscere al Governo le proprie eventuali osservazioni e richieste, in modo che il provvedimento possa essere al più presto presentato al Parlamento²⁸³».

Il 21 gennaio 1961, come attesta un ulteriore comunicato²⁸⁴, il Consiglio di Amministrazione si riunisce per esaminare la nuova proposta di statuto avanzata dal Governo. Nel corso di quella seduta, viene congedato Emilio Lonerò e nominato Domenico Meccoli.

Nato ad Assisi e laureato in Scienze Politiche, critico per «Cinema» fin al 1939, dal 1950 era redattore cinematografico di «Epoca». Presidente del Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani dal 1953 al 1958, Meccoli rappresentava la Federazione Nazionale della Stampa in seno alla Commissione Consultiva per la Cinematografia. Oltre ad essere esponente e rappresentante della critica cinematografica, Meccoli aveva molta dimestichezza con la Mostra del cinema. Frequentatore in qualità di critico a partire dalle primissime edizioni, fu giurato nel 1955 con Ottavio Croze e consulente di Ammannati nel 1957 e nel 1959, mentre nel 1958 fu ufficialmente membro della Commissione Artistica (commissione di selezione).

«Sotto la sua direzione *L'année dernière à Marienbad* di Resnais vince il Leone d'Oro. Qualcosa dunque si muove. Meccoli è una persona onesta e con un atteggiamento non di parte: è curioso e aperto, competente ed equilibrato. Ma il momento offre delle potenzialità che vanno assecondate con ben altra capacità di iniziative e tempismo²⁸⁵».

Se con Meccoli la Mostra vivrà un biennio di stabilità, restando immune agli

²⁸³ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 27/8, 1961, “Servizio stampa”, Comunicati, Comunicato 29 ottobre 1960.

²⁸⁴ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 27/8, 1961, “Servizio stampa”, Comunicati, Comunicato 21 gennaio 1961.

²⁸⁵ Gian Piero Brunetta, *La città del cinema*, in: Mario Isnenghi (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, vol. III, *Il Novecento*, p. 2215.

scossoni della critica o alle difficoltà organizzative, che pure non mancarono, sarà con il suo successore, Luigi Chiarini, che il festival veneziano riuscirà ad interpretare la complessità del cinema contemporaneo, mutando profondamente la propria missione.

In febbraio si concentrarono le decisioni preliminari fondamentali all'organizzazione della XXII edizione. Il 3 si riunì la Sottocommissione composta da Nicola De Pirro, Eitel Monaco (all'epoca Presidente dell'ANICA), Italo Gemini (Presidente dell'AGIS), Annibale Scicluna Sorge, Arturo Lanocita, Gino Caserta, Galuppi, Grassi e Wladimiro Dorigo²⁸⁶.

Il 28 febbraio il Presidente nominò la Commissione di Selezione, della quale facevano parte Carlo Bo, Luigi Chiarini, Piero Gadda Conti, Mario Verdone, Gino Visentini ed Enzo Cagnato²⁸⁷.

A quel punto, senza grosse problematiche, venne comunicato il calendario ufficiale delle manifestazioni, che non subì grossi cambiamenti, tranne per il fatto di cominciare la programmazione in luglio, anziché in giugno²⁸⁸.

Anche la selezione dei film ebbe inizio di lì a poco, preceduta da una dichiarazione pacata di Meccoli, un messaggio equilibrato molto diverso dalle energiche prese di posizione di Ammannati che, specie all'inizio del suo mandato, gli valsero l'inimicizia dei produttori.

«[...] comincia il paziente e delicato lavoro di ricerca dei 14 film che si contenderanno quest'anno il Leone d'Oro di San Marco. Questo lavoro di ricerca impegna direttamente anche la responsabilità degli organismi competenti di ciascun paese a collaborare con la nostra Commissione e ci auguriamo che questa collaborazione sia piena e sincera. Ciò tenendo conto del carattere di competizione artistica selezionata che distingue la Mostra di Venezia dagli altri festival²⁸⁹».

²⁸⁶ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 27/8, 1961, "Servizio stampa", Comunicati, Comunicato 3 febbraio 1961.

²⁸⁷ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 27/8, 1961, "Servizio stampa, Comunicati, Comunicato 28 febbraio 1961.

²⁸⁸ Cfr. Fondo Storico, Serie Cinema, CM 27/8, 1961, "Servizio stampa, Comunicati, Comunicato 6 marzo 1961.

²⁸⁹ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 27/8, 1961, "Servizio stampa, Comunicati, Comunicato 15 marzo 1961.

Gli eventi si aprirono come di consueto con la Mostra Internazionale del Film per Ragazzi (13-22 luglio), la tredicesima nella numerazione ufficiale, in seguito alla quale venne riproposta la tavola rotonda sulle problematiche inerenti al film per ragazzi, che ebbe luogo dal 20 al 22 luglio. La Serie conserva la trascrizione dell'intervento che Cesare Zavattini tenne in quell'occasione, una relazione piena del suo progressismo elementare e del suo senso amplificato del reale. Zavattini concluse che il cinema poteva servire ai ragazzi per trasferire loro un maggiore senso della realtà, inteso come presenza intellettualmente attiva ai fatti minimi della giornata. Tanto da lanciare in quella sede l'ipotesi che la Mostra in futuro possa accogliere una sezione di film girati dai ragazzi. Infatti, il ragazzo, impugnando la macchina da presa:

«è costretto a un processo di prospettive insolite, dinamico, a una serie di pensieri e azioni, potremmo dire a una grammatica e a una sintassi di atti, che rompendo l'involucro tradizionale, pongono a contatto con il fanciullo un'area più ampia di luoghi di fatti e specialmente di persone, mettendo di continuo al vaglio del relativo l'assoluto, e in questo moltiplicarsi del gioco fra l'assoluto e il relativo, in concreto, il disperso animo del fanciullo comincerà a trovare meglio la sua norma²⁹⁰».

La prima edizione diretta da Meccoli fu quindi salutata dalla critica con un certo interesse. Lo stesso Chiarini, nel suo bilancio pubblicato sul numero di settembre de «La Fiera del Cinema», esprime una valutazione costruttiva dell'edizione di Meccoli, rivelando i suoi criteri di selezione e proponendo una lettura teorica della “formula” che anticipa per certi versi alcune linee della sua futura direzione:

«Sicché la formula deve essere intesa come tendenza, punto di riferimento, nel senso che sono da escludere tutti i film a carattere commerciale, di mestiere, magari ben confezionati, ma che con l'arte non hanno nulla a che vedere. Come sono da eliminare quei film che restano pure esercitazioni intellettualistiche e dilettantesche non raggiungendo quel livello di dignità espressiva che rivela la presenza di una

²⁹⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 27/8, 1961, “Servizio stampa, Comunicati, Relazione Zavattini, p. 3.

personalità²⁹¹».

Questo orientamento austero, decisamente a favore delle qualità artistiche del film a discapito degli aspetti commerciali, costituisce da sempre il *fil rouge* che unisce i diversi approcci direzionali che si sono avvicendati a partire dalla fondazione della Mostra e ha finito col donare al festival veneziano una propria cifra riconoscibile. Un obiettivo, quello di rendere riconoscibile la Mostra su tutti gli altri festival europei, perseguito già dalle primissime edizioni del dopoguerra, quando Elio Zorzi si adoperò per distinguere Venezia da Cannes e che trova nella successione Ammannati, Meccoli e, poi, Chiarini, il punto più alto di realizzazione. Lungo la storia della Mostra, la penalizzazione degli aspetti commerciali comportò in più fasi l'arroccamento delle associazioni dei produttori, anche a livello internazionale. Non diversamente accadde nel 1961, quando fu l'ANICA, diretta da Eitel Monaco, in passato a capo della Direzione Generale della Cinematografia e interlocutore privilegiato della Mostra, a muovere le critiche più aspre, come testimonia lo stesso autore della "formula", Ammannati, in un articolo pubblicato sul numero di settembre di «Bianco e Nero».

«Ora, al termine della della XXII Mostra, a distanza di anni – ben sei – dalla prima applicazione della formula di selezione, l'ANICA, non a caso, si fa portavoce della necessità di "ritornare all'antico", condannando una formula alla quale ha dato il contributo della sua collaborazione nella fase di ricerca e di studio ed il suo appoggio nei cinque anni trascorsi, sia in sede nazionale che internazionale²⁹²».

L'ANICA, rivelerà l'anno dopo lo stesso Meccoli in un'intervista a «Bianco e Nero», sosteneva da un lato la necessità di riconsegnare ai singoli paesi la facoltà di proporre i film, superando la Commissione di Selezione, dall'altro di ingrandire il concorso, abolendo la Sezione Informativa: una vera e propria restaurazione,

²⁹¹ Luigi Chiarini, «La Fiera del Cinema», settembre 1961, in Aprà (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, p. 343.

²⁹² Floris Luigi Ammannati, «Bianco e Nero», n.9, settembre 1961, in: Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 346.

operata nell'intenzione di accontentare i produttori su scala internazionale, i quali non avrebbero avuto più alcun motivo per essere scontenti di eventuali esclusioni o marginalizzazioni. Nel corso dell'intervista, Meccoli però rivela la reale intenzione dell'ANICA di Eitel Monaco:

«Un tale atteggiamento – del resto non nuovo – mirava ad abolire la formula della selezione ma soprattutto a trasformare la Mostra in un ente autonomo alle dipendenze e sotto la diretta vigilanza del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, con maggior voce in capitolo dei rappresentanti dell'industria cinematografica²⁹³».

Si tratta della seconda volta nella storia della Mostra che Venezia si sente in qualche modo “attaccata” da Roma per il controllo dell'unica manifestazione cinematografica italiana a carattere internazionale. La prima volta è stata nel 1953, quando Antonio Petrucci fu tacciato di essere un cospiratore e di voler portare la Mostra a Roma, costringendo i vertici della Biennale a chiamare nuovamente il veneziano Ottavio Croze alla guida del festival. Otto anni dopo, nel 1961, il sospetto è, a parere di Meccoli, fin troppo scoperto. La Mostra tuttavia gode di fondamenta molto solide e può contare sulla venezianità del presidente Siciliano per restare ancorata alla città lagunare.

Quell'anno il verdetto della giuria fu epocale. Venne premiato *L'année dernière à Marienbad* di Alain Resnais: in seguito a una successione piuttosto nutrita di premi “sbagliati”, la Mostra sembrò aver finalmente ritrovato il giudizio. La giuria così motivò quel premio:

«[La giuria] assegna infine a maggioranza il Leone d'Oro di San Marco al film *L'année dernière à Marienbad* (L'anno scorso a Marienbad) di Alain Resnais, per il suo contributo al linguaggio cinematografico e lo splendore stilistico di un mondo in cui realtà e immaginazione coesistono in una dimensione spaziale e temporale²⁹⁴».

Il premio a Resnais segnò una svolta sostanziale: un anno dopo, sarà Leandro

²⁹³ Domenico Meccoli a Giacomo Gambetti, in «Bianco e Nero», n. 9-10, settembre – ottobre 1962, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 363.

²⁹⁴ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 27/8, 1961, “Servizio stampa, Comunicati, Verbale Giuria.

Castellani dalle colonne de «La Rivista del Cinematografo» a interpretare il premio come un punto di svolta nella storia del cinema e nella storia della Mostra quale interprete privilegiata delle tendenze del cinema contemporaneo.

«Sospesa fra i due estremi della retorica (*Non uccidere* di Autant-Lara) e dell'estetismo (*Marienbad*) la ventiduesima rassegna veneziana aveva puntualizzato con una certa chiarezza tale situazione accostando alla direzione “realistica”, rappresentata fondamentalmente dalla “linea italiana” (Il brigante di Castellani, *Banditi a Orgosolo* di De Seta e anche *Il posto di Olmi*) la direzione “soggettiva”, rappresentata dalla “linea francese”. La rassegna di quest'anno conferma come il cinema stia ancora faticando, spesso confusamente, per cercare una via di sintesi fra queste due esigenze con cui deve fare i conti²⁹⁵».

Come avveniva ormai tradizionalmente, anche per questa edizione la giuria allegò ai giudizi anche un suggerimento rivolto alla direzione. In questa occasione suggerì non tanto il cambiamento della formula, quanto un'impostazione più vivace e moderna dei servizi giornalistici, adeguati ai moderni mezzi di comunicazione.

«La Giuria, nel prendere atto dei vincoli impliciti dell'attuale regolamento, ritiene di segnalare l'opportunità di una più vivace impostazione dei servizi giornalistici cinematografici. Essi nella moderna struttura sociale possono assolvere compiti informativi soffermandosi su particolari aspetti della vita contemporanea traducibili in nuove forme cinegiornalistiche adeguate ai moderni mezzi di comunicazione²⁹⁶».

Un suggerimento che sembra rivolto proprio a Meccoli, che con la stampa di settore manteneva rapporti privilegiati e mediante il quale, ancora una volta, la giuria chiese alla Mostra di restare al passo con i tempi.

L'edizione del 1962 non aggiunse al cartellone veneziano particolari novità: fu il naturale sviluppo della precedente edizione e segnò l'altrettanto naturale sfumare della formula Ammannati nella riforma Chiarini (che presiedette la giuria), nell'anno del trentennale della fondazione della Mostra.

²⁹⁵ Leandro Castellani, «Rivista del Cinematografo», settembre – ottobre 1962, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p 359.

²⁹⁶ Ivi.

Diversi segnali di novità si intravedevano dalla selezione: l'inclusione in concorso di Jean-Luc Godard (*Vivre sa vie*), di Pier Paolo Pasolini (*Mamma Roma*), di Andrej Tarkovskij (*L'infanzia di Ivan*), di Stanley Kubrick (*Lolita*); nella Sezione Informativa, di Bernardo Bertolucci alla sua opera prima (*La commare secca*), come Roman Polanski (*Il coltello nell'acqua*), del trio fratelli Taviani – Valentino Orsini (*Un uomo da bruciare*), del Roger Corman impegnato (*The Intruder*).

Vi fu anche un escluso eccellente, per cause contingenti che indussero la presidenza della Biennale a muovere un atto di diffida, conservato nella Serie, contro produttori e distributori. La francese Paris Europe Production e la Ficit, casa coprodottrice italiana, accettarono l'inclusione de *Il processo* di Orson Welles in concorso, poi però ritrattarono, asserendo che la lavorazione del film non era stata ultimata. Il 5 settembre Italo Siciliano notifica alla Ficit un atto di diffida per intimare la consegna immediata di una copia del film, come da accordi. Il 6 settembre, dopo aver ottenuto un definitivo diniego da Ficit e Paris Europe Production, la Mostra comunica il cambio di programma:

La copia del film *Il processo* non è stata presentata entro il 5 settembre nonostante la diffida inviata alla società Ficit, coprodottrice italiana del film stesso. In conseguenza Il processo viene tolto dal programma della XXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, fatti salvi tutti i diritti della Biennale di Venezia.

Il controverso film di Welles ebbe la sua prima a Parigi il 21 dicembre.

Un'altro affair del quale si trova notizia nella Serie riguarda un'altra pellicola importante, che fino all'ultimo momento ha rischiato di non essere ammessa alla Mostra. Fu Meccoli a volere in concorso *Lolita* di Stanley Kubrick: il 14 giugno chiede a Mario Calamandrei di intercedere presso il regista per ottenere la

partecipazione del film a Venezia²⁹⁷. Due giorni dopo, Calamandrei rivela a Meccoli che la prima del film è fissata per la fine di giugno a Berlino²⁹⁸. Si avviò una trattativa con il distributore tedesco, ma non funzionò: il 26 giugno Meccoli fa sapere a Calamandrei che in Germania restano inflessibili²⁹⁹. Si ipotizza dunque la partecipazione di *Lolita* fuori concorso. Fu dunque repentina la scelta di far partecipare il film comunque in concorso, in deroga al Regolamento, se il 29 agosto, in una lettera ancora a Mario Calamandrei, Meccoli afferma:

«*Lolita* è uscito in Germania con critiche alquanto discordi. Comunque, personalmente lo considero bruciato per la Mostra. Ma si vedrà in seguito³⁰⁰».

Ferma invece resta la richiesta del British Board of Trade, a mezzo telegramma datato 29 agosto e firmato dal produttore americano Richard Patterson, di presentare il film come prodotto britannico, non americano, come invece appare tuttora nei cataloghi della Mostra.

«Il British Board of Films ha comunicato a me e all'associazione dei produttori britannici che *Lolita* è un film britannico e che comunicati e poster devono contenere questa informazione. *Lolita* non è un film americano e non deve essere considerato in nessun modo partecipazione americana. Posso suggerire che gli annunci destinati alla stampa e alle proiezioni regolari specifichino che la Commissione del festival ha invitato il film britannico *Lolita* diretto da Stanley Kubrick³⁰¹».

²⁹⁷ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 28 ter, 1962, "Film selezionati", Lettera Meccoli – Calamandrei 14 giugno 1962.

²⁹⁸ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 28 ter, 1962, "Film selezionati", Lettera Calamandrei – Meccoli 16 giugno 1962.

²⁹⁹ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 28 ter, 1962, "Film selezionati", Lettera Meccoli – Calamandrei 26 giugno 1962.

³⁰⁰ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 28 ter, 1962, "Film selezionati", Lettera Meccoli – Calamandrei 29 agosto, 1962.

³⁰¹ «British Board of Trade has notified me and the British film producers association that *Lolita* is a British film and announcements and posters should contain that fact. *Lolita* is not an American film nor should it be considered in any way an American entry. May I suggest that announcements be made at both press and regular showings which state that the festival committee has invited the British film *Lolita* made by Stanley Kubrick etc». Cfr. Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 28 ter, 1962, Film selezionati, Telegramma Patterson – Meccoli 29 agosto 1962.

Le sezioni collaterali seguono il loro corso in modo piuttosto regolare.

In una nota del 23 febbraio, conservata nel fascicolo che custodisce i documenti della commissione di selezione, viene esposto il progetto per la V Mostra Internazionale del Film sull'Arte, in programma dal 13 al 16 giugno in concomitanza con l'inaugurazione dell'Esposizione Internazionale d'Arte. La Mostra si sarebbe dovuta tenere al Cinema Olimpia, il cui forfait sarebbe stato inferiore rispetto alle spese richieste per la gestione di Palazzo del Cinema. Le condizioni economiche della Mostra sono piuttosto limitate. L'idea per la conferenza è invitare Hans Richter a parlare sul tema del film sull'arte³⁰².

Un'altra nota informa del progetto di massima della XIII Mostra Internazionale del Film Documentario, che avrebbe avuto luogo a Palazzo del Cinema dal 29 giugno al 4 luglio. Viene ipotizzata la nascita di un mercato del documentario destinato alla fruizione televisiva, data la necessità di distinguere questa rassegna dalle altre analoghe che avevano luogo in molti paesi del mondo. Viene proposto anche l'allestimento della Sala Volpi di un impianto a circuito chiuso per la trasmissione dei film nel formato televisivo. L'idea era già stata valutata per la mostra del 1961, ma non realizzata per mancanza di tempo³⁰³.

Anche il progetto di massima per la XIV Mostra Internazionale del Film per Ragazzi rivela alcuni dettagli interessanti per comprendere la gestione Meccoli, breve ma non priva di iniziative. La necessità di innovare anche questa manifestazione collaterale, nacque dall'annuncio che anche a Cannes nell'ottobre successivo si sarebbe tenuta una manifestazione analoga, che fino a quel momento era l'unica del genere. Meccoli propose la II Assemblea Mondiale dei Centri Nazionali del Film per la Gioventù (la I ebbe luogo nel 1961). Data la recente costituzione della Federazione Internazionale degli Editori dei Giornali per Ragazzi, Meccoli auspica un incontro tra editori e i rappresentanti dei Centri del

³⁰² Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 28 ter, 1962, "Commissione di selezione", Progetto di massima per la V Mostra Internazionale del Film sull'Arte.

³⁰³ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 28 ter, 1962, "Commissione di selezione", Progetto di massima per la XIII Mostra Internazionale del Film Documentario.

film per la gioventù³⁰⁴.

Nel 1962 venne anche realizzato un volume speciale per i 30 anni della fondazione della Mostra, del quale la Serie conserva il progetto³⁰⁵. Inoltre vengono emessi due francobolli celebrativi, conservati nella cartellina illustrativa custodita in un fascicolo apposito³⁰⁶.

In occasione dei trent'anni della fondazione della Mostra, la Rai ideò la trasmissione di film e speciali in onda maggio a settembre³⁰⁷, probabile segno che il consiglio della giuria del 1961 di favorire una maggiore e più aggiornata vivacità nei servizi stampa dedicati alla Mostra venne seguito. Trasmissione Rai di film mostra da maggio a settembre.

³⁰⁴ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 28 ter, 1962, "Commissione di selezione", Progetto di massima per la XIV Mostra Internazionale del Film per Ragazzi.

³⁰⁵ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 28 ter, 1962, "Numero unico".

³⁰⁶ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 28/4, 1962, "Manifestazioni collaterali", Francobollo.

³⁰⁷ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 28 ter, 1962, "Commissione Selezione - Varie 1962", Programmazione Rai.

Capitolo XIV

L'ERA CHIARINI (1963-1968)

1. I documenti conservati nella Serie Cinema

Con l'era Chiarini (1963 – 1968) la sedimentazione dei documenti presenta ancora una volta la suddivisione per paesi che costituisce il criterio di archiviazione privilegiato dal dopoguerra in poi. La stessa segnatura dei cartolari riporta la dicitura “Paesi” ad indicare la rigida impostazione dell'archiviazione, che ha accolto i documenti prodotti dal comparto organizzativo della Mostra raggruppando il flusso documentario per aree geografiche, sovrapponendo dunque tale criterio archivistico alla struttura organizzativa, ripartita con ogni probabilità in base alle sezioni della Mostra (Mostra grande, Informativa, ecc.). Questa sovrapposizione ha determinato il fenomeno per il quale ciascun fascicolo dedicato a un paese appare ulteriormente suddiviso per sezione, rendendo perciò piuttosto complessa e infruttuosa la ricerca. Il materiale conservato consiste per lo più in lettere, documenti di carattere amministrativo, comunicati stampa e occasionale materiale informativo: missive di invito alla Mostra o di trattativa delle condizioni di partecipazione o di soggiorno, dispacci e comunicati stampa, promemoria, elenchi, tabulati, calendari, fatture. Solo in rari casi si individuano tracce della corrispondenza del Presidente o del Direttore in grado di illuminare aspetti relativi a organizzazione, trattative personali o affari privati significativi dal punto di vista storiografico. Questo fenomeno, questa scarsa tracciabilità degli aspetti significativi della gestione della Mostra, si fa particolarmente accentuato nell'era Chiarini e riflette l'accentramento dei poteri che il direttore più autoritario

della Mostra mise in atto a partire dall'inizio del suo mandato. Documenti più significativi e utili a tracciare un'esaustiva cronistoria delle edizioni della Mostra, in grado di rivelare aspetti inediti della gestione Chiarini, sono custoditi con ogni probabilità in altre serie. Noi ci limitiamo a considerare i più significativi tra i documenti che è stato possibile estrarre dalla mole imponentissima delle carte conservate negli ottantanove cartolari che conservano i documenti relativi all'allestimento delle edizioni dal 1963 al 1968.

2. 1963: la XXIV Mostra e l'insediamento di Luigi Chiarini

Le dimissioni di Meccoli non giunsero come un fulmine a ciel sereno. La sua direzione, pure significativa, specie per la creazione del Premio Opera prima, mantenuta e valorizzata dal suo successore, fu equilibrata: la sostituzione nel regolamento dell'invito con una meno vincolante comunicazione, e il principio di designazione con una più blanda proposta, avevano consentito di attenuare i motivi di frizione con le associazioni dei produttori italiani e internazionali. Tuttavia la fatica spesa per mantenere a galla, con qualche rattoppo, una nave ormai vetusta e piena di falle fu enorme e pochi furono i riconoscimenti di merito. A determinare il cambio della guardia alla Mostra contribuì certo anche il mutare del vento politico in Italia. In seguito alla vittoria politica alle elezioni del 1963, a partire dal maggio dello stesso anno, il Consiglio Nazionale della DC aprì le trattative per la costituzione di un governo di centrosinistra, risultato di una coalizione tra Democrazia Cristiana, Partito Socialista, Partito Social Democratico e Partito Repubblicano. Il compito di portare a termine questa storica trattativa spettava ad Aldo Moro, ma tali furono i dissidi interni alla DC che venne chiamato Giovanni Leone a costituire un governo-ponte in attesa che i tempi fossero maturi per l'apertura a sinistra. Il primo governo Moro si insedierà solo il

4 dicembre del 1963, ma la strada vero sinistra era stata imboccata.

Fu così che Italo Siciliano poté scegliere di affidare la direzione della Mostra a un socialista come Luigi Chiarini, strappando di mano ai democristiani uno dei loro feudi più preziosi. Anche per questo Chiarini non ebbe vita facile.

Nel frattempo in Italia le forme della produzione, della diffusione e della fruizione cinematografiche stavano mutando profondamente. Il mercato si era modernizzato, le grandi case di produzione come la Titanus di Goffredo Lombardo e la Dino De Laurentiis s.p.a. avevano puntato tanto alle coproduzioni, che resero il cinema italiano competitivo sul piano internazionale, quanto alla valorizzazione del cinema dei grandi maestri rimasti sempre ai margini come De Sica, Visconti, Fellini, Antonioni, che negli anni Sessanta ottennero successi enormi ai festival e in sala, e dei giovani autori come Bolognini e Petri³⁰⁸. Questa particolare configurazione del panorama produttivo italiano con molta probabilità è all'origine dell'attenzione che Luigi Chiarini da subito riserverà alle opere prime dei giovani talenti italiani, fatto che gli procurerà non poche critiche. Fu lo stesso Chiarini a rivelare la sua intenzione programmatica di dare spazio ai giovani, come si legge nella nota introduttiva che scrisse per il catalogo della XXIV Mostra.

«Un particolare spazio è stato dato alle opere prime. [...] I giovani d'oggi, pur con l'acerbità e gli accessi propri alla gioventù, mostrano di avere innato il possesso del mezzo cinematografico, una spregiudicatezza e una libertà da qualsiasi convenzione³⁰⁹».

Questa tendenza manifesta della direzione Chiarini fece storcere il naso a certa critica. Così scrisse Guglielmo Biraghi a proposito della massiccia presenza di opere prime alla Mostra del 1963.

³⁰⁸ Per una panoramica sul paesaggio produttivo e distributivo dei primi anni Sessanta, cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano contemporaneo*, Bari, Laterza, 2007, pp. 26 – 49.

³⁰⁹ Luigi Chiarini, Catalogo della XXIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 371

«Venezia sta diventando una sorta di chioccia per registi in erba. Anzi, per registi italiani in erba. Chiunque in Italia faccia il suo primo film, diventa quasi automaticamente pulcino. Delle otto opere prime da proiettarsi quest'anno al Lido, ben cinque, infatti, provengono da Roma³¹⁰».

Dietro quest'idea, peraltro non nuova a Venezia e anzi valorizzata in prima istanza da Lonero e Meccoli, sembra serpeggiare una linea precisa che troverà sbocco nella legge Corona del 1965, che segnerà, tra le altre cose, un'apertura nei confronti del giovane cinema d'autore.

In Italia a partire dai primi anni Sessanta fiorirono anche numerosissimi festival alternativi a Venezia. Fu un vero e proprio boom che costrinse gli organizzatori della Mostra veneziana a rivedere la propria formula e a prendere atto delle nuove tendenze. Un festival di taglio turistico era nato nel 1955 tra Messina e Taormina e con il tempo, spostandosi definitivamente a Taormina, si contraddistinse per la cornice mondana e festaiola. Un'omologa manifestazione di taglio turistico furono gli Incontri Internazionali di Cinema di Sorrento, che nacquero proprio nel 1963 e posero l'accento sulla presenza dei divi in vacanza sulla costiera amalfitana. Sul versante invece dei festival di ricerca, nel 1960 a Santa Margherita ligure e a Porretta Terme prendono vita due festival dall'impostazione libera e democratica fondamentali per lo sdoganamento in Italia del cinema più innovativo e delle forme di promozione culturale più attuali³¹¹.

Chiarini si trovò dunque a confrontarsi con una situazione inedita, che con la sua gestione contribuì ad interpretare, facendo proprie o anticipando le istanze politiche del gruppo cui apparteneva e, di conseguenza, attirandosi le ire di quanti si mostravano legati alla vecchia nomenclatura oppure si riconoscevano in un'opposizione intransigente e faziosa.

³¹⁰ Guglielmo Biraghi, «Il Messaggero» 24 agosto 1963, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 369.

³¹¹ Per una storia dei festival cinematografici in Italia, un'opera aggiornata e documentata è Davide Ongaro, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Bologna, Libreria Universitaria Tinarelli, 2006.

La sua formula seppe ridisegnare l'identità della Mostra anche accogliendo le istanze innovative che emergevano dai nuovi festival sorti per certi versi in antitesi a Venezia: l'attenzione alle opere prime, alle nuove tendenze del cinema, il ripudio della cornice mondana, furono i tratti decisi che Chiarini impresse alla Mostra e che non piacquero subito e ad alcuni non piacquero mai.

Leggere l'esperienza di Chiarini solo alla luce della contestazione che nel '68 lo travolse sarebbe fuorviante. È fondamentale intendere che gran parte dell'operato di Chiarini portava la Mostra esattamente nella direzione in cui i contestatori volevano che andasse³¹². Chiarini ebbe però il “difetto” di avere un carattere irremovibile, di rifiutare ogni compromesso e di non essere giovane quanto i giovani che lui reputava interessanti ma acerbi. Venne infatti assimilato dagli esponenti della lotta al sistema al potere costituito, schiacciato sul medesimo fondale dal quale non riuscì ad emergere la sua capacità sottile di coniugare la vetustà dell'Ente Biennale, ingabbiata ancora nello statuto del 1938, alla modernità delle istanze progressiste attive in quegli anni in Italia.

Fascista della prima ora, Chiarini si era ritrovato socialista nel dopoguerra. Fondatore nel 1936 insieme ad Umberto Barbaro del Centro Sperimentale di Cinematografia, critico, docente, saggista intransigente e combattivo, sostenitore di un'idea alta di cinema, impresse subito la propria cifra all'organizzazione della Mostra.

«Con molta lealtà mette subito le carte in tavola: vuole il primato della qualità dei film e della competenza degli esperti, manifesta il suo preciso proposito di aggirare in tutti i modi gli ostacoli che gli pone lo statuto, rifiuta e combatte con ogni mezzo tutti i rituali della mondanità che invece hanno contribuito a creare la fama dei suoi predecessori³¹³».

³¹² Lo stesso Chiarini, anche per prendere definitivamente le distanze dal movimento che chiese la sua testa, ebbe modo di dimostrare la sostanziale equipollenza iniziale dei suoi propositi con le istanze dei manifestanti in Luigi Chiarini, *Un leone e altri animali*, Milano, Sugar, 1969.

³¹³ Gian Piero Brunetta, *La città del cinema*, in Mario Isnenghi (a cura di), *Storia di Venezia, L'Ottocento e il Novecento, Il Novecento*, vol. III, cit., pp. 2215-2216.

Il suo carattere sanguigno e risoluto si univa però ad una curiosità intellettuale tale da portarlo a prendere in considerazione le nuove tendenze culturali, mantenendo sempre un rispetto profondo per il fatto artistico, da lui valutato sempre con grande serietà.

«La mutevolezza evolutiva del suo modo di pensare che seguiva tutto quanto succedeva nel mondo ed i riflessi che ne trovava nei film, lo resero attento soprattutto ai contenuti che camminavano passo passo con i problemi della vita d'oggi, e gli fecero organizzare sei Mostre tutte diverse, per arrivare alla formula che gli sembrò la migliore, anche se non perfetta per la difficoltà di applicazione completa³¹⁴».

Le principali innovazioni introdotte da Chiarini furono il rilancio internazionale della Mostra sulla base di una formula più rigorosa e meno mondana, la valorizzazione delle qualità artistiche del film a scapito dell'appeal commerciale, l'abolizione della Commissione di Selezione, la difesa dell'autore, l'attenzione verso le cinematografie emergenti dell'Europa dell'Est, dell'Asia e dell'America Latina, l'apertura al cinema di genere, l'organizzazione di importanti retrospettive per lo più a carattere storico (a cura di Francesco Savio), l'organizzazione di convegni su temi fondamentali del cinema contemporaneo, il rifiuto di ogni compromesso con l'industria, la scarsa attenzione all'aspetto mondano del festival. Chiarini impose e sostenne questi cambiamenti contro tutto e tutti, tanto da cambiare per sempre il volto della Mostra. Tuttavia ebbe nel Presidente della Biennale un ottimo alleato.

Nel gennaio del 1963 è Italo Siciliano, il cui mandato sarebbe scaduto l'anno successivo, a proporre a Chiarini la direzione della Mostra. Come ricorda lo stesso Chiarini, fu di Siciliano l'idea di abolire la Commissione di Selezione, per snellire le procedure di composizione del programma. L'idea risale addirittura all'ottobre del 1962: da quel momento in avanti sarebbe stato lo stesso direttore della Mostra, affiancato da due esperti da lui nominati, a selezionare i titoli da inserire nel

³¹⁴ Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., p. 111.

programma. Alle nazioni restò la facoltà di notificare i film, ma la Mostra si arrogava nuovamente il diritto di rifiutare un'opera segnalata, qualora fosse stata giudicata inadeguata.

«Siciliano, nella sua relazione del 30 ottobre 1962 alla sottocommissione, propose l'abolizione della commissione di selezione al fine di ottenere una maggiore snellezza nel reperimento dei film³¹⁵».

L'articolo 4 del Regolamento sanciva le modalità di selezione dei film, che avveniva sia sulla base della designazione da parte dei singoli paesi, che su invito diretto della Mostra. Siciliano e Chiarini abolirono la commissione di selezione, trasferendo la funzione di selezione dei film al direttore, coadiuvato da esperti da lui designati.

«Art. 4 – Parteciperanno alla competizione:

a) le opere designate ufficialmente – per il tramite dei competenti organismi statali o professionali – in ragione di un film per ciascuno dei paesi che abbiano avuto negli ultimi tre anni una produzione annua media d'interesse internazionale di almeno 70 film, salvo il diritto della Direzione della Mostra di rifiutare quelle che non siano ritenute rispondenti ai criteri che caratterizzano la manifestazione quali sono espressi nell'Art. I (paragrafo a) del presente regolamento.

b) le opere scelte e inviate dalla Direzione della Mostra.

Nell'attuazione del presente articolo, il Direttore della Mostra sarà coadiuvato di volta in volta da esperti italiani o stranieri impegnati al segreto sui lavori relativi alla scelta dei film. Gli esperti saranno invitati dal Presidente della Biennale su proposta del Direttore della Mostra³¹⁶».

Contro l'articolo quattro si espresse la FIAPF, vero e proprio scoglio per ogni direttore di Mostra da quando fu rivendicato il diritto della Mostra di selezionare i film, e non soltanto di riceverli passivamente, vale a dire dal 1956, anno del primo mandato Ammannati. Il 15 marzo Enrico Giannelli dell'ANICA scrisse a Chiarini per esporgli il punto di vista della FIAPF sulla Mostra. La Federazione esprimeva disapprovazione riguardo all'articolo 4, comma a, relativamente alla facoltà della

³¹⁵ Luigi Chiarini, *Un leone e altri animali*, Milano, Sugar, 1969, p. 25.

³¹⁶ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 29/11, 1963, "Riservate", Regolamento, p. 1.

Direzione della Mostra di poter rifiutare un film designato legittimamente da un paese. La FIAPF chiedeva dunque di aggiungere al Regolamento una frase che assicurasse che il diritto di rifiuto non sarebbe stato applicato a nazioni la cui produzione fosse da ritenersi particolarmente importante e le commissioni di selezione altamente qualificate³¹⁷. A riprova dell'intransigenza, ma anche della coerenza, di Luigi Chiarini, il regolamento resterà invariato e i rapporti con la FIAPF si faranno via via sempre più difficili.

Nel selezionare i film, Chiarini si era detto insoddisfatto. Al punto che si trovò a dover allargare i criteri di selezione, fino a includere i film di genere che non avessero come scopo prioritario l'obbedienza alle leggi del mercato. Tra i sostenitori della linea Chiarini c'era Lino Micciché, che il 13 agosto scrisse a Chiarini una lettera di appoggio al suo operato, avanzando anche qualche suggerimento sul piano organizzativo (per favorire la visione da parte dei giornalisti). Il 23 agosto, dalle colonne dell'«Avanti!» Micciché conferma il suo appoggio alla gestione Chiarini:

«Eppure, nonostante il relativo pessimismo di Chiarini, la Mostra di Venezia di quest'anno potrà essere per molti versi significativa ed importante, forse la più importante degli ultimi anni, indubbiamente quella che ci voleva³¹⁸».

