

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO di LAUREA IN

MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

**IL CINEMA SOVIETICO: DISSIDENZA, INNOVAZIONE E CENSURA
POLITICA NEL VENTENNIO DALLA *STAGNAZIONE* ALLA *PERESTROJKA***

CANDIDATO

Agnese Fantini

RELATORE

Raffaella Romagnoli

Anno Accademico 2022-2023

Primo Appello

Sommario

Abstract.....	3
Introduzione	4
Capitolo I.....	5
Dalla <i>stagnazione</i> alla <i>perestrojka</i>	5
1.1 <i>Panoramica socio-culturale</i>	5
1.2. <i>Il controllo del regime</i>	7
1.3. <i>Le istituzioni della censura</i>	8
1.5. <i>Verso la Perestrojka</i>	12
Capitolo II.....	14
Il cinema sovietico tra censura e dissenso	14
2.1 I protagonisti del dissenso	14
2.2 Andrej Tarkovskij	14
2.2.1 <i>Le prime critiche con “L’infanzia di Ivan”</i>	15
2.2.2 <i>Il tempo e l’arte in “Andrej Rublëv”</i>	15
2.2.3 <i>Il riflesso della verità ne “Lo specchio”</i>	16
2.3 Sergej Paradžanov	18
2.3.1 <i>Il simbolismo de “Le ombre degli avi dimenticati”</i>	18
2.3.2 <i>L’arte visiva di “Sajat Nova”</i>	19
2.4 Kira Muratova	20
2.4.1 <i>I film accantonati dalla censura</i>	20
2.4.1.2 <i>La borghesia di “Brevi incontri”</i>	21
2.4.2.2 <i>Il dramma di “Lunghi addii”</i>	21
Capitolo III.....	23
L’URSS e il cinema occidentale	23
Il rapporto tra URSS e cinema occidentale	23
3.1 <i>Bernardo Bertolucci e “Il conformista” (1970)</i>	23
3.2 <i>Francis Ford Coppola e “Il Padrino” (1972)</i>	25
3.3 <i>George Lucas e “Star Wars” (1977)</i>	26
Conclusioni	27
Bibliografia	28

Abstract

Questa tesi si concentrerà su una prima parte teorica di analisi della sfera culturale in URSS durante l'epoca della stagnazione di Brežnev (1964-1986), fin dopo la sua morte nel novembre del 1982. In particolare, si soffermerà sull'attività cinematografica di quegli anni, vittima della rigida censura sovietica, sulle innovazioni attuate nel cinema, sui registi e attori storicamente più rilevanti. La seconda parte sarà invece più pratica e analizza tre dei principali registi del ventennio brežneviano, sulle innovazioni che questi ultimi attuarono in ambito cinematografico e sulla lotta contro la censura che li rese famosi fino ai giorni nostri. Verranno quindi presi in esame alcuni dei loro film che furono pesantemente censurati in Russia, subendo tagli e modifiche significative per poter essere fruibili dal pubblico russo e internazionale. L'ultima parte aprirà l'analisi sul cinema occidentale e sul rapporto tra quest'ultimo e gli standard sovietici, considerando gli effetti della censura sulla diffusione di film americani ed italiani in URSS negli anni della Stagnazione e dell'evoluzione della censura con l'avvento del liberalismo.

Introduzione

Il primo capitolo presenta l'epoca dalla stagnazione alla *perestrojka* dal punto di vista socio-culturale, ponendo particolare attenzione al tema principale di discussione: la censura e il controllo ideologico del Partito sulla cultura. Questa prima parte fornisce una panoramica generale su tutte le forme d'arte sovietica soggette a censura, mentre i capitoli successivi si concentreranno esclusivamente sulla cinematografia. Il capitolo espone quindi i principali avvenimenti storici e politici legati al periodo della stagnazione, facendo però anche riferimenti al passato per fornire un contesto più ampio e chiaro dell'argomento trattato, così come piccoli sguardi sul futuro. Affronta inoltre il tema della censura attraverso la descrizione delle sue pratiche e strategie, delle istituzioni principali e degli argomenti tabù soggetti ad essa, fino all'inizio della *perestrojka*.