Fu nelle intenzioni di Chiarini ottenere una selezione che esplorasse tutti gli aspetti del cinema contemporaneo, come ebbe modo di sottolineare lo stesso direttore nel suo articolo introduttivo, pubblicato nel catalogo della XXIV Mostra:

«Coi film presentati si sono voluti mettere in rilievo, con la maggiore approssimazione possibile, tutti gli attuali aspetti positivi del cinema. Dalle più avanzate tendenze artistiche alle esperienze di linguaggio, dall'indagine sociologica alla raffinata evasione fiabesca, dal film realistico impegnato nei più scottanti problemi di costume alle varie forme tradizionali di spettacolo: comico, drammatico,

³¹⁷ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 29/11, 1963, "Riservate", Lettera Giannelli – Chiarini 15 marzo 1963.

³¹⁸ Lino Micciché, Avanti!, 23 agosto 1963, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 369.

giallo, western, musicale; scegliendo, in quest'ultimo caso, opere che comunque si staccano dalla massa della produzione non solo per dignità di fattura, ma anche per un'intenzione più sottile che non sia il successo per il successo³¹⁹».

Tra i più critici contro le scelte di Chiarini vi fu invece Gian Luigi Rondi, che dalle colonne de «Il Tempo» attaccò a più riprese la Mostra e il suo direttore. Il critico e futuro direttore del festival veneziano fu uno dei più risoluti detrattori delle scelte di Chiarini lungo i sei anni del suo mandato. Nel suo articolo scritto a conclusione della Mostra, pubblicato sul quotidiano romano l'otto settembre, elencò le qualità negative della direzione Chiarini, da lui definita «rossa» e «stalinista».

«Il primo errore riguarda la selezione dei film. Non che quest'anno si siano visti dei film indegni di essere ammessi in concorso; tutt'altro: l'altr'anno ne abbiamo visti di peggiori e così anche gli anni passati. Ma ne abbiamo visti troppi e senza fondati motivi³²⁰».

L'altra tendenza contro la quale il futuro direttore della Mostra si scaglia è la negazione di ogni cornice mondana che Chiarini mise in atto con il preciso scopo di favorire l'aspetto culturale e riportare al Lido maggiore rigore, anche per distinguere Venezia dall'ormai scintillante Cannes. Rondi riteneva che l'aria da congresso di medicina imposta da Chiarini fosse deleteria per la Mostra, ne negasse la vocazione originaria.

«Intendiamoci bene: non siamo per la mondanità fine a se stessa e, soprattutto, non siamo per gli sperperi gratuiti del pubblico denaro, ma non possiamo non ricordare che nel 1932 la Mostra di Venezia oltre che con scopi artistici, è sorta anche al preciso scopo di favorire la vita della città di Venezia e il suo sempre maggior inserimento nella vita culturale, artistica e mondana internazionale³²¹».

³¹⁹ Luigi Chiarini, Catalogo della XXIV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 371.

³²⁰ Gian Luigi Rondi, «Il Tempo», 8 settembre 1963, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 378.

³²¹ Ivi.

L'invito rivolto a filosofi e intellettuali, anziché a dive e divi, fu ritenuto da Rondi incauto, tanto più se fine a se stesso, senza che gli intellettuali giunti al Lido fossero chiamati in qualche modo a partecipare alla Mostra, a riunirsi e pronunciarsi.

Tra i sostenitori storici di Chiarini ce ne fu uno illustre. Era Luciano De Feo, l'artefice della Mostra, il personaggio nell'ombra al quale si deve con ogni probabilità la paternità della manifestazione veneziana e che il 13 agosto scrisse a Italo Siciliano una lettera che, insieme alla rinuncia a raggiungere Venezia per problemi di salute, esprime pieno appoggio al nuovo Direttore, figura peraltro vicina a De Feo fin dalle primissime edizioni della Mostra.

«Sono certo che quest'anno la Mostra avrà una affermazione più vittoriosa e s'imporrà, ancora una volta, all'attenzione mondiale quale vera ed autentica manifestazione d'arte cinematografica. Questa mia sicurezza deriva dal conoscere quanto grande sia il suo prezioso contributo e dal fatto che a dirigere la Mostra sia stato chiamato Luigi Chiarini, la di cui eccezionale competenza e la di cui passione per la vita del cinema sono a tutti note. Ricordo con commozione come, sin dai primi giorni, l'amico Chiarini mi fosse vicino con il suo consiglio e con il suo affetto³²²».

Il disegno di Chiarini, nell'estromettere produttori e distributori dalla selezione, mirava a richiamare la loro attenzione sul prestigio che la selezione e più ancora la vittoria alla Mostra di Venezia potevano garantire ai film. Anche per lenire il malcontento che certo i produttori legati alla FIAPF e quindi alla MPAA avevano manifestato nei confronti del Regolamento, ma ancor più per sottolineare che un circuito commerciale pure era presente alla Mostra, Chiarini promosse incontri tra produttori e distributori e non tralasciò di comunicarlo alla stampa:

«Oltre che sul piano dell'arte e della cultura, la Mostra di Venezia costituisce, ormai per lunga tradizione, un punto importante d'incontro per produttori e distributori. Tutto un folto gruppo di professionali segue le proiezioni con un interesse particolarissimo, che per quanto venga usualmente concepito come assolutamente

³²² ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 29/11, 1963, "Riservate", Lettera De Feo – Siciliano 13 agosto 1963.

estraneo ad una manifestazione d'arte, non può non tener conto del prestigio conferito ad un film da un premio guadagnato a Venezia o da un successo di critica³²³».

Dal punto di vista della comunicazione, l'Ufficio Stampa della Mostra affidato a Mario Natale, fu negli anni di Chiarini molto accorto: l'informazione è soppesata, il suo flusso appare controllato, anche per arginare le polemiche che, come abbiamo visto, da subito inquinarono il clima veneziano, l'emissione di comunicati è generosissima e molti se ne trovano conservati nella Serie.

In un clima di apertura politica a sinistra, i sospetti e le accuse non mancarono. Specie in seguito alla proiezione de *Le mani sulla città* di Francesco Rosi, premiato con il Leone d'Oro dalla giuria presieduta da Arturo Lanocita. Con una lettera indirizzata a Chiarini il 5 settembre, Paolo Valmarana riferisce della presenza di numerosissimi esponenti del Partito Comunista, sia parlamentare che di base alla proiezione de *Le mani sulla città* riservata ai giornalisti accreditati³²⁴.

Le turbolenze politiche non mancarono, tanto che Rosi in conferenza stampa dovette difendersi, come appare scritto in un comunicato del 5 settembre:

«Non ho voluto fare un pamphlet di carattere politico – ha esordito Rosi – ma un film che prendendo spunto da un'occasione narrativa raggiungesse il tono di un dibattito di idee³²⁵».

Lo stesso giorno un tafferuglio, preludio a molte altre azioni simili che si susseguiranno nel turbolento '68, si consuma al Lido. Un gruppo di critici e giornalisti venne allontanato per aver diffuso alcuni manifesti antifranchisti. Il gruppo, tra i quali figuravano Vinicio Marinucci, Mino Argentieri, Davide Turconi, Morando Morandini, Guido Aristarco, Adelio Ferrero, Lino Micciché,

³²³ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 29 ter, 1963, “Comunicati”, Incontri produttori – distributori.

³²⁴ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 29/11, 1963, “Riservate”, Lettera Valmarana – Chiarini 5 settembre 1963.

³²⁵ Francesco Rosi nel corso della conferenza stampa indetta per la presentazione del film *Le mani sulla città*, in ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 29 ter, 1963, “Comunicati”, Conferenza stampa *Le mani sulla città* 5 settembre 1963.

Giovanni Gambetti, Goffredo Fofi, David Robinson, Cesare De Michelis, Lorenzo Pellizzari, Carlo di Carlo; Ugo Casiraghi, Giorgio Tinazzi, lanciò un appello per chiedere al Direttore di intervenire presso le autorità competenti perché non si verificassero «atti “polizieschi” che impediscono ai cittadini di distribuire manifesti di protesta contro la dittatura in Spagna³²⁶».

Tra le novità della prima edizione Chiarini vi fu la proposta di una serata di chiusura diversa, affidata non a una proiezione, ma a un recital di Jean Vilar, annunciata così dal direttore nell'immane comunicato.

«Un omaggio del cinema al teatro, o viceversa; comunque un omaggio all'arte dell'attore: questo il senso dell'innovazione introdotta quest'anno nel programma della Mostra, che vede la serata di chiusura occupata non dal solito film fuori concorso, ma da un recital dell'illustre attore francese Jean Vilar³²⁷».

Si concluse così la prima edizione diretta dal controverso Luigi Chiarini. Una conclusione goffa, a giudicare dalla cronaca di Giuseppe Fava su «Espresso-sera», che mise in luce l'inadeguatezza del pubblico e la smisurata ambizione del direttore, che riteneva gli azzimati avventori del festival in grado di apprezzare un attore francese nella lettura di passi poetici e letterari³²⁸.

3. 1964: la XXV Mostra

L'edizione del 1964 segnò il compiersi definitivo della linea Chiarini. La selezione fu ancora più dura e l'assenza *major* americane si fece particolarmente evidente.

³²⁶ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 29 ter, 1963, “Comunicati”, Appello 5 settembre 1963.

³²⁷ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 29 ter, 1963, “Comunicati”, Recital Jean Vilar 7 settembre 1963.

³²⁸ «A mezzanotte Jean Vilar recitava ancora dinnanzi a duecento spettatori delle prime file, i quali, quando veramente finì, non lo applaudirono neanche per timore di sbagliare, poi gli dettero un'occhiata torva e guadagnarono l'uscita gli inservienti già arrotolavano i tappeti. Il festival era finito». Giuseppe Fava, «Espresso-sera», 9/10 settembre 1963, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 377.

Come si legge nella nota introduttiva del catalogo della XXV Mostra, Chiarini attribuiva alla linea una fondatezza contingente e perseverava nel rigore formale come unico criterio di scelta delle opere.

«Quest'anno nonostante la crisi del cinema in quasi tutti i paesi, crisi artistica oltre che economica, e forse appunto per questo, si è ritenuto adottare un criterio di selezione ancora più severo che per il passato. È importante in simili momenti indicare le opere che per lo meno si distaccano dalla faciloneria e dal conformismo commerciale. Venezia, infatti, vuole segnalare da un lato i film validi in un filone tradizionale che non si è esaurito, dall'altro quelli che rappresentano il coerente sviluppo di un discorso da parte di artisti al centro del rinnovamento e in più i fermenti nuovi di giovani che mostrano tuttavia di avere la padronanza del mezzo espressivo. Convinti che la forma è l'unica porta da cui si può entrare nelle opere artistiche per comprenderne i veri contenuti e l'autentico significato, si è tenuto come criterio di scelta quello di una valutazione formale³²⁹».

La Mostra dunque si fa interprete di una crisi produttiva che in effetti aveva coinvolto in quegli anni quasi tutti i paesi occidentali, a parte l'Italia che invece in quegli anni aveva visto incrementare le produzioni, grazie a grosse produzioni illuminate, come le già citate Titanus e Dino De Laurentiis s.p.a o a piccoli, intrepidi e giovani produttori, come Alfredo Bini, fondatore della Arco Film, che produsse Bolognini e soprattutto il Pasolini di *Accattone* e de *Il vangelo secondo Matteo*, in concorso proprio nel 1964.

Il criterio di selezione dei film resta quello formale, nel rispetto della formazione e della tradizione di Chiarini: l'unica porta di ingresso al contenuto in un'opera d'arte. Echi gestaltisti e formalisti risuonano nelle parole di Chiarini, la cui concezione di arte sembra chiudere il cerchio della storia della Mostra, nata allo scopo di sancire l'ingresso del cinema nel tempio delle arti proprio negli anni in cui dominavano le teorie figlie appunto degli studi sulla forma di matrice tedesca, come quelli di Rudolf Arnheim, che nei primissimi anni Trenta aveva trovato rifugio proprio presso l'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa, ente

³²⁹Luigi Chiarini, nota introduttiva al catalogo della XXV Mostra, in Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., p. 113.

fino al 1935 coinvolto nell'organizzazione della Mostra³³⁰. Non è un caso che Arnheim sedesse nel 1964 nella giuria presieduta dal poliedrico scrittore e regista Mario Soldati (di area socialista), il quale, a conferma di una tendenza di radici antiche, negli anni Quaranta fu tacciato di formalismo, proprio quando con Chiarini e Lattuada aveva firmato opere tacciate dalla critica di essere calligrafiche.

La direzione di Chiarini assume via via le caratteristiche di organicità formale e coerenza teorica tipiche dei progetti autoriali: la Mostra è per Chiarini occasione di tradurre in azione il suo pensiero sul cinema, interpretando quindi la forma festival come una lente attraverso la quale osservare i fenomeni del cinema contemporaneo. L'attenzione che nel 1964 venne riservata al film documentario fu da questo punto di vista esemplare: i film documentari di lungometraggio in cartellone per la XV Mostra Internazionale del Film Documentario vennero per la prima volta programmati insieme ai film in concorso e spesso si rivelarono più interessanti ed ebbero il merito di introdurre fortemente al Lido tematiche di interesse sociale. Fu il caso dei documentari americani, come *The Brig*, di Jonas Mekas che filmava la messa in scena da parte del Living Theatre di una giornata nel carcere di Okinawa.

Le sezioni furono mantenute intatte: Concorso, Fuori Concorso, Informativa, XV Mostra Internazionale del Film Documentario, XVI Mostra Internazionale del Film per Ragazzi, VI Mostra del Film sull'Arte (in concorso e fuori concorso). Anche la IX Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico (alla quale era annessa una tavola rotonda sulla storiografia cinematografica) venne mantenuta, così come al IX Rassegna Internazionale del Film Scientifico e Didattico (in programma in autunno a Padova).

Non stupisce nemmeno che, nell'era dei governi di centrosinistra (il secondo

³³⁰ Per uno studio del ruolo dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa negli anni del fascismo, cfr. Christel Taillibert, *L'Institut International du Cinématographe Éducatif. Regard sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, Parigi, L'Harmattan, 2000.

governo Moro si insedia il 22 luglio), il democristiano sottosegretario al Turismo e allo Spettacolo Emilio Battista abbia sostenuto apertamente l'operato del socialista Chiarini, nel momento in cui, mentre la Mostra era in corso, vennero presentate due interrogazioni alla Camera dei Deputati proprio sulla linea direttiva, dichiarando:

«La formula sperimentata è indubbiamente intelligente e può dare notevoli sviluppi. Quali saranno le conclusioni di questa Mostra è difficile prevedere. Le somme si tirano alla fine e non si possono fare previsioni quando una manifestazione è in corso³³¹».

Non stupisce neppure se, poco prima del varo della legge Corona sul cinema, Chiarini mantenesse dei contatti con il sottosegretario alla Marina Mercantile Stefano Riccio tramite il deputato democristiano Vincenzo Gagliardi per discutere al Lido delle problematiche relative al cinema. Questo nonostante la caduta del governo Moro avesse comportato l'interruzione dello svolgimento dell'iter legislativo³³².

Il 15 settembre Chiarini scrive a Gagliardi per avvisarlo di una riunione indetta da Stefano Riccio con i parlamentari della Commissione Spettacolo il 3 settembre al Lido per discutere dei problemi del cinema. Non ci sono ulteriori tracce della riunione, ma è lecito pensare che abbia avuto carattere consultivo e che abbia probabilmente influito sul processo legislativo che nel 1965 portò alla promulgazione della legge Corona.

A sigillo dell'orientamento estetico della Mostra, del Direttore, dei suoi consulenti selezionatori e della giuria, i cui membri quell'anno apparivano allineati al pensiero della direzione, il Leone d'Oro di San Marco venne attribuito a *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni, con questa motivazione:

³³¹ Dichiarazione dell'on. Emilio Battista in Guido Aristarco, «Cinema Nuovo», n. 171, settembre-ottobre 1964, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, p. 385.

³³² Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 33/11, 1964, "Personalì", Lettera Ferri – Chiarini 8 agosto 1964.

«Per il film più sorprendente della Mostra, per la straordinaria solidità della rappresentazione ambientale e del suo conflitto con una sensibilità umana e in riconoscimento a tutta l'opera dello stesso regista³³³».

Il premio mise d'accordo un po' tutti, ma ciò che si era notato di più di questa edizione era l'assenza della partecipazione ufficiale degli Stati Uniti. Nonostante, come sappiamo, i rapporti con l'industria americana non fossero mai stati facili, in particolare a causa dell'indipendenza dalle leggi del mercato ostentata da Chiarini, nel 1964 si verificò un vero e proprio braccio di ferro tra la direzione e l'associazione dei produttori americani, la Motion Picture Associated, ex MPAA. Così racconta la vicenda lo stesso Luigi Chiarini, dimostrando coerenza e inflessibilità, ma anche lungimiranza:

«Già nel 1964, a proposito del film ufficiale *Lilith* di Rossen, l'industria di Hollywood aveva manifestato la sua volontà di egemonia sui festival. Avendo visionato il film *Lilith* e trovatolo – d'accordo con gli amici esperti – mediocre, telefonai all'addetto culturale dell'ambasciata USA pregandolo di fare passi perché il film fosse sostituito. In caso contrario, precisavo, *Lilith* sarebbe stato ugualmente ammesso a rappresentare gli Stati Uniti. La mia telefonata venne ascoltata da un giornalista, che la comunicò alla sua agenzia, la quale diffuse la notizia che il film *Lilith* era piaciuto poco. In seguito a ciò il film venne ritirato³³⁴».

Su Chiarini piovve allora l'accusa di aver fatto un terribile affronto all'industria americana. Gli Stati Uniti comunicarono che non avrebbero inviato alcuna delegazione ufficiale alla Mostra, così come nessun membro della MPA (ex MPAA) sarebbe stato presente. Lungi dall'essere valutato come una sconfitta, l'episodio è giudicato favorevolmente da Chiarini, che fu ben felice di apprendere come in seguito a quell'episodio negli Stati Uniti venne sciolto il comitato di selezione dei film da inviare ai festival e le case produttrici vennero finalmente lasciate libere di partecipare ai festival. Un altro passo avanti verso la

³³³ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 30 ter, 1964, “Giurie”, Verbale di assegnazione dei premi.

³³⁴ Luigi Chiarini, *Un leone e altri animali*, cit., pp. 117-118.

“liberalizzazione” dei festival.

4. 1965: la XXVI Mostra

Il 20 e 21 marzo 1965 si svolse a Ca' Giustinian il Consiglio di Amministrazione della Biennale, alla presenza del nuovo Presidente: Mario Marazzan, ordinario di Letteratura Italiana a Ca' Foscari. Il Presidente aprì la seduta sottolineando la difficoltà economiche della Mostra, dovute alla mancata proroga dal luglio 1964 dei contributi ordinari per la realizzazione dell'evento. Con l'occasione, il consiglio si esprime anche a favore della linea Chiarini, deprecando ogni polemica e ogni personalismo.

«In particolare per quanto riguarda la Mostra del cinema, il Consiglio all'unanimità deplorando la personalizzazione e la forma di certe reazioni polemiche ha tenuto a confermare al prof. Luigi Chiarini, direttore della stessa, l'apprezzamento per l'opera svolta e la piena approvazione della linea fin qui seguita nell'intento di qualificare la Mostra di Venezia sul piano artistico e culturale; ha chiamato su proposta del Direttore della Mostra a collaborare come esperti nella selezione dei film Guido Aristarco, Tommaso Chiaretti, Piero Gadda Conti, Ernesto G. Laura, Francesco Savio, Mario Soldati, Paolo Valmarana³³⁵».

La difesa della linea Chiarini ad opera di Marazzan è netta, ma lo sarà di meno al termine della XXVI Mostra, quando peserà molto il suo silenzio nel corso della cerimonia di premiazione. In quell'occasione, tanto il Presidente della Biennale quanto il Ministro dello Spettacolo, il socialista Attilio Corona, non espressero alcun riconoscimento nei confronti dell'operato di Chiarini. A notarlo è Adelio Ferrero, che così scrisse sul numero di settembre-ottobre di «Cinema Nuovo»:

«Nella serata conclusiva, ripresa senza reticenze dalla nostra televisione, in genere così cauta e riguardosa, ci è toccato assistere al penoso caso di un presidente della

³³⁵ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 31/12, “Preparazione Mostra Grande”, Comunicato 22 marzo 1965.

Biennale e di un ministro dello Spettacolo i quali, con l'atteggiamento umiliante di chi si scusa e intanto auspica per il futuro la collaborazione "indispensabile" di arte e industria, non hanno osato spendere una sola parola di riconoscimento verso la Direzione della Mostra³³⁶».

Il 1965 segnò l'inasprirsi delle polemiche nei confronti della linea Chiarini e la Mostra sembrò diventare sempre più teatro di battaglie di opinione, sintomo di più profonde lotte politiche. A livello nazionale l'appoggio della compagine socialista alle attività della Biennale doveva essere garantito. Per di più, il socialista Corona stava per varare una legge sul cinema, per la quale con ogni probabilità sentì il parere anche di Chiarini nel corso delle riunioni informali che si tennero a Venezia nel settembre del 1964. Tuttavia i deputati Paolo Alatri, Rossana Rossanda, Davide Lajolo e Luciana Viviani, presentarono interpellanza chiedendo al Presidente del Consiglio e al Ministro del Turismo e dello Spettacolo di chiarire la volontà di appoggiare la gestione Chiarini della Mostra e di attuare una riforma dello statuto della Biennale, in modo da garantire all'ente maggiore autonomia. Sul finire della Mostra, infatti, si inasprì l'ostilità dei detrattori di Chiarini, specie veneziani, fomentati dal giovane conte Giovanni Volpi, figlio del fondatore della Mostra Giuseppe Volpi di Misurata. Al termine della stessa cerimonia di premiazione, dichiarò infatti alle telecamere della RAI:

«Spero che Venezia possa tornare ad essere fiera di questa manifestazione e mi auguro che siano numerosi i veneziani che la pensino come me. È necessario che le cose cambino radicalmente e che i veneziani si diano la mano uno con l'altro per questo fine. Altrimenti potrebbe essere troppo tardi³³⁷».

Dietro alle dichiarazioni del giovane Volpi si celava un conflitto economico e politico locale, che certo ebbe riflessi anche sul territorio nazionale. Lo scontento di Volpi e delle grandi famiglie veneziane era generato dal timore di un ridimensionamento del volume d'affari del tradizionale turismo d'élite, per

³³⁶ Adelio Ferrero, «Cinema Nuovo», n. 177, settembre-ottobre 1965, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 407.

³³⁷ Giovanni Volpi di Misurata, in Luigi Chiarini, *Un leone e altri animali*, cit., p. 28.

compiacere il quale nacque di fatto nel 1932 la Mostra, ideata da Giuseppe Volpi, fondatore della Compagnia Italiana Grandi Alberghi, proprietaria dell'hotel Excelsior e delle più esclusive residenze di Venezia e del Lido. Ai lesi interessi della CIGA, cui Chiarini dichiarò da sempre di non voler sottostare, si aggiunse anche la congiuntura politica favorevole al centrosinistra: un concorso di cause sufficiente ad alimentare malcontento da più fronti.

Chiarini di fatto si contrappose scopertamente alla CIGA e non nascose mai l'insofferenza verso l'egemonia degli albergatori su Venezia, come del resto prima di lui già fece Elio Zorzi, altra personalità forte al timone della Mostra nell'immediato dopoguerra. Così scriverà rivelando i retroscena della contestazione del '68.

«I dirigenti della CIGA hanno creduto di poter parlare in nome dei padroni della città e si sono assai meravigliati quando c'è stato chi questo patronato non ha più voluto sopportare. Già perché il centrosinistra (il comune di Venezia ha una maggioranza di centrosinistra) è stato abituato a subire questa servitù. Sicché persino la data (non dico solo il carattere) della Mostra era stabilita dai dirigenti della CIGA. Per i loro alberghi riservati pranzi e ricevimenti; la mondanità ritenuta essenziale perché andava a colmare le casse della grande compagnia³³⁸».

Tra le carte conservate nella Serie, figura una lettera datata 20 agosto 1965 e firmata da «alcuni cittadini italiani» (leggasi veneziani), indirizzata alla Direzione della Mostra e al Sindaco di Venezia, in cui vengono messi in luce tutti i difetti della linea Chiarini, rispetto a manifestazioni più riuscite, quali il festival del cinema di Taormina.

«Una festa per tutti: per gli innumerevoli premiati, per il pubblico presente, per gli spettatori lontani. Ma una pacchia – sopra tutto – per il turismo locale (gli Alberghi, i Ristoranti, i ritrovi, la stessa città di Taormina) che, dall'afflusso di tanta gente (e di tanta gente con tanti quattrini da spendere) avrà certo tratto lucrosi vantaggi³³⁹».

La posta in gioco era, attraverso il turismo, il governo della città, la sua

³³⁸ Luigi Chiarini, *Un leone e altri animali*, cit., p. 181.

³³⁹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 31/12, 1965, “Comunicati”, Lettera 20 agosto 1965.

collocazione entro un volume di interessi influente, gestito da quelli che Chiarini chiamerà nel 1968 i contestatori di destra, tra i quali figurano gli albergatori e gli organizzatori turistici, singolari fiancheggiatori dei contestatori di sinistra, alimentati di furore ideologico.

Il Consiglio Comunale di Venezia, a maggioranza di centrosinistra, approvò quasi all'unanimità un ordine del giorno in difesa della Mostra presentato da esponenti comunisti, democristiani, socialisti, socialisti unitari e socialdemocratici. Il documento appoggia apertamente la linea Chiarini che riafferma il carattere culturale della Mostra, l'unico che possa legittimamente legare la manifestazione alla Biennale.

Quanto alla cornice mondiale, il documento non ne sminuisce l'importanza, ma precisa, svelando l'entità della posta in gioco, che:

«[...] ad essa si debba provvedere, come avviene in altre parti, non già a spese degli enti pubblici, bensì attraverso i contributi degli organismi interessati³⁴⁰».

A quel punto, nella ridefinizione dei rapporti tra Mostra, territorio, poteri politici ed economici diventa lampante l'esigenza di un cambio di statuto.

La Mostra si svolse senza troppe sorprese. Vennero mantenute le sezioni tradizionali: In Concorso, Fuori Concorso, Informativa, IX Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico; XVII Mostra Internazionale del Film per Ragazzi; XVI Mostra Internazionale del Film Documentario, X Rassegna Internazionale del Film Scientifico e Didattico.

Forman, Carné, Godard, Kurosawa, Ray, Buñuel, Visconti, tra gli altri, erano i registi più celebri a contendersi il Leone d'Oro di San Marco. Una competizione molto prestigiosa, dalla quale però mancava *Giulietta degli spiriti* di Federico Fellini, annunciato come presenza sicura. Ma il regista era piuttosto renitente a partecipare da subito, come testimonia la lettera indirizzata a Chiarini e custodita

³⁴⁰ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 31/12, 1965, "Comunicati", Comunicato Documento Consiglio Comunale.

nella Serie.

«Caro Chiarini,
sono lusingato dal tuo invito, ma purtroppo non sono attualmente in condizioni di farti nessuna promessa, né di prendere un serio impegno.
Ho iniziato appena adesso il doppiaggio, che per le particolarità del mio film richiede un lungo lavoro; né ho intenzione di fare la “faticata” che s'impone a chi debba “sbrigarsi” per arrivare in tempo ad un Festival.
Eppoi, caro Chiarini, permettimi di dirti in tutta amicizia che la prospettiva di partecipare ad un Festival con tutto ciò che questo comporta, mi deprime e mi immalinconisce. Capisco che si tratta di una manifestazione importante come quella di Venezia, a cui tu hai dato un tono ed un carattere più vivi e rigorosi³⁴¹».

E laddove un Fellini si ritirava, un Visconti, poi vincitore del Leone d'Oro, veniva invece designato direttamente per ordine del Ministro del Turismo e dello Spettacolo Attilio Corona, come testimonia questo telegramma datato 9 agosto 1965.

«Informola che Commissione Ministeriale Selezione habet designato film Vaghe stelle dell'orsa regia Luchino Visconti produzione Vides rappresentare cinematografia italiana XXVI Mostra Venezia. Ordine Ministro Turismo Spettacolo. Capo di Gabinetto De Biase³⁴²».

Una vittoria forse annunciata, forse politica: fatto sta che lo stesso Luchino Visconti considererà il Leone d'Oro come un premio di risarcimento per non aver mai ottenuto prima di allora, per motivi politici, l'ambito riconoscimento.

In novembre venne approvata la legge 1213, nota come legge Corona, sul cinema, in base alla quale alla Biennale venne assicurato un contributo annuo non inferiore ai centoventi milioni di lire per l'organizzazione della Mostra, in un panorama notevolmente mutato sul piano dell'offerta culturale cinematografica. L'articolo 45 della legge infatti prevedeva lo stanziamento di un fondo per lo sviluppo e il potenziamento delle attività cinematografiche, destinato tanto alle

³⁴¹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 31 bis, 1965, “Italia”, Lettera Fellini – Chiarini, 27 marzo 1965.

³⁴² ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 31 bis, 1965, “Italia”, Telegramma De Biase – Chiarini, 9 agosto 1965.

iniziative volte a favorire lo scambio con l'estero, quanto al potenziamento del circuito nazionale d'essai. La cultura cinematografica si apprestava a ricevere nuova linfa e presto il fiorire di attività cinematografiche in tutto il territorio nazionale contribuirà a creare una nuova cultura del cinema, per la quale un festival di ordine tradizionale come quello veneziano non poteva più bastare.

5. 1966: la XXVII Mostra

Nonostante l'inasprirsi del clima intorno alla figura di Luigi Chiarini, complice in loco il combattivo Giovanni Volpi, il Consiglio di Amministrazione della Biennale presieduto per l'ultima volta da Mario Marazzan, prossimo al suo mandato all'Università Bocconi, confermò la sua direzione anche per la XXVII edizione della Mostra. Il clima politico non era tale da favorire la nomina di un sostituto come Gian Luigi Rondi, candidato favorito dalla destra democristiana, o come Giambattista Cavallaro, favorito dalla sinistra DC, né tanto meno da preferire il candidato socialista alternativo a Chiarini, Giancarlo Vigorelli³⁴³.

Chiarini, dal canto suo, proseguiva imperterrito nella sua personale lotta allo svecchiamento e alla "liberalizzazione" della Mostra, dimostrando l'inutilità delle designazioni nazionali e la nuova sensibilità del pubblico, come scrisse nel 1969 nel suo *Un leone e altri animali*:

«Il risultato di tante lotte, comunque, ci fu, se il pubblico della XXVII Mostra (1966) applaudì calorosamente *La ragazza senza storia* di Kluge e accolse freddamente *La curée* di Vadim designato dalla Francia, ma prodotto di consumo. Altro risultato fu che l'anno successivo (1967) non si ebbero designazioni ufficiali: la Francia non lo fece, e su invito della Mostra a questo principio si attennero anche le altre nazioni. Ci si avvicinava così gradatamente, e sia pure con difficoltà, a quello che doveva essere il carattere della Mostra³⁴⁴».

³⁴³ Cfr. Giulio Raiola, in «Venezia Notte», 24 gennaio 1966, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 411.

³⁴⁴ Luigi Chiarini, *Un leone e altri animali*, cit., p. 31.

Nonostante Chiarini intendesse perseguire i suoi obiettivi e difendesse imperterrito la propria linea e autonomia, nel 1966 concesse una certa apertura alla mondanità. Nella premessa al catalogo della Mostra, Chiarini fa riferimento alla possibilità di ammettere che il rigore artistico si sprigioni entro una cornice mondana.

«Questa precisa caratterizzazione della Mostra veneziana che la pone all'avanguardia di un'esigenza ormai universalmente sentita, considerare il cinema come espressione importante dal punto di vista culturale e artistico della società contemporanea, non è affatto in contrasto con una cornice che ne allieti lo svolgimento e ne metta in risalto i valori³⁴⁵».

A curare le relazioni esterne e la riabilitazione della cornice mondana è chiamata l'Unitalia, agenzia governativa per la promozione del film italiano all'estero. La decisione è salutata con favore dalla stampa e del resto il ripristinato splendore mondano della Mostra venne amplificato in prima battuta dal bollettino quotidiano ufficiale della Mostra, redatto da «Cinemundus – Araldo dello Spettacolo», in una sapiente architettura promozionale che sapeva tenere insieme titoli come *Cornice mondana con attrici, attori e trovate. Ravvivato interesse per la Mostra* e altri quali *Già pronta una bozza del nuovo statuto della Mostra* orientando l'attenzione dei lettori e allo stesso tempo fornendo informazione di servizio sul festival. Lo stesso Rondi, nemico storico di Chiarini, ammette la bontà dell'idea di aver riportato la mondanità a Venezia:

«Quest'anno, per ovviare a questa crisi, qualcosa – bisogna riconoscerlo – è stato fatto: dato, cioè, che fra i difetti più vistosi della Mostra c'era l'organizzazione, la si è affidata, soprattutto sotto l'aspetto sociale e mondano, all'Unitalia, che si è vista attribuire anche a Venezia quelle funzioni cui assolve già con efficacia in altri festival, tra cui, principalmente, i contatti con il mondo del cinema (quasi del tutto escluso in questi ultimi anni, dalla Mostra) ed il coordinamento e la messa a punto di quella cornice mondana, senza della quale una Mostra (che è anche un festival)

³⁴⁵ Flavia Paulon, *La dogaressa contestata*, cit., 117.

rischia di trasformarsi in un congresso scientifico (...)»³⁴⁶.

L'edizione cominciata con le accuse di faziosità rivolte ai selezionatori³⁴⁷, cui Giulio Cesare Castello, Giovanni Battista Cavallaro, Tullio Kezich, Leo Pestelli risposero con un comunicato, si concluse con un incidente diplomatico causato dall'attribuzione del Leone d'Oro a *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo. Il premio, attribuito dalla giuria presieduta da Giorgio Bassani, causò infatti l'abbandono di Venezia da parte della delegazione francese, offesa da un film che osava attaccarne la politica coloniale.

6. 1967: XXVIII Mostra

I lavori per l'allestimento della XXVIII edizione della Mostra cominciarono con un'ennesima presa di posizione polemica da parte di Chiarini, questa volta in sede di Sottocommissione per il Cinema. Il 15 marzo si riunirono in via Depretis 86 a Roma il nuovo Presidente della Biennale, nonché sindaco di Venezia, il democristiano Giovanni Favretto Fisca e gli altri membri della Sottocommissione, tra i quali Floris Luigi Ammannati, Eitel Monaco, all'epoca alla testa dell'ANICA, il segretario della Biennale Gian Alberto Dell'Acqua e Italo Gemini, presidente dell'AGIS. Fu con quest'ultimo che Chiarini ebbe uno scontro, nato da una precisazione sulla composizione e le funzioni della Sottocommissione. Chiarini, citando lo statuto, aveva sottolineato l'urgenza di occuparsi del Regolamento della Mostra. Di questa turbolenta seduta è conservata traccia nel verbale custodito in un fascicolo che raccoglie alcuni documenti relativi alla Sottocommissione. Chiarini si mostrò inflessibile sull'approvazione del Regolamento, vero e proprio oggetto della discordia anche in seguito, quando nel 1968 proprio l'estremo

³⁴⁶ Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 412.

³⁴⁷ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 32/7, 1965, "Comunicati", Comunicato Commissione di Selezione, non datato.

tentativo di rendere il regolamento più libero porterà il Direttore allo scontro aperto con il Consiglio di Amministrazione³⁴⁸. La relazione di Chiarini con i vertici organizzativi della Mostra, la Sottocommissione in particolare, retaggio di uno statuto ormai inadeguato, cominciò dunque qui a logorarsi.

Del resto le conseguenze dell'intransigenza del Direttore si fecero particolarmente visibili nel 1967, anno in cui tanto gli Stati Uniti quanto l'Unione Sovietica non parteciparono alla Mostra, scontrandosi con un Chiarini sempre più inflessibile di fronte alle pretese di governi o associazioni di categoria³⁴⁹.