Il secondo capitolo analizza nello specifico tre dei registi più importanti per la loro fama e testimonianza anti-regime, data dalle opere cinematografiche prodotte dai primi anni '60 alla metà degli anni '80. L'analisi presenta in primo luogo una panoramica su ciascun regista, con riferimenti biografici, allo stile, alle influenze e soprattutto al rapporto dei registi con il partito e con le autorità censorie. In secondo luogo, sono presi in esame i film più significativi all'intento analitico della tesi, soffermandosi sulle novità in campo cinematografico attuate in ciascuna opera, sull'unicità dello stile di rappresentazione e in particolare sulle condizioni di lavoro a cui i registi erano obbligati a sottostare, con continue critiche e censure da parte del regime. Infine, si accenna anche alla risposta dei registi a tali condizioni, diversa per ciascuno di essi, ma in un certo senso sempre impegnata ad affermare l'importanza culturale e intellettuale delle proprie opere, permettendo loro di raggiungere traguardi eccezionali e di essere ricordati tutt'oggi a livello mondiale.

Il terzo capitolo prende in considerazione il rapporto tra l'URSS e il cinema occidentale (in particolare quello italiano e americano), analizzando tre film cult dal punto di vista della loro distribuzione in Unione Sovietica, del lavoro dei registi e della loro fama a livello mondiale. In particolare, l'attenzione è posta sull'effetto di tali film sul pubblico e sulla critica sovietica, sulle ragioni positive e negative che li rendono conosciuti a livello mondiale, sulla storia della loro creazione e sulle figure dei registi, che fecero scalpore in Russia e nel resto del mondo.

Capitolo I

Dalla *stagnazione* alla *perestrojka*

1.1 Panoramica socio-culturale

Il periodo della stagnazione (in russo *zastoj*), iniziato nel 1964 con l'ascesa di Leonid Brežnev, venne così denominato da Mikhail Gorbačëv in un rapporto che lesse al XXVII Congresso del Comitato Centrale del PCUS nel 1986, con il quale si segna la fine dell'era della stagnazione. Riferendosi agli eventi accaduti in quegli anni, sotto il governo di Brežnev, Gorbačëv affermò che "fenomeni stagnanti cominciarono ad apparire in tutte le aree della vita sociale dei russi". Tuttavia, l'epoca brežneviana era caratterizzata da una contraddizione interna: mentre il sistema politico era dominato da un modello stalinista, fondato sul conservatorismo politico, la società era in rapida evoluzione. Da una parte si assistette a un aumento del livello d'istruzione, a una forte urbanizzazione e alla nascita di nuove figure professionali. Dall'altra, la qualità della vita si ridusse, aumentò l'inflazione e la disoccupazione, fattori che influirono negativamente sulla produzione culturale del Paese. Il conservatorismo politico portò al mantenimento di molti aspetti della tradizione culturale russa, in quanto il governo mirava a sostenere l'identità sovietica come parte della sua politica culturale, così come la stessa ideologia comunista. Di conseguenza, l'ideologia di partito tendeva a favorire ancora il realismo socialista, nato con Stalin negli anni '30 con l'intento di promuovere un personaggio "positivo", simbolo del socialismo, che fungesse da modello e da stimolo per il popolo. Con questo obiettivo, il governo iniziò a ridurre la diversità culturale e la diffusione di opere d'arte innovative e sperimentali, incoraggiando invece quelle conformiste e stereotipate. Si trattava di un tentativo di bloccare gli effetti politico-culturali della politica distensiva di Chruščëv, considerati una minaccia per la stabilità del sistema (*Stagnazione in Unione Sovietica*).

A partire dagli anni '60, aveva iniziato a svilupparsi una nuova "cultura popolare", ben lontana dal realismo socialista, ormai in vigore solo formalmente. La vita culturale divenne incredibilmente versatile e profonda rispetto agli anni precedenti. La letteratura, la pittura, la musica, l'educazione, la scienza e, naturalmente, il cinema si svilupparono

attivamente. Gli artisti, costretti dalla censura e dalle restrizioni politiche, iniziarono a adottare un atteggiamento critico nei confronti del sistema culturale dominante, portando a una nuova apertura intellettuale e alla nascita di nuovi movimenti artistici e culturali (*Kinematograf epoha zastoja*).