L'assenza degli Stati Uniti è inquadrata in un articolo di «Variety» come naturale conseguenza di un atteggiamento che agli americani non può che sembrare esclusivista, se non addirittura antagonista. Il Dipartimento di Stato americano pose il veto alla partecipazione degli Stati Uniti alla XXVII Mostra, così come all'invio di un delegato dell'MPAA prima a Roma, poi a Venezia. Per quanto gli Stati Uniti fossero di fatto rappresentati alla Mostra nella retrospettiva dedicata alle origini del western e nell'omaggio a Walt Disney, e in Italia dalle coproduzioni difese a spada tratta dall'ANICA di Eitel Monaco, l'assenza di *major* e di indipendenti in competizione fu particolarmente sentita. La linea Chiarini non era mai piaciuta agli americani della MPAA, in particolare le scelte del 1967 si dimostrarono piuttosto sconvenienti sul piano delle relazioni internazionali. Scrisse Hank Werba il 30 agosto su «Variety»:

«Non è chiaro se il dispiacere americano per la nomina di Susan Sontag in giuria a Venezia abbia a che vedere il disappunto iniziale della MPAA, ma c'è del risentimento nella scelta di Chiarini di una cittadina americana che ha maledetto in pubblico e in privato la politica del suo governo in Vietnam. Stando alla scelta di Chiarini, le sue competenze come giudice di film sono basate semplicemente sulle sue attività al Lincoln Film Festival e sul suo libro di critica³⁵⁰».

³⁴⁸ Cfr. Luigi Chiarini, *Un leone e altri animali*, cit., pp. 37-55.

³⁴⁹ Per una ricostruzione dei rapporti con gli Stati Uniti e con l'Unione Sovietica nel 1967, Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 33/4, «XXVIII Mostra 1967: "Paesi"».

³⁵⁰ «Whether American displeasure with the appointment of Susan Sontag as US Juror at Venice had anything to do with the MPAA's initial balk is not clear, but there is resentment to Chiarini's choice of an American citizen who has privately and publicly blasted her

La temperatura politica cominciava a salire, tensioni interne e dissapori internazionali non si potevano più celare, le posizioni cominciavano ad inasprirsi e presto sarebbero sfociate nella contestazione.

Anche i rapporti di Chiarini con l'Unione Sovietica si inasprirono. Racconta Chiarini che fu lui stesso a incaricare Giovanni Grazzini, critico del Corriere della Sera e membro del comitato di esperti selezionatori della Mostra, di scegliere un gruppo di film russi da considerare per il concorso. Le sue richieste vennero però disattese: la Russia inviò altri film che però non vennero accettati, così le comunicazioni si interruppero³⁵¹.

Nel corso del 1967, mentre sugli schermi del Lido scorrevano le immagini inquiete di *Belle de jour* di Luis Buñuel, *La chinoise* di Jean-Luc Godard, *Edipo Re* di Pier Paolo Pasolini, *La Cina è vicina* di Marco Bellocchio, i quotidiani di sinistra, da sempre sostenitori della linea Chiarini, non si mostrarono più così solidali.

«Purtroppo i giornali di sinistra (parlo specificamente dell'«Avanti!», di «Paese Sera» e de «l'Unità», ma anche di «Rinascita»), anziché continuare ad appoggiare la Mostra, come avevano fatto in un primo tempo, cominciarono a costituire un fronte popolare contro Venezia e soprattutto contro la persona del direttore³⁵²».

Chiusa la Mostra, la sede veneziana del PSI fece affiggere dei manifesti di sostegno a Chiarini e alla sua Mostra: le tensioni interne presto avrebbero condotto a ben più aspre spaccature e a ben più evidenti contraddizioni.

Il lungo percorso riformista di Chiarini non ebbe il tempo di compiersi, presto sarebbe stato travolto dalle polemiche, avrebbe annaspato tra le ondate

government's policies in Vietnam. According to Chiarini her qualifications as a film judge are simply based on her activities as a Lincoln Film Festival staffer and her book of criticism». Hank Werba, *Variety*, 30 agosto 1965, in Aprà, Ghigi, Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, cit., p. 426.

³⁵¹ Cfr. Luigi Chiarini, *Un leone e altri animali*, cit., p. 32.

³⁵² *Ibid.*, p. 33.

rivoluzionarie che nel '68 si scagliarono sul Lido causando un disordine irrimediabile. E cecità. Così Chiarini parlava al termine della XXVII Mostra:

«Credo che si debba fare ancora molto per smobilitare completamente quella struttura industriale e commerciale che la caratterizza. Si è cominciato quest'anno con l'intelligente cooperazione degli organismi di alcuni paesi di abolire le nazioni partecipanti e a considerare solo le personalità; quindi non più designazioni ufficiali, ma inviti. Si dovrebbe ora, a mio avviso, abolire anche l'assegnazione dei premi...»³⁵³

Dichiarazioni per certi versi rivoluzionarie per un direttore. Eppure non verranno ascoltate e Chiarini diventerà il capro espiatorio di una situazione inasprita dal furore ideologico e dall'ansia di rinnovamento. Ma si sa, e forse si sapeva anche allora, le divisioni interne che aprirono l'ondata rivoluzionaria del '68 avrebbero finito con l'azzerare quanto di buono era stato fino a quel momento costruito, costringendo tutti a ricominciare da capo.

7. Epilogo: 1968

La legge Corona aveva contribuito alla diffusione di nuovi modelli di fruizione cinematografica, consentendo la circolazione di film d'autore e la conoscenza di cinematografie "minori" o lontane. In Italia erano fiorite le sale d'essai e il pubblico aveva cominciato a frazionarsi significativamente.

Il governo italiano in quegli anni spingeva verso un riformismo graduale che interessava la produzione e la diffusione della cultura: mentre in Francia gli studenti degli atenei Nanterre e Sorbona insorgevano contro il Piano Fouchet di riforma scolastica, in Italia le spinte riformiste furono raffreddate dalle polemiche relative alle deviazioni dei servizi segreti del SIFAR. Le elezioni del 19 maggio segnarono un recupero della Democrazia Cristiana e un ulteriore progresso del Partito Comunista, che sfiorò il 27 per cento. Il Partito Socialista ne uscì sconfitto,

³⁵³ Ibid., p. 35.

anche in conseguenza alla scissione avvenuta quattro anni prima, che aveva portato alla nascita del PSIUP. Le tensioni sociali dovute alle profonde iniquità scaturite dal boom economico e fomentate dall'eco degli avvenimenti internazionali (gli scontri razziali e il dissenso contro la guerra in Vietnam negli Stati Uniti, il maggio francese) si radicalizzarono rapidamente. Dalle università italiane proruppero nuove ideologie rivoluzionarie, contrarie al riformismo dei partiti della sinistra di governo, e con esse irruppe la contestazione radicale di ogni manifestazione della cultura ufficiale, considerata tutt'uno con la politica asservita agli interessi del capitale.

Intanto nella vicina Francia, il fermento nato nelle università parigine si riversò sulla Costa Azzurra, travolgendo il Festival di Cannes. Un gruppo di registi e intellettuali, indignati per l'estromissione di Henri Langlois dalla guida della Cinématèque Française si costituì in comitato permanente chiedendo la sospensione del festival, in appoggio agli scioperi che stavano attraversando tutta la Francia. Il giorno dopo il direttore Robert Favre le Bret chiuse ufficialmente il festival, che si trasformò in una libera assemblea collettiva.

A Venezia, il 18 giugno la XXXV Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale venne contestata da artisti e studenti che invocavano la riscrittura dello statuto fascista dell'ente. Un gruppo di artisti e studenti venne caricato dalla polizia a piazza San Marco; diciotto artisti italiani su ventidue ritirarono le loro opere: la protesta aveva investito la Biennale e si portava con sé parte degli artisti, esattamente come sarebbe avvenuto qualche mese più tardi in occasione della XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

Nel frattempo si stavano svolgendo i preparativi per l'allestimento della Mostra, nel corso della quale era prevista una retrospettiva dei film del periodo inglese di Alfred Hitchcock. Il 12 giugno Alfred Hitchcock rispose all'invito di Chiarini a presenziare alla retrospettiva riservandosi di organizzare il viaggio qualora la

preparazione del film *Topaz* glielo avesse consentito³⁵⁴. La retrospettiva, curata da Francesco Savio, non ebbe luogo nel 1968, poiché l'associazione inglese dei produttori, aderente alla FIAPF, non concesse al National Film Archive di inviare le copie dei film. Nel 1969 la rassegna sarebbe stata completata da Tino Ranieri per essere programmata nell'ambito della XXX Mostra, diretta da Ernesto G. Laura.

I rapporti tra Chiarini e la FIAPF si erano via via logorati, e così i rapporti tra il Direttore della Mostra e il Presidente della Biennale: i dissapori ruotavano tutti intorno al regolamento proposto da Chiarini, in base al quale i film avrebbero partecipato solo su invito da parte della Biennale³⁵⁵. Tanto il Presidente della Biennale, quanto la FIAPF presero le distanze dall'atteggiamento di Chiarini, che conduceva una lotta strenua e solitaria per slegare la Mostra da certe pratiche restrittive. Di qui la decisione della Federazione di non concedere le pellicole dei film di Hitchcock custodite presso il National Film Archive.

La FIAPF non si fermò qui, in luglio pubblicò un documento di presa di distanza dalla gestione Chiarini:

«Avendo rilevato che negli ultimi anni, malgrado formali assicurazioni in merito, la Direzione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia non ha rispettato né il regolamento della mostra stessa né quello stabilito dalla Federazione per le manifestazioni cinematografiche che intendono avere la collaborazione delle associazioni nazionali dei produttori ad essa aderenti [...], la Federazione ritiene di non poter prendere la responsabilità di raccomandare alle Associazioni aderenti di partecipare alla prossima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica³⁵⁶».

Sul piano internazionale la Mostra dunque venne contestata ancora una volta dalla FIAPF, nello stesso momento in cui – e per le stesse ragioni – le relazioni con la

³⁵⁴ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/4, “Convegno”, “Retrospettiva Hitchcock”, Lettera Hitchcock – Chiarini, 12 giugno 1968.

³⁵⁵ La vicenda è riassunta e documentata in Luigi Chiarini, *Un leone e altri animali*, cit., pp. 37-55.

³⁵⁶ Documento FIAPF, in in *Il '68 a Venezia: la XXIX Mostra e la contestazione. Documenti e testimonianze*, in *'68 e dintorni*, «Bianco e Nero», n.2-3, aprile-settembre, 1998, p. 157-158.

Presidenza risultavano indebolite. L'evidenza dello scontro con la FIAPF e il conseguente attrito interno con la Presidenza rappresentano il preludio dello scontro su più fronti che tra luglio e settembre travolse la Mostra e il suo direttore. Nel corso della Mostra fu piuttosto evidente l'attrito tra Giovanni Favretto Fisca e Luigi Chiarini, situazione che certo contribuì, nonostante le parole di circostanza, a isolare ancor di più il direttore, non aiutandolo certo a combattere la sua ultima, solitaria e definitiva battaglia.

Il documento che accese la miccia della lotta è la famosa presa di distanza dell'ANAC (Associazione Nazionale Autori Cinematografici) rispetto ai festival cinematografici, ritenuti «luoghi di incontro e smistamento mercantile del capitale finanziario mondiale³⁵⁷».

«A questo carattere fondamentale non sfugge il festival cinematografico veneziano, malgrado i tentativi fatti recentemente; anzi resta il simbolo stesso di quel certo tipo di cinema che l'ANAC combatte. L'ANAC si impegna quindi a condurre una azione per impedirne l'apertura e lo svolgimento in accordo con tutte le forze – lavoratori del cinema, intellettuali, artisti, giornalisti, organizzazioni del movimento operaio, e le forze del movimento studentesco – che fanno propria questa scelta di lotta in tutte le forme e con ogni mezzo³⁵⁸».

Una vera e propria dichiarazione di guerra alla quale fecero eco, con posizioni certo differenziate secondo la funzione delle associazioni, la FICC (Federazione Italiana del Circoli del Cinema), l'ARCI (Associazione Ricreativa Culturale Italiana), i CUC (Centri Universitari Cinematografici), sostenuti politicamente dal PCI, dal PSIUP. Il mondo della cultura cinematografica che negli ultimi anni aveva assimilato le correnti più progressiste del cinema e della politica internazionali, anche grazie al sostegno governativo garantito loro dalla legge Corona del 1965 che prevedeva dei contributi alle associazioni a carattere

³⁵⁷ Documento ANAC, 3 luglio 1968, *ibid.*, p. 157.

³⁵⁸ *Ivi.*

cinematografico, si ritorceva ora contro la struttura stessa che li inglobava e li aveva generati: quel sistema che, pur sotto le spinte riformiste inferte all'attività legislativa dai governi di centrosinistra, era d'un tratto imploso e si ritrovava percorso da tensioni sociali e contraddizioni insanabili, fomentate da ardori ideologici che guadagnavano sempre più terreno.

Prima del rocambolesco inizio della XXIX Mostra, altri fatti si susseguirono, in un crescendo di prese di posizione, aggregazioni e abiure.

Il 28 luglio Giorgio Tinazzi³⁵⁹, membro della commissione di esperti per la selezione dei film, rassegnò le dimissioni. Così pure gli altri esperti chiamati al fianco di Chiarini, Giovanni Cavallaro e Tullio Kezich³⁶⁰, seguiti dai registi Edgar Reitz³⁶¹ e Jonas Mekas, nominati nella giuria.

A fomentare ancor di più l'animo della protesta, concorse la notizia dell'invasione della Cecoslovacchia da parte degli eserciti dei paesi aderenti al Patto di Varsavia: un fatto estraneo alla Mostra, eppure in grado di influenzare il clima culturale intorno alla Mostra, il cui respiro internazionale la poneva in relazione con il resto del mondo, dove la lotta imperversava.

Fu a quel punto che l'ANAC annunciò un'occupazione pacifica del Palazzo del Cinema, per favorire una gestione assembleare della Mostra. Il suo invito rivolto agli autori a ritirare le opere selezionate per la Mostra non ebbe risposta unanime: si crearono fratture all'interno dell'associazione; alcuni autori appoggiarono la linea, ma non ritirarono i film dalla Mostra (Bernardo Bertolucci e, in un primo momento, Pier Paolo Pasolini), altri si espressero in tono polemico nei confronti della contestazione *tout court*, confermando la loro partecipazione al concorso e la loro solidarietà a Chiarini (Carmelo Bene, Liliana Cavani, Nelo Risi, Gian Vittorio Baldi).

³⁵⁹ Una copia firmata della lettera di dimissioni di Giorgio Tinazzi è in ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/6, 1968, "Comunicati Associazione Autori, Giornalisti, ecc."

³⁶⁰ Copie della lettera di dimissioni di Cavallaro e Kezich è in ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/6, 1968, "Comunicati Associazione Autori, Giornalisti, ecc."

³⁶¹ Copia della dichiarazione di Edgar Reitz all'ANSA è in ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/6, 1968, "Comunicati Associazione Autori, Giornalisti, ecc."

Il 25 agosto Chiarini scrisse a Favretto Fisca una lettera, poi pubblicata dalla Biennale, in cui, a seguito di un'intimidazione ad opera di due membri dell'ANAC, rimetteva la Mostra nelle mani del Presidente della Biennale³⁶².

Prendendo atto di quella che sembrava una lettera di dimissioni di Chiarini, Favretto Fisca comunicò la sospensione della Mostra³⁶³. Fu a quel punto che la reggenza della Biennale parve vacillare, mostrando i segni di un rapporto logoro tra Presidenza dell'ente e Direzione della Mostra. Chiarini infatti smentì di lì a poco e pubblicamente di aver mai rassegnato le dimissioni e dichiarò l'inizio della Mostra sospeso. In un successivo comunicato l'apertura venne fissata per il 27 agosto³⁶⁴.

Avviata la Mostra, in un turbinio di polemiche, ritiri e ripensamenti di registi anche dall'estero (famoso è il caso di Peter Brook, il cui film *Tell Me Lies* venne proiettato contro la sua volontà³⁶⁵), si costituirono comitati interni, si tennero assemblee, si verificarono scontri e repressioni.

Si costituì un comitato di coordinamento per il boicottaggio della Mostra che raccolse, accanto agli autori, agli esponenti della cultura e della politica già mobilitati, studenti e intellettuali che condividevano il proposito di contestare un festival ritenuto nient'altro che uno strumento di consenso.

Nel corso della Mostra, non mancarono iniziative di alcuni giornalisti accreditati, che si riunirono in un assemblea permanente congiunta al coordinamento per il boicottaggio della Mostra. Il mare, burrascoso e torbido, delle iniziative di contestazione che si succedettero al Lido in quei giorni, ha lasciato tra le carte conservate nella Serie tracce tanto evidenti quanto disomogenee. Nei numerosi

³⁶² Copia della lettera di Chiarini a Favretto Fisca del 25 agosto 1968 è in ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/6, 1968, "Comunicati Associazione Autori, Giornalisti, ecc."

³⁶³ Copia del comunicato di sospensione della Mostra è in ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/6, 1968, "Comunicati Associazione Autori, Giornalisti, ecc."

³⁶⁴ Le copie di questi due ultimi comunicati si trovano sempre in ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/6, 1968, "Comunicati Associazione Autori, Giornalisti, ecc."

³⁶⁵ Il testo di Chiarini a giudizio del comportamento di Peter Brook è in ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/6, 1968, "Comunicati Associazione Autori, Giornalisti, ecc."

fascicoli che raccolgono la documentazione prodotta in quei giorni febbrili, sono conservati comunicati ufficiali della Biennale, ma anche quelli non ufficiali dei comitati e delle assemblee, lettere, dichiarazioni, opuscoli e manifesti. Tra essi, un breve scritto programmatico, ricco di fervore ideologico, opera del celebre sociologo Georges Lapassade, che in seguito sarà celebre come fondatore dell'analisi istituzionale, una corrente di pensiero che produce riflessioni teoriche ed indica modalità di intervento nelle istituzioni. Il testo, che pure appare fondato su episodi in parte smentiti (come la proiezione del film Cecoslovacco *I disertori* di Juro Jakubisko contro la volontà dell'ambasciata, oppure il rifiuto di proiettare *Mezzogiorno* di Puriša Djordjevič, fatti smentiti dallo stesso Chiarini in più occasioni³⁶⁶) riformula la tesi dominante della sostanziale identità dell'istituzione Biennale con il sistema che la determina, spingendosi a considerare la contestazione della Mostra come la prima tappa verso una lotta globale.

DOCUMENTO DI VIAGGIO PRESENTATO ALL'ASSEMBLEA UNIFICATA
DELLE ASSEMBLEE DEL COMITATO DI COORDINAZIONE E DEI
GIORNALISTI ACCREDITATI

Il Festival di Venezia è stato creato 36 anni fa, nel contesto dell'Italia fascista. Gli anni passano, il festival rimane, le sue strutture sono sempre le stesse; la sua funzione di mercato culturale, nel sistema dell'industria culturale capitalista, non si è modificato. Il dominio del capitale si mantiene, a Venezia, con la sua polizia e la sua burocrazia.

Un clima presumibilmente liberale potrebbe illudere. Ma oggi, i veli che nascondono la verità del sistema sono stati strappati. Il sistema repressivo e autoritario ha mostrato il suo vero volto. Così un'assemblea di giornalisti è stata espulsa, allo stesso tempo un'assemblea di cineasti, delle sale del Festival, che funziona sempre sotto la protezione, visibile da tutti, della polizia. Così protetto, il Direttore del Festival ha potuto tenere nel programma, con un vero atto di forza, un film cecoslovacco contro l'opinione formale dell'ambasciata. In seguito ha fatto proibire la proiezione fuori Festival di un film jugoslavo. E questi non sono che pochi esempi. Potremmo moltiplicarli.

Queste espulsioni, queste decisioni arbitrarie, queste sale chiuse, queste protezioni proibite mostrano chiaramente che viene rifiutato un vero dialogo e che il festival, come tutto il sistema sociale che esprime, è basato sulla violenza. Questa violenza fonda il doppio potere, politico e culturale, che dirige il Festival.

La contestazione del Festival di Venezia è stata intrapresa da un cartello di "forze progressive" alleate con i cineasti su delle basi essenzialmente cooperative e

³⁶⁶ In particolare, si veda Luigi Chiarini, *Un leone e altri animali*, pp. 85-100.

riformiste. La lotta è cominciata per una rivendicazione per riformare delle strutture amministrative. Poi il movimento è stato sopraffatto dalla dinamica della possibilità. Il dibattito è diventato più radicale, quindi più politico. Ha messo paura ai progetti manipolatori di tutte le forze in conflitto nel campo chiuso del festival.

Davanti a queste prove, la posizione di tutti quelli che lottano per la libertà d'espressione, per una società veramente democratica e per un cinema nuovo, sarebbe dovuta essere senza equivoci. Come presentare dei film anti-repressivi in un Palazzo circondato da forze repressive?

Questo scandalo ha già avuto luogo: delle pretese rivoluzionarie, erette in principio contro la presenza della politica al posto della cultura si sono prestate e si presteranno, a Venezia come ad Avignone, a tutti i compromessi affinché la loro merce venga esposta al mercato.

Il festival di Venezia funziona anche come un rilevatore sociale. Tutti possono leggerci, attraverso gli avvenimenti quotidiani del Lido, la vera funzione delle istituzioni culturali tradizionali. Tutti possono percepire le contraddizioni dei cani da guardia vestiti di rosso, e chi riproduce la cultura per meglio mascherare la repressione.

Ma la menzogna diventa ogni giorno più difficile. Le giustificazioni avanzate non possono convincere, il tempo è arrivato, e di una vera contestazione della burocrazia culturale e dei suoi guardiani: gli artisti, i giornalisti, e tutti gli intellettuali.

Il Festival è entrato in uno stato di crisi permanente. Si sviluppa nell'indifferenza, nella noia generale, nel clima di sospetto. Le offerte per manipolare la popolazione locale e per indirizzarla contro l'attività critica ora si scontrano con la resistenza della popolazione, che comincia oscuramente a sentire di essere ingannata.

Deve cominciare una lotta più grande, e questa lotta sarà essenzialmente politica.

La crisi di Venezia è una tappa di questa lunga marcia.

Georges Lapassade³⁶⁷

L'allusione all'espulsione di un'assemblea di giornalisti fa riferimento allo sgombero a opera delle forze di polizia della Sala Volpi, concessa dalla Direzione all'assemblea di giornalisti e critici il 26 agosto, dalle ore 18 fino a non oltre le 23. Accadde lo stesso all'altra assemblea, quella dei giornalisti accreditati e non allineati alla protesta, che ebbe luogo contemporaneamente in Sala Grande. Lo sgombero dei manifestanti della Sala Volpi fu violento e venne seguito dal pestaggio dei contestatori da parte di alcuni cittadini del Lido, forse fomentati dalla destra che proprio in quei giorni pubblicava appelli e manifesti demagogici:

La sola forza politica che ha sentito il dovere di sollecitare i veneziani a difendere la loro dignità e i loro diritti e che ha partecipato alla loro azione, assieme a tutte le Categorie responsabili del Lido, è stato il Movimento Sociale Italiano. Invece i partiti, ai quali avete forse dato il vostro voto, erano assenti o non erano con voi,

³⁶⁷ Georges Lapassade, ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/6, 1968, "Varie".

dimostrandovi ancora una volta l'intenzione di servirsi di voi per la conquista del potere e di abbandonarvi quando ne abbiano la convenienza³⁶⁸.

Anche altre associazioni si mobilitarono in difesa dell'interesse particolare. È il caso delle associazioni degli albergatori, dei commercianti, degli artigiani e degli esercenti pubblici del Lido, che indissero una manifestazione a Palazzo del Cinema la sera del 27 agosto, allertando la cittadinanza del rischio di sabotaggio della manifestazione lidense più importante³⁶⁹.

Le mozioni che seguirono l'assemblea congiunta di giornalisti e forze di contestazione, proseguita, in seguito allo sgombero, il giorno 29 agosto, si concluse con una richiesta di pubblico contraddittorio e con la promessa della stesura di un manifesto in cui fossero espresse le ragioni e i termini della contestazione.

I propositi del movimento, riassunte nel documento *Anno zero del movimento per la liberazione del cinema*, furono: un nuovo ordinamento legislativo per il cinema; l'autogestione e il potenziamento democratico degli Enti di Stato; l'abolizione della censura; il superamento dell'organizzazione di festival a carattere turistico-mondano. Il movimento si disse vittorioso, ritenne di aver svelato il vero volto del sistema e di aver condotto una battaglia per il cinema³⁷⁰.

Chiarini dal canto suo fu ligio nel condurre a termine la Mostra, nel presentare regolare relazione conclusiva, pure conservata nella Serie, e nel dare conto degli avvenimenti di quel contraddittorio '68, durante il quale non ebbe timore di esporsi come primo e coerente interprete della tensione verso il rinnovamento che poi gli si sarebbe in qualche modo ritorta contro, nel suo pamphlet *Un leone e altri animali*, opera puntigliosa e risentita, seppure lucidissima.

³⁶⁸ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/6, 1968, "Comunicati Associazione Autori, Giornalisti, ecc.", Comunicato MSI.

³⁶⁹ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/6, 1968, "Comunicati Associazione Autori, Giornalisti, ecc.", Invito manifestazione cittadini lidensi, 27 agosto 1965.

³⁷⁰ Cfr. ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/6, 1968, "Comunicati Associazione Autori, Giornalisti, ecc.", *Anno zero del movimento per la liberazione del cinema*.

Il 10 settembre, in una dichiarazione all'ANSA, Chiarini fece un bilancio della XXIX edizione:

Gli aspetti negativi della contestazione, tanto della destra industriale quanto dell'estrema sinistra, sono stati la mancanza al festival di un paio di film importanti ed una flessione degli incassi, rispetto all'anno scorso. Di positivo invece ha dimostrato la giustezza di una linea che vuole prescindere da qualsiasi strumentalizzazione, economica e politica, di un'istituzione internazionale come la Mostra del cinema, posta al servizio dell'intelligenza e della cultura, ovunque esse si trovino. [...] Quando al di là di ogni tecnica si realizza il puro cinema, esso, a mio giudizio, ha diritto di cittadinanza a Venezia dove lo si vuole difendere e diffondere, al di fuori di ogni strumentalizzazione economica e politica³⁷¹.

La direzione Chiarini portò dunque a compimento un disegno preciso, cominciato con le prime edizioni della Mostra: la sublimazione del film in puro fatto artistico, in grado di interpretare e superare ogni tensione particolare, ogni barriera territoriale, economica o politica, iscrivendosi nella storia e nella cultura dell'uomo. Un progetto animato quindi della stessa libertà e dignità che albergava nelle menti più aperte e libere degli intellettuali degli anni Trenta, nutriti di cosmopolitismo e accademismo, ma anche di un senso alto e spirituale del fatto artistico. Chiarini portava con sé questo retaggio quando accettò la direzione della Mostra e inevitabilmente agì come moralizzatore, riportando la Mostra all'essenza del suo mandato iniziale, aggiornato in forza della sua irrefrenabile curiosità intellettuale. Da questo punto di vista, la lotta dei contestatori, oltre a trovare spiegazione logica nei fatti contingenti, nei sommovimenti politici e nelle regie occulte che ne manovraronò il corso e il decorso, si chiarifica nell'esperienza veneziana come figlia di un'altra cultura, più recente e più acerba, che vedeva in Chiarini, pur nella consonanza di alcune istanze, il padre da sconfiggere, il simbolo di un mondo tutto da rifare.

³⁷¹ ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema, CM 34/6, 1968, "Comunicati Associazione Autori, Giornalisti, ecc.", Dichiarazione di Luigi Chiarini all'Ansa, 10 settembre 1965.

XV

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Concentrandosi sullo studio della Serie Cinema dell'ASAC, la ricerca mi ha consentito di ricavare informazioni che, opportunamente collegate ai risultati pubblicati in altre ricerche storiche sulla Mostra, mi hanno permesso di illuminare alcuni aspetti della storia del festival veneziano per certi versi ancora inesplorati, oppure solo rievocati nelle memorie di quanti hanno contribuito alla realizzazione della manifestazione cinematografica più longeva del mondo.

Inizialmente muti ed inerti, i documenti hanno cominciato a narrare la loro versione dei fatti non appena sono stati messi nelle condizioni di poter raccontare. Si è reso necessario un lungo e minuzioso lavoro di estrapolazione di tessere di storia che, come frammenti di trascrizioni orali di miti arcaici, ci offrono il quadro di una storia possibile.

Non una storia certa, lineare e continua, piuttosto un epos: un racconto laconico, stratificato, ancora aperto a possibili interpretazioni, al di là della restituzione minuta del dato nudo. Un'epica del cinema, che la Mostra di Venezia contribuisce a consacrare come mito, creando per la settima arte un rituale incessante, che oppone all'inesorabile vettore della storia il tempo multiplo, iterativo e vorticoso del cinema e dei fatti che intorno al cinema si consumano.

Lo studio delle fonti dunque, messe in relazione con quanto è già noto, ha contribuito non già a sfatare un mito, ma, al contrario, ad alimentarlo, aprendo orizzonti di possibilità nel passato. Uno studio dunque che, volto a considerare il prima con gli occhi del poi, finisce con l'attribuire un significato nuovo al mito del cinema e della sua Mostra.

Scorrendo i documenti, sono emersi dettagli significativi sull'origine della Mostra,

tessere di storia che illuminano il lavoro preparatorio di Luciano De Feo e che raccontano l'intenzione fermissima dei primi artefici della Mostra veneziana (Giuseppe Volpi e Antonio Maraini) di coinvolgere Benito Mussolini per garantire all'idea fondamenta solide e continuità nel futuro. I dati raccolti sul numero dei film proiettati nella seconda edizione, le testimonianze dei delicatissimi rapporti con l'Unione Sovietica, insieme ai risultati del referendum popolare, ci restituiscono l'impressione vivissima di un'idea che già a partire dal 1934 chiedeva necessariamente un futuro e che quasi subito si trovò imbrigliata dalla più stringente attualità. I documenti prodotti negli anni dal 1935 al 1939 raccontano infatti tanto l'ambizione degli organizzatori, quanto l'iter legislativo che concesse alla Mostra una ricorrenza annuale e una certa autonomia, ma che era il primo passo della sua progressiva istituzionalizzazione, opera di Luigi Freddi.

La Serie racconta anche gli effetti della nascita della Camera Internazionale del Film, che conducono la Mostra nella sfera di influenza della Germania del III Reich. Tracce sempre più ricorrenti testimoniano il diffondersi in Europa della notizia del successo della Mostra e i tentativi di inserire i film di prima visione nei programmi di festival internazionali non cinematografici, come il Festival di Salisburgo. Ormai politicizzata, la Mostra del 1937 cominciò a produrre un volume considerevole di documenti, che raccontano le principali novità organizzative e i motivi della loro introduzione, la mancata partecipazione dell'Urss, gli obblighi nei confronti della Camera Internazionale del Film e la discussione intorno alla definizione delle norme di ammissione dei film, discussione che in seguito verrà ripresa più volte.

La recrudescenza del clima internazionale sul finire degli anni Trenta, comportò un ulteriore irrigidimento delle procedure di allestimento e di gestione della Mostra, sempre più combattuta tra vincoli istituzionali e bisogno di autonomia. L'adattamento del regolamento in base alle direttive della Camera Internazionale

del Film si accompagna al moltiplicarsi del numero dei premi, che da attestati di merito si fecero strumento di equilibrio politico. Mentre viene creata la prima retrospettiva (1938), la presenza americana, dal principio molto significativa, specie per i capitali che attraverso i film faceva transitare al Lido e dal Lido all'Italia, cominciò a diventare incerta a causa di provvedimenti legislativi “protezionisti” che impedivano la libera importazione di pellicole dall'estero.

Nel 1939, la definitiva sudditanza della Mostra alla Camera Internazionale del Film, rafforzata dal Patto d'Acciaio, cominciò a creare terra bruciata intorno all'iniziativa veneziana. Le testimonianze raccolte nella serie attestano la reazione all'annuncio della creazione del festival di Cannes, il boicottaggio da parte degli Stati Uniti, nonostante la mediazione condotta fino all'ultimo dagli organizzatori, la flessione degli incassi e la proposta di un centro cinematografico a Parigi, che si costituisse un avamposto per le coproduzioni europee.

Le edizioni di guerra (1940-1942) hanno prodotto documenti che testimoniano il clima asfittico che circondò in quegli anni le manifestazioni organizzate in collaborazione con la Reichsfilmkammer: il discorso di apertura di Volpi; la relazione presentata a Mussolini, che sottolinea la presenza di autorità politiche e il primato del cinema italiano; la corrispondenza con Goebbels.

Nel dopoguerra, la Mostra ripartì tenendo conto in parte dell'eredità del passato, ma già protesa verso un futuro caratterizzato dall'apertura democratica che contribuì ad aprire la sfida con i concorrenti europei. Gli accordi con Cannes e la ferma intenzione di non far perdere il primato a Venezia, insieme alla proposta di norme per stabilire il numero di film da presentare per ogni nazione sono gli argomenti ricorrenti nell'immediato dopoguerra, quando la priorità era dare alla Mostra un carattere distintivo.

Tra il 1947 e il 1948 emerge la personalità eclettica e decisa di Elio Zorzi, direttore *ad interim* che con spirito riformista rinnovò profondamente la Mostra, dandole un'impronta moderna. I numerosi documenti prodotti nel corso della sua

direzione raccontano l'insofferenza per l'assetto ancora precario della Biennale e la necessità di istituire per la Mostra la figura di un direttore artistico. La concorrenza di Bruxelles, Cannes e Locarno era ormai diventata una minaccia concreta, così come l'ostilità della MPAA. Ma dall'interno si affacciò un'altra minaccia, quella della creazione della prima Mostra della tecnica, la cui direzione era esterna alla Biennale ma ad essa, per decisione politica, connessa. Solo il progetto congiunto di una grande esposizione storica a cura di Henri Langlois e di una retrospettiva rigorosa curata da Iris Barry salvarono la situazione. Nel 1947 cominciarono a fiorire molte idee, soluzioni nuove a problemi inediti determinati dal recente assetto democratico del paese: la necessità di distinguere la Mostra dalle altre manifestazioni analoghe che fiorirono in Italia e in Europa (fronteggiata mediante l'istituzione di retrospettive ed eventi collaterali), di conservare le pellicole e la documentazione, di attribuire i premi con equilibrio, senza turbare lo status quo (la discussione intorno alla premiazione de *La terra trema* di Luchino Visconti).

Tra il 1949 e il 1953, anni affidati alla direzione di Antonio Petrucci, si definiscono meglio ruolo e funzione della Mostra. Petrucci aveva un'idea di festival precisa e contribuì non poco a dare alla Mostra una configurazione aperta alle sfide del suo tempo. Come dimostrano i documenti prodotti in quel periodo, Petrucci seppe governare il difficile rapporto con la stampa, operò scelte strategiche nella composizione dell'organico, ampliò e differenziò l'offerta culturale del festival, diede importanza alla critica, avviò un legame più stretto con il territorio aprendo la Mostra alle classi lavoratrici. Tutto sotto l'ala protettrice di Giulio Andreotti.

Se i documenti relativi al biennio 1954-1955 testimoniano il ridimensionamento della Mostra operato da Ottavio Croze, storico direttore tecnico richiamato alle redini del festival in seguito alle dimissioni di Petrucci, quelli relativi al quadriennio della direzione di Floris Luigi Ammannati danno conto della sua

celebre formula, che emerge con chiarezza. Dall'istituzione di una Commissione Artistica che provvedesse alla selezione dei film, all'apertura ai fasti della mondanità: la formula Ammannati intendeva fare della Mostra una manifestazione in grado di soddisfare esigenze opposte e per certi versi ci riuscì, nonostante il monito della giuria sul pericolo di una deriva troppo commerciale. Il coinvolgimento dei critici nella selezione e nell'assegnazione dei premi, l'istituzione del Premio Speciale della Giuria, lo storico convegno sul nuovo cinema: alcune delle intuizioni di Petrucci, documentate nella Serie, segnarono decisamente la storia della Mostra.

Nel 1960 alle dimissioni di Ammannati seguì la nomina di Emilio Lonerò, che diresse una sola edizione. I documenti prodotti nel 1960, attestano in particolare la proposta di aumento del numero dei giurati, l'istituzione del premio per un'opera prima e pochi altri aspetti marginali della rapida direzione di Lonerò.

Delle edizioni degli anni Sessanta, la serie conserva una mole rilevantissima di documenti, ordinati per Paesi. Non si rintracciano tuttavia documenti di particolare rilievo storiografico. I documenti a stampa sono numericamente molto rilevanti, mentre altre tipologie di documenti in genere particolarmente eloquenti, come le lettere personali, risultano in numero inferiore.

I documenti prodotti nel biennio Meccoli (1961-1962) raccontano una gestione priva di grossi slanci, mentre nei sei anni dominati dalla figura carismatica di Luigi Chiarini (1963-1968) si è sedimentato molto materiale di varia natura: lettere, documenti di carattere amministrativo, comunicati stampa e occasionale materiale informativo, missive di invito alla Mostra o di trattativa delle condizioni di partecipazione o di soggiorno, dispacci e comunicati stampa, promemoria, elenchi, tabulati, calendari, fatture. Solo in rari casi si individuano però tracce della corrispondenza del Presidente o del Direttore in grado di illuminare aspetti significativi relativi a organizzazione, trattative personali o affari privati. Questo fenomeno, questa scarsa tracciabilità degli aspetti significativi della gestione della

Mostra, si fa particolarmente accentuato nell'era Chiarini e riflette l'accentramento dei poteri che il direttore più autoritario della Mostra mise in atto a partire dall'inizio del suo mandato. Anche la documentazione relativa all'anno della contestazione, il fatidico 1968 che determinò una frattura nei fatti della Biennale, non riserva molte sorprese: ci dà l'idea, chiarissima, del clima acceso che in quei giorni febbrili aveva alimentato la protesta, restituito con un'impressione vivissima da comunicati, opuscoli, biglietti, proclama e dichiarazioni, ma non racconta nulla o quasi che di quell'anno non sia già stato raccontato.

La ricerca si è rivelata particolarmente fruttuosa soprattutto attingendo ai documenti prodotti fino alla fine degli anni Cinquanta; in seguito, forse a causa dell'accentramento dei poteri decisionali intorno alla figura del direttore, la Serie si fa più dispersiva e la ricerca più ostica.

Per la ricchezza, la vastità e la particolarità dell'argomento, la ricerca potrebbe estendersi e proseguire in numerose direzioni. A partire dalla consultazione della Serie Cinema, il campo potrebbe estendersi ad altre fonti archivistiche che consentano di ampliare ulteriormente il campo: fonti interne all'ASAC, ma anche fonti esterne come l'Archivio Centrale dello Stato e gli archivi privati delle personalità che hanno gravitato intorno alla Mostra.

Questi i filoni che si potrebbero sviluppare in un progetto di studio complessivo o in una serie interconnessa di studi settoriali, atti a sciogliere i tanti nodi che compongono il reticolo della storia della Mostra:

- la storia delle relazioni interne
- la storia delle relazioni istituzionali
- la vicenda organizzativa, e in particolare: le vicissitudini di giurie e commissioni di selezione; la storia degli allestimenti e degli spazi; delle singole sezioni; della formazione e del ruolo del concorso principale; dell'attribuzione dei premi; degli eventi collaterali (i film a passo ridotto, i littoriali dei Cine Guf; le retrospettive; il festival del film scientifico-

didattico; il festival del film per ragazzi; il festival del documentario e del cortometraggio; il festival dell'alta moda e del costume nel cinema; le sezioni speciali; la mostra del libro e del periodico; la mostra dei film sull'arte; le giornate del film europeo; la Sezione Informativa; la mostra del cinegiornale; la mostra del film turistico); la presenza di opere prime; i convegni e gli incontri, il fondo editoriale.

E ancora:

- i progetti non realizzati
- le vicende particolari relative ai film
- la presenza ricorrente di alcuni registi
- l'affacciarsi o il delinarsi di correnti o tendenze del gusto
- le relazioni internazionali: diplomatiche; con le case di produzione; con gli altri festival (Salisburgo, Bruxelles, Cannes, Berlino, Locarno...); con le organizzazioni internazionali (ICE, CIF, MPAA); con enti cinematografici (MoMa, Cinemateque Française, CSC, cineteche)
- la presenza e il ruolo della critica.

Un intreccio di storie e miti del cinema, vasto e complesso, che merita l'attenzione della comunità scientifica e della Fondazione la Biennale di Venezia, che ci auguriamo in futuro riservi sufficienti risorse per la conservazione e la valorizzazione del suo immenso patrimonio archivistico.

Un'iniziativa, quella della Mostra Internazionale d'Arte cinematografica, che è in sé un generatore di storia e di mito, interconnessa com'è alla politica, alla società, all'arte, alla cultura e al costume.

Una storia reticolare, un intreccio fitto di nodi di cui il cinema, catalizzatore di storie e generatore di senso, costituisce l'inevitabile fuori campo.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., Atti del convegno di studi sulla Biennale, Venezia, Comune di Venezia-Provincia di Venezia, 1957.

AA. VV., *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Venezia, Marsilio, 1995.

AA.VV., *Cinema e Chiesa. Una storia che dura cent'anni*, Milano, Itr, 1994.

AA.VV., *Cinema e industria*, Milano, Franco Angeli, 1971.

AA.VV., *Il film del dopoguerra*, Quaderni della Mostra di Venezia, Ed. Bianco e Nero, Roma, 1949.

AA.VV., *Venezia 32-82*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1982.

AA.VV., *Vent'anni di cinema a Venezia*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1951.

AA.VV., *Vivere il cinema: cinquant'anni del Centro Sperimentale di Cinematografia*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1987.

Alberione, Ezio, *Franco Cristaldi*, in Canova, Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. XI, 1965-1969, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2002.

Alloway, Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish*

Bowl, Greenwich, New York Graphic Society, 1968.

Aprà, Adriano, Ghigi, Giuseppe, Pistagnesi, Patrizia (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, La Biennale di Venezia, 1982.

Argentieri, Mino, *Autarchia e internazionalità*, in Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Argentieri, Mino, *Governo, Parlamento, Chiesa di fronte al cinema*, in Cosulich, Callisto (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VII, 1945-1948, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Argentieri, Mino, *Il cinema nell'Italia del centrosinistra*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Argentieri, Mino, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Napoli, Libreria Sapere, 1986.

Argentieri, Mino, *L'occhio del regime*, Firenze, Vallecchi, 1979.

Aristarco, Guido, *Il cinema fascista: il prima e il dopo*, Bari, Ed. Dedalo, 1996.

Baldi, Alfredo, (a cura di), *Mostra del Cinema, 1932. Tra modernità e tradizione*, La Biennale di Venezia, Venezia 2007.

Baragli, Enrico, *Cinema cattolico*, Roma, Città Nuova, 1965.

Baragli, Enrico, *Cinema e cattolici*, Padova, Ed. Lince, 1962.

Baragli, Enrico, *La Chiesa e il cinema*, Roma, Ed. Paoline, 1969.

Bernardi, Sandro, *Gli anni del centrismo e del cinema popolare*, in Bernardi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. IX, 1954-1959, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2004.

Bertozzi, Marco, *Il cinema documentario*, in De Giusti, Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, 1949-1954, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Bertozzi, Marco, *L'idea documentaria*, Torino, Lindau, 2003.

Bisoni, Claudio, *La critica cinematografica. Metodo, storia, scrittura*, Bologna, Archetipo libri, 2006.

Bono, Francesco, *La Mostra di Venezia*, in Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Boschi, Alberto, *Teorie del cinema. Il periodo classico, 1915-1945*, Roma, Carocci, 1998.

Brunetta, Gian Piero (a cura di), *Cinetesori della Biennale*, Venezia, Marsilio, 1996.

Brunetta, Gian Piero (a cura di), *Identità italiana e identità europea nel cinema italiano del dopoguerra*, Torino, Fondazione Agnelli, 1996.

Brunetta, Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, 5 voll., Torino, Einaudi, 1999-2002.

Brunetta, Gian Piero, *Avventure nei mari del cinema*, Roma, Bulzoni, 2001.

Brunetta, Gian Piero, *Buio in sala*, Venezia, Marsilio, 1989.

Brunetta, Gian Piero, *Cent'anni di cinema italiano*, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1991.

Brunetta, Gian Piero, *Cinema italiano tra le due guerre*, Milano, Mursia, 1975.

Brunetta, Gian Piero, *Cinetesori della Biennale*, Venezia, Marsilio, 1996.

Brunetta, Gian Piero, Ellwood, David (a cura di), *Hollywood in Europa*, Firenze, La Casa Usher, 1991.

Brunetta, Gian Piero, Faccioli, Alessandro (a cura di), *L'immagine di Venezia nel cinema del Novecento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 2004.

Brunetta, Gian Piero, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

Brunetta, Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003.

Brunetta, Gian Piero, *I sommersi e i salvabili*, in in Devoti, Luciana (a cura di), *La memoria del cinema*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 28-31 maggio 2003), «Archivi per la storia», anno XVII, n.1-2, gennaio – dicembre 2004.

Brunetta, Gian Piero, *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*, Bologna, Patron, 1972.

Brunetta, Gian Piero, *Miti, modelli e organizzazione del consenso nel cinema fascista*, Bologna, Consorzio di pubblica lettura, 1976.

Brunetta, Gian Piero, *Storia del cinema italiano*, Roma, I-IV, Editori Riuniti, 1994.

Brunetta, Gian Piero, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, Padova, Liviana, 1969.

Budillon Puma, Pascale, *La Biennale di Venezia dalla guerra alla crisi 1948-1968*, Bari, Palomar Eupalinos, 1995.

Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Venezia-Roma, Marsilio-Ed. Bianco e Nero, 2006.

Caldiron, Orio, (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Caldiron, Orio, *Geografie della critica*, in Caldiron, Orio, (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Caldiron, Orio, *Luigi Chiarini 1900-1975. Il film è un'arte*, il cinema un'industria, Roma, Csc, 2001.

Caneppele, Paolo, *Le fonti della storiografia cinematografica: tipologia e problematiche*, in in Devoti, Luciana (a cura di), *La memoria del cinema*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 28-31 maggio 2003), «Archivi per la storia», anno XVII, n.1-2, gennaio – dicembre 2004.

Canova, Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. XI, 1965-1969, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2002.

Canova, Gianni, *La perdita della trasparenza. Cinema e società nell'Italia della seconda metà degli anni '60*, in Canova, Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. XI, 1965-1969, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2002.

Carucci, Paola, *Le fonti archivistiche: ordinamento e conservazione*, Roma, NIS, 1990.

Casetti, Francesco (a cura di), *La cineteca italiana. Una storia milanese*, Milano, Il Castoro, 2005.

Casetti, Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993.

Castello, Giulio Cesare, Bertieri, Claudio, *Venezia 1932-1939. Filmografia critica*, Roma, 1959.

Celli, Silvio, *Luciano De Feo*, in Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Ceresa, Carla, Pesenti Campagnoni, Donata, *Il territorio incerto del "non film": definizione di metodologie e ricerca di standard nell'esperienza del Museo Nazionale del Cinema*, in Devoti, Luciana (a cura di), *La memoria del cinema*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 28-31 maggio 2003), «Archivi per la storia», anno XVII, n.1-2, gennaio – dicembre 2004.

Chabod, Federico, *L'Italia contemporanea*, Torino, Einaudi, 1961.

Chiarini, Luigi, *Cinema e film. Storia e problemi*, Roma, Bulzoni, 1972.

Chiarini, Luigi, *Cinema quinto potere*, Bari, Laterza, 1954.

Chiarini, Luigi, *Cinematografo*, Roma, Cremonese, 1935.

Chiarini, Luigi, *Cinque capitoli sul film*, Roma, Ed. Italiane, 1941.

Chiarini, Luigi, *Il film nella battaglia delle idee*, Milano, Bocca, 1954.

Chiarini, Luigi, *Un leone e altri animali. Cinema e contestazione alla Mostra di Venezia 1968*, Milano, Sugar, 1969.

Colombo, Fausto, *Industria culturale e cultura del consumo*, in Bernardi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. IX, 1954-1959, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2004.

Consiglio, Alberto, *Cinema. Arte e linguaggio*, Milano, Hoepli, 1936.

Corsi, Barbara, *Il cinema italiano all'estero*, in Bernardi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. IX, 1954-1959, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2004.

Corsi, Barbara, *Il cinema straniero in Italia*, in Bernardi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. IX, 1954-1959, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2004.

Corsi, Barbara, *Il pubblico, un gigante sconosciuto*, in Bernardi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. IX, 1954-1959, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2004.

Corsi, Barbara, *La ripresa produttiva*, in De Giusti, Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, 1949-1954, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Corsi, Barbara, *Per qualche dollaro in meno. Storia economica del cinema italiano*, Roma, Editori Riuniti, 2001.

Costa, Antonio, *Il caso La dolce vita*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di

Bianco e Nero, 2003.

Costa, Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.

Costa, Antonio, *L'immagine del duce*, in Caldiron, Orio, (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Cosulich, Callisto (a cura di), *'68 e dintorni*, Numero speciale di «Bianco & Nero», Milano, Il Castoro, 1998.

Cosulich, Callisto (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VII, 1945-1948, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Cosulich, Callisto (a cura di), *Venezia cinquant'anni fa. La Mostra del cinema del '47*, Milano, La Biennale-Il Castoro, 1997.

Cosulich, Callisto, *I nuovi confini delle operazioni culturali, AIACE, cinecircoli, sale d'essai*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Cosulich, Callisto, *In viaggio dal fascismo all'antifascismo*, in Cosulich, Callisto, (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VII, 1945-1948, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Cosulich, Callisto, *La nuova distribuzione di qualità*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Cosulich, Callisto, *La polemica sui panni sporchi*, in Cosulich, Callisto, (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VII, 1945-1948, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Cosulich, Callisto, *Oltre la Mostra di Venezia*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Cosulich, *La nascita di nuovi festival*, in Cosulich, Callisto, (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VII, 1945-1948, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Cosulich, *Produzione e mercato nell'Italia che si modernizza*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Crispolti, Enrico, Hinz, Berthold e Birolli, Zeno, *Arte e fascismo in Italia e Germania*, Milano, Feltrinelli, 1974.

Damerini, Maria, *Gli ultimi anni del Leone. Venezia 1929-1940*, Padova, Il Poligrafo, 1988.

De Bernardinis, Flavio, *1965: la legge sul cinema*, in Canova, Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. XI, 1965-1969, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2002.

De Berti, Raffaele, *Internalizzazione del cinema italiano e importazione di*

modelli, in Bernanrdi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. IX, 1954-1959, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2004.

De Felice, Raffaele, *L'Archivio contemporaneo*, Roma, NIS, 1992.

De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

De Vincenti, Giorgio, *Il cinema italiano negli anni del boom*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Della Casa, Stefano (a cura di), *Capitani coraggiosi: produttori italiani (1945-1975)*, Milano, Electa, 2003.

Della Casa, Stefano, *La contestazione a Venezia*, in Canova, Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. XI, 1965-1969, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2002.

Devoti, Luciana (a cura di), *La memoria del cinema*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 28-31 maggio 2003), «Archivi per la storia», anno XVII, n.1-2, gennaio – dicembre 2004.

Di Giammatteo, Fernaldo, Cavallaro, Giambattista, *Un leone d'oro. Storia segreta della XVII Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia*, Roma, Edizioni Cinque Lune, 1957.

Di Giammatteo, Fernaldo, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-*

1990), Firenze, La Nuova Italia, 1994.

Di Martino, Enzo, *Biennale di Venezia*, Venezia, Marsilio, 1995.

Ellero, Roberto, *Venezia città del cinema*, in «Venezia Arti», Venezia, Università Ca' Foscari, 1987.

Eugeni, Ruggero, *Il dibattito teorico*, in Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Fantina, Livio, *I giudizi del CCC*, in De Giusti, Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, 1949-1954, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Fantucci, *La religiosità e il cinema al tempo del Concilio*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Fantucci, Virgilio, *La strategia di padre Morlion*, in De Giusti, Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, 1949-1954, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Farassino, Alberto, *Produttori e autori della produzione*, in Bernanrdi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. IX, 1954-1959, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2004.

Franchi, Mariagrazia, Mosconi, Elena (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e*

pubblici del cinema in Italia 1930-1960, Roma, Biblioteca di Bianco e Nero, 2002.

Freddi, Luigi, *Il cinema*, 2 voll., Roma, L'Arnia, 1949.

Gallo, Mario, *Lo Stato: il dibattito sulla legge*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Gandini, Leonardo, *L'editoria cinematografica*, in Canova, Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. XI, 1965-1969, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2002.

Gauthier, Guy, *Storia e pratiche del documentario*, Torino, Lindau, 2009.

Gentile, Emilio, *La via italiana al totalitarismo*, Roma, Carocci, 2008.

Ghigi, Giuseppe (a cura di), *Venezia 1932. Il cinema diventa arte*, Venezia, Fabbri-La Biennale di Venezia, 1992.

Gili, Jean, *L'Italie de Mussolini et son cinéma*, Parigi, Veyrier, 1985.

Grespi, Barbara, *Cinecittà: utopia fascista e mito americano*, in Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Gromo, Mario, *Cinema italiano, 1903-1953*, Milano, Mondadori, 1954.

Guarino, Alessandra, *Rudolf Arnheim*, in Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Harper, John L., *L'America e la ricostruzione dell'Italia 1945-1948*, Bologna, Il Mulino, 1987.

Ivaldi, Nedo, *La prima volta a Venezia*, Pordenone, Studio Tesi, 1982.

Laura, Ernesto G. (a cura di), *1932-1984. Tutti i film di Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1985.

Laura, Ernesto G., *Tutti i direttori della Mostra*, *La Rivista del Cinematografo*, n. ser., 69, 1999, n. 9.

Livolsi, Marino (a cura di), *Schermi e ombre: gli italiani e il cinema nel dopoguerra*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

Lizzani, Carlo, *Attraverso il Novecento*, Roma, Lindau, 1998.

Lizzani, Carlo, *Il cinema italiano dalle origini agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982.

Lizzani, Carlo, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Torino, Einaudi, 2007.

Lodolini, Elio, *Archivistica: principi e problemi*, Milano, Franco Angeli, 1990.

Lonero, Emilio, *Il cinema di Stato in Italia: storia di un fallimento*, Roma, Aracne, 1998.

Luzzatto, Sergio, *Il corpo del Duce*, Torino, Einaudi, 1998.

Luzzatto, Sergio, *L'immagine del Duce*, Roma, Editori Riuniti-Istituto Nazionale Luce, 2000.

Mack Smith, Denis, *Storia d'Italia dal 1861 al 1997*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

Magrelli, Enrico, *Sull'industria cinematografica italiana*, Venezia, Marsilio, 1986.

Marinucci, Vinicio, *Tendenze del cinema italiano*, Roma, Unitalia, 1959.

Marrese, Alfonso, *Vincitori e vinti. Quarant'anni della Biennale cinema di Venezia a Taranto*, Taranto, Consorzio Cooperativo per lo Spettacolo, 1988.

Martini, Federica, Martini, Vittoria, *Just another exhibition. Storie e politiche delle Biennali*, Milano, Postmedia, 2011.

Meccoli, Domenico (a cura di), *Il Risorgimento nel teatro e nel cinema*, Roma, Editalia, 1961.

Medici, A., Morbidelli M., Taviani E. (a cura di), *Il PCI e il cinema tra cultura e propaganda, 1959-1979*, Roma, Annali IV, Archivio audiovisivo del movimento operaio, 2001.

Menarini, Roy, *Il fenomeno delle coproduzioni*, in Canova, Gianni (a cura di),

Storia del cinema italiano, Vol. XI, 1965-1969, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2002.

Micciché, Lino, *Il progetto de "La terra trema"*, in Cosulich, Callisto, (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VII, 1945-1948, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Michelone, Guido, *Cattolici e cinema*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Moneti, Guglielmo, *Visconti dalla Resistenza a "La terra trema": lo spettacolo della realtà*, in Cosulich, Callisto (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VII, 1945-1948, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Morbidelli, Mauro, *La contesa politica sul cinema*, in De Giusti, Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, 1949-1954, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Morin, Edgar, *L'industria culturale*, Bologna, Il mulino, 1963.

Moscato, Italo (a cura di), 1969. *Un anno bomba. Quando il cinema scese nelle piazze*, Venezia, Marsilio, 1998.

Mosconi, Elena, *La Chiesa cattolica e il cinema*, in Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Nacci, Michela, *L'antiamericanismo in Italia negli anni Trenta*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1989.

Nepoti, Roberto, *Documentari, cinegiornali e cinema non fiction*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Nepoti, Roberto, *L'età dell'oro del documentario*, in Bernanrdi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. IX, 1954-1959, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2004.

Nepoti, Roberto, *Storia del documentario*, Bologna, Patron, 1988.

Ongaro, Daniele, *Lo schermo diffuso. Cento anni di festival cinematografici in Italia*, Bologna, Libreria Universitaria Tinarelli, 2006.

Ortoleva, Peppino, *La nascita della televisione*, in De Giusti, Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, 1949-1954, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Pallucchini, Rodolfo, *Significato e valore della Biennale nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Storia della civiltà veneziana*, III, Firenze, Sansoni, 1979.

Parigi, Stefania, *Le forme impure di Pasolini*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Pasinetti, Francesco, *Storia del cinema dalle origini ad oggi*, Roma, Ed. Bianco e Nero, 1939.

Paulon, Flavia (a cura di), *Il cinema dopo la guerra a Venezia*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1956.

Paulon, Flavia, *La dogaressa contestata*, Venezia, Paulon, 1971.

Pellizzari, Lorenzo, *Critica alla critica. Contributi a una storia della critica cinematografica italiana*, Roma, Bulzoni, 1999.

Pescatore, Guglielmo, *Pesaro e i nuovi festival*, in Canova, Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. XI, 1965-1969, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2002.

Petrucci, Antonio, *Il cinema oggi in Italia: suo contributo ad una formazione culturale e civile*, Roma, Ed. Cinque Lune, 1957.

Provenzano, Roberto C., *La produzione e il consumo*, in Canova, Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. XI, 1965-1969, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2002.

Quaglietti, Lorenzo, *Storia economico-politica del cinema italiano 1945-1980*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

Raffaelli, Sergio, *Le veline del regime*, in Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Ragghianti, Carlo Ludovico, *Cinema e arte figurativa*, Torino, Einaudi, 1952.

Redi, Riccardo, *Cinema scritto. Il catalogo delle riviste italiane di cinema 1907-1944*, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma, 1992.

Ricci, Clarissa (a cura di), *Starting from Venice. Studies on the Biennale*, Milano, Et Al., 2010.

Ricci, Steven, *Cinema and Fascism. Italian Film and Society 1922-1943*, Los Angeles, University of California Press, 2008.

Rocca, Carmelo, *Le leggi del cinema*, Milano, Franco Angeli, 2003.

Rondi, Gian Luigi, *Cinema italiano, oggi*, Roma, Bastetti, 1966.

Rondolino, Gianni, *Cinema del dopoguerra, uno sguardo d'insieme*, in Cosulich, Callisto, (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VII, 1945-1948, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Rossi, Umberto, *Il cinema delle coproduzioni*, in Bernanrdi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. IX, 1954-1959, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2004.

Rossi, Umberto, *L'inizio degli anni '60, quando le cose andavano ancora bene*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Savio, Francesco, *Visione privata. Il film occidentale da Lumière a Godard*, Roma, Bulzoni, 1972.

Serri, Mirella, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte, 1938-1948*, Milano, Corbaccio, 2005.

Spagnoletti, Giovanni, *Roma-Berlino*, in Caldiron, Orio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Taillibert, Christel, *L'Institut International du Cinématographe éducatif*, Parigi, L'Harmatan, 1999.

Termine, Liborio, *Editoria, una nascita tardiva*, in De Giusti, Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, 1949-1954, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Termine, Liborio, *La cultura italiana e la fine dello stalinismo*, in Bernanrdi, Sandro (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. IX, 1954-1959, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2004.

Tinazzi, Giorgio (a cura di), *Il cinema italiano dal fascismo all'antifascismo*, Padova, Marsilio, 1966.

Tinazzi, Giorgio, *Autorialità e modernizzazione*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Tosi, Virgilio, *L'organizzazione della cultura cinematografica*, in Cosulich, Callisto (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VII, 1945-1948, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Trezzini, Lamberto, *Una storia della Biennale teatro: 1934-1995*, Venezia, Marsilio, 1999.

Turconi, Davide, Bassotto, Camillo, *Il film e le sue teorie*, Venezia, Ed. Mostra del cinema, 1965.

Valentini, Paola, *Il cinema e gli altri media*, in De Giusti, Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, 1949-1954, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Vigni, Franco, *Censura a largo spettro*, in De Giusti, Luciano (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VIII, 1949-1954, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Vitali, Stefano, *Archivi, memoria, identità*, in *Storia, archivi, amministrazione*. Atti delle giornate di studio in onore di Isabella Zanni Rosiello (Bologna, Archivio di Stato, 16-17 novembre 2000), Roma 2004.

Zagarrio, Vito (a cura di), *Dietro lo schermo. Ragionamento sui modi di produzione cinematografici in Italia*, Venezia, Marsilio, 1988.

Zagarrio, Vito, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia, Marsilio, 2004.

Zagarrio, Vito, *L'anello mancante. Storia e teoria del rapporto cinema-televisione*, Torino, Lindau, 2004.

Zagarrio, Vito, *L'immagine del fascismo: la re-visione del cinema e dei media nel regime*, Roma, Bulzoni, 2009.

Zagarrio, Vito, *L'industria italiana tra crisi della produzione e boom dell'esercizio*, in Cosulich, Callisto, (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. VII, 1945-1948, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Zagarrio, Vito, *Schizofrenie del modello fascista*, in Caldiron, Orio, (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. V, 1934-1939, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2006.

Zambetti, Sandro, *Cinecircoli e cineamatori*, in De Vincenti, Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. X, 1960-1964, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2003.

Zambetti, Sandro, *L'affermazione del cineclubismo*, in Canova, Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Vol. XI, 1965-1969, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco e Nero, 2002.

Zanni Rosiello, Isabella, *Andare in archivio*, Bologna, Il Mulino, 1996

Zorzi, Alvise, *Elio Zorzi e la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, «Ateneo Veneto», n. ser., 31, 1993.

RIASSUNTO

Per una storia della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica: revisione e studio della Serie Cinema conservata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia.

Il lavoro pur ponendosi come ideale obiettivo successivo la redazione di una storia della Mostra del cinema di Venezia, ha voluto, più opportunamente e modestamente puntare ad una prima ricognizione sistematica dei materiali d'archivio della Biennale, mai finora esaminati e veramente studiati.

La ricerca si è proposta fin dall'inizio di esaminare la Serie Cinema conservata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, al fine di far emergere i documenti più significativi utili a tracciare una eventuale futura storia della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

Anche se, partire dal XX anniversario della nascita della Mostra, la bibliografia si è sviluppata con continuità e varietà di voci, una vera storia della Mostra del cinema di Venezia, basata su una ricerca approfondita delle fonti d'archivio, non è stata finora mai veramente affrontata da nessuno studioso.

La ricerca ha potuto muovere i suoi primi passi e svilupparsi lungo una linea che intendeva privilegiare l'esame sistematico dei documenti senza trascurare di operare opportune connessioni e di interrogare con vari strumenti le fonti nei vari periodi esaminati.

In una prima fase la Serie è stata accuratamente esaminata, ne è stato revisionato

l'inventario e sono stati isolati i documenti di interesse storiografico, che sono stati successivamente studiati ed interpretati in prospettiva storica, allo scopo di dimostrare le dinamiche di relazione tra la direzione della Mostra e il mondo politico italiano, dai rapporti con il regime fascista fino agli anni dei grandi direttori, includendo il 1968 che segna una vera e propria spaccatura nella storia dell'Istituzione.

L'arco temporale preso in esame va dunque dall'anno di fondazione, 1932 agli anni della contestazione.

La tesi segue pertanto un impianto cronologico e si articola in capitoli che abbracciano il periodo della fondazione e del consolidamento e affermazione internazionale, fino all'interruzione dovuta alla guerra., per poi passare agli anni del dopoguerra, sotto la direzione di Elio Zorzi, di Antonio Petrucci, Floris Ammannati, Emilio Lonerio, Domenico Meccoli, Luigi Chiarini e ad una periodizzazione scandita dalle varie figure di direttori, ma anche aperta ad avvertire le temperature del clima politico e culturale italiano e internazionale.

Attraverso la descrizione ragionata dei documenti più significativi, la ricerca opera i dovuti collegamenti con la storia dell'istituzione Biennale e con i principali avvenimenti storici cercando anche di mettere in luce i mutamenti nei criteri di selezione, le differenti scelte da parte delle giurie, l'influenza della ragione politica su quelle artistiche e cinematografiche, il peso de regime negli anni trenta e il suo tentativo di aiutare la crescita del cinema italiano, nonché il ruolo delle battaglie culturali e degli opposti schieramenti politici negli anni della guerra fredda nell'influenzare le decisioni delle diverse giurie.

ABSTRACT

For a history of the Venice International Film Festival: review and study of Cinema Series preserved in the Historical Archive of Contemporary Art at the Venice Biennale.

The work also acting as a perfect next target to draw up a history of the Festival of the Venice Film Festival, wanted, more appropriately and modestly aim for a first systematic survey of the archival materials of the Biennale, never really studied and examined so far. The proposed research is beginning to examine the Cinema Series preserved in the Historical Archive of Contemporary Art at the Venice Biennale, in order to bring out the most important documents useful to trace a possible future history of the International Art Show film. Although, from the twentieth anniversary of the birth of the exhibition, the bibliography has grown continuously and variety of voices, a true history of the Venice Film Festival in Venice, based on extensive research of archival sources, was not unprecedented really written by any scholar. The search could take its first steps and develop along a line intended to focus on the systematic examination of the documents without failing to make appropriate connections with various tools and to question the sources examined in different periods. In a first stage, the series has been carefully examined, it was revised inventory and were isolated historiographic documents of interest, which were subsequently studied and interpreted in historical perspective, in order to demonstrate the dynamics of the relationship between the direction of the exhibition and the Italian political world, the relations with the fascist regime until the year of the great conductors, including the 1968, which marks a real break in the history of the Institution. The time period should therefore be examined from its foundation,

1932 to the years of protest. The thesis follows, therefore, a plant is divided into chronological chapters covering the period of the foundation and the consolidation and international success, until the interruption due to war. And then go to the post-war years, under the direction of Elio Zorzi, Antonio Petrucci, Floris Ammannati, Emilio Loner, Domenico Meccoli, Luigi Chiarini and a periodization punctuated by the various figures of directors, but also open to feel the temperature of the political climate and cultural, Italian and international. Through the rational description of the most significant documents, research by the necessary links with the history of the institution Biennale and major historical events also trying to highlight the changes in the selection criteria, the different choices on the part of juries, the 'influence of political reason of the arts and film, the weight of the system in the thirties and his attempt to help the growth of Italian cinema and the role of culture wars and opposing political years of the Cold War in influencing decisions of the various juries.

APPENDICE I

INVENTARIO DELLA "SERIE CINEMA"

ASAC, Fondo Storico, Serie Cinema

CM 1

"I Esposizione 1932"

Contiene 6 fascicoli e una rubrica: "Mostra del cinema 1932-1947. Notizie su giurie, commissioni e film premiati" (elenco premi 1932-38 e ritaglio stampa); "Comitato esecutivo. Comitato d'onore" (elenchi membri Comitato esecutivo e lettere d'accettazione d'incarico ed elenchi membri Comitato d'onore italiano e internazionale); "Elenco film presentati" (elenchi di film notificati e case di produzione, programma ufficiale, relazione sulla Mostra e relazione di Volpi a Mussolini); "Esterio" (corrispondenza relativa alle adesioni al Comitato d'onore internazionale di Francia, Germania, Olanda, Ungheria, USA e altro); "Premi" (elenchi e corrispondenza in entrata e in uscita relativi alla premiazione della case di produzione); "Conti festival cinematografico 1932" (una rubrica contenente indirizzi membri Comitati d'onore e Giuria).

1932-1940

CM 2

"II Esposizione 1934"

Contiene 5 fascicoli: "Case partecipanti" (elenchi case di produzione partecipanti, calendari delle proiezioni); "II Mostra Cinema 1934. Comitato direttivo e film premiati" (relazione sulla seconda edizione della Mostra con elenco film presentati e premi attribuiti); "Stati Uniti 1934" (elenchi delle personalità presenti e dei film presentati, resoconto del referendum del pubblico, corrispondenza); "Universal Pictures Corporation" (corrispondenza e bolle di accompagnamento delle pellicole americane, elenco dei delegati ufficiali e adesioni al Comitato d'onore, premi attribuiti ed elenco delle case di produzione italiane premiate); "Bilancio cinema" (nota delle spese); "Trame films" (contiene materiale datato 1946, forse sottratto alla busta CM 12).

1933-1946

CM 3

"III Esposizione Cinema 1935"

Contiene 3 fascicoli: "III Mostra Cinematografica 1935" (elenco dei membri della commissione d'esame dei film e relativa corrispondenza in entrata e in uscita, relazione di Antonio Maraini, elenco dei film notificati, relazione per l'assegnazione dei premi, tabella ed elenco dei premi assegnati, preventivo degli introiti e delle spese e bilancio consuntivo); "Premi. Assegnazioni e documentazione relativa all'invio dei medesimi" (relazione per l'assegnazione dei premi, elenchi dei film premiati, corrispondenza in entrata e in uscita relativa alla realizzazione delle medaglie e delle targhe, all'invio e alla ricezione dei premi); "III Mostra Cinema 1935. Comitato direttivo - premiati" (contiene materiale vario e un numero speciale dedicato alla Mostra de "La rivista del cinematografo" datato agosto-settembre 1935).

1935

CM 4

"IV Esposizione Cinema 1936"

Contiene 3 fascicoli e una locandina: "Regio Decreto Legge - Statuto" (documentazione relativa al regio decreto legge n.891 del 13 febbraio 1946 che rende la Mostra annuale, copia della Gazzetta Ufficiale n. 122 del 27 maggio 1936 contenente il testo del decreto, statuto della Mostra, corrispondenza varia anche con Luigi Freddi); "Premiazioni e consegna dei premi" (elenchi dei premi e dei diplomi attribuiti, delle case di produzione partecipanti, corrispondenza relativa ai premi, elenco dei membri della Giuria, relazione sulla presenza del cinema al festival di Salisburgo, una locandina della IV Mostra); "XX Biennale" (programmi generale e giornaliero, elenchi dei film e delle personalità presenti).

1936

CM 5

"V Esposizione Cinema 1937"

Contiene 11 fascicoli, 1 rubrica, 1 busta e altro: "Inviti alla cerimonia del 21/1/1937" (inviti alla cerimonia di premiazione del 22 gennaio 1937, relazione del 12 maggio 1937 relativa all'organizzazione della V Mostra e ordine del giorno,

relazione su alcuni aspetti della Mostra); "V Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica 1937" (elenchi dei membri della commissione di accettazione e dei premi attribuiti, bando di concorso per la realizzazione del manifesto); "V Mostra del Cinema 1937 - Componenti la Commissione - Premiazioni" (elenco delle case di produzione partecipanti); "Giuria e film presentati" (relazione organizzativa, elenchi film notificati e proiettati, programmi, 1 registro dei film notificati, relazione Giuria del 20 agosto 1937); "Premi" (elenco dei film premiati, indirizzi per l'invio di programmi e di copie del numero di settembre-ottobre della rivista "Cine-Radio"); "Polonia 1937" (corrispondenza con case di produzione e istituzioni polacche); "Olanda 1937" (corrispondenza con case di produzione e istituzioni olandesi); "Ungheria" (corrispondenza con case di produzione e istituzioni ungheresi); "Svezia 1937-1938" (corrispondenza con case di produzione e istituzioni svedesi); "Corrispondenza" (corrispondenza con case di produzione e istituzioni di Belgio, Cecoslovacchia, Egitto, Francia, Giappone, India, USA, Svizzera, 1 rubrica di indirizzi di case di produzione, elenchi dei premi assegnati, statistica produzione cinematografica nel 1937).

1937

CM 6

"Costruzione del Palazzo del Cinema"

Contiene un fascicolo di fatture relative alle ditte coinvolte nella costruzione del Palazzo del Cinema (in ordine alfabetico per denominazione della ditta).

1937

CM 7

"VI Esposizione Cinema 1938"

Contiene 11 fascicoli, 1 plico, 1 copia rivista, 1 opuscolo a stampa e altro: "Film presentati" (elenchi dei film notificati, delle case di produzione partecipanti, dei delegati, programmi generali); "VI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica - 1938" (elenchi di nazioni partecipanti, delegati, membri della Giuria); "Giuria - Premiazioni - Relazioni" (elenchi dei membri della Giuria e dei film premiati, relazioni sulla VI Mostra, telegrammi di conferimento premi, altro); "Corrispondenza" (corrispondenza divisa per Paesi e altro); "Olanda 1938" (corrispondenza con istituzioni olandesi); "Polonia 1938" (corrispondenza con istituzioni polacche); "Svezia" (corrispondenza con case di produzione e istituzioni svedesi); "Ungheria" (corrispondenza con istituzioni ungheresi);

"Camera Internazionale del Film" (corrispondenza); "La Cinematographie Française" (relazioni sulla VI Mostra); "Articoli per riviste francesi VI Mostra 1938 XVI" (copia articolo Ottavio Croze per "Nouveau Film", 1 mazzo di locandine, 1 copia della rivista "Cine-Radio", 1 opuscolo a stampa della Biennale, altro).