La vera “stagnazione” iniziò alla fine degli anni ‘70, quando lo standard di vita sovietico entrò in una fase di stallo, senza migliorare né peggiorare. Questa stagnazione dell’innovazione e della ricerca di nuovi orizzonti che coprì tutti gli anni ‘70 aveva portato con sé un’atmosfera di scoraggiamento, paura ed entropia. Molti artisti e intellettuali emigrarono nella prima metà degli anni ‘70 e molti registi vennero esiliati dopo la produzione di alcuni film, continuando il proprio operato all’estero, in particolare in Italia e Francia. Tra i più importanti ricordiamo Andrej Tarkovskij, Kira Muratova e Sergej Paradžanov le cui opere verranno approfondite nei capitoli successivi. I progetti di riorganizzazione del partito furono abbandonati e sul piano culturale si tornò a una politica repressiva. Dal 1967 il KGB, i cui poteri erano stati ridimensionati da Chruščëv, fu modernizzato per ampliare e rafforzare il suo controllo su tutti gli aspetti della vita sociale e statale del Paese. La polizia segreta non era più uno strumento del partito, ma agiva in sinergia con esso, combattendo la dissidenza tramite processi, espulsioni e ricoveri in ospedali psichiatrici (già in atto all’inizio del regime sovietico e accentuati tra il ‘69 e il ‘70). Gli episodi di dissenso, di cui i più famosi furono quelli di Sacharov e Solženicyn¹, diminuirono drasticamente e senza che ciò fosse reso pubblico. La politica culturale di Brežnev, nel periodo dal ‘70 al ‘74, tendeva alla neutralizzazione delle fazioni più estremiste e minacciose per il mantenimento dello status quo. Dopo aver agito con violenta repressione, il regime passava ora a una forma di controllo preventivo, preferendo la sorveglianza minuziosa e capillare della vita culturale e sociale del Paese alle punizioni aperte e pubbliche (*Zalambani, 2009*).

¹A partire dalla fine degli anni Sessanta Sacharov fu tra i principali esponenti del dissenso sovietico e nel 1970 partecipò alla costituzione di un Comitato per i diritti umani; nel 1975 ricevette il premio Nobel per la pace. Per aver condannato l'intervento sovietico in Afghānistān venne esiliato a Gor'kij nel 1980 (*Sacharov, Andrej Dmitrievič nell'Enciclopedia Treccani*).

Nel 1970 Aleksandr Solženicyn vinse il Premio Nobel per la letteratura, ma dopo la pubblicazione di "Arcipelago Gulag" (1973), che rivelava gli orrori dei campi di prigionia di Stalin, fu espulso dal Paese (*Storia del Cinema - URSS, Dissenso e Stagnazione*).

1.2. Il controllo del regime

Sebbene le politiche culturali del governo di Brežnev fossero decisamente più conservative di quelle di Chruščëv, esse erano ben lontano dal ritorno all'applicazione rigorosa del realismo socialista che aveva caratterizzato gli anni '30 e '40. La libertà di espressione artistica venne limitata e il regime si concentrò duramente sugli intellettuali dissidenti, ma tale conservatorismo non poteva essere paragonato alla repressione e al conformismo forzato del periodo precedente al 1953. Inoltre, “la dura repressione di qualsiasi manifestazione pubblica di dissenso da parte del regime talvolta offuscava il fatto che quest’ultimo consentiva la presenza di pensieri eterodossi all’interno dei confini dell’ordine stabilito” (Tompson, 2003). L’apparato statale gestiva la vita culturale del Paese attraverso un sistema a doppio binario: dall’alto, regolamentando l’organizzazione dell’attività culturale attraverso norme generali; dal basso, gestendo una serie di istituzioni tra cui le Unioni artistiche e il KGB per controllare tale attività nel dettaglio. Negli anni successivi si assistette a una brusca svolta nell’ideologia culturale del Paese. Ad esempio, in una delibera del Comitato Centrale (CC)² dell’agosto del 1972 emerse l’insoddisfazione del partito riguardo al lavoro artistico svolto nel settore cinematografico, uno dei principali mezzi di educazione. Il Comitato lamentava una carenza di produzioni filmiche che rispettassero i criteri estetici e ideologici dell’arte sovietica e una mancata rappresentazione delle trasformazioni economiche, sociali e culturali messe in atto dal popolo sovietico sotto la guida del partito, in particolare quella dell’uomo sovietico ispirato dagli ideali del comunismo. Con tale delibera, il CC delegava all’Unione dei cineasti, che considerava i responsabili di queste mancanze, nonché banalmente incapaci, la funzione di guida politico-ideologica e di censura. In questo modo, iniziando con l’affermazione dell’importanza del settore artistico in questione per lo sviluppo del Paese, proseguendo con la denuncia delle carenze e concludendo con una delega alle Unioni artistiche, il ruolo dell’arte quale educatrice di coscienze veniva rafforzato. Risultava una maggiore partecipazione dell'*intelligencija* artistica alla costruzione del comunismo e la nascita di un’élite di artisti volenterosi di collaborare con lo stato, in linea con gli obiettivi che il governo si era posto durante il XXIV congresso del PCUS.