1938

CM 8

"Esposizione Cinema 1939"

Contiene 8 fascicoli, 1 busta di locandine, copie di riviste e altro: "Regolamento VII Esposizione d'Arte Cinematografica - Film presentati" (regolamento della Mostra, comunicati stampa dal 27 giugno al 5 agosto 1939, elenchi di film, programma generale); "Commissione Esecutiva"- Giuria - Sottocommissione per la Mostra Cinematografica"(elenchi membri di comitato direttivo, commissione esecutiva e giuria); "VII Mostra 1938 XVII case partecipanti - premiazione" (elenchi delle case di produzione partecipanti e dei premi ai film italiani, prospetto della votazione della Giuria, verbale della seduta della Giuria del 14 ottobre 1939, corrispondenza e altro); "VII Mostra 1939 XVII 22. Relazione a S.E. Volpi - al Consiglio d'Amministrazione" (relazioni sulla VII Mostra per Volpi e per il Consiglio d'Amministrazione); "Ministero della Cultura Popolare - Contributi dovutici per la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica" (corrispondenza anche datata 1938); "Corrispondenza" (corrispondenza con case di produzione e istituzioni di Argentina, Belgio, Cecoslovacchia, Egitto, Francia, Gran Bretagna, India, Olanda, Sudafrica, Svezia, Svizzera, Ungheria, corrispondenza per ospitalità al GUF, telegrammi a Mussolini); "Stati Uniti" (corrispondenza in entrata e in uscita, anche con Walt Disney); "Proventi Cinema" (bilancio preventivo e spese, copie di "Cine-Radio" di aprile-luglio 1939, agosto-settembre 1939, novembre- dicembre 1939, proposta di organizzazione di coordinamento delle istituzioni cinematografiche, programma rassegna film didattico).

1939

CM 9

"Settimana Italo-Tedesca 1940; VIII Mostra Cinematografica"

Contiene 5 fascicoli: "Relazione sulla VII Mostra" (relazioni del 29 febbraio e del 16 marzo 1940); "Notizie sulla Settimana Cinematografica Italo-Tedesca 1940

XVIII" (elenco dei film notificati, schede dei film, corrispondenza con le autorità); "Manifestazione Cinematografica di Venezia 1940" (elenchi delle personalità presenti a Venezia e delle pellicole proiettate, articolo de "Il Gazzettino" datato 11 settembre 1940); "Libro dei film in arrivo" (prospetto dei film in arrivo); "Corrispondenza" (co Argentina, Brasile, Giappone).

1940

CM 10

"Mostra 1941"

Contiene 8 fascicoli e 2 plichi: "IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica 1941" (programma generale, notizie sui paesi partecipanti e i premi); "Cinema premi" (elenchi delle coppe, dei trofei, delle targhe, delle medaglie e dei premi assegnati ai film italiani); "Premi della IX Mostra In.le d'Arte Cinematografica (corrispondenza per realizzazione premi, elenco degli artisti esecutori); "Contributo straordinario per la Mostra Inter. d'Arte Cinematografica - 1941" (relazioni di Ottavio Croze sull'organizzazione della Mostra); "Premi del Ministero della Cultura Popolare messi in palio per la IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica - Anno 1941 XIX" (elenchi dei premi, una lettera manoscritta); "Premi 1941" (vuoto); "Preparazione 1941" (vuoto); "Corrispondenza" (corrispondenza con case di produzione e istituzioni di Argentina e Giappone, 14 copie del regolamento, 1 plico di locandine).

1941

CM 11

"Mostra 1942"

Contiene 5 fascicoli, 1 pacco di locandine, 1 mazzo di fascette, 1 rivista e materiale vario: "X Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica 1942" (elenchi dei film, dei membri della giuria, dei premi); "Mostra del Cinema - Programmi" (programma generale e delle singole giornate); "X Mostra del cinema 1942 - Membri della Giuria" (elenco dei cortometraggi tedeschi, sinossi dei film); "Settimana Cinematografica 1942 - Corrispondenza con Paesi stranieri" (corrispondenza istituzionale con Belgio, Bulgaria, Cecoslovacchia, Croazia, Danimarca, Finlandia, Francia anche con Pierre Michaut nel 1943, Jugoslavia, Norvegia, Olanda, Portogallo, Romania, Ungheria, due fotografie del film Die Seeadler); "Corrispondenza con il Ministero della Cultura Popolare" (un pacco di locandine, 1 mazzo di fascette per i documentari della cineteca scolastica del

Ministero dell'Educazione Nazionale, un numero di "Rassegna danubiana" datato 8 agosto 1942, opuscoli e press book).

1942

CM 12

"Manifestazione Internazionale d'Arte Cinematografica"

Contiene 11 fascicoli: "Comitato per la Manifestazione Int. d'Arte. Cin." (relazione del 24 ottobre 1945, relazione sulla riunione della CIGA del 28 gennaio 1946, relazione sulla riunione del 16 aprile 1946 e relativa convocazione); "Regolamento e circolari" (14 copie del regolamento, circolari relative agli scopi e alle modalità della Mostra, corrispondenza relativa alla ripresa); "Sottocommissione" (elenchi dei membri della Sottocommissione, relazione del 27 giugno 1946, corrispondenza); "Manifestazione Int. d'Arte Cinemat. 1946 - Scioglimento della Sottocommissione" (2 copie lettera a Umberto Barbaro); "Notifica film e programmi" (elenco dei film notificati al 23 agosto e al 9 settembre, calendari, programmi); "Programmazione" (elenco dei film presentati); "Programmi Rizzi - Gazzettino (materiale vario); "Elenchi case cinematografiche - Assegnazioni diplomi e medaglie" (verbale riunione giornalisti per l'elezione della commissione di premiazione, verbale della commissione, elenchi di medaglie, case di produzione, film, un numero di "Quotidiano" del 19 settembre 1946); "Elenchi vari" (elenchi relativi a case di produzione italiane, straniere, delegazioni e personalità): "Elezione Commissione di Giornalisti" (documentazione sulla commissione di critici cinematografici); "Giornalisti corrispondenti e inviati speciali italiani" (elenchi dei giornalisti accreditati e lettere d'invito).

1945-46

CM 12 bis

"Manifestazione Internazionale d'Arte Cinematografica"

Contiene 32 fascicoli: "Giornalisti e inviati speciali esteri" (elenco giornalisti stranieri e corrispondenza); "Inviti 1946" (materiale relativo a inviti e ospiti); "Corrispondenza invitati Manifestazione 1946" (corrispondenza con le istituzioni); "Numeri speciali per la Manifestazione" (corrispondenza e numeri di "La cinematografia italiana", "La critica cinematografica", "Film rivista", "Fotogrammi", "Hollywood", "Marco Polo"); "Trame film" (press book e sinossi); "Film italiani" (press book e sinossi); "Associazione Nazionale Partigiani d'Italia"

(corrispondenza); "Centro Triestino Studi Cinematografici" (corrispondenza); "Cinemeccanica" (corrispondenza); "Cineteca Autonoma per la Cinematografia scolastica" (corrispondenza); "Citea" (corrispondenza); "Commissione per la scelta dei film italiani" (corrispondenza); "Corpo volontari della libertà - sezione cinematografica" (corrispondenza); "Edizioni musicali Edifilm" (corrispondenza); "Ente Provinciale per il Turismo" (corrispondenza); "Erbo Film" (corrispondenza); "Federcine - Nino Tonietti" (corrispondenza e fotografie); "GB Seyta Films" (corrispondenza); "Incom" (corrispondenza); "Istituto Nazionale Luce Nuova" (corrispondenza); "Minerva Film" (corrispondenza); "Noria Film" (corrispondenza); "Ofi - Bentivegna" (corrispondenza)

1946

CM 13

"VIII Mostra 1947"

Contiene 22 fascicoli suddivisi per Paesi in cui è raccolta in modo non del tutto organico la corrispondenza istituzionale in entrata e in uscita relativa alla partecipazione nazionale alla Mostra: "Australia"; "Austria"; "Argentina"; "Belgio"; "Bulgaria"; "Canada"; "Cecoslovacchia"; "Danimarca"; "Francia"; "Germania"; "Gran Bretagna"; "India"; "Italia" (contiene anche verbale di estrazione del film inaugurale, una lettera di Michelangelo Antonioni, corrispondenza di Elio Zorzi con Vincenzo Calvino e con Ponti); "Jugoslavia"; "Messico"; "Olanda", "Palestina"; "Polonia"; "Spagna"; "Sud Africa"; "Svezia"; "Svizzera" (contiene anche corrispondenza e materiale relativi al festival di Locarno).

1947

CM 13 bis

"VIII Mostra 1947"

Contiene 11 fascicoli: "Ungheria" (corrispondenza istituzionale); "Uruguay" (corrispondenza istituzionale); "URSS" (corrispondenza istituzionale); "USA" (corrispondenza istituzionale); "Programmazione" (programma cinema Astra, programmazione dal 12 al 15 settembre 1947, elenco dei film francesi e svizzeri in prima assoluta); "Giornalisti italiani" (elenco dei giornalisti accreditati e corrispondenza); "Sezioni speciali" (contiene materiale relativo alla costituzione dell'Associazione Internazionale del Cinema per Bambini e agli eventi connessi);

"Fiera della tecnica cinematografica" (corrispondenza relativa alla prima Mostra della tecnica, altro materiale contenuto in CM 12 ter); "Giuria" (relazioni del 28 agosto e 4 settembre 1947 ed elenco dei giurati per le Sezioni Speciali); "Premi" (corrispondenza relativa alle premiazioni); "Corrispondenza" (relativa all'organizzazione della IX Mostra del 1948).

1947

CM 13 ter

"Manifestazione Internazionale d'Arte Cinematografica"

Contiene 20 fascicoli contenenti corrispondenza e materiale vario: "Oro film"; "Pao Film Marcello D'Amico"; "Fratelli Pocobelli"; "Scalera Film"; "Società Pastor"; "Società Rezemo", "Fabrizio Taglioni"; "Francia"; "Gran Bretagna"; "URSS"; "USA"; "Svezia - AB Wive Film Stoccolma"; "Svizzera"; "Appunti per la Fiera Internazionale della Tecnica Cinematografica" (contiene progetto della prima Mostra della tecnica e corrispondenza); "Richieste d'informazioni", "Opuscolo e pubblicità varie"; "Pratiche varie per la sistemazione degli impianti della Manif. d'Arte Cinemat."; "Varie"; "Manifesto"; "Materiale vario" (contiene anche un pacco di locandine giornaliere e copie della pubblicazione Piano quinquennale per la ricostruzione e lo sviluppo della cinematografia dell'URSS); "Manifestazione d'Arte Cinematografica 1946" (ricevute restituzione pellicole).

1946

CM 14

"IX Mostra 1948"

Contiene 30 fascicoli: "VIII Mostra del Cinema" (inviti e corrispondenza relativi ai premi dell'VIII Mostra); "Spedizione regolamento IX Mostra" (elenco destinatari e corrispondenza); "Sala palazzo Giustiniani" (corrispondenza); "Teatro Goldoni" (corrispondenza); "Ministero Affari Esteri" (corrispondenza); "Cinemeccanica" (corrispondenza). I seguenti fascicoli, suddivisi per Paesi, contengono corrispondenza con le case di produzione e le istituzioni nazionali: "Argentina"; "Austria" (contiene anche "Giornalisti Austria"); "Belgio" (contiene anche "Giornalisti belgi 1948"); "Brasile"; "Bulgaria"; "Città del Vaticano"; "Cecoslovacchia"; "Gran Bretagna"; "India"; "Notifiche case italiane"; "Jugoslavia"; "Marocco", "Messico"; "Norvegia"; "Olanda"; "Polonia"; "Portogallo"; "Spagna"; "Ungheria"; "Unione Sud Africana"; "URSS"; "USA".

1948

CM 14 bis

"IX Mostra 1948"

Contiene 10 fascicoli: i fascicoli "Svezia" e "Svezia 1948" contengono corrispondenza con case di produzione e istituzioni nazionali; il fascicolo "Svizzera" contiene anche ritagli stampa; "Paesi invitati alla Mostra ma non partecipanti" (corrispondenza con Bolivia, Cina, Finlandia); "I Esposizione Tecnica Internazionale della Cinematografia" (regolamento, elenco delle case di produzione, corrispondenza, catalogo, distinta della spedizione dei diplomi, piantina, corrispondenza, piantina dei padiglioni); "Mostra Internazionale della stampa cinematografica" (materiale vario relativo all'organizzazione, sottofascicoli relativi a Austria, Danimarca, Francia, Germania, Gran Bretagna, Italia, Spagna, Svizzera); "Sezione film bambini" (corrispondenza); "Sezioni collaterali" (elenchi film e sinossi, corrispondenza, sottofascicoli "Fisica Matematica"; "Medicina Scienze Naturali"; "Tecnica Industria Lavoro"; "Arte e Letteratura"; "Sport"; "Film per bambini fino ai 7 anni"; "Film per ragazzi dai 7 ai 14 anni"; "Arti figurative"; "Film di fenomeni naturali"); "Baroni" (corrispondenza di Elio Zorzi con Ausano Baroni); "Corrispondenza con l'ufficio centrale per la Cinematografia" (corrispondenza con Vincenzo Calvino); "Cinema Internazionale per Ragazzi" (corrispondenza, schema di progetto di un Ente Produzione Film per Fanciulli, comunicati).

1948

CM 14 ter

"IX Mostra 1948"

Contiene 18 fascicoli: "OCIC" (elenco dei partecipanti, comunicati, corrispondenza, varie); "Dr. Weil" (corrispondenza con Federico Weil); "Giornalisti francesi" (elenchi e corrispondenza); "Giornalisti Italia 1948" (corrispondenza); "Giornalisti Inghilterra 1948" (corrispondenza); "Giornalisti - Paesi vari" (corrispondenza); "Premi 1948" (corrispondenza); "Premio della Critica Italiana (corrispondenza); "Jury FIPRESCI" (elenchi e corrispondenza); "Premi speciali" (elenco); "Premiazione 1948" (fotografia di Mario Profili che consegna il premio per il miglior commento musicale a Max Steiner); "Ringraziamenti" (corrispondenza); "Inviti IX Mostra" (corrispondenza); "Manifesto IX Mostra" (corrispondenza e una copia a matita del manifesto);

"Cineteca e Biblioteca" (relazione sulla Mostra, elenchi, altro); "Varie" (richieste d'impiego, verbale di estrazione per la programmazione, per i film di apertura e chiusura, corrispondenza, programmi, relazione all'Ispettorato per la Cinematografia, altro); "Direzione Mostra Cinema" (corrispondenza, relazioni); "Per il conte Zorzi" (proposte per la Mostra, corrispondenza); "Corrispondenza Ponti" (corrispondenza).

1948

CM 15

"X Mostra 1949: Argentina-Francia"

Contiene 6 fascicoli, suddivisi in sottofascicoli ordinati per Paese e sezione della Mostra: "Argentina - Australia - Austria" (corrispondenza e materiale vario su Mostra d'Arte, trame, sezioni speciali, ospitalità); "Brasile - Belgio" (corrispondenza e materiale vario su Mostra d'Arte, trame, sezioni speciali, ospitalità); "Canada - Cile - Cecoslovacchia" (corrispondenza e materiale vario su Mostra d'Arte, trame, sezioni speciali, ospitalità); "Danimarca - Finlandia" (corrispondenza e materiale vario su Mostra d'Arte, trame, sezioni speciali, ospitalità); "Francia 1,2" (corrispondenza, sinossi e materiale vario sul concorso principale); "Francia 5" (corrispondenza e materiale vario relativo all'ospitalità).

1949

CM 15 bis

"X Mostra 1949: Germania - Gran Bretagna"

Contiene 5 fascicoli ordinati per Paese e sezione della Mostra e suddivisi in sottofascicoli: "Germania 1" (contiene corrispondenza, sinossi e materiali vari sul concorso principale); "Germania 2,5" (contiene corrispondenza e materiali vari relative al I Festival internazionale del cinema per ragazzi); "Gran Bretagna 1" (contiene corrispondenza, sinossi e materiali vari relativi al concorso principale e al I Festival internazionale del cinema per ragazzi); "Gran Bretagna 2" (contiene corrispondenza, sinossi e materiale vario sul I Festival internazionale del cinema per ragazzi); "Gran Bretagna 3" (contiene corrispondenza, sinossi e materiale vario sul I Festival internazionale del cinema per ragazzi).

1949

CM 15 ter

"X Mostra 1949: Gran Bretagna - Italia"

Contiene 6 fascicoli, suddivisi in sottofascicoli ordinati per Paese e sezione della Mostra: "Gran Bretagna 5" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi all'ospitalità); "Gran Bretagna 6" (contiene corrispondenza e materiali vari sulla Mostra del costume); "India - Irlanda - Jugoslavia" (contiene corrispondenza, sinossi e materiali vari relativi al concorso principale, all'ospitalità e alle sezioni speciali); "Italia 1" (contiene corrispondenza anche datata 1950 e sinossi relative al concorso principale); "Italia 2" (contiene corrispondenza e sinossi relative al Festival internazionale del film per ragazzi); "Italia 5, 6, 8" (contiene materiale vario relativo alla biglietteria, alla stampa italiana ed estera, alla Mostra del costume e agli eventi collaterali).

1949

CM 15/4

"CM 15/4 X Mostra 1949: Italia"

Contiene 4 fascicoli ordinati per sezione della Mostra: "Italia 4, 5, 8, 9, 11" (contiene corrispondenza e materiale vario relativo a spedizioni, ospitalità e AGIS); "Italia 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativo a ringraziamenti, Palazzo del Cinema, apparecchiature e ordini di servizio); "Italia 8, 9, 11" (contiene copie dei regolamenti del concorso principale e delle sezioni speciali e materiale vario relativo a fornitori, pubblicità, giurie e congressi e verbali sul cinema didattico); "Congresso nazionale della critica cinematografica" (contiene copia di 5 interventi al congresso e materiale vario relativo ai festival di Bruxelles, Cannes e Locarno, alla rassegna del documentario turistico e ai congressi dei cineclub, della FIAT, di filmologia, del film scientifico; al Premio Fulchignoni e all'editoria e corrispondenza); "Fondazione Pasinetti" (contiene comunicati stampa e corrispondenza).

1949

CM 15/5

"Mostra 1949: Messico - URSS"

Contiene 5 fascicoli: "Messico - OCIC - Olanda - ONU - Polonia - Portogallo" (contiene corrispondenza sinossi e materiale vario relativo al concorso principale, alle sezioni speciali, all'ospitalità); "Spagna - Svizzera" (contiene corrispondenza,

sinossi e materiale vario relativo al concorso principale, alla alle sezioni speciali, all'ospitalità); "Sud Africa - Svezia - UNESCO - URSS" (contiene corrispondenza, sinossi, e materiale vario relativo al concorso principale, alle sezioni speciali, all'ospitalità); "Zorzi" (contiene corrispondenza interna tra Elio Zorzi e Antonio Petrucci, elenchi degli invitati alla Mostra).

1949

CM 15/6

"X Mostra 1949: Stati Uniti"

Contiene 3 fascicoli: "Stati Uniti 1" (contiene corrispondenza e sinossi relativi al concorso principale); "Stati Uniti 2" (contiene corrispondenza e sinossi relative al I Festival internazionale del film per ragazzi); "Stati Uniti 5, 6" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi all'ospitalità e alle case di moda in occasione della Mostra del costume).

1949

CM 15/7

"X Mostra 1949: Organizzazione Mostra"

Contiene 6 fascicoli e 3 rubriche: "Varie" (contiene corrispondenza, elenchi e materiale vario relativo alla partecipazione dei Paesi, alle case di produzione e distribuzione, ai rapporti internazionali; una relazione dal titolo "La stampa e il festival", copie delle relazioni sulle Mostre dal 1932 al 1942, elenchi delle apparecchiature, relazione consuntiva, relazioni sulla X Mostra); "Notifiche premiazioni e date programmazione" (contiene il programma delle manifestazioni e corrispondenza in uscita relativa ai premi); "I Festival int. del film per ragazzi e sezioni speciali" (contiene elenchi per l'invio dei regolamenti, dei film in concorso e fuori concorso per il I Festival internazionale del film per ragazzi e per le Sezioni speciali, programmazione del I Festival internazionale del film per ragazzi, relazione del 24 agosto 1949, relazioni sui premi, elenco dei film pedagogici, note relative all'organizzazione); "Mostra della tecnica" (contiene relazione sulla I Esposizione tecnica internazionale della cinematografia e promemoria datato 19 febbraio 1949 relativo all'organizzazione della II Esposizione; regolamento e corrispondenza); "Amministrazione" (contiene materiale vario e corrispondenza); "Consegna premi IX Mostra 1948" (contiene corrispondenza e notifiche della consegna dei diplomi); Rubriche: "Arrivi invitati e personalità"; "Arrivi giornalisti"; "Ospitalità".

1949

CM 15/8

"X Mostra 1949: Organizzazione Mostra"

Contiene 24 fascicoli: "Concorso per il manifesto del cinema" (contiene bandi, relazioni e verbali della commissione giudicatrice e corrispondenza relativi al concorso per il manifesto della Mostra); "Spedizioni film" (contiene materiale vario relativo alla spedizione delle pellicole); "Inviti ufficiali" (contiene materiale vario relativo agli inviti); "Stampa" (contiene materiali vari e 1 ritaglio stampa); "Regolamenti" (contiene copie dei regolamenti del I Festival internazionale del film per ragazzi, delle sezioni speciali e elenco di film premiati); "Mostra 1949" (contiene elenchi di film designati e presentati e programma della Mostra); "Elenco film arrivati" (contiene elenchi e materiale vario); "Ministeri" (contiene note di lavoro e contabilità); "Giurie" (contiene elenchi dei membri delle Giurie del concorso principale, del I Festival internazionale del film per ragazzi, delle Sezioni Speciali, corrispondenza); "Festival ragazzi - verbali" (contiene elenco dei film in concorso, programma, verbale della Giuria e riassunto del verbale, elenco dei film premiati, relazione del I Festival internazionale del film per ragazzi, risoluzione approvata nella riunione per la produzione e lo scambio di film per la gioventù, verbale della seconda riunione dei soggetti interessati ai rapporti internazionali per la cinematografia didattica); "Sezioni speciali - cinema Astra" (contiene programma delle Sezioni Speciali, copie dell'elenco dei film premiati, verbali della riunione sul I Festival internazionale del film per ragazzi e sulle Sezioni Speciali); "Sezioni speciali - Giuria" (contiene elenco dei film premiati e dei premi assegnati e materiale vario relativo alla Giuria); "Sezioni Speciali - Verbali Giuria" (contiene verbali giornalieri e verbale generale); "Invio diplomi, medaglie, certificati" (contiene corrispondenza e materiale vario); "Premi OCIC" (contiene corrispondenza e materiale vario); "Ministero degli esteri" (contiene corrispondenza e materiale vario); "Ferrania" (contiene corrispondenza e materiale vario); "Casinò" (contiene corrispondenza e materiale vario); "Poste e telegrafi" (contiene corrispondenza e materiale vario); "Questione Schulte - Film importato clandestinamente" (contiene corrispondenza e materiale vario); "SIAE" (contiene corrispondenza e materiale vario); "1949" (contiene corrispondenza); "X 1949" (contiene materiale relativo alla mostra Scambi Occidente di Torino, alla Mostra Internazionale del Cinema a Formato Ridotto di Gardone, verbali e corrispondenza relativa ai film già presentati a Venezia); "Varie" (contiene corrispondenza e materiale vario).

1949

CM 15/9

"X Mostra 1949: pratiche d'ingresso delle pellicole"

Busta aggiunta in seguito al ritrovamento di materiali in archivio di deposito nel corso del riordino 2009-2010, contiene pratiche d'arrivo delle pellicole (numerate 801-1025) e annessa corrispondenza; 2 registri ingressi pellicole.

1949

CM 16

"XI Mostra 1950: Avana - Finlandia"

Contiene 3 fascicoli: "Avana - Argentina - Australia - Austria - Brasile - Bulgaria 1, 2, 4, 5, 7, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, I Mostra del libro e del periodico cinematografico, I Mostra mercato internazionale del film, II Festival internazionale del film per ragazzi, Sezioni Speciali, ospitalità e spedizioni); "Belgio 1, 2, 4, 5 (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: concorso principale, I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, I Mostra mercato internazionale del film, OCIC, ospitalità e spedizioni); "Canada 1, 2, 4, 5 (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: concorso principale, I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, II Festival internazionale del film per ragazzi, I Mostra mercato internazionale del film, ospitalità).

1950

CM 16 bis

"XI Mostra 1950: Francia"

Contiene 3 fascicoli: "Francia 1,2" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: concorso principale, I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, II Festival internazionale del film per ragazzi); "Francia 4" (contiene moduli di registrazione, corrispondenza e materiali relativi alle spedizioni); "Francia 5" (contiene materiali relativi all'ospitalità e ritagli stampa).

1950

CM 16 ter

"XI Mostra 1950: Francia"

Contiene 5 fascicoli: "Francia 6,7,8" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi a: II Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film, retrospettive, I Mostra del libro e del periodico cinematografico); "Francia 9" (contiene corrispondenza con Favre le Bret, Auriol e Marcel L'Herbier); "Congressi" (contiene corrispondenza, verbali e programmi relativi al congresso della Federation Internationale des Associations des Producteurs de Films); "Mostra mercato" (contiene corrispondenza e materiale vario); "Francia" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a CIDALC, UNESCO, Unifrance, Borg, Michaut).

1950

CM 16/4

XI Mostra 1950: Germania

Contiene 4 fascicoli: "Germania 1, 2" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: concorso principale, I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, II Festival internazionale del film per ragazzi); "Germania 4, 5, 7, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: spedizioni, ospitalità, I Mostra del libro e del periodico cinematografico); Germania 10 (contiene materiale vario relativo alla I Mostra mercato internazionale del film); "Germania" (materiale vario)

1950

CM 16/5

"XI Mostra 1950: Gran Bretagna"

Contiene 3 fascicoli: "Gran Bretagna 1, 4, 8, 2" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi a: concorso principale, relazioni con le ambasciate, BFPA, I Mostra internazionale del film scientifico e didattico, Association of Specialised Film Producers, II Festival internazionale del film per ragazzi, spedizioni, Alexander Korda, case di produzione); "I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte" (contiene materiali vari); "Gran Bretagna 5" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi a: ospitalità e trasporti); elenchi dei film britannici presentati alla I Mostra internazionale del film scientifico e del

documentario d'arte e II Festival internazionale del film per ragazzi.

1950

CM 16/6

"XI Mostra 1950: Gran Bretagna (seguito) - Italia"

Contiene 4 fascicoli: "Gran Bretagna" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi a: II Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film, I Mostra del libro e del periodico cinematografico, I Mostra mercato internazionale del film), "Israele - India (Pakistan) - Irlanda - Jugoslavia" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi a: concorso principale, I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, I Mostra mercato internazionale del film, ospitalità); "Italia 1, 2" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi a: concorso principale, Blasetti, De Sica, Rossellini, Cines, I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, II Festival internazionale del film per ragazzi); "Italia 2, 3" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, II Festival internazionale del film per ragazzi e varie).

1950

CM 16/7

"XI Mostra 1950: Italia (seguito)"

Contiene 2 fascicoli: "Italia 4" (contiene registri di spedizione delle pellicole e bollettini relativi anche ai film degli anni 1948 e 1949); "Italia 5" (contiene materiale vario relativo all'ospitalità, ai biglietti e abbonamenti, SIAE, corrispondenza con autorità a Venezia e Roma).

1950

CM 16/8

"XI Mostra 1950: Italia (seguito)"

Contiene 2 fascicoli: "Italia 5" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi alla stampa nazionale e all'ufficio stampa); "Italia 6" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi al II Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film, un accordo Biennale - CIGA - SAVIAT, elenco dei partecipanti all'Antologia

critica e programma delle serate).

1950

CM 16/9

"XI Mostra 1950: Italia (seguito)"

Contiene 2 fascicoli: "Italia 7" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi a: manifestazioni collaterali, mostra della tecnica di Torino, II Esposizione internazionale della tecnica cinematografica, retrospettive, istituto LUCE, ricevimenti, I Mostra del libro e del periodico cinematografico); "Italia 8" (contiene materiali relativi a omaggi, cineteca, ordini di servizio, saletta di Ca' Giustinian, sovvenzioni, pubblicità, stampa e varie).

1950

CM 16/10

"XI Mostra 1950: Italia (seguito)"

Contiene 5 fascicoli: "Italia 8, 11" (contiene materiale vario relativi al personale, alla I Mostra del libro e del periodico cinematografico, proposte di pubblicazioni, proposte di inserzioni pubblicitarie su riviste, editoria e biblioteca); "Giurie, congressi" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: sottocommissione, giurie di concorso principale, II Festival internazionale del film per ragazzi, I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, I Concorso per un soggetto cinematografico, OCIC; sui congressi sul film per ragazzi, dei produttori, dell'unione internazionale degli esercenti del cinema, dei film club internazionali, film club italiani, AGIS); "ANICA - Monaco - Unitalia" (materiale vario); "Amministrazione" (materiale vario); "Segreteria" (materiale vario).

1950

CM 16/11

"XI Mostra 1950: Italia (seguito)"

Contiene 5 fascicoli: "Rapporti corrispondenza" (contiene materiale vario); "Concorso soggetti" (contiene materiale vario relativo al I Concorso per un soggetto cinematografico e alle manifestazioni collaterali); "Concorso soggetti"

(contiene catalogazioni e relazioni relative al II Concorso di Salsomaggiore e al I Concorso per un soggetto cinematografico, soggetto vincitore e soggetti segnalati); "Concorso soggetti" (contiene materiale relativo alla spedizione dei ringraziamenti); "Concorso soggetti" (contiene richieste per il concorso, copie del regolamento del II Concorso di Salsomaggiore).

1950

CM 16/12

"XI Mostra 1950: Jugoslavia - Stati Uniti"

Contiene 5 fascicoli: "Jugoslavia" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: concorso principale, ospitalità, I Mostra mercato internazionale del film); "Lussemburgo - Messico - Norvegia - Olanda - ONU - Polonia - Portogallo - Romania - Pakistan" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, spedizioni, I Mostra mercato internazionale del film, ospitalità, spedizioni); "Spagna" (contiene corrispondenza e materiali vario relativi a: concorso principale, I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, II Festival internazionale del film per ragazzi, II Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film, I Mostra mercato internazionale del film, spedizioni, ospitalità, varie); "Stati Uniti 1, 2" (contiene corrispondenza e materiale vario relativo a: concorso principale, I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, II Festival internazionale del film per ragazzi, case di produzione); "Governo USA - Dipartimento di Stato - Lindstrom - Ambasciata americana a Roma" (contiene corrispondenza e materiale vario).

1950

CM 16/13

"XI Mostra 1950: Stati Uniti"

Contiene 2 fascicoli: "Stati Uniti 2, 3 - I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte - partecipazione USA" (contiene materiale vario relativo a film scientifici, d'arte e culturali); "Stati Uniti 4, 5" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a spedizioni, ospitalità, uffici stampa di attrici e attori).

1950

CM 16/14

"XI Mostra 1950: Stati Uniti"

Contiene 2 fascicoli: "Stati Uniti" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi a: II Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film, retrospettive, personali, Greta Garbo, King Vidor, Golden Laurel Award di David O. Selznick, I Mostra del libro e del periodico cinematografico, I Mostra mercato internazionale del film); "1950" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Academy of Motion Picture Arts and Sciences, case di produzione).

1950

CM 16/15

"XI Mostra 1950: Sud Africa - Uruguay"

Contiene 3 fascicoli: "Svezia - Sud Africa - Turchia - Ungheria - UNESCO - URSS - Uruguay" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi a: concorso principale, I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, I Mostra mercato internazionale del film, ospitalità e spedizioni); "Svizzera" (contiene corrispondenza e materiali vari relativi a: I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, II Festival internazionale del film per ragazzi, I Mostra mercato internazionale del film, spedizioni e ospitalità); "Turchia - UNESCO - Ungheria - URSS - Uruguay" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: concorso principale, I Mostra mercato internazionale del film, I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, spedizioni).

1950

CM 16/16

"XI Mostra 1950: regolamenti, commissioni, manifestazioni collaterali, comunicati"

Contiene 15 fascicoli: "Regolamenti" (contiene regolamenti e programmi relativi al concorso principale e alle manifestazioni collaterali, compresi il concorso per il manifesto e per un soggetto cinematografico); "Elenchi - comunicati" (contiene elenchi e indirizzi relativi all'organizzazione della Mostra, testo tipo della lettera d'invito, comunicati); "Comunicati dell'anno 1950" (contiene comunicati generali e sul II Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film); "Mostra del libro - indirizzi" (contiene una copia del regolamento della I Mostra del libro e del

periodico cinematografico, indirizzi di case editrici e cinematografiche, elenco dei libri e dei periodici presentati e destinati all'ASAC, bollettini di consegna); "Registro riepilogativo dei film presentati alla XI Mostra" (contiene elenchi); "Commissione di accettazione dei film" (contiene elenco dei membri della commissione e corrispondenza); "Festival ragazzi" (contiene elenco dei film presentati, programmi, verbali e relazioni della Giuria); "I Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte" (contiene elenco dei film presentati, programmi e proposta per il regolamento che include relazione sulle Sezioni Speciali del 1949); "Giurie - Premiazioni - Spedizione premi" (contiene composizione delle Giurie, elenco dei film premiati, corrispondenza, verbale della Giuria); "Mostra mercato" (contiene corrispondenza varia); "Molino" (contiene corrispondenza varia); "Varie" (contiene materiale relativo alle affissioni, ritagli stampa, corrispondenza); "1950" (contiene corrispondenza con Chiarini, Dal Fabbro, Filippi, Pallucchini, Petrucci, Polveroni, Rancati, Verdona, Piccini).

1948-1951

CM 17

"XII Mostra 1951: Argentina - Finlandia"

Contiene 3 fascicoli: "Schedine film mostra" (contiene formulari di entrata dei film selezionati); "Argentina - Australia - Austria - Belgio 1, 2, 3, 4, 5, 8, 10" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: II Mostra mercato internazionale del film, II Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, spedizioni, ospitalità, giornalisti e altro); "Brasile - Bulgaria - Canada - Cecoslovacchia - Cile - Cina - Danimarca - Egitto - Filippine - Finlandia 1, 2, 3, 4, 5, 10" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: concorso principale, II Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, III Festival internazionale del film per ragazzi, II Mostra mercato internazionale del film, schede di adesione, spedizioni, ospitalità, stampa e altro).

1951

CM 17 bis

"XII Mostra 1951: Francia"

Contiene 3 fascicoli: "Francia 2, 3" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: II Mostra del film scientifico e del documentario d'arte, III Festival internazionale del film per ragazzi; relazione del convegno sul film per l'infanzia, elenco dei film selezionati); "Francia 1, 4" (contiene corrispondenza e materiale

vario relativi a: concorso principale, spedizioni, elenco dei film spediti, registri di spedizione; nutrito dossier riservato dal titolo "Affaire Jeanson" sui film Un garçon sauvage e Barbe-bleu, che contiene ritagli stampa, copia dell'ordinanza del 24 agosto 1951, un atto di diffida, la relazione di notifica, il comunicato alla stampa francese, corrispondenza); "Francia 5, 8, 10" (contiene corrispondenza e materiale vario relativo a: ospitalità, stampa, III Festival internazionale dell'alta moda e del costume nel film, II Mostra mercato internazionale del film, case di produzione).

1951

CM 17 ter

"XII Mostra 1951: Germania - Spagna"

Contiene 3 fascicoli:

"Germania 1, 2, 3, 4" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: concorso principale, II Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, II Festival internazionale del film per ragazzi, spedizioni); "Germania 5, 8, 10" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: II Mostra mercato internazionale del film, ospitalità, stampa e corrispondenza relativa alla prima edizione del festival di Berlino); "Lussemburgo - Marocco - Messico - Norvegia - Olanda - Polonia - Portogallo - Romania - Spagna 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10" (contiene corrispondenza e materiale vario relativo a tutte le sezioni della Mostra, corrispondenza, ospitalità ed spedizioni).