² Il Comitato Centrale del Partito Comunista dell’Unione Sovietica (PCUS) era l’organo di governo del partito ed era responsabile della gestione e della definizione delle politiche del partito. Il Comitato Centrale eleggeva il Politburo, che era l’organo di governo più importante del PCUS. Il Politburo era responsabile della definizione delle politiche del partito e della gestione del governo sovietico (*Politburo nell’Enciclopedia Treccani*, s.d.).

Durante la seconda metà degli anni Settanta, il regime decise di intraprendere una “politica mista”, in cui le repressioni del dissenso fossero affiancate a una “linea morbida”, preventiva, che mirasse alla formazione e al controllo dei giovani. Tra questi, infatti, aleggiava un certo malcontento, del quale le élite politiche erano a conoscenza e che suscitava una certa preoccupazione. In particolare, Andropov, ai tempi capo dei servizi segreti, pensava che tale malessere nelle nuove generazioni potesse creare “un terreno fertile per l’attecchimento della propaganda nemica” (Zalambani, 2009). Era quindi un pericolo di nascita di organizzazioni artistiche giovanili, parallele a quelle ufficiali, che però non potevano essere controllate dal regime. All’inizio, i vertici proposero di procedere con misure repressive, ma la linea finale adottata prevedeva maggior tolleranza verso i giovani artisti, cercando di “inglobare e neutralizzare un fenomeno potenzialmente eversivo, e soprattutto di forgiare gli umori delle nuove generazioni” (Zalambani, 2009). Questa politica rimase immutata fino al 1981 quando venne imposta all’arte e alla letteratura la rigorosa osservanza della morale sovietica, che condannava qualsiasi tipo di deviazione ideologica. Quando Andropov venne nominato Segretario generale del partito comunista nel novembre dell’82, la preoccupazione per l’influenza dei movimenti giovanili si accentuò e venne decretato il loro annientamento. In precedenza, il partito si era concentrato principalmente sulla letteratura, mentre in quegli anni iniziò a interessarsi di più ai fenomeni di grande diffusione di massa, come la musica rock, il teatro e il cinema.

1.3. Le istituzioni della censura

“In Unione Sovietica il partito mise in atto un sistema di istituzioni per controllare il mondo culturale e la produzione scritta: il Glavlit, il massimo istituto censorio, l’Unione degli artisti e un unico metodo creativo possibile, il realismo socialista” (Lelli, 2012). A queste si aggiungeva il Goskino, “sigla del Gosudarstvennyj Komitet SSSR po Kinematografii (Comitato statale dell’URSS per la cinematografia), costituito come ente autonomo di Stato nel 1963 per dirigere e controllare, sotto il profilo culturale, ideologico e a qualsiasi livello economico-tecnico-produttivo, tutte le attività riguardanti il cinema prodotto in Unione Sovietica. In realtà, esisteva sin dal 1922 all’interno del Ministero della cultura, come settore preposto all’industria cinematografica, nazionalizzata nel 1919 con decreto di Lenin” (GOSKINO in «Enciclopedia del Cinema»). L’arma ideologica più