1951-1952

CM 17/4

"XII Mostra 1951: Germania - Spagna"

Contiene 3 fascicoli:

"Giappone - Grecia - India - Israele - Jugoslavia 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Festival dei Costumi, II Mostra Mercato Internazionale del Film, Mostra del film scientifico e del documentario d'arte, Festival del Film per Ragazzi, Mostra d'Arte, schede adesioni, spedizioni, ospitalità, giornalisti e altro); "Gran Bretagna 1, 2, 3, 4" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: concorso principale, II Mostra internazionale del film scientifico e del documentario d'arte, Festival internazionale del film per ragazzi, schede di adesione, spedizioni, ospitalità, comunicazioni di avvenuta proiezione, spedizione diplomi, stampa e altro); "Gran Bretagna 5, 6, 10" (contiene

corrispondenza e materiale vario relativi a: concorso principale, II Mostra mercato internazionale d'Arte, Festival Costumi, spedizioni, ospitalità, stampa e altro)

1951

CM 17/5

"XII Mostra 1951: Italia"

Contiene 2 fascicoli:

"Italia 1, 4" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra della Tecnica, corrispondenza con ditte e partecipanti); "Italia 2, 3" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Film scientifico e Documentario d'arte, Festival internazionale del film per ragazzi, corrispondenza, spedizioni, bozze dei regolamenti per il 1951, stampa e altro)

1951

CM 17/6

"XII Mostra 1951: Italia"

Contiene 4 fascicoli, tutti denominati "Italia 5" (contengono prospetti ospitalità, corrispondenza con giornalisti, Sindacati e Associazioni stampa, materiale dell'Ufficio Biglietti, con omaggi, abbonamenti e ringraziamenti)

1951

CM 17/7

"XII Mostra 1951: Italia"

Contiene 6 fascicoli:

"Italia 6, 7" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Costumi, spettacoli decentrati); due fascicoli denominati "Cineteca" (contengono corrispondenza e materiale vario relativi a Cineteca, con corrispondenza, elenco film); "Italia 7" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Festival dei Ragazzi di Trieste, retrospettive, concorso per i migliori articoli, Esposizione Tecnica a Torino, Congresso di Pediatri, Premio Unitalia Film 1951, con bando e verbale riunione della Commissione giudicatrice); due fascicoli denominati "Italia 8" (contenenti corrispondenza della Direzione e materiale vario relativi a: Concorso Soggetto, pubblicità, con relazione sulla collaborazione Venezia-

Cannes, editoria della biblioteca, elenchi del personale)

1951

CM 17/8

"XII Mostra 1951: Italia"

Contiene 2 fascicoli:

"Italia 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Festa Ragazzi, ricevimenti, raccolta comunicati, ordini di servizio, rapporti con il prof. Carlo Vincent. Contiene la lettera di Petrucci al direttore de Il Gazzettino, in risposta alle critiche mosse da Valeri Manera su "Epoca" alla gestione della mostra); "Italia 9, 10" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: giuria d'Arte, giuria film scientifico e documentario d'arte, giuria Festival ragazzi, giuria OCIC, con verbali e corrispondenza; Comitato esperti; Giornate di Studio sulla Cinematografia per ragazzi, con elenco partecipanti, programma, corrispondenza; riunione CIDALC; congressi; relazione di Petrucci sulla funzione dei festival, tenuta a Cambridge; Commissione consultiva della Biennale per la Mostra del Cinema; moduli di adesione, II Mostra mercato Internazionale del Film; Sezione vendite)

1951

CM 17/9

"XII Mostra 1951: Stati Uniti - UNESCO"

Contiene 4 fascicoli:

"Stati Uniti 1, 4" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, case di produzione); "Stati Uniti 2, 3" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Film Scientifico - Festival Ragazzi, diplomi da spedire, USIS, schede di adesione); "Stati Uniti 5" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: ospitalità, Festival dei Costumi, II Mostra Mercato Internazionale del Film, articolo di Richard Griffith del MoMA); "Sud Africa - Svezia - Svizzera - Turchia - Ungheria - Uruguay - URSS - ONU - UNESCO 1, 2, 3, 4, 5, 10" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra Film Scientifico e Documentario d'Arte, schede di adesione, ospitalità, Festival di St. Moritz, II Mostra Mercato Internazionale del Film)

1951

CM 17/10

"XII Mostra 1951: Mostra Mercato"

Contiene 2 fascicoli, entrambi denominati "Mostra Mercato" (il primo contiene corrispondenza in entrata e in uscita, regolamento, elenchi indirizzi, relazioni, organizzazione; il secondo fascicolo contiene l'elenco dei film arrivati, indirizzi noleggiatori, produttori, distributori a cui inviare il regolamento, traduzioni, programma generale, sinossi di alcuni film)

1951

CM 17/11

"XII Mostra 1951: Regolamento"

Contiene 6 fascicoli:

"Regolamenti" (contiene i regolamenti della Mostra d'arte e delle sezioni speciali in 3 lingue); "Osservazioni sui regolamenti - Monaco, Gualino, Gromo, Gadda Conti, Sacchi, Contini, Castello, Vecchietto, Parker"; "Relazione sulla XII Mostra" (contiene relazioni sul nuovo regolamento e sull'organizzazione della Mostra); "Relazione generale sulla XII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica" (contiene bozze e materiale vario relativo alla relazione); "Verbale riunione giuria - 28/08/1951"; "Corrispondenza varia" (contiene corrispondenza Pallucchini - Apollonio, Paulon, Petrucci - Rancati, Petrucci - Molino, Piccini, Zorzi, varie)

1951

CM 18

"XIII Mostra 1952: Algeria - Egitto"

Contiene 3 fascicoli:

"Argentina - Austria - Australia - Algeria 1, 2, 4, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, Le Cinéma Nord-Africain, II Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, spedizioni, ospitalità); "Belgio - Brasile - Bulgaria - Ceylon 1, 2, 4, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, II Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, spedizioni, ospitalità); "Canada - Cecoslovacchia - Cile - Danimarca - Egitto 1, 2, 4, 5" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, spedizioni,

ospitalità, con materiale anche di Cuba, Costa d'Oro, Equador)

1952

CM 18 bis

"XIII Mostra 1952: Francia"

Contiene 4 fascicoli:

"Francia 1, 2, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, ospitalità); "Francia - Spedizioni 4" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi alle spedizioni); "Francia - Giornalisti 5" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi all'ospitalità della stampa); "Francia - Varie" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Centre National du Cinéma, Favre Le Bret, Sindacato Produttori Film, Sampieri, Unifrance)

1952

CM 18 ter

"XIII Mostra 1952: Gran Bretagna - Germania"

Contiene 3 fascicoli:

"Gran Bretagna 1, 2, 4, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Settimana del Film Italiano, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, spedizioni, editoria, ospitalità); "Gran Bretagna" (contiene corrispondenza con Ciriello, Denis Forman, Sir Henry French, Wingrove, Hoellering, Manvel, Pallos e materiale vario relativo a: Ambasciata d'Italia a Londra, British Embassy, documentari, editoria, ospitalità); "Germania 1, 2, 4, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, spedizioni, editoria, ospitalità, richieste)

1952

CM 18/4

"XIII Mostra 1952: Filippine - Olanda"

Contiene 3 fascicoli:

"Filippine - Finlandia - Giappone - Grecia - Grand. di Lussemburgo 1, 2, 4, 5" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte); "India - Irlanda - Israele - Jugoslavia 1, 2, 4, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, spedizioni, editoria, ospitalità); "Messico - Norvegia - Nuova Zelanda - Olanda 1, 2, 4, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, spedizioni, editoria, ospitalità)

1952

CM 18/5

"XIII Mostra 1952: Italia"

Contiene 3 fascicoli e 3 bollettari:

"Italia - Mostra Grande - Retrospectiva Film Italiano - Spedizioni - Sottocommissione Retrospectiva Altri Paesi - Sottocommissione Retrospectiva - Ringraziamenti 1, 7, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Retrospectiva Film Italiano, con programma, brochure, schede descrittive dei film, ringraziamenti, Giuria CIDALC, programma); "Italia - Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte 2" (contiene corrispondenza, regolamenti e materiale vario relativi alla Mostra del Film Scientifico); "Giurie e Congressi 8" (contiene corrispondenza con giurati della Mostra Grande, del Film Scientifico e del Festival Ragazzi e dei congressi). Contiene poi 3 bollettari di ordini di spedizioni

1952

CM 18/6

"XIII Mostra 1952: Italia"

Contiene 3 fascicoli:

"Italia - Ospitalità Giurie" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi all'ospitalità dei giurati della Mostra Grande, del Film Scientifico e del Festival Ragazzi, del Congresso Film Ragazzi e del Comitato esperti, regolamento interno del Comitato esperti, OCIC); "Italia - Giornalisti 5"

1952

CM 18/7

"XIII Mostra 1952: Italia"

La busta contiene un fascicolo denominato "Mostra del Libro e del Periodico Cinematografico (contiene corrispondenza e materiale vario relativi alla Mostra del Libro e del Periodico Cinematografico, polizze assicurative, catalogo, elenchi volumi ricevuti in prestito) e tre bollettari per ordinazione libri, con schede di adesione delle Case editrici

1952

CM 18/8

"XII Mostra 1952: Italia"

Contiene 2 fascicoli:

"Comunicati stampa 8" (contiene i comunicati stampa della Mostra in corso);
"Italia - Personale 8" (contiene comunicazioni all'amministrazione del personale, domande di assunzione, statuto, ordini di servizio, ricevute e corrispondenza con varie persone ed enti)

1952

CM 18/9

"XIII Mostra 1952: Italia"

Contiene 4 fascicoli:

"Italia - Apparecchi forniture - Profumi - Alberghi e turismo - Varie 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi all'ospitalità, forniture e manutenzione varia, inviti ricevimento Presidente del Consiglio del 9 settembre, ricevute di consegna dei diplomi di partecipazione); "Italia - Pubblicità - Cineteca - Mostra del Libro - Editoria - Materiali Servizio Stampa - Premio CIDALC - Congresso Cinema Ragazzi - Concorso Articolo - Circoli del Cinema 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a ospitalità, premi, convenzioni con Circolo Pasinetti, appunti, verbali di giuria, relazioni sui libri educativi, i film per l'infanzia, anche di Petrucci); "Bar Palazzo del Cinema" (contiene corrispondenza e 3 cartoline e 6 foto); "Cineteca '52" (vuoto)

1952

CM 18/10

"XIII Mostra 1952: Portorico – Venezuela"

Contiene 3 fascicoli:

"Portorico - Palestina - Perù - Polonia - Romania 1, 2, 4, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi all'ospitalità dei giurati della Mostra d'arte e della Mostra del Documentario d'arte e del Film Scientifico, con materiale anche di Spagna e Svezia); "Svizzera - Sud Africa" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, spedizioni, editoria, ospitalità); "Turchia - UNESCO - Ungheria - URSS - Uruguay - Venezuela 1, 2, 4, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, spedizioni, editoria, ospitalità)

1952

CM 18/11

"XIII Mostra 1952: USA"

Contiene 5 fascicoli:

"USA - Mostra Grande - Giornalisti -Editoria - Varie 1, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, spedizioni, editoria, ospitalità); "USA (Mostra Film Scientifico e Festival Ragazzi) 2" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi alla Mostra del Film Scientifico e del Festival Ragazzi, elenco Case americane invitate, USIS); "USA - Spedizioni 4"; "USA" (contiene corrispondenza con Chaplin, Selznick-Downing, Anfiteatrof); "USA - Case di Produzione" (contiene materiale relativo alla Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, con cartelle per ogni Casa di Produzione)

1952

CM 18/12

"XII Mostra 1952: Organizzazione Mostra"

Contiene 3 fascicoli:

"XIII Mostra" (contiene bozza del regolamento della XIII Mostra, regolamento della III Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, e della II Mostra Internazionale del Libro e del Periodico Cinematografico, con regolamenti approvati dal Comitato Piccolo); "Premiazione Giuria"; "Venezia 1952" (contiene importante corrispondenza con Dal Fabbro, Molino, Apollonio, Pallucchini, Paulon, Piccini, Spalmach, Zorzi e corrispondenza interna)

1952

CM 19

"XIV Mostra 1953: Albania - Sud Africa"

Contiene 4 fascicoli, che contengono corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, Mostra del Film documentario e del Cortometraggio, spedizioni, editoria, ospitalità:

"Albania - Bolivia - Colombia - Costa Rica - Equatore - Guatemala - Islanda - Iran 1, 2"; "Perù - Polonia - Portogallo - Portorico - Romania 1, 2, 5"; "Spagna - Svezia 1, 2, 5"; "Svizzera - Sud Africa"

1953

CM 19 bis

"XIV Mostra 1953: Argentina - Granducato di Lussemburgo"

Contiene 6 fascicoli, che contengono corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, spedizioni, editoria, ospitalità:

"Argentina - Australia - Austria 1, 2, 5, 8" (con documenti relativi alla controversia sul film *Sangre Negra* del 1951); "Belgio - Brasile - Bulgaria 1, 2, 5, 8"; "Canada - Ceylon - Cecoslovacchia - Cile - Cuba - Danimarca - Egitto"; "Francia 1, 2, 5, 8" (con documenti relativi ad una retrospettiva del cinema francese); "Francia" (contiene corrispondenza tra Centre National du Cinéma-Flaud, Cinémathèque Française-Langlois, Confédération National du Cinéma Français-Weil Lorac, Unifrance, Sampieri e il regolamento del Festival di Cannes); "Filippine - Finlandia - Giappone - Grecia - Granducato di Lussemburgo 1, 2, 5, 8" (contiene anche materiale relativo a Tahiti)

1953

CM 19 ter

"XIV Mostra 1953: Gran Bretagna - Olanda"

Contiene 7 fascicoli:

"Gran Bretagna 1, 2, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, corrispondenza con Ciriello, spedizioni, editoria, ospitalità); "Gran Bretagna - Giornalisti"; "Gran Bretagna" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a Association Specialised Film Producers-Hoare-Parker, BFPA, Bacchetti); "Germania 1, 2, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte); ""Haiti - Honduras - Libano - Pakistan - Panama - Paraguay - Rep. Dominicana - Siria 1, 2" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, Mostra del Film documentario e del Cortometraggio, spedizioni, editoria, ospitalità); "India - Irlanda - Jugoslavia - Israele 1, 2, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, giornalisti); "Malaya - Messico - Norvegia - Nuova Zelanda - Olanda , 2, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, Mostra del Film documentario e del Cortometraggio, spedizioni, editoria, ospitalità)

1953

CM 19/4

"XIV Mostra 1953: Italia"

Contiene 8 fascicoli:

"Italia - Mostra Grande - Comitato Esperti - Sottocommissione - Sott. Retrospective - Retrospective - Rapporti Quindicinali - Spedizioni - Manifestazioni collaterali - Premio CIDALC 1, 8" (contiene corrispondenza, regolamenti, elenchi dei componenti, rendiconti e materiale vario relativi alla Mostra Grande, al Premio CIDALC, al Comitato esperti); "Italia - Mostra del Film Scientifico" (contiene corrispondenza, regolamento, sondaggi e materiale vario relativi alla Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, con richieste di proposte per la Mostra del Film documentario e del Cortometraggio e Festival Ragazzi, spedizioni, editoria, ospitalità); "Italia - Pubblicità - Editoria - Mostra del Libro - Congresso Cinema Ragazzi - Circoli del Cinema" (contiene corrispondenza, materiale pubblicitario, bozze); "Cineteca '53" (contiene tre cartelline vuote); "Comunicati stampa" (contiene i comunicati stampa, con il nuovo regolamento con segnate le differenze rispetto alle precedenti edizioni); "Regolamento interno

Giuria e Esperti" (contiene corrispondenza, indirizzari, deliberazioni e materiale vario relativi all'ospitalità dei giurati della Mostra Grande, del Film Scientifico e del Festival Ragazzi, con programma generale della Mostra, elenco premi, cartelline dei giurati, appunti); "Italia - Giuria Mostra Grande - Film Scientifico - Ragazzi - Congressi 1, 2" (contiene corrispondenza e verbali delle mostre e del congresso); "Borse di studio" (contiene regolamento, moduli per le Università, lista Università, verbali di assegnazione borse, corrispondenza, bandi di concorso, materiali arrivati, relazione consuntiva)

1953

CM 19/5

"XIV Mostra 1953: Italia"

Contiene 6 fascicoli:

"Italia" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi alla Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, con verbale della commissione di pre-selezione); "Italia - Apparecchi e Forniture - Varie" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi alla fornitura e manutenzione varia); "Italia - Amministrazione - Invio note spese all'Amministrazione - Personale - ACNIL - Diarie - PS - Vigili del Fuoco - Vigili Urbani - Questura - Prefettura - Cartelle personale stabile" (contiene corrispondenza e materiale per la gestione del personale e per i rapporti istituzionali, con estratto dello statuto della Biennale); "Domande impiego" (contiene elenchi di domande di assunzione e collaborazione, domande ed elenchi in evidenza); "Fiera Milano" (contiene corrispondenza relativa alla organizzazione della Fiera, premiazione, verbale di premiazione, programma e regolamento); "Centro delle Arti del Costume" (contiene corrispondenza, anche di Petrucci)

1953

CM 19/6

"XIV Mostra 1953: Turchia - Venezuela"

Contiene 4 fascicoli:

"Turchia - Uruguay - Ungheria - UNESCO - URSS - Venezuela 1, 2, 5, 8" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Mostra del Film Scientifico e del Documentario d'Arte, Mostra del Film documentario e del Cortometraggio, retrospettiva in Ricordo di Pudovkin, testi originali dei film russi presentati, sinossi); "USA - Mostra Grande - Giornalisti - Editoria - Varie 1, 5, 8"

(contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra d'Arte, Retrospettiva Film Musicali, con preventivi, note spese, schede film, consuntivo); "USA - Mostra del Film Scientifico 2" (contiene corrispondenza con case Americane di Cortometraggi, materiale vario relativo alla Mostra del Film Scientifico e Documentario d'Arte, schede film); "Stati Uniti" (contiene corrispondenza con Case di produzione americane, carteggio Downing-Selznik, Dipartimento di Stato e USIS)

1953

CM 19/7

"XIV Mostra 1953: Spedizioni - Ospitalità"

Contiene 2 fascicoli:

"Corrispondenza 1953" (contiene bollette di spedizione, corrispondenza con le Case di Produzione e di spedizione, telegrammi, pratiche dogana); "Italia - Ospitalità - Giornalisti" (contiene corrispondenza in entrata e in uscita, materiale relativo all'ospitalità)

1953

CM 19/8

"XIV Mostra 1953: Ospitalità Paesi"

Contiene 4 fascicoli, contenenti ciascuno documentazione relativa all'ospitalità dei giornalisti provenienti dai paesi in oggetto:

"Algeria - Australia - Austria - Belgio - Brasile - Canada - Cecoslovacchia - Costa Rica - Danimarca - Egitto - Ospitalità - Giornalisti" "Francia - Giornalisti - Ospitalità"; "Italia - Giornalisti - Ospitalità 5"; "Stati Uniti - Svezia - Svizzera - Ungheria - Uruguay - Giornalisti - Ospitalità"

1953

CM 19/9

"XIV Mostra 1953: Ospitalità Paesi"

Contiene 4 fascicoli, contenenti ciascuno documentazione relativa all'ospitalità dei giornalisti provenienti dai paesi in oggetto:

"Gran Bretagna - Giornalisti - Ospitalità"; "Germania - Giappone - Giornalisti - Ospitalità"; "India - Israele - Jugoslavia - Norvegia - Olanda - Polonia - Portogallo - Russia - Spagna"; "Ospitalità Giurie" (contiene documentazione relativa all'ospitalità dei membri delle varie giurie)

1953

CM 20

"XV Esposizione 1954: Paesi"

Contiene 3 fascicoli:

"Argentina - Australia - Austria - Algeria - Albania" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Mostra del Film documentario e del Cortometraggio); "Belgio - Brasile - Bulgaria - Bolivia" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Mostra del Film documentario e del Cortometraggio, spedizioni, editoria, ospitalità); "Canadà - Ceylon - Cecoslovacchia - Cile - Cuba - Costa Rica - Colombia" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Mostra del Film documentario e del Cortometraggio, spedizioni, editoria, ospitalità);

1954

CM 20 bis

"XV Mostra 1954: Paesi"

Contiene 5 fascicoli, contenenti ciascuno corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Mostra del Film documentario e del Cortometraggio, spedizioni, editoria, ospitalità:

"Danimarca"; "Finlandia - Olanda"; "Giappone - Grecia - Gran. Lussemburgo - Guatemala"; "Messico - Marocco - Malaya"; "Norvegia - Nuova Zelanda"

1954

CM 20 ter

"XV Mostra 1954: Francia - Germania"

Contiene 2 fascicoli:

"Francia" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Mostra del Film documentario e del Cortometraggio, spedizioni, editoria,

ospitalità, 4 telegrammi di Jean Gabin, due copie della rivista *Le film français*); "Germania" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Mostra del Film documentario e del Cortometraggio, spedizioni, editoria, ospitalità, copie del periodico *Bremer Nachrichten*)

1954

CM 20/4

"XV Mostra 1954"

Contiene 2 fascicoli, entrambi contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Mostra del Film documentario e del Cortometraggio, spedizioni, editoria, ospitalità: "Gran Bretagna"; "India - Irlanda - Israele - Iran - Jugoslavia"

1954

CM 20/5

"XV Mostra 1954: Italia 1954"

Contiene 3 fascicoli:

"Italia - Mostra del Documentario e del Cortometraggio" (contiene corrispondenza e materiale vario relativo a regolamento, elenco documentari e cortometraggi selezionati, relazione giuria, elenco diplomi assegnati); "Italia - Giornalisti"; "Italia - Giurie e Congressi" (contiene corrispondenza con giurati della Mostra Grande, della Mostra Cortometraggi, del Festival Ragazzi e delle manifestazioni collaterali)

1954

CM 20/6

"XV Mostra 1954: Italia 1954"

Contiene 3 fascicoli:

"Italia - Mostra Grande" (contiene corrispondenza varia, tra cui lettera di Andreotti in qualità di Sottosegretario di Stato, lettera di Maraini e Croze, lettera di De Sica e di Blasetti, promemoria per il servizio speciale a cura della RAI); "Italia - Forniture - Apparecchi" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi alla fornitura e manutenzione varia); "Italia - Varie" (contiene

corrispondenza con l'on. Ponti e la Direzione Spettacolo, con Molino, verbali della Giuria, corrispondenza e materiale vario della Sottocommissione per il Cinema, richieste varie, regolamenti, elenchi ricevimenti, accreditati, ospitalità)

1954

CM 20/7

"XV Mostra 1954: Italia 1954"

Contiene 2 fascicoli:

"Giornalisti - Italia" (contiene elenchi giornalisti accreditati, corrispondenza con vari enti, editoria, pubblicità, documenti relativi alle dogane, al personale stagionale); "Cineteca '54" (vuoto)

1954

CM 20/8

"XV Mostra 1954: Paesi"

Contiene 4 fascicoli, tutti contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Mostra del Film documentario e del Cortometraggio, giornalisti accreditati, ospitalità:

"Polonia - Perù - Portorico - Portogallo - Paraguay - Panama - Pakistan"; "Spagna - Svezia"; "Svizzera - Sud Africa - Siria"; "URSS - UNESCO - Uruguay - Ungheria" (contiene anche Turchia)

1954

CM 20/9

"XV Mostra 1954: USA"

Contiene 2 fascicoli:

"USA - Mostra Grande" (contiene biglietti firmati da Gloria Swanson, Rhonda Fleming, un telegramma di Deborah Kerr, inviti ufficiali a vari divi, elenco film selezionati, corrispondenza con Eugene Van Deen su Frank Capra, ospitalità, giornalisti accreditati); "USA - Documentari" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi alla Mostra del Documentario e del Cortometraggio)

1954

CM 20/10

"XV Mostra 1954: Spedizioni"

Contiene 2 fascicoli, entrambi contenenti ordini e registri di spedizione, bollettini di consegna, corrispondenza varia:

"Spedizioni - Mostra Grande" e "Spedizioni"

1954

CM 21

"XVI Mostra 1955: Paesi"

Contiene 3 fascicoli, tutti contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Film documentario, Mostra dei Ragazzi, spedizioni, accreditati, ospitalità:

"Argentina - Mostra Grande - Mostra del Documentario - Mostra dei Ragazzi - Varie"; "Iugoslavia - Mostra Grande - Mostra del Documentario e dei Ragazzi - Varie - Giornalisti"; "Paesi Bassi - Mostra del Documentario e dei Ragazzi - Varie - Giornalisti"

1955

CM 21 bis

"XVI Mostra 1955: Paesi"

Contiene 28 fascicoli, divisi per paese, tutti contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Film documentario, Mostra dei Ragazzi, spedizioni, accreditati, ospitalità:

"Bolivia"; "Cile"; "Cina"; "Colombia"; "Costarica"; "Cuba"; "Egitto"; "Finlandia"; "Giappone - Mostra Grande"; "Giappone - Mostra del Documentario e dei Ragazzi"; "Giappone - Varie"; "Grecia"; "Guatemala"; "Indonesia"; "Irlanda"; "Lussemburgo"; "Norvegia"; "Pakistan"; "Panama"; "Paraguay"; "Perù"; "Polonia - Mostra Grande"; "Polonia - Mostra del Documentario e del Cortometraggio"; "Polonia - Mostra Film per Ragazzi"; "Polonia - Varie"; "Portogallo"; "Uruguay"; "Venezuela"; "Vietnam"

1955

CM 21 ter

"XVI Mostra 1955: Francia - Gran Bretagna"

Contiene 3 fascicoli, contenuti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, editoria, ospitalità:

"Francia - Mostra Grande - Mostra del Documentario e del Cortometraggio - Mostra Film per Ragazzi - Giornalisti - Varie"; "Gran Bretagna - Mostra Grande - Giornalisti - Varie"; "Gran Bretagna - Mostra del Documentario e del Cortometraggio - Mostra Film per Ragazzi"

1955

CM 21/4

"XVI Mostra 1955: Italia"

Contiene 1 fascicolo:

"Italia - Sottocommissione per il Cinema - FIAPF - ANICA - Cineteca" (contiene corrispondenza con Presidenza e Amministrazione, con Pallucchini, Anfodillo, Raghianti, con Circolo Romano del Cinema, varia, appunti per la Mostra Film d'Arte di Sao Paulo)

1955

CM 21/5

"XVI Mostra 1955: Italia - Spedizioni"

Contiene 1 fascicolo denominato "Corrispondenza spedizioni", 6 bollettari ordini di spedizione, registri di spedizione, bollettini di consegna

1955

CM 21/6

"XVI Mostra 1955: Paesi"

Contiene 3 fascicoli, tutti contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Film documentario, Mostra dei Ragazzi, spedizioni, accreditati, ospitalità:

"Filippine - Mostra Grande - Mostra del Documentario e dei Ragazzi - Varie";
"Messico - Mostra Grande - Mostra Documentario e Cortometraggio - Mostra
Film per Ragazzi - Giornalisti - Varie"; "Spagna - Mostra Grande - Mostra del
Documentario e del Cortometraggio - Giornalisti"

1955

CM 21/7

"XVI Mostra 1955: Paesi"

Contiene 11 fascicoli, divisi per paese, tutti contenenti corrispondenza e materiale
vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio,
Mostra dei Ragazzi, spedizioni, accreditati, ospitalità:

"Thailandia (Siam) - Mostra Grande"; "Ungheria - Mostra Grande"; "Ungheria -
Giornalisti e Varie"; Romania - Mostra Grande"; "Turchia - Mostra Grande";
"Turchia - Giornalisti e Varie"; "USA - Mostra Grande - Mostra del Documentario
e del Cortometraggio - Film Council of America - USIS - Giornalisti -Varie -
Retrospectiva Americana (contiene anche telegrammi e biglietti di vari divi)

1955

CM 21/8

"XVI Mostra 1955: Organizzazione Mostra"

Contiene 7 fascicoli:

"1955 - Regolamenti - Mostra Grande - Mostra del Documentario e del
Cortometraggio - Mostra Film Ragazzi"; "Bollettino dei proventi
giornalieri""Situazione mensile XVI Mostra Cinematografica 1955 (con fogli di
entrate e uscite); ""1955 - Giornalisti"; "1955 - Ospitalità"; "1955 - Varie"
(contiene corrispondenza con Blasetti, RAI, CIACC, Cineforum veneziano,
Ragghianti, Bassotto, Presidenza del Consiglio, varie); "Cineteca" (vuoto)

1955

CM 21/9

"XVI Mostra 1955: Organizzazione Mostra"

Contiene 10 fascicoli:

"Assunzione personale stagionale" (contiene raccomandazioni, accordi con

Università, Federazione Lavoratori dello Spettacolo, foglio con compensi e incarichi, elenco assunzioni); "Manifesti e locandine"; "Corrispondenza con Amministrazione" (contiene note spese, rimborsi, etc.); "Trasporti - Ferrovie e altri Enti" (corrispondenza varia); "Turismo" (corrispondenza con Ufficio Comunale Turismo, Ente provinciale per il turismo); "Impianti - Forniture - Servizi vari" (contiene corrispondenza e materiale vario relativi alla fornitura e manutenzione varia); "Geom. Antonio Marengo"(contiene corrispondenza)

1955

CM 21/10

"XVI Mostra 1955: Spedizioni"

Contiene 2 fascicoli:

"Spedizioni" (registri di spedizione); "Spedizioni - Varie" (contiene bollettari, ordini di spedizione, registri di spedizione, bollettini di consegna)

1955

CM 22

"XVII Mostra 1956: Paesi"

Contiene 2 fascicoli, entrambi contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità:

"1956 - Argentina - Australia - Austria - Belgio"; "1956 - Brasile - Bulgaria - Canada"

1956

CM 22 bis

"XVII Mostra 1956"

Contiene 2 fascicoli, entrambi contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità:

"1956 - Cecoslovacchia - Cina - Danimarca - Ceylon - Egitto - Filippine - Finlandia"; "Francia - 1956 - Mostra Grande - Giornalisti - Varie - Mostra Documentario e Ragazzi - Ospitalità"

1956

CM 22 ter

"XVII Mostra 1956: Paesi"

Contiene 3 fascicoli, tutte contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, schede film:

"1956 - Germania - Giappone"; "Gran Bretagna - 1956"; "1956 - Grecia - India - Irlanda - Israele"

1956

CM 22/4

"XVII Mostra 1956: Paesi"

Contiene 3 fascicoli, tutte contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a: Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, schede film:

"Jugoslavia - Malaya - Messico - Norvegia - Paesi Bassi - Polonia - Portogallo - Portorico - Romania"; "Spagna - Sud Africa - Svezia - Svizzera - Turchia - Ungheria - URSS"; "USA - 1956"

1956

CM 22/5

"XVII Mostra 1956: Altre Manifestazioni"

Contiene un fascicolo, al cui interno si trovano: Congresso Direttori Festival del Cinema, con corrispondenza con altri festival; Convegno Internazionale Film sull'Arte, con corrispondenza; Fiera di Milano - VI Mostra Internazionale della cinematografia al servizio della pubblicità, con corrispondenza, opuscoli, foto; Incontro Internazionale Cinema-Teatro, con comunicati stampa, elenchi invitati, lettere autografe di vari divi; Settimana del Cinema Italiano a Mosca, con relazioni e ritagli stampa; Altri Festival, con corrispondenza con altri festival; Salone Tecnica Torino, con calendario, regolamenti; Festival Internazionale Pubblicità; Rassegna Internazionale Comico Arte, con programma, regolamento,

corrispondenza; Rassegna Internazionale Film d'Arte, con corrispondenza; Altro, con corrispondenza e opuscoli vari

1956

CM 22/6

"XVII Mostra 1956: Corrisp. Ammannati"

Contiene 2 fascicoli:

"Corrispondenza Ammannati - Cagnato - Sampieri - febbraio-novembre 1956";
"Amministrazione 17. Mostra [1956]" (con note spese, bilancio di previsione per il 1956, ospitalità, onorario)

1956

CM 22/7

"XVI Mostra 1956: Organizzazione Mostra"

Contiene 6 fascicoli:

"Commissione Artistica" (con lettere di convocazione, corrispondenza varia e con i membri della Commissione); "Sottocommissione Mostra del Cinema"; "Regolamento interno della Giuria" (in 5 copie); "Regolamenti - 1956" (regolamenti di Mostra Grande, Mostra del Documentario, Mostra Ragazzi, corrispondenza); "1956 - Giurie, Premi e Statuto Mostra" (corrispondenza con membri della Giuria, relazioni, comunicati stampa di nomina, vari premi, riconoscimenti, diplomi, verbali di conferimento); "Film 17. Mostra" (con richieste notizie ad esperti, schede film, segnalazioni)

1956

CM 22/8

"XVI Mostra 1956: Organizzazione Mostra"

Contiene 7 fascicoli:

"Mostra Grande - Adesioni - Rinunce - Trattative"; "Retrospective" (con corrispondenza con Chaplin, con Cineteca Italiana, programma retrospettiva Chaplin, corrispondenza varia); "Mostra Documentario e Cortometraggio" (con regolamento, corrispondenza, elenchi documentari, cortometraggi e film per ragazzi); "Film per Ragazzi" (con regolamento, corrispondenza, elenchi film per

ragazzi); "Rassegna Internazionale Film Turistico" (con regolamento e ritagli stampa); "Festival del Film Scientifico-didattico" (corrispondenza con Università di Padova, elenchi film, ordini di spedizione, relazione della giuria, regolamento, programma, corrispondenza); "Mostra Minori - Varie" (elenchi film da spedire ad altri festival, moduli accreditamento giornalisti, corrispondenza con stampa)

1956

CM 22/9

"XVI Mostra 1956: Organizzazione Mostra"

Contiene 3 fascicoli:

"1956 - Organizzazione Mostra" (con corrispondenza con RAI, cerimoniale, ospitalità, personale, elenchi paesi invitati, comunicati stampa); "Organizzazione Mostra (bis)" (con corrispondenza con agenzie di stampa e giornali, pratiche doganali, corrispondenza con ditte per progetto copertura arena, apparecchi e forniture); "Cineteca '56" (vuota)

1956

CM 22/10

"XVII Mostra 1956: Stampa"

Contiene 10 fascicoli, con elenchi e corrispondenza, comunicati stampa, offerte di collaborazione, corrispondenza varia:

"Corrispondenza con il Capo Ufficio Stampa"; "Settimanali"; "Riviste culturale e cinematografiche"; "Settimanali - Attualità"; "Cinegiornali"; "Stampa Italia - Quotidiani A"; "Stampa - Quotidiani B"; "Elenchi Giornalisti"; "1956 - Corrispondenza Varia"; "Stampa 17 mostra - 1956 - Corrispondenza varia"; "Corrispondenti Esteri"

1956

CM 22/11

"XVII Mostra 1956: Varie"

Contiene 2 fascicoli, denominati entrambi "1956 - Varie", con opuscoli vari, ritagli stampa, e 10 bollettari di ordinativi di pagamento

1956

CM 22/12

"XVII Mostra 1956: Registri Spedizione"

Contiene registri di spedizione, dal n. 1 al n. 319

1956

CM 22/13

"XVII Mostra 1956: Registri Spedizione"

Contiene registri di spedizione, dal n. 320 al n. 472 (anche alcuni non numerati)

1956

CM 22/14

"XVII Mostra 1956: Film Turistico"

Contiene 9 fascicoli:

"I Rassegna del film d'interesse turistico (appunti per una relazione)"; "I Rassegna del film d'interesse turistico Documentazione Varia" (con elenchi enti provinciali e istituti cinematografici, elenchi possibili corti da inserire, corrispondenza varia); "I Rassegna del film d'interesse turistico. Documentazione Varia"; "Elenco Enti provinciali per il Turismo"; "Enti provinciali per il Turismo"; "Assessorati Regionali Turismo - Case Cinematografiche"; "Assemblea esperti Istituto Internazionale del Cinema e TV" (con elenco invitati, programma, verbali giornate di assemblea); "Assemblea Istituto Internazionale di cinematografia e televisione" (con liste capi delegazione, verbali, corrispondenza varia); "Rassegna Film Turistico 1956" (con regolamento)

1956

CM 23

"XVIII Mostra 1957: Paesi"

Contiene 1 fascicolo, contenente corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, spedizioni,

accreditati, editoria, ospitalità, schede film:

"Algeria - Argentina - Austria - Australia - Belgio - Brasile - Bulgaria - Canada - Cecoslovacchia - Ceylon - Cina - Colombia - Cuba - Danimarca - Egitto"

1957

CM 23 bis

"XVIII Mostra 1957: Paesi"

Contiene 2 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, schede film:

"1957 - Francia"; "Germania"

1957

CM 23 ter

"XVIII Mostra 1957: Paesi"

Contiene 2 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, schede film:

"Giappone - Grecia - India - Israele - Italia"; "Jugoslavia - Messico - Norvegia - Paesi Bassi - Pakistan - Perù - Polonia - Portorico - Romania - Spagna - Svezia"

1957

CM 23/4

"XVIII Mostra 1957: Paesi"

Contiene 2 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, schede film:

"Svizzera - Thaiti - Tunisia - Turchia - Ungheria - Uruguay"; "USA - URSS - Venezuela" (contiene molte lettere e telegrammi a divi americani)

1957

CM 23/5

"XVIII Mostra 1957: Stampa"

Contiene 3 fascicoli, con corrispondenza e questionari per l'accreditamento dei giornalisti:

"Giornalisti Italiani (A-F)"; "Giornalisti Italiani (G-P)"; "Giornalisti Italiani (Q-Z)"

1957

CM 23/6

"XVIII Mostra 1957: Stampa"

Contiene 1 fascicolo e alcune schede sparse:

"Schede personali Giornalisti accreditati di tutte le nazioni"; "1957 - Stampa" (corrispondenti esteri, notiziari mostra, questionari accreditamento fotografi, ritagli stampa, corrispondenza varia)

1957

CM 23/7

"XVIII Mostra 1957: Mostra minori e rassegne"

Contiene 13 fascicoli:

"1957 - Film d'Arte" (con schede dei film, sinossi, programma, corrispondenza varia); "Retrospectiva Langlois" (con linee di allestimento); "Retrospectiva Inglese" (con programma e corrispondenza varia); "Retrospectiva Mizoguchi" (con programma di massima e corrispondenza varia); "Mostra Internazionale della Cinematografia a servizio della Pubblicità"; "Mostra del cinegiornale" (con programma e corrispondenza varia); "Mostra Internazionale del Documentario e del Cortometraggio"; "Mostra del Film per Ragazzi - Mostra Documentario"; "Mostra del Libro"; "Volume "Cinema-Teatro""; "Mostre retrospective"; "Rassegna film interesse Turistico"; "Giornate del film europeo"

1957

CM 23/8

"XVIII Mostra 1957: Ospitalità"

Contiene 3 fascicoli:

"Ospitalità" (con elenchi enti e personalità invitate, delegazioni ufficiali, giornalisti accreditati, corrispondenza con autorità di Governo, inviti vari); "Felicitazioni"; "Amministrazione XVIII Mostra" (con bilanci, richieste saldi sospesi, spese, compensi collaboratori, gratifiche)

1957

CM 23/9

"XVIII Mostra 1957: Cineteca"

Contiene 5 fascicoli:

"Cineteca 1957" (con elenchi film ragazzi, film ancora in magazzino, corrispondenza varia); "Cineteca Mostra 1957" (ordini di spedizione, elenchi documentari presso l'archivio della mostra, elenchi film per proiezioni a Marghera, corrispondenza varia); "Richieste Cineteca 1956-1957" (con bollettini di consegna, ordini di spedizione, corrispondenza varia); "Pratica Film Native Son 1951-1957"; "Cineteca '57" (vuota)

1957

CM 23/10

"XVIII Mostra 1957: Altre Manifestazioni"

Contiene 11 fascicoli:

"Festival cinematografici internazionali" (con regolamenti, programmi e corrispondenza); "Festival del film pubblicitario a Cannes"; "Convegni e Incontri 1957"; "Convegno Cinema e Teatro - Relazione Luchino Visconti"; "Convegno Cinema e Teatro - Corrispondenza Generale" (con programma, elenchi e corrispondenza); "Convegno delle scuole di cinematografia"; "Mostra Internazionale del libro e del periodo cinematografico" (con regolamento e corrispondenza); "Manifestazioni Varie" (corrispondenza varia); "Crociera delle stelle"; "Consiglio d'Europa"; "Journée du film européen" (con regolamento, ordini di spedizione, corrispondenza varia);

1957

CM 23/11

"XVIII Mostra 1957: Varie"

Contiene 15 fascicoli:

i seguenti contenenti corrispondenza: "UNESCO"; "Ente Nazionale Serico"; "AGIS - ANICA - RAI"; "ANICA - CIDALC - ANAC"; "Unitalia Film"; "Corrispondenza con il dott. Cagnato"; "Corrispondenza con Camillo Bassotto"; "Corrispondenza varia"; "Corrispondenza varia 1957".

"Commissione Artistica" (con elenco membri della Commissione e corrispondenza varia); "Sottocommissione della Mostra" (con elenco membri e corrispondenza varia); "Premi e Diplomi Mostra (1956-1957)" (con relazione della giuria e corrispondenza); "Regolamenti 1957" (con i regolamenti delle varie mostre e rassegne); "Regolamento della Biennale" (con relazione conclusiva della commissione consuntiva, schema testo statuto, progetto per una nuova regolamentazione statutaria del regolamento, nomina del Commissario, ritagli stampa)

1957

CM 23/12

"XVIII Mostra 1957: Registri"

Contiene 2 fascicoli, in cui sono contenuti registri di spedizione:

"Registri di spedizione" (dal n. 1 al n. 356); "Registri di spedizione" (dal n. 357 al n. 476, ordini di spedizione sparsi)

1957

CM 23/13

"XVIII Mostra 1957: Corrispondenza"

Contiene 6 fascicoli, con corrispondenza varia:

"Personali (Raccomandazioni)"; "Ministero Affari Esteri (Corrispondenza durante la XVIII Mostra)"; "Corrispondenza con il Presidente"; "Presidenza Biennale (Corrispondenza con il Presidente)"; "Calendario Manifestazioni XVIII Mostra"; "Segreteria (Corrispondenza con il dott. Cagnato) da gennaio a giugno '57"

1957

CM 23/14

"XVIII Mostra 1957: Pratiche di spedizione"

Contiene un fascicolo:
"Film in Magazzino spediti dal n. 01 al n. 300"

1957

CM 24
"XIX Mostra 1957 [sic]: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:
"Argentina - Australia - Austria - Belgio - Brasile - Canada - Cecoslovacchia" (contiene corrispondenza con De Pirro, Ponti, Cardinal Siri, Dell'Acqua, Fanfani, Vescovi e materiale vario relativo a: Mostra Grande, Retrospectiva Film Italiano, con programma, brochure, schede descrittive dei film, ringraziamenti, Giuria CIDALC, programma); "Ceylon - Chile - Cina - Colombia - Corea - Costarica - Cuba - Danimarca - Egitto - Filippine - Finlandia - Francia" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande e corrispondenza con Sampieri)

1958

CM 24 bis
"XIX Mostra 1958: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:
"Germania" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande, corrispondenza varia, 3 copie scheda film La ragazza Rosemarie, 1 copia Der Spiegel); "Gran Bretagna - Grecia - India - Irlanda - Israele - Jugoslavia - Lussemburgo" (contiene corrispondenza varia, lettera alla British Film Academy, materiale vario relativo a Mostra Grande)

1958

CM 24 ter
"XIX Mostra 1958: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:
"Messico - Norvegia - Paesi Bassi - Pakistan - Polonia - Perù - Portogallo - Romania- San Juan (Portorico) - Spagna - Sud Africa - Svezia - Svizzera - Tunisia" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande); "Turchia - Ungheria

- U.R.S.S. - Uruguay - U.S.A. - Venezuela" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande e corrispondenza con Mamoulian, Miller)

1958

CM 24/4

"XIX Mostra 1958: Mostra Grande"

Contiene 7 fascicoli:

"Italia - Mostra Grande - 1958" (contiene copie del programma, elenchi film, commissione selezione, elenco film in magazzino, corrispondenza varia); "Schede Film - 1958" (contiene 94 schede film e cortometraggi); "Film XIX" (contiene Film Sezione Informativa , Film Sezione Arte, corrispondenza con Ambasciate, corrispondenza varia); "Richiesta notizie sulla produzione dei film nei diversi paesi" (contiene vari elenchi di film segnalati per la mostra, relazioni di Meccoli e Gambetti sulla produzione dei film, corrispondenza varia); "XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica - Volume Unico"; "Volumi Mostra - 1957-1958"; "Italia 1958 - Varie"

1958

CM 24/5

"XIX Mostra 1958: Mostre Minori e Rassegne"

Contiene 5 fascicoli:

"Mostra Film Arte" (contiene Teatro Ridotto - Mostra Film Arte, invitati film arte, comunicati stampa, richieste Cinema Olimpia, richieste film d'arte, regolamento film d'arte, corrispondenza varia); "IX Mostra Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio - IX Mostra Internazionale del film per Ragazzi" (contiene estratto dal Giornale di Brescia, calendario delle manifestazioni cinematografiche internazionali del 1958, elenco invitati, 1 copia del programma della rassegna); "Retrospective"; "Rassegna del film scientifico - didattico di Padova" (contiene copia della scheda di partecipazione, copia del regolamento, comunicati stampa, varie pratiche assicurative, elenco film da inviare alla rassegna, film presentati alla rassegna, 1 fotografia b/n della locandina, corrispondenza varia, copia programma, opuscolo informativo); "Rassegna (I) del film scientifico e didattico - Padova" (contiene rassegna film Padova, Rassegna Padova 1958, Rassegna film scientifico Padova, varie)

1958

CM 24/6

"XIX Mostra 1958: Mostre Minori e Rassegne"

Contiene 4 fascicoli e 3 fascicoletti:

"II Mostra Internazionale del Cinegiornale" (contiene tre copie del programma della rassegna, relazione sulla II Mostra Internazionale del Cinegiornale, estratto da Araldo dello Spettacolo, corrispondenza varia); "III Giornata del Film Europeo" (contiene una copia del programma della mostra, relazione di tre pagine dattiloscritta intitolata "Cinema ed educazione europeistica", corrispondenza varia); "Mostra Internazionale del Film dell'Arte" (contiene relazione conclusiva della rassegna, opuscolo pubblicitario, resoconto della seduta di insediamento della giuria, resoconto della seduta finale della giuria, una foto b/n del premio, corrispondenza varia); "Mostra Internazionale Film - Televisione" (contiene una copia del regolamento in varie lingue); "IV Mostra Libro" (contiene alcune copie del regolamento, alcune letter invito a partecipazione, elenco diviso per nazioni delle Case Editrici aderenti alla rassegna, corrispondenza varia); "Film Internazionale Pubblicità"; "Mostre Retrospective 1958" (contiene retrospective varie)

1958

CM 24/7

"XIX Mostra Cinema 1958: Commissioni e Giurie"

Contiene 4 fascicoli:

"Commissione - Sottocommissione Mostra, Commissione Artistica XIX Mostra" (contiene relazione di Giulio Cesare Castello, relazione di Domenico Meccoli, estratti da vari giornali, relazione finale scelta film in concorso, comunicato stampa, corrispondenza varia, Sottocommissione Ordinatrice della mostra, elenco membri della sottocommissione, corrispondenza varia, Sottocommissione Mostra del Cinema, copia del progetto di modifica al regolamento della mostra del Cinema, copia elenco membri della sottocommissione, copia comunicato stampa, corrispondenza varia); "Giurie Mostra, Giuria XIX Mostra" (contiene elenco giurie mostra e regolamento interno delle giurie, relazione finale della giuria internazionale del film documentario e del cortometraggio, rapporti del segretario della IX Giuria Internazionale del Film Documentario e del Cortometraggio, giuria mostra grande, relazione finale della giuria internazionale del film per ragazzi, corrispondenza varia); "Giurie XIX Mostra" (contiene elenchi giurie XIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, regolamento interno giurie, giuria Film

Europeo, Giuria Ragazzi, giuria cinegiornali, giuria XIX Mostra, giuria Film Arte, giuria Film documentario, corrispondenza varia); "Commissione selezione XIX Mostra 1958" (contiene Commissione selezione XIX Mostra, corrispondenza, relazione di Giulio Cesare Castello, materiale pubblicitario

1958

CM 24/8

"XIX Mostra 1958: Regolamenti, Premi e Diplomi"

Contiene 3 fascicoli e 1 opuscolo:

"Regolamenti vari" (contiene regolamento Mostra Grande, documenti in merito alla relazione della Mostra con la FIAPF, adesioni paesi, regolamento premio Mercurio d'Oro, regolamento Film d'Arte, regolamento per il concorso del Film d'Amatore, regolamento interno della Mostra, 3 copie del regolamento del Festival di Cannes, corrispondenza varia); "Premi e Diplomi - XIX Mostra Int. d'Arte Cinematografica" (contiene elenco diplomi partecipazione film d'arte, alcuni ordini di spedizione, elenco diplomi di partecipazione, relazioni sui premi assegnati alla sezione italiana, premi vari, corrispondenza varia); "XIX Mostra Internazionale del Film a Soggetto - Regolamento e Programma"; "Mostra Documentario 1958" (contiene materiale vario relativo a documentari)

1958

CM 24/9

"XIX Mostra 1958: Stampa"

Contiene 5 fascicoli:

"Stampa" (contiene corrispondenza varia, copie di vari giornali, comunicato stampa); "Servizio Stampa" (contiene giornalisti stranieri accreditati, giornalisti accreditati, corrispondenza varia); "Corrispondenti Esteri" (contiene corrispondenza con Sampier, con Ciriello, con Ascarelli, corrispondenza varia); "Corrispondenza Direttore XIX Mostra"

1958

CM 24/10

"XIX Mostra 1958: Fornitori"

Contiene 4 fascicoli:

"Conci in cotto - Rinforzo scale e ballatoio - Compagnia Generale delle Acque - Passo Ridotto Siemens - Motoscafo"; "Fatture fornitori vari - Sistemazione palcoscenico"; "Vetroflex - Rivestimenti fono assorbenti - Tubi fluorescenti - Epidiascopio"; "Nuovo Magazzino Pellicole (impianto anti-incendio) (contiene piante, opuscoli, corrispondenza varia); "Prestito Olivetti XIX Mostra 1958"

1958

CM 24/11

"XIX Mostra 1958: Materiale Amministrativo"

Contiene 7 fascicoli:

"Enti da rimborsare"; "Elenco conti trasmessi 1958"; "Sezione Commerciale"; "Pratiche Doganali" (contiene bollettini di consegna, elenco film stranieri ceduti in dono all'archivio della mostra internazionale d'arte cinematografica, elenco film che saranno trattenuti, corrispondenza varia); "CIDALC"; "FIAPF" (contiene corrispondenza varia, comunicati vari); "M.P.E.A.A."; "AGIS '58"

1958

CM 24/12

"XIX Mostra 1958: Ospitalità e Varie"

Contiene 7 fascicoli:

"Ufficio Cerimoniale" (contiene progetto di distribuzione dei posti fissi, corrispondenza varia); "Felicitazioni" (contiene varia corrispondenza ringraziamenti, estratto da quotidiano, corrispondenza varia); "Agevolazioni XIX Mostra" (contiene riduzioni dirette erariali, importazione temporanea film, materiale relativo a festival vari, altra corrispondenza); "Ambasciate XIX Mostra" (contiene elenco Ambasciate e Legazioni estere in Italia, riunione addetti culturali ambasciate, elenco stati esteri ai quali sono state inviate lettere di invito, corrispondenza varia); "Corrispondenza con Camillo Bassotto"; "Varie 1958"; "Auguri e ringraziamenti - 1958"

1958

CM 24/13

"XIX Mostra 1958: Registri"

Contiene 1 fascicolo:
"Registri di spedizione" (contiene registri dal n.8 al n. 442, contiene anche un registro non numerato)

1958

CM 24/14
"XIX Mostra 1958: Bollettari"

Contiene 3 fascicoli:
"Ordinativi di riscossione" (contiene bollettari dal n.1 al n.8); "Ricevute di pagamento" (contiene bollettari dal n.10 al n.18 manca il n.12); "Ordini di spedizione"(contiene bollettari dal n.681 al n.1022)

1958

CM 24/15
"XIX Mostra 1958: Altre Manifestazioni 1958"

Contiene 4 fascicoli:
"Table Ronde"; "Manifestazioni Varie" (contiene regolamenti vari, elenchi vari, corrispondenza varia); "Altri Festival" (contiene materiale vario relativo a vari festival); "Manifestazioni varie/bis" (contiene materiale vario relativo a manifestazioni)

1958

CM 24/16
"XIX Mostra 1958: Materiale Amministrazione"

Contiene 2 fascicoli:
"Richieste Film 1958"; "Affari Generali - Incassi Mostra - Personale - Apparecchi e Forniture"

1958

CM 24/17

"XIX Mostra 1958: Pratiche di spedizione"

Contiene 1 fascicolo:

"1958 Film restituiti ai paesi di origine (dal n.1 al n.299)

1958

CM 25

"XX Mostra 1959: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:

"Argentina - Australia - Austria - Belgio - Brasile - Bulgaria - Canada - Cecoslovacchia - 1959" (contiene materiale vario relativo a: documentari, mostre, lettere ambasciate); "Danimarca - Egitto - Finlandia" (contiene materiale vario relativo a documentari, lettere Ambasciate)

1959

CM 25 bis

"XX Mostra 1959: Paesi - Francia"

Contiene 2 fascicoli:

"Francia 1959" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande e alla Mostra del documentario e dei ragazzi); "Francia 1959" (contiene Francia Giornalisti)

1959

CM 25 ter

"XX Mostra 1959: Paesi"

Contiene 1 fascicolo:

"Germania - Giappone 1959" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande, corrispondenza varia)

1959

CM 24/4

"XX Mostra 1959: Paesi"

Contiene 1 fascicolo:

"Gran Bretagna - Grecia - India - Irlanda - Israele - Jugoslavia - 1959" (contiene materiale vario relativo a: Mostra Grande, corrispondenza varia, lettere Ambasciate)

1959

CM 25/5

"XX Mostra 1959: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:

"Libano - Lussemburgo - Messico - Principato di Monaco - Norvegia - Pakistan - Paesi Bassi - Polonia - Portorico - Portogallo - Romania - Spagna" (contiene materiale vario relativo a: Mostra Grande, corrispondenza varia); "Svezia - Svizzera - Sud Africa - Turchia" (contiene lettere Ambasciate, lettere invito)

1959

CM 25/6

"XX Mostra 1959: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:

"1959" (contiene materiale vario relativo a: Mostra Grande, lettere Ambasciate, corrispondenza varia); "Venezuela - Paesi Vari"

1959

CM 25/7

"XX Mostra 1959: Organizzazione Mostra"

Contiene 4 fascicoli:

"Organizzazione Mostra - 1959" (contiene calendario manifestazioni, lettere varie, premi); "1959 Corrispondenza O. Petrolini - Corrispondenza Ammannati/Bassotto"; "Confezione del 17.12.1981" (contiene comunicati Biennale, stampa, varie, copie articolo di Morandini su "Schermi"); "Confezione del 17.12.1981" (contiene ritagli di stampa e materiale relativo alla XX Mostra)

1959

CM 25/8

"XX Mostra 1959: Organizzazione Mostra"

Contiene 3 fascicoli:

"Corrispondenza con gli attori" (contiene biglietti autografi); "Affari Generali - 1959" (contiene corrispondenza varia); "1959 Volumi XX Mostra"

1959

CM 25/9

"XX Mostra 1959: Organizzazione Mostra"

Contiene 3 fascicoli:

"Organizzazione Mostra - Corrispondenza Presidente - Ordini di servizio - Corr. Sottosegretario - Ministero Affari Esteri (Richiesta Visti) - 1959" (contiene Corrispondenza Presidente - Ordini di servizio - Corr. Sottosegretario - Ministero Affari Esteri (Richiesta Visti), copia di Intermezzo, discorso di Sua Eminenza il Cardinale Giovanni Urbani); "Ufficio biglietti - Amministrazione - Apparecchi e Forniture - Poste e Telecomunicazioni - Cinemeccanica"; "Sottocommissione Ordinatrice XX Mostra d'Arte Cinematografica 1958-1959"

1959

CM 25/10

"XX Mostra 1959: Organizzazione Mostra"

Contiene 2 fascicoli:

"1959 Premi e Diplomi - Relazione 1959 - Pratiche Ministri"; "Italia 1959 Ringraziamenti Felicitazioni"

1959

CM 25/11

"XX Mostra 1959: Organizzazione Mostra"

Contiene 3 fascicoli:

"Commissione di Selezione - 1959" (contiene comunicato finale, stralci dei

giornali, Commissione selezione); "Richiesta Film 1959"; "1959 Partecipazione Internazionale Film XX Mostra"

1959

CM 25/12

"XX Mostra 1959: Giurie"

Contiene 2 fascicoli:

"Atti Riservati Giuria"; "Giuria IV Giornata Film Europeo - Giuria III Mostra del Cinegiornale - Giuria XI Mostra Film Ragazzi - Giuria X Mostra Documentario - Giuria XX Mostra - 1959"

1959

CM 25/13

"XX Mostra 1959: Giornalisti"

Contiene 2 fascicoli:

"Questionari accreditamento giornalisti italiani - Questionari accreditamento giornalisti stranieri"; "Servizio Collegamento Mostra - Materiale per "Numero unico"" (contiene corrispondenza varia con la stampa, opuscoli, comunicati stampa, corrispondenza varia)

1959

CM 25/14

"XX Mostra 1959: Amministrazione"

Contiene 2 fascicoli:

"Anno 1959 XX Mostra del Cinema"; "Amministrazione (Fatture Sattis)

1959

CM 25/16

"XX Mostra 1959: Pratiche di spedizione"

Contiene 256 fascicoletti:

"Pratiche di spedizione dei film" (dal n.1 al n. 259, mancano n.101-181-251)

1959

CM 25/17

"XX Mostra 1959: Pratiche di spedizione"

Contiene 140 fascicoletti:

"Pratiche di spedizione dei film" (dal n.260 al n.400)

1959

CM 25/18

"XX Mostra 1959: Pratiche di spedizione"

Contiene 190 fascicoletti:

"Pratiche di spedizione dei film" (dal n.401 al n.591)

1959

CM 25/19

"XX Mostra 1959: Amministrazione"

Contiene 9 bollettari, 1 registro, 31 fascicoli:

"Ordini di spedizione" (dal n.1 al n.384, bollettario 1959 dal n.1023 al n. 1073);

"Brogliaccio cassa XX Mostra - 1959"; "Biglietteria - XX Mostra del Cinema 1959"; "Bollettino dei proventi giornalieri"

1959

CM 25/20

"XX Mostra 1959: Manifestazioni collaterali"

Contiene 1 fascicolo:

"1959 Rassegna film scientifico - Mostra Internazionale del Libro - Table Ronde"

1959

CM 25/21

"XX Mostra 1959: Manifestazioni collaterali"

Contiene 2 fascicoli:

"1959 Mostra del Cinegiornali - Prix FIPRESCI - Gruppo Parlamentare per lo Spettacolo - Giornata del Film Europeo" (contiene copie lettere invito, risposte negative, regolamenti, verbali della giuria); "1959 Mostra del Film per Ragazzi - Mostra del Film Documentario" (contiene corrispondenza e varie)

1959

CM 25/22

"XX Mostra 1959: Manifestazioni collaterali"

Contiene 2 fascicoli:

"Manifestazioni varie 1959"; "Manifestazioni varie - II Mostra del film sull'Arte" (contiene corrispondenza varia, regolamenti, programmi e modelli invito)

1959

CM 25/23

"XX Mostra 1959: Retrospectiva 1932-1939"

Contiene 2 fascicoli:

"1959 Retrospectiva film 1932-1939" (contiene retrospective Austria, Cecoslovacchia, Danimarca, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Olanda, Polonia, Svezia, Svizzera, varie); "1959 Retrospectiva film 1932-1939/bis" (contiene retrospectiva Italia, corrispondenza Giulio Cesare Castello, Columbia, Disney, Eastman, Fischinger, Mamoullan, Mc. Gowan, MGM, Museum, Paramount, Sternberg, Universal, Warner, Weinberg)

1959

CM 25/23

"XX Mostra 1959: Convegni"

Contiene 3 fascicoli:

"1959 Convegno Cinema e Civiltà" (contiene partecipanti, relatori, varie); "1959

Convegno Musica e Film" (contiene aderenti, relatori, programmi e varie); "1959 Congresso nuovo cinema" (contiene inviti, risposte negative)

1959

CM 25/24

"XX Mostra 1959: Varie"

Contiene 5 fascicoli:

"UNESCO - Assemblea Cinema/TV - ONU - CIDALC - AGIS - ANICA - RAI-TV - UNITALIA - ALITALIA" (contiene corrispondenza varia); "Cineforum"; "1959 - Altri Festival" (contiene materiale vario); "1959 Varie"; "F.I.A.P.F. 1958-1959"

1959

CM 25/25

"XX Mostra 1959: Amministrazione"

Contiene 1 fascicolo:

"Note spesa Soc. S.A.T.T.I.S 20 Mostra Int.le d'arte cinematografica 1959"

1959

CM 25/26

"XX Mostra 1959: Amministrazione/Commissioni e Giurie"

Contiene 5 fascicoli:

"Atti 1959"; "Altre Manifestazioni"; "Giurie 1959"; "Commissione Selez. 1959"

1959

CM 26

"XXI Mostra 1960: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:

"Argentina - Australia - Austria - Belgio - Brasile - Bulgaria - Canada - Cecoslovacchia - Cina - Danimarca - Finlandia" (contiene materiale vario relativo

a: documentari, mostre, lettere ambasciate); "Danimarca - Egitto - Finlandia" (contiene materiale vario relativo a documentari, regolamenti); "Germania - Francia 1960" (contiene materiale vario relativo a documentari, corrispondenza varia)

1960

CM 26 bis
"XXI Mostra 1960: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:
"Giappone - Grecia - Gran Bretagna 1960" (contiene materiale vario relativo a documentari); "Italia: Mostra Grande - Sezione Informativa - Mostra Documentario - Mostra Ragazzi - 1960"

1960

CM 26 ter
"XXI Mostra 1960: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:
"India - Irlanda - Israele - Jugoslavia - Messico - Paesi Bassi - Polonia - Pakistan" (contiene materiale relativo a Mostra Grande e documentari); "U.S.A. - Mostra Grande - Sezione Informativa - Documentario - Ragazzi - 1960"

1960

CM 26/4
"XXI Mostra 1960: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:
"U.S.A. - Spagna" (contiene materiale vario, corrispondenza, ringraziamenti); "Svezia - Svizzera - Ungheria - U.R.S.S. - Paesi vari (Corea, Cuba, Filippine, Hong Kong, Indonesia, Nuova Zelanda, Portorico, Romania, Sud Africa, Turchia, Uruguay, Vaticano)" (contiene materiale vario, corrispondenza, lettere rappresentanze)

1960

CM 26/5

"XXI Mostra 1960: Commissione Selezione"

Contiene 2 fascicoli:

"Commissione Selezione - 1960" (contiene materiale vario relativo alle sottocommissioni); "Presidente" (contiene materiale relativo a sottocommissioni)

1960

CM 26/6

"XXI Mostra 1960: Manifestazioni collaterali"

Contiene 2 fascicoli:

"III Mostra del film sull'Arte - Retrospectiva del Futurismo" (contiene locandine, corrispondenza, articoli vari, elenco invitati); "Mostra Film Scientifico Didattico - V Giornata Film Europeo - IV Mostra Cinegiornale - Retrospectiva Film Inglese - Omaggio a Gremillon - Retrospectiva Griffith - 1960"

1960

CM 26/7

"XXI Mostra 1960: Manifestazioni Varie"

Contiene 2 fascicoli:

"Manifestazioni Varie - 1960"; "Manifestazioni Varie/bis 1960"

1960

CM 26/8

"XXI Mostra 1960: Convegni/Stampa"

Contiene 2 fascicoli:

"Table Ronde - Convegno Oriente/Occidente - Convegno Cinema e Giustizia - 1960"; "Servizi Stampa - Comunicati Stampa 1960"

1960

CM 26/9

"XXI Mostra 1960: Premi - Diplomi - Regolamenti"

Contiene 1 fascicolo:

"Premi - Diplomi - Regolamenti 1960"

1960

CM 26/10

"XXI Mostra 1960: Premi - Diplomi - Regolamenti"

Contiene 1 fascicolo:

"Premi - Diplomi - Regolamenti 1960"

1960

CM 26/11

"XXI Mostra 1960: Corrispondenza"

Contiene 3 fascicoli:

"Pratiche cineteca - Corrispondenza con il Direttore - Personali Direttore - Adesioni e Ringraziamenti - Risposte"; "Cineteca '60"; "XXI Mostra Collezione Comunicati Stampa per il Dr. Natale"

1960

CM 26/12

"XXI Mostra 1960: Giurie"

Contiene 1 fascicolo:

"Giurie XXI Mostra - 1960"

1960

CM 26/13

"XXI Mostra 1960: Affari Generali"

Contiene 3 fascicoli:

"Affari Generali - Apparecchi e Forniture - 1960"; "Richiesta Film - Ufficio

Biglietti 1960"; "XXI Mostra del Cinema 1960 Situazione vendita abbonamenti (galleria, platea, arena), Situazione vendita biglietti serata di inaugurazione, Situazione generale degli Introiti XXI Mostra del cinema"

1960

CM 26/14

"XXI Mostra 1960: Amministrazione"

Contiene 4 fascicoli:

"Atti - 1960"; "Calendario - Amministrazione 1960" (contiene domande di lavoro, richieste visti); "Varie XXI Mostra" (contiene Tesserini di Servizio, Disponibilità Giornaliere da parte dell'ufficio biglietti); "Ospitalità XIX Mostra" (dicitura inesatta)

1960

CM 26/15

"XXI Mostra 1960: Enti - Istituzioni"

Contiene 3 fascicoli:

"Enti - Istituzioni - 1960"; "U.I.E.C." (contiene raccolta dei regolamenti); "Associazione generale Italiana dello Spettacolo Dati statistici sulla concessione di nulla osta per l'apertura di nuove sale cinematografiche"

1960

CM 26/16

"XXI Mostra 1960: Pratiche Spedizione"

Contiene 190 fascicoletti:

"Pratiche di spedizione" (dal n.1 al n.207)

1960

CM 26/17

"XXI Mostra 1960: Pratiche Spedizione"

Contiene 154 fascicoletti:
"Pratiche di spedizione" (dal n.208 al n.362)

1960

CM 26/18
"XXI Mostra 1960: Pratiche Spedizione"

Contiene 195 fascicoletti:
"Pratiche di spedizione" (dal 389 al n.585)

1960

CM 26/19
"XXI Mostra 1960: Bollettini Giornalieri"

Contiene 27 fascicoli - 1 registro - 8 bollettari
"Brogliaccio Cassa XXI Mostra 1960"; "Bollettini proventi Giornalieri";
"Bollettari" (dal n.1 al n.435)

1960

CM 27
"XXII Mostra 1961: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:
"Australia - Austria - Argentina - Belgio - Brasile - Bulgaria - Canada -
Cecoslovacchia - Ceylon, Cina - Corea - Cuba" (contiene materiale vario relativo
a: documentari, mostre, lettere ambasciate); "Danimarca - Egitto - Finlandia -
Francia - Germania - 1961" (contiene materiale vario relativo a: documentari,
schede film)

1961

CM 27 bis
"XXII Mostra 1961: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:

"India - Israele - Italia - Jugoslavia - Libano - Lussemburgo - Messico - Norvegia - Nuova Zelanda" (contiene materiale vario relativo a: documentari, mostre, lettere ambasciate)

1961

CM 27 ter
"XXII Mostra 1961: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:
"Olanda - Paesi Bassi - Paraguay - Polonia - Portogallo - Portorico - Russia - Spagna -1961" (contiene materiale vario relativo a: documentari, mostre, schede film); "Svezia - Svizzera - Turchia - USA - 1961" (contiene corrispondenza, schede film, inviti)

1961

CM 27/4
"XXII Mostra 1961: Paesi"

Contiene 1 fascicolo:
"USA - Ungheria - Uruguay - Venezuela - 1961" (contiene materiale vario, schede film)

1961

CM 27/5
"XXII Mostra 1961: Commissione Selezione/Giurie"

Contiene 2 fascicoli:
"Commissione Selezione" (contiene relazioni membri Commissione, relazioni, calendario e regolamento); "Giuria 1961"

1961

CM 27/6
"XXII Mostra 1961: Manifestazioni Collaterali"

Contiene 4 fascicoli:
"XII Mostra Documentario - V Mostra Cinegiornale - IV Mostra Film Arte - XII Mostra Ragazzi"; "Retrospectiva - Mostra Internazionale del Libro"; "Volumi Mostra - Numero Unico"; "Giornata del film europeo"

1961

CM 27/7
"XXII Mostra 1961: Manifestazioni Varie"

Contiene 1 fascicolo:
"Manifestazioni Varie"

1961

CM 27/8
"XXII Mostra 1961: Stampa"

Contiene 1 fascicolo:
"Servizi Stampa - Comun. Stampa - Calendario - Convegni e Table Ronde"

1961

CM 27/9
"XXII Mostra 1961: Amministrazione"

Contiene 4 fascicoli:
"Apparecchi e forniture - Ministeri (lettere d'invito) - Corrispondenza - Ringraziamenti"; "Amministrazione - Richiesta film 1961"; "Cineteca '61"; "Raccolta prenotazioni XXII Mostra del cinema"

1961

CM 27/10
"XXII Mostra 1961: Affari Generali"

Contiene 2 fascicoli:
"Premi/Diplomi - Enti/Istituzioni 1961" (contiene documento vari relativi a premi,

corrispondenza Presidente); "Polemiche XXII Mostra - Sezione Informativa Sezione Concorso"

1961

CM 27/11

"XXII Mostra 1961: Pratiche di spedizione"

Contiene 137 fascicoletti:

"Pratiche di spedizione" (dal n.1 al n.280)

1961

CM 27/12

"XXII Mostra 1961: Pratiche di spedizione - Bollettini"

Contiene 56 fascicoletti - 1 registro - 5 bollettari:

"Pratiche di spedizione" (dal n.281 al n.508); "Brogliaccio Cassa XXII Mostra 1961"; "Ordini di spedizione" (dal n.1 al n.849)

1961

CM 27/13

"XXII Mostra 1961: Bollettini"

Contiene 27 fascicoletti:

"Bollettini proventi giornalieri"; "SIAE 1961"; "Situazione incassi"; "Ordini di spedizione"

1961

CM 27/14

"XXII Mostra 1961: Pratiche di spedizione"

Contiene 112 fascicoletti:

"Pratiche di spedizione" (dal n.3 bis al n.576)

1961

CM 28

"XXIII Mostra 1962: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:

"Argentina - Australia - Austria - Belgio - Brasile - Bulgaria - Canada - Cecoslovacchia - Cina - Cuba - Danimarca - Egitto - Finlandia" (contiene materiale vario relativo a: documentari, mostre, regolamenti); "Francia - Germania - Giappone" (contiene materiale vario relativo a: documentari, mostre, regolamenti)

1962

CM 28 bis

"XXIII Mostra 1962: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:

"Gran Bretagna - Grecia - India - Iran - Irlanda - Israele - Jugoslavia - Messico - Norvegia - Paesi Bassi - Pakistan" (contiene materiale vario relativo a: documentari, mostre, regolamenti, corrispondenza, cerimoniale); "Svezia - Svizzera - Ungheria - URSS - USA - USA documentario - Paesi vari" (contiene materiale vario relativo a: documentari, mostre, regolamenti)

1962

CM 28 ter

"XXIII Mostra 1962: Commissione Selezione"

Contiene 3 fascicoli:

"Commissione Selezione - Varie 1962"; "XXIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica - Film Selezionati"; "Film non inclusi 1962"

1962

CM 28/4

"XXIII Mostra 1962: Manifestazioni Collaterali"

Contiene 3 fascicoli:

"XXIII Mostra - VII Mostra Libro - XIV Mostra Ragazzi - XIII Mostra documentario - V Mostra Arte - Mostra del Libro 1962" (contiene materiale vario relativo a: documentari, telegrammi, comunicati); "Manifestazioni Collaterali 1962"; "Retrospectiva "Nascita del film sonoro americano" 1962"

1962

CM 28/5

"XXIII Mostra 1962: Manifestazioni Varie"

Contiene 1 fascicolo:

"Manifestazioni varie - Festival Film Pubblicitario - Festival di Bergamo" (contiene regolamenti)

1962

CM 28/6

"XXIII Mostra 1962: Stampa - Informativa"

Contiene 2 fascicoli:

"Stampa Calendario 1962"; "Informativa 1962"

1962

CM 28/7

"XXIII Mostra 1962 Giurie - Premi e diplomi"

Contiene 2 fascicoli:

"Giuria Mostra Grande - VII Mostra Libro Giuria - XIV Giuria Ragazzi - XIII Giuria Documentario - V Giuria Arte"; "Premi e Diplomi 1962"

1962

CM 28/8

"XXIII Mostra 1962: Corrispondenza"

Contiene 2 fascicoli:

"Italia Personalità - Corrispondenza"; "Corrispondenza Presidente - Professionali -

Inviti Attori, Attrici - Personali Direttori - Ringraziamenti - Riservate - Natale -
Attanasio - Processo"

1962

CM 28/9

"XXIII Mostra 1962: Affari Generali"