potente, il cinema, in URSS era controllata centralmente: non un singolo film venne rilasciato senza il permesso dell'onnipotente Goskino, il quale supervisionava l'esportazione (*Sovexport*), la coproduzione (*Sovinfilm*) e l'organizzazione di festival del cinema (*Sovinterfest*). Gestiva inoltre le importanti riviste cinematografiche *Iskusstvo kino* (l'Arte del cinema) e *Sovetskij ekran* (Lo schermo sovietico). Le figure principali del sistema erano i *redaktory*, i quali avevano il compito di mediare fra le necessità artistiche degli autori e le pesanti limitazioni imposte dall'ideologia di partito. I *redaktory* sceglievano le opere da sottoporre al Comitato Centrale e al Politburo, a cui spettava poi il verdetto finale. Negli anni '80 e poi con la *perestrojka* il Goskino iniziò a perdere progressivamente i suoi poteri a causa della crisi delle istituzioni sovietiche.

Il Glavlit (Glavnoe Upravlenje po Delam Literaturnij i Izdatel'stvo - Direzione generale per gli affari letterari e artistici) era l'organo principale, nato con Lenin nel 1922 e adibito al controllo di tutto ciò che era destinato alla pubblicazione. Secondo il regolamento dell'8 giugno 1922, il Glavlit e i suoi organi locali "vietano la pubblicazione e diffusione di opere: che contengano propaganda contro il potere sovietico, che svelino segreti militari della Repubblica, che agitano l'opinione pubblica tramite diffusione di informazioni false, che abbiano carattere pornografico" (*Approfondimento cronaca*, s.d.). Già negli anni '20 il Glavlit aveva redatto un "Elenco delle persone le cui opere sono soggette a confisca", procedendo poi a ripulire biblioteche e librerie a partire dal 1923. La maggior parte delle opere confiscate venivano distrutte immediatamente; di altre venivano strappate le pagine che parlavano o raffiguravano i nemici del popolo. Negli anni '30 nacquero depositi speciali in cui venivano conservate le opere sottratte all'uso comune e consultabili solo da un'élite di funzionari di stato. Durante il governo di Chruščëv la censura si ammorbidì, il Glavlit venne parzialmente ridotto nelle sue funzioni e molti autori proibiti vennero pubblicati, ma nel periodo della stagnazione si ebbe un nuovo inasprimento della censura, che raggiunse il suo apogeo nella prima metà degli anni '80. Insieme al KGB e all'Unione degli Scrittori, il Glavlit condusse una lotta aperta contro le proteste e i dissidenti, sempre secondo la duplice linea politica di prevenzione e repressione. Con l'inizio della *perestrojka* di Gorbačëv, il Glavlit iniziò a perdere le proprie funzioni di controllo in maniera graduale.

I servizi segreti sovietici affiancavano il Glavlit negli aspetti più repressivi della censura. Avevano origine direttamente dalla polizia politica zarista e nacquero ufficialmente nel

1917 come Commissione straordinaria, mentre nel 1922 furono ribattezzati Direzione politica di stato (GPU) ed erano alle dipendenze del Commissariato del popolo per gli affari interni (NKVD). A partire dal 1923 il GPU procedeva a confiscare le opere proibite, nascondendosi dietro al nome del Glavlit, ma in realtà agendo senza che quest'ultimo fosse prima stato informato e senza giustificare le proprie azioni. Il KGB (Comitato per la sicurezza dello Stato) nacque nel 1954 come organo predisposto alla sicurezza e al controllo su tutto il territorio dell'URSS e in quanto tale, disponeva di tecniche e risorse efficientissime, un cospicuo staff e un'enorme struttura amministrativa. Come già accennato, durante la stagnazione, i servizi segreti svolsero un ruolo determinante nella lotta contro il dissenso, rafforzato dal consolidamento dei movimenti intellettuali dissidenti e dalla sempre più diffusa pubblicazione in proprio delle opere proibite, il *samizdat*. Da quest'ultimo erano escluse le opere cinematografiche, in quanto i film avevano bisogno di supporti tecnologici che solo lo Stato era in grado di fornire.