Contiene 2 fascicoli - vari opuscoli

"Affari Generali"; "Atti 1962"; "Discorso di Sua Eminenza il Cardinale Giovanni
Urbani Patriarca di Venezia alla Messa del Cinema"; "Sezione Culturale -
Retrospectiva dedicata alla nascita del cinema sonoro negli Stati Uniti"; "XXIII
Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica - Programma"; Venezia Giovani -
La Biennale di Venezia - Programma"; "Fiches Cinématographiques";
"Kompendium der Photographie"; "FBW - Information"; "XIII Mostra
Internazionale del Film Documentario"; "Cinema e Libertà"; "XI Mostra
Internazionale del film Documentario scientifico, culturale e ricreativo"; "I Mostra
Retrospectiva del film sull'arte"; "Kenji Mizoguchi di Antonio Petrucci"

1962

CM 28/10

"XXIII Mostra 1962: Amministrazione"

Contiene 4 fascicoli:

"Amministrazione 1962" (contiene materiale relativo a ordini di servizio,
personale, incassi); "Apparecchi e forniture - Ufficio biglietti - Fatture SIAE";
"Cineteca 1962" (contiene richieste film, elenco film ceduti); "Impianto di
traduzione simultanea"

1962

CM 28/11

"XXIII Mostra 1962: Enti - Istituzioni"

Contiene 1 fascicolo:

"AGIS - ANAC - ANICA - CIDALC - FIPRESCI - OCIC - RAI"

1962

CM 28/11
"XXIII Mostra 1962: Pratiche di spedizione"

Contiene 300 fascicoletti:
"Pratiche di spedizione" (dal n.1 al n.305)

1962

CM 28/12
"XXIII Mostra 1962: Pratiche di spedizione"

Contiene 300 fascicoletti:
"Pratiche di spedizione" (dal n.306 al n.581)

1962

CM 28/13
"XXIII Mostra 1962: Bollettini"

Contiene 27 fascicoli - 1 registro:
"Bollettini proventi giornalieri"; "Brogliaccio cassa XXIII Mostra d'Arte Cinematografica"

1962

CM 29
"XXIV Mostra 1963: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:
"Mostra Grande (Documentario - Ragazzi) Argentina - Finlandia 1963" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande e documentari); "1963 Francia - Germania - (Messico) - Giappone" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande e documentari)

1963

CM 29 bis

"XXIV Mostra 1963: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:

"Gran Bretagna - Messico 1963" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande e documentari); "1963 Norvegia - Ungheria - URSS" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande e documentari)

1963

CM 29 ter

"XXIV Mostra 1963: Stampa - Affari Generali"

Contiene 3 fascicoli:

"1963 Servizi Stampa" (contiene comunicati stampa, inviti giornali); "Affari Generali - Stampa 1963" (contiene inviti, lettere varie, questionari); "Prenotazioni anno 1963"

1963

CM 29/4

"XXIV Mostra 1963: Corrispondenza - Giurie"

Contiene 2 fascicoli:

"Commissione selezione - Giurie - Film Scientifico Didattico (PD) - 1963"; "Corrispondenza 1963"

1963

CM 29/5

"XXIV Mostra 1963: Amministrazione - Enti/Istituzioni - Calendario"

Contiene 4 fascicoli:

"Amministrazione 1963" (contiene fatture SIAE, richieste, personale, ordini di servizio); "Enti Istituzioni 1963"; "Calendario 1963"; "Cineteca '63"

1963

CM 29/6

"XXIV Mostra 1963: Pratiche di spedizione"

Contiene 119 fascicoletti:

"Pratiche di spedizione" (dal n.1 al n.299)

1963

CM 29/7

"XXIV Mostra 1963: Pratiche di spedizione"

Contiene 136 fascicoletti:

"Pratiche di spedizione" (dal n.300 al n.490)

1963

CM 29/8

"XXIV Mostra 1963: Pratiche di spedizione - Bollettini"

Contiene 1 registro - 59 fascicoletti

"Pratiche di spedizione" (dal n.500 al n.579); "Bollettini dei proventi giornalieri"; "Brogliaccio di cassa XXIV Mostra 1963"; "Carico e scarico biglietti"

1963

CM 29/9

"XXIV Mostra 1963: Paesi: USA"

Contiene 4 fascicoli:

"U.S.A. Varie anno 1963"; "U.S.A. - Mostra Grande 1963"; "Paesi U.S.A. - Cine - Usis"; "U.S.A. 1963 - XV Mostra Film per ragazzi"

1963

CM 29/10

"XXIV Mostra 1963: Manifestazioni Varie/Ospitalità"

Contiene 1 fascicolo:

"1963 Manifestazioni Varie - Servizi Stampa - Ufficio ospitalità"

1963

CM 29/11

"XXIV Mostra 1963: Corrispondenza/Amministrazione"

Contiene 6 fascicoli:

"Corrispondenza con "Venezia""; "Riservate XXIV Mostra"; "Personali Direttore 1963"; "Atti 1963"; "Esperti"; "Richieste Film della cineteca"

1963

CM 29/12

"XXIV Mostra 1963: Varie (Manifestazioni/Amministrazione)"

Contiene 5 fascicoli:

"Rassegna Film Scientifico - Didattico Padova 1962-1963"; "Sydney Film Festival 1963"; "XV Mostra Internazionale del Film per Ragazzi"; "XIV Mostra Internazionale Film Documentario"; "1963 Domande Lavoro - Esperti sel. - Giurie Mostre - Mostra libro - Premi e diplomi - Commiss. Selez. - Mostre Minori - Retrospective - Ufficio Biglietti - Ringraziamenti"

1963

CM 30

"XXV Mostra 1964: Paesi"

Contiene 2 fascicoli:

"1964 - XXV Mostra Cinematografica Argentina e Filippine" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande e documentari); "Francia - Gran Bretagna (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande e documentari)"

1964

CM 30 bis

"XXV Mostra 1964: Paesi"

Contiene 3 fascicoli:

"Paesi Grecia - Perù" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande e documentari); "Paesi Polonia - URSS" (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande e documentari); U.S.A. (contiene materiale vario relativo a Mostra Grande e documentari)

1964

CM 30 ter

"XXV Mostra 1964: Commissione di selezione/Giurie"

Contiene 2 fascicoli:

"Commissione di selezione"; "Giurie"

1964

CM 30/4

"XXV Mostra 1964: Manifestazioni collaterali"

Contiene 4 fascicoli:

"1964 - Mostre Documentario e Ragazzi"; "Mostre Collaterali - Arte - Ragazzi - Documentario"; "VI Mostra Internazionale del Film sull'Arte"; "Rassegna Films di qualità"

1964

CM 30/5

"XXV Mostra 1964: Manifestazioni collaterali/Manifestazioni Varie/Enti e Istituzioni"

Contiene 10 fascicoli:

"Documentario Michelangelo"; "Retrospectiva film Paesi nordici"; "Rassegna Film Scientifico - Didattico"; "Mostra del Libro"; "Manifestazioni Varie"; "Convegni e Table Ronde"; "Enti - Istituzioni"; "AGIS - ANICA - RAI TV - Ministero Turismo e Spettacolo"; "OCIC"; "Festival Film Sydney 1964"

1964

CM 30/6

"XXV Mostra 1964: Stampa"

Contiene 55 fascicoli, divisi per paese di provenienza, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, elenchi film:

"Argentina - Venezuela"

1964

CM 30/7

"XXV Mostra 1964: Ospitalità"

Contiene 4 fascicoli, con documenti relativi all'ospitalità:

"Albergo Excelsior"; "Albergo Des Bains"; "Albergo Wagner Cappelli"; "Alberghi vari 1964"

1964

CM 30/8

"XXV Mostra 1964: Ospitalità"

Contiene 5 fascicoli:

"Direttori Festival"; "Spagna"; "Svezia"; "USA"; Italia - Inviti 1964"

1964

CM 30/9

"XXV Mostra 1964: Corrispondenza"

Contiene 5 fascicoli:

"Corrispondenza 1"; "Corrispondenza 2"; Corrispondenza ufficio Roma"; "Relazione Presidente 1964"; "Cineteca '64"

1964

CM 30/10

"XXV Mostra 1964: Premi e Diplomi, Regolamenti, Affari Generali"

Contiene 2 fascicoli e 1 Bollettino

"Premi e Diplomi/Regolamenti"; "Affari Generali"; "Bollettino XXV Mostra Internazionale d'arte cinematografica"

1964

CM 30/11

"XXV Mostra 1964: Amministrazione"

Contiene 2 fascicoli:

"Amministrazione"; "Prenotazioni anno 1964"

1964

CM 30/12

"XXV Mostra 1964: Pratiche di spedizione/Bollettini"

Contiene 3 fascicoli:

"Buoni Biglietti"; "Carico e Scarico Biglietti cassiere XXV Mostra del Cinema 1964"; "Bollettini di spedizione dal n.1 al n.231"

1964

CM 30/13

"XXV Mostra 1964: Pratiche di spedizione/Bollettini"

Contiene 65 fascicoletti

"Pratiche di spedizione" (dal n. 1 al n. 85)

1964

CM 31

"XXVI Mostra 1965: Paesi"

Contiene 2 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per

Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, elenchi film:

"Argentina - Australia - Austria - Belgio - Brasile - Canada - Bulgaria - Cecoslovacchia - Cile - Cina - Cipro - Corea - Costa d'Avorio - Cuba - Danimarca - Egitto (RAU) - Finlandia"; "Francia - Germania - Giappone - Gran Bretagna - Grecia"

1965

CM 31 bis

"XXVI Mostra 1965: Paesi"

Contiene 3 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, elenchi film:

"Italia"; "India - Pakistan - Iran - Irlanda - Israele - Jugoslavia - Messico - Norvegia - Nuova Zelanda - Paesi Bassi - Paesi Vari - Polonia - Portogallo - Romania"; "Spagna - Svezia - Svizzera - Ungheria - URSS - USA"

1965

CM 31 ter

"XXVI Mostra 1965: Commissione di Selezione/Giurie, Premi"

Contiene 10 fascicoli:

"Selezione" (membri Sottocommissione e Commissione di selezione, comitato esperti, giuria); "FIPRESCI Giuria 1965"; "Giurie e Premi"; "Note personali membri giurie '65"; "Giuria XXVI Mostra d'arte cin."; "Giuria OCIC"; "Giuria" (Ragazzi e Documentario); "Giurie/Commissioni di selezione 1965"; "Premi e Diplomi"; "Premi e Diplomi 1965"

1965

CM 31/4

"XXVI Mostra 1965: Mostra del Libro"

Contiene 3 fascicoli:

"Mostra del Libro 1965. Specializzata. Stranieri. Italia" (con elenco partecipanti diviso per paese); "Mostra del Libro 1965" (con giuria, regolamento, richieste materiali, corrispondenza, traduzioni); "Mostra del Libro Stranieri (Varie)" (con

elenco partecipanti diviso per paese)

1965

CM 31/5

"XXVI Mostra 1965: Table Ronde"

Contiene 2 fascicoli:

"Tavola Rotonda 1965" (calendario, elenco partecipanti, testi); "Table Ronde" (nominativi, elenco invitati, inviti, relazioni, comunicazioni varie)

1965

CM 31/6

"XXVI Mostra 1965: Manifestazioni collaterali e varie"

Contiene 2 fascicoli:

"Manifestazioni Collaterali" (con rubrica dr. Cagnolo, elenco giornalisti stranieri, elenco film Retrospectiva, Rassegna Film Ragazzi, corrispondenza); "Manifestazioni Varie" (con Rassegna Scout e altre manifestazioni italiane ed estere)

1965

CM 31/7

"XXVI Mostra 1965: Stampa"

Contiene 2 fascicoli:

"Stampa 1965" (con elenco giornalisti inviati a Venezia, elenco quotidiani e riviste); "Giornali Lettere - Risposte 1965" (elenco generale, lettere da inviare a giornali e settimanali, elenco giornali da contattare)

1965

CM 31/8

"XXVI Mostra 1965: Ospitalità"

Contiene 48 fascicoli, i primi dei quali sono "Direttori festivals" (con elenchi di

direttori, attori, attrici) e "Mostre Documentario e Ragazzi 1965" (suddiviso per paese), gli altri sono denominati per paese in ordine alfabetico, da Algeria a Venezuela

1965

CM 31/9

"XXVI Mostra 1965: Ospitalità"

Contiene 4 fascicoli, contenenti corrispondenza e inviti:

"Italia I dalla A fino alla G compresa"; "Italia II continuazione"; "Italia Giornalisti"; "Italia continuazione giornalisti"; "Adesioni Giornalisti mod. 4 Mostra Grande"

1965

CM 31/10

"XXVI Mostra 1965: Corrispondenza"

Comprende due fascicoli, contenenti entrambi corrispondenza, anche con prof. Chiarini:

"Corrispondenza"; Cineteca '65"

1965

CM 31/11

"XXVI Mostra 1965: Affari Generali"

Contiene un fascicolo, "Affari Generali" (contiene materiali vari e corrispondenza relativa a personalità, rapporti istituzionali, materiale richiesto e omaggio, bozze catalogo); 24 riviste e una busta, con i regolamenti della Mostra

1965

CM 31/12

"XXVI Mostra 1965: Affari Generali/Enti/Amministrazioni"

Contiene 13 fascicoli, contenti documenti relativi a cerimoniale, ospitalità,

personale, elenchi paesi invitati, comunicati stampa, corrispondenza con agenzie di stampa e giornali, pratiche doganali, apparecchi e forniture:

"CIDALC"; "UNESCO ONU CICT"; "AGIS-ANICA-RAI-ANAC-UNITALIA"; "Amministrazione - Ordini di servizio - Personale - Corr. Presidente"; "Domande di Lavoro"; "Apparecchi e Forniture"; "Affari Generali"; "Comunicati 1965"; "Preparazione Mostra Grande"; "Viaggio del Direttore e dr. Valmarana nei Paesi orientali dal 5.6.65"; "Originali Bollettino 1965"; "Bollettino n. 3-4"; "Prenotazioni XXVI Mostra Cinema a. 1965"

CM 31/13

"XXVI Mostra 1965: Pratiche di Spedizione e Brogliaccio Cassa"

Contiene 77 fascicoletti "Pratiche di Spedizione" (dal n. 2 al n. 145) e un registro "Brogliaccio di Cassa 1965"

1965

CM 31/14

"XXVI Mostra 1965: Pratiche di Spedizione"

Contiene 77 fascicoletti "Pratiche di Spedizione" (dal n. 152 al n. 299)

1965

CM 31/15

"XXVI Mostra 1965: Pratiche di Spedizione"

Contiene 113 fascicoletti "Pratiche di Spedizione" (dal n. 304 al n. 523)

1965

CM 32

"XXVII Mostra 1966: Paesi"

Contiene 5 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, elenchi film:

"America Mostra Grande Ragazzi Documentario Varie Cine"; "America

continua"; "Argentina - Australia - Austria - Belgio - Bulgaria - Brasile - Canada - Cecoslovacchia - Cile - Cina - Corea - Cuba - Danimarca"; "Egitto - Francia - Finlandia - Germania - Giappone"; "Grecia - Gran Bretagna - India - Iran - Jugoslavia"

1966

CM 32 bis

"XXVII Mostra 1966: Paesi"

Contiene 3 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, elenchi film:

"Italia"; "Israele - Jugoslavia - Messico - Norvegia - Nuova Zelanda - Paesi Bassi - Polonia - Portogallo - Romania"; "Senegal - Spagna - Svezia - Svizzera - Turchia - Ungheria - URSS - Venezuela - Paesi vari"

1966

CM 32 ter

"XXVII Mostra 1966: Mostra del Libro"

Contiene 95 fascicoli:

"Giuria Mostra del Libro" (con giurie varie e corrispondenza); gli altri sono denominati per paese con il nome dell'autore principale

1966

CM 32/4

"XXVII Mostra 1966: Table Ronde"

Contiene 1 fascicolo:

"Tavola Rotonda anno 1966" (calendario, elenco partecipanti, testi, nominativi, elenco invitati, inviti, relazioni, comunicazioni varie)

1966

CM 32/5

"XXVII Mostra 1966: Manifestazioni Collaterali e Manifestazioni Varie"

Contiene 3 fascicoli:

"Manifestazioni Collaterali" (con elenco giornalisti stranieri, elenco film Retrospectiva, Mostra Film sull'Arte, Rassegna del Film scientifico e didattico, Rassegna Film Ragazzi, Festival del Film industriale, corrispondenza); "Mostre Ragazzi - Documentario Premiazione/ Comunicati" (verbali e comunicati stampa); "Manifestazioni Varie/Convegni" (con altre manifestazioni italiane e convegni)

1966

CM 32/6

"XXVII Mostra 1966: Selezione/Giurie/Premi e Diplomi/Regolamenti"

Contiene 33 fascicoli, con Verbali, componenti giurie, premi vari, trasmissione regolamenti alle rappresentanze diplomatiche all'estero ed estere in Italia, regolamenti

1966

CM 32/7

"XXVII Mostra 1966: Stampa"

Contiene 8 fascicoli:

"Elenchi Giornalisti"; "Le pubblicazioni della XXVII Mostra del Cinema"; "Giornalisti Italiani"; "Giornalisti Stranieri"; "Comunicati XXVII Mostra del Cinema 1966 non completo"; "Raccolta non completa varia"; "Campione del Comunicato della Mostra Film Ragazzi e Documentario 1966 con Giuria e Commissione Selezione"; "Comunicati Stampa Mostra Ragazzi - Documentario"

1966

CM 32/8

"XXVII Mostra 1966: Stampa"

Contiene 3 fascicoli:

"Ufficio Stampa 1966 Giornalisti Italiani e Stranieri Varie" (con comunicati, elenchi, evidenze, corrispondenza varia); "Fotografi (Italia) 1966 27. Mostra"; "Giornalisti (Italia)"

1966

CM 32/9

"XXVII Mostra 1966: Corrispondenza/Ufficio Biglietti/Enti-Istituzioni"

Contiene 11 fascicoli:

"Varie Amministrazione" (con pratiche varie, richieste, elenchi impiegati e operatori, maschere, forniture e manutenzioni, rapporti con utenze); "Corrispondenza"; "Varie C.G.Stewart Germania"; "Corrispondenza"; "Corrispondenza"; "Solo Biglietti 1966 Mostra del Cinema"; "Direttori Personalità richiedono biglietti per sala grande"; "Ufficio biglietti"; "RAI"; "CIDALC"; "Presidente"

1966

CM 32/10

"XXVII Mostra 1966: Cinemundus/Affari Generali"

Contiene 5 fascicoli:

"Cinemundus Araldo dello Spettacolo"; "Araldo dello Spettacolo"; "Affari Generali" (con bozze regolamento, ringraziamenti, rapporti con cineteche, varie); "Cineteca '66"; "Cineteca '66" (con elenco film)

1966

CM 32/11

"XXVII Mostra 1966: Affari Generali, Ospitalità + Rubrica"

Contiene 3 fascicoli:

"Affari Generali" (con corrispondenza, denuncia danni, richieste); "Lettere estere e Direttori Festival 27. Mostra 1966"; "XVII Mostra Film Ragazzi XVII Mostra Film Documentario Anno 1966" (con lettere di invito, elenco giornalisti, corrispondenza con Italia ed estero).

Contiene anche una rubrica "M[ostra] G[rande] Dr. Cagnato" (con i film presentati nei vari paesi)

1966

CM 32/12

"XXVII Mostra 1966: Ordini di Spedizione/Pratiche di Spedizione"

Contiene 114 fascicoletti "Pratiche di Spedizione" (dal n. 1 al n. 197) e un registro "Ordini di Spedizione"

1966

CM 32/13

"XXVII Mostra 1966: Pratiche di Spedizione"

Contiene 133 fascicoletti "Pratiche di Spedizione" (dal n. 101 al n. 481)

1966

CM 32/14

"XXVII Mostra 1966: Pratiche di Spedizione"

Contiene 122 fascicoletti "Pratiche di Spedizione" (dal n. 482 al n. 726)

1966

CM 32/15

"XXVII Mostra 1966: Inviti"

Contiene 3 fascicoli:

"Invitati - Italia (A-L)"; "Invitati - Italia (M-Z)"; "Mostra Documentario e Ragazzi 1966 - Inviti spediti"

1966

CM 32/16

"XXVII Mostra 1966: Giurie e Varie"

Contiene 5 fascicoli:

"Giuria OCIC 27. Mostra 1966"; "Giuria XXVII Mostra Inviti Italia"; "Elenco Giurie XXVII Mostra"; "XXVII Mostra del Cinema 1966 Prenotazioni"

abbonamenti e biglietti"; "Dati su Film delle passate Mostre"

1966

CM 33

"XXVIII Mostra 1967: Paesi"

Contiene 19 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, elenchi film:

"Argentina"; "Australia"; "Austria"; "Belgio"; "Brasile"; "Bulgaria"; "Bulgaria"; "Canada"; "Cecoslovacchia"; "Cecoslovacchia"; "Cile - Corea - Cuba"; "Danimarca - Filippine"; "Finlandia"; "Francia" (3 fascicoli con lo stesso nome); "Germania"; "Giappone"; "Giappone"

1967

CM 33/bis

"XXVIII Mostra 1967: Paesi"

Contiene 10 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, elenchi film:

"Gran Bretagna (Mostra Documentario e Ragazzi); "Gran Bretagna Mostra Grande); "Gran Bretagna 1967"; "Jugoslavia"; "Jugoslavia"; "India"; Iran Irlanda Israele"; "Irlanda"; "Italia Mostra Grande+Ragazzi+Documentario Varie"

1967

CM 33/ter

"XXVIII Mostra 1967: Paesi"

Contiene 17 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, elenchi film:

"Paesi Bassi - Paesi Vari"; "Paesi vari Corrispondenza con le Ambasciate, le Legazioni e i Ministeri"; "Pakistan"; "Polonia"; "Polonia"; "Portogallo"; "Portogallo"; "Repubblica Federale Tedesca (XIX Mostra Int. Film ragazzi XVIII Mostra Int. Film Documentario XXVIII Mosra Int. Arte Cinematografica" -

“Romania”; “Romania”; Senegal”; “Spagna”; “+ Spagna”; “Svezia”; “Svizzera”; “Ungheria”; “+ Ungheria”

1967

CM 33/4

"XXVIII Mostra 1967: Paesi"

Contiene 7 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, elenchi film: “URSS”; “USA Mostra Grande”; “Retrospectiva USA”; “USA Mostra Documentario”; “USA Varie”; “USA”; “USA Attori”

1967

CM 33/5

"XXVIII Mostra 1967: Mostre collaterali e Mostre varie"

Contiene 7 fascicoli:

“Personalità XIX Ragazzi XVIII Documentario”; “Comunicato Inaugurazione della XIX Ragazzi – XVIII Documentario 1967”; “Elenco Film selezionati Documentario Ragazzi Programma Documentario e Ragazzi”; “Topo Gigio XIX Ragazzi Comunicato 1967”; “Italia AMEN”; “Verbale Mostra Libro 1967 Francese Italiano”; “Tavola Rotonda 1967 – Elenco Programma Film Mayer – Elenco partecipanti – Nota di E. Spiess”

1967

CM 33/6

"XXVIII Mostra 1967: Mostre collaterali e Mostre varie"

Contiene 2 fascicoli:

“Conclusione Tavola Rotonda Mostra Cinema 1967 Italiano Straniero”; “Manifestazioni Varie” (con elenco)

1967

CM 33/7

"XXVIII Mostra 1967: Mostre collaterali e Mostre varie"

Contiene 6 fascicoli:

“Raccolta Comunicati completi Mostra del Cinema I Raccolta”; “Raccolta Completa dal n. 1 al n. 122 Mostra del Cinema 3° Raccolta”; “Da completare raccolta dal n. 1 al n. 122 Mostra del Cinema 4° Raccolta”; “Referendum Soci Sindacato Nazionale Giornalisti Mostra Cinema 1967”; “Giornalisti Italiani e Stranieri Documentario Ragazzi”; “Materiale per Comunicati Giornalisti Originali Comunicati”

1967

CM 33/8

"XXVIII Mostra 1967: Mostre collaterali e Mostre varie"

Contiene 4 fascicoli:

“Elenco Giornalisti (con casella) Italiani e Stranieri 1967; “Mostra del Cinema Elenco Giornalisti 1967 Stranieri”; “Giornalisti Italiani con indirizzo 1967”; “Mostra Cinema Fotoreporters 1967 Troupes televisive”

1967

CM 33/9

"XXVIII Mostra 1967: Commissione di Selezione/Giurie, Premi"

Contiene 6 fascicoli:

“XXVII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica Giuria e Commissione di Selezione – XVIII Mostra Int. Film Documentario Giuria e Commissione di selezione - XIX Mostra Int. Film Ragazzi Giuria e Commissione di selezione - Elenco Personalità che non sono potute intervenire”; “Sottocommissione”; “Verbale della Giuria Mostra Grande 1° e 2° Verbale”; “Diplomi di Partecipazione Premi”; “Premi e Diplomi”; “Diplomi/Oselle”

1967

CM 33/10

"XXVIII Mostra 1967: Commissione di Selezione/Giurie, Premi"

Contiene 26 fascicoli, con verbali Premiazione Mostra Int. Film Documentario e Mostra Int. Film Ragazzi e vari altri premi minori; con corrispondenza per l'ospitalità dei membri delle varie giurie

1967

CM 33/11

"XXVIII Mostra 1967: Amministrazione/Enti-Istituzioni/Affari Generali"

Contiene 8 fascicoli, contenuti documenti relativi a domande assunzione personale, corrispondenza con enti, pratiche doganali, apparecchi e forniture:

“Amministrazione-Presidente”; “Personale Direttore-Parlamentari”; “Domande di lavoro-Corrispondenza FIAPF- Corrispondenza con ufficio di Roma”; “Apparecchi e Forniture”; “Affari Generali-Alitalia-Visti”; “Personalità”; “Cineteca '67”; “Prenotazioni biglietti e abbonamenti anno 1967 – 28. Mostra Cinema”

1967

CM 33/12

"XXVIII Mostra 1967: Pratiche di spedizione"

Contiene 149 fascicoletti "Pratiche di Spedizione" (dal n. 1 al n. 294)

1967

CM 33/13

"XXVIII Mostra 1967: Pratiche di spedizione"

Contiene 151 fascicoletti "Pratiche di Spedizione" (dal n. 295 al n. 677)

1967

CM 33/14

"XXVIII Mostra 1967: Mostra del Libro"

Contiene 9 fascicoli e 4 buste:

“Mostra del Libro Stranieri 1967 Varie” (con elenco partecipanti diviso per

paese); “Mostra del Libro 1967 Elenco spedizione libri da restituire alle case editrici con lettera di accompagnamento”; “Mostra del Libro 1967” Invio premi – Invio cataloghi – Invio Diplomi”; “Germania case editrici 1967”; “Germania periodici 1967”; “Hong Kong Periodici 1967”; “Indonesia Periodici 1967”; “Pakistan Periodici e case editrici 1967”; “Principato di Monaco Periodici 1967”. Le buste sono denominate: “Lettere fatture per spedizione libri”; “Lettera e Regolamenti Generale Libro italiano-Francese-Inglese 1967”; “Lettera Generale Regolamenti Generale Libro italiano-Francese-Inglese 1967”; “Regolamento 12. Mostra del Libro”

1967

CM 33/15

"XXVIII Mostra 1967: Giornalisti"

Contiene 2 fascicoli, con elenchi giornalisti inviati a Venezia:

“Argentina Australia Austria Belgio Brasile Bulgaria Canada Cecoslovacchia Cina Filippine Germania Giappone Germania Gran Bretagna Grecia India Jugoslavia”; “Irlanda Israele Libano Lussemburgo Messico Neederland Olanda Polonia Portogallo Romania Russia Spagna Svizzera Turchia Ungheria Uruguay USA Venezuela”

1967

CM 33/16

"XXVIII Mostra 1967: Convegno Espressionismo"

Comprende un fascicolo, denominato “Testi originali battuti” contenente i testi delle relazioni tenute al convegno.

1967

CM 33/17

"XXVIII Mostra 1967: Inviti/ Varie"

Contiene 3 fascicoli, con elenchi invitati e giurati:

“Mostra Documentario e Ragazzi 1967”; “Giurie e Direttori festivals Varie Table Ronde Elenco inviti OCIC”; “1967 Italia”

1967

CM 34

"XXIX Mostra 1968: Paesi"

Contiene 14 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, elenchi film:

"Argentina XXIX Mostra Int. D'Arte Cinemat. XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi"; "Australia XXIX Mostra Int. XXIX Mostra Int. D'Arte Cinemat. XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi"; "Austria XXIX Mostra Int. XXIX Mostra Int. D'Arte Cinemat. XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi"; "Belgio XXIX Mostra Int. XXIX Mostra Int. D'Arte Cinemat. XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi"; "Brasile XXIX Mostra Int. XXIX Mostra Int. D'Arte Cinemat. XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi"; "Bulgaria XXIX Mostra Int. XXIX Mostra Int. D'Arte Cinemat. XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi"; "Canada XXIX Mostra Int. XXIX Mostra Int. D'Arte Cinemat. XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi"; "Cecoslovacchia XXIX Mostra Int. XXIX Mostra Int. D'Arte Cinemat. XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi"; "Chile Cina Corea Cuba"; "Danimarca Finlandia"; "Francia XXIX Mostra Int. D'Arte Cinem. Varie"; "Francia XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi"; "Germania XXIX Mostra Int. D'Arte Cinem. Varie"; "Germania XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi"

1968

CM 34/bis

"XXIX Mostra 1968: Paesi"

Contiene 10 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, elenchi film:

"Giappone XXIX Mostra Int. d'Arte Cinematografica XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi"; "Gran Bretagna XXIX Mostra Int. d'Arte Cinematografica e varie; "Gran Bretagna XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi"; "Grecia XXIX Mostra Int. d'Arte Cinematografica XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film

Ragazzi”; “India XXIX Mostra Int. d'Arte Cinematografica XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi”; “Irlanda XIX Mostra Int. Film Documentario Israele XXIX Mostra Int. d'Arte Cinematografica”; “Irlanda”; “Italia XX Mostra Int. Film Ragazzi XIX Mostra Int. Film Documentario”; “Italia XX Mostra Int. Film Ragazzi XIX Mostra Int. Film Documentario”; “Italia XXIX Mostra Int. d'Arte Cinematografica”; Jugoslavia “ XXIX Mostra Int. d'Arte Cinematografica XIX Mostra Int. Film Documentario XX Mostra Int. Film Ragazzi”;

1968

CM 34/ter

"XXIX Mostra 1968: Paesi"

Contiene 7 fascicoli, contenenti corrispondenza e materiale vario relativi a Mostra Grande, Mostra del Documentario e del Cortometraggio, Mostra Film per Ragazzi, spedizioni, accreditati, editoria, ospitalità, elenchi film:

“Messico Norvegia Nuova Zelanda Paesi Bassi”; “Paesi vari Polonia”; “Portogallo Romania Spagna”; “Svezia Svizzera Turchia Ungheria”; “USA XXIX Mostra Int. d'Arte Cinematografica Varie”; “USA XX Mostra Int. Film Ragazzi XIX Mostra Int. Film Documentario Varie”; “URSS Venezuela”

1968

CM 34/4

"XXIX Mostra 1968: Giuria, Commissioni, Manifestazioni"

Contiene 6 fascicoli, contenenti elenchi film, elenchi giurati, testi delle tavole rotonde e convegni, ospitalità:

“XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica Giuria e Commissione di Selezione – XIX Mostra Int. Film Documentario Giuria e Commissione di selezione non accettato”; “VIII Mostra Internazionale del Film sull'Arte”; “Convegno Centro Studi Tempo Libero Convegni vari Tavola Rotonda “Cinema e Politica” Retrospectiva di Alfred Hitchcock (non ha avuto luogo) Retrospectiva di Jean Renoir”; XIII Rassegna Int. Film Scientifico Didattico 1967-1968”; “Mostra Internazionale del libro, del periodico cinematografico, televisivo e fotografico”; Manifestazioni varie”

1968

CM 34/5

"XXIX Mostra 1968: Premi e Diplomi, Regolamenti"

Contiene 4 fascicoli:

"Premi 1968 Mostra Grande"; "Premi e Diplomi"; "Relazione 29° Mostra 1968";
"Regolamenti XXIX 1968"

1968

CM 34/6

"XXIX Mostra 1968: Comunicati"

Contiene 29 fascicoli, relativi al materiale stampa:

"Varie"; "Trame di alcuni film presentati"; "Invito film Les deux Marseilles";
"Presentazione Programma mostra"; "Comunicati per Giornalisti e Film
sull'Arte"; "Films"; "Comunicato di Le Assemblee Riunite degli autori, dei
giornalisti e dei critici cinematografici/Comunicati Uffici Stampa Esteri";
"Comunicato n. 1"; "Comunicato che non è stato diramato"; "Programma
generale completo della XXIX Mostra del Cinema"; "Biennale Teatro e Musica";
"Sospensione Inizio Mostra"; "Conferma conferenza di apertura"; "Chiarini
rimette la mostra nelle mani del Presidente"; "Smentita dimissioni di Chiarini";
"Persone presenti"; "Rétrospective Jean Renoir"; "Programmazione straordinaria
film invitati"; "Solidarietà per Cecoslovacchia occupata"; "Comunicato contro
boicottaggio"; "Assemblea"; "Boicottaggio mostra" (2 fascicoli); "Cessazione
straordinaria della mostra"; "Intimidazioni alla vigilia della mostra";
"Permanenza in carica Chiarini"; "Programma proiezioni Mostra Cinema 1968
non completo"; "Comunicati Stampa XXIX Mostra Cinema"

1968

CM 34/7

"XXIX Mostra 1968: Comunicati, Stampa"

Contiene 6 fascicoli:

"2° raccolta comunicati numerati anno 1968"; "Originali 26/8/1968 Documenti
importanti sulla Mostra del Cinema XXIX"; "Da fare comunicati"; "Stampa arrivi
previsti 1968"; "Curriculum"; "Italia FIAF Fioravanti Nuovi Indirizzi di riviste
fotografiche 1968"

1968

CM 34/8

"XXIX Mostra 1968: Ospitalità/Amministrazione/Affari Generali"

Contiene 10 fascicoli, contenuti documenti relativi a domande assunzione personale, corrispondenza con enti, pratiche doganali, apparecchi e forniture:

"Giuria 1968 Mostre minori"; "Mostre minori"; "Amministrazione Visti Proventi Giornalieri Comunicazioni di Servizio Corrispondenza Presidente"; Apparecchi e Forniture-CIDALC Cineteca 1967-Cineteca 1968-Corrispondenza Ufficio Roma-Domande di lavoro"; "Affari Generali"; "Ambasciate Ministeri"; "Modello lettera per le Ambasciate-Elenco rappresentanze diplomatiche, copie lettere inviate alle varie Ambasciate"; "Biennale 1966-1968 Notizie chieste da Venezia per inviti Biennale"; "Prenotazioni giornaliera 29. Mostra Cinema"; "Cineteca '68"

1968

CM 34/9

"XXIX Mostra 1968: Pratiche di spedizione"

Contiene 167 fascicoletti "Pratiche di Spedizione" (dal n. 1 al n. 199)

1968

CM 34/10

"XXIX Mostra 1968: Pratiche di spedizione"

Contiene 136 fascicoletti "Pratiche di Spedizione" (dal n. 200 al n. 443)

1968

CM 34/12

"XXIX Mostra 1968: Periodi"

Contiene 29 fascicoli divisi per paese del periodico

1968

CM 34/13

“XXIX Mostra 1968: Case editrici”

Contiene 13 fascicoli divisi per paese della casa editrice

1968

CM 34/14

“XXIX Mostra 1968: Case editrici”

Contiene 18 fascicoli divisi per paese della casa editrice

1968

CM 34/15

“XXIX Mostra 1968: Varie”

Contiene 8 fascicoli, 1 opuscolo, 1 cartellina:

“1968 Facsimile di lettere”; “Mostra del Libro Venezia – Atti”; “Commissione Selezione XXIX Mostra 1968”; “Scelta Film XXIX Mostra '68”; “Consiglio Int.le del Cinema e della TV 1968”; “Tavola Rotonda Mostra Film ragazzi 1968”; “Comunicati Stampa Biennale”; “Attendere risposta libro 1968”; “Relazione 28. Mostra Internazionale d'arte cinematografica” (opuscolo); “Alla XXVIII Mostra Internazionale d'arte cinematografica” (cartellina)

1968

CM 34/16

“XXIX Mostra 1968: Mostra Libro”

Contiene 3 fascicoli.

“Opere fuori concorso”; “Editori Sovietici”; “Libro '68”

1968