Negli anni della stagnazione, le unioni artistiche, piccoli gruppi di influenti funzionari gestiscono la vita culturale del Paese, svolgendo un ruolo determinante tra i centri di poteri minori delegati a eseguire le direttive del partito. Come accennato nel paragrafo precedente, nel 1969 “una delibera del partito sancisce la delega alle Unioni artistiche a espletare le principali funzioni censorie; da questo momento in poi la storia della censura sovietica è legata a doppio filo a quella delle Unioni” (*Zalambani, 2009*). Il potere delle unioni artistiche si assolveva sia tramite espulsioni o altre soluzioni estreme, sia però attraverso un complesso sistema di “punizioni” per certi artisti che uscivano dai rigidi schemi dell'ortodossia sovietica, che consistevano nella revoca di viaggi all'estero e nella non attribuzione di riconoscimenti o incentivi.

Il realismo socialista, nato negli anni '30 era frutto della politica culturale del partito, il quale cercava di creare un'arte che esaltasse gli ideali socialisti e il ruolo del Partito nel guidare la società. Il realismo socialista prevedeva che l'arte dovesse essere accessibile al popolo e che avrebbe dovuto rappresentare la realtà in un modo ottimistico e positivo, sostenendo l'idea del progresso del socialismo. Questo si traduceva in opere che celebravano i lavoratori, la classe operaia, il contadino, la famiglia e il Partito Comunista. Durante la stagnazione, il realismo socialista continuò ad essere la forma artistica ufficiale del Paese, ma la maggiore apertura culturale che si verificò in quegli anni lo costrinse a evolversi: i temi rappresentati si concentravano ora sulla glorificazione della

storia e dell'identità russa e sovietica, piuttosto che sul lavoro e sull'industria come negli anni precedenti e tollerando, almeno in apparenza, alcune forme di innovazione e sperimentazione. Tuttavia, il realismo socialista rimase una forma d'arte molto controllata dallo Stato e dalle autorità culturali sovietiche, le quali cercarono sempre di limitare qualsiasi forma di espressione artistica che potesse mettere in discussione il potere del Partito o i valori dell'ideologia socialista. In ambito cinematografico, il realismo socialista influenzava profondamente le produzioni della stagnazione, le quali vedevano la nascita di film che celebravano la storia e la cultura sovietica. Sebbene alcuni registi cercarono di uscire dai suoi dogmi con nuove forme narrative e tecniche cinematografiche, il cinema rimaneva in gran parte ancora controllato dalla politica culturale del partito (*Michelis, 1988*).

1.4. Gli argomenti censurati

“In epoca brežneviana, fra gli argomenti maggiormente oggetto dell’attenzione della censura, si annoverano i seguenti: tutte le forme di opposizione al potere sovietico (da quelle operaie alle resistenze interne al partito, quali trotskismo, bucharinismo, ecc.), le repressioni adottate dallo stato nei confronti dei cittadini (dalle collettivizzazioni forzate alle operazioni del terrore staliniano), la deportazione di tutti gli appartenenti a determinate etnie, il divieto di denigrare (o, alle volte, anche solo di citare) i massimi leader del partito, il sesso, la religione, il turpiloquio” (*Zalambani, 2009*). Gli argomenti tabù erano contenuti in elenchi pubblicati dal Glavlit e regolarmente aggiornati e inviati ai censori. Questi ultimi utilizzavano le liste dei tabù come veri e propri manuali pratici e il loro compito era essenzialmente diviso in due parti: difendere i segreti di stato e espletare le funzioni di censori politici. Tutte le liste di argomenti proibiti erano raccolte in un grande *corpus* di materiali vietati dalla censura. Il Glavlit inoltre si occupava della censura dei segreti di guerra, statali, economici ed ecologici, facendo scomparire città e isole dalle mappe, creando una falsa fisionomia fisica del Paese. Per quanto riguarda la censura di personaggi politici, il nome di Chruščëv veniva spesso eliminato, mentre Stalin e la sua cancellazione rimasero un argomento tabù, almeno a livello di funzionari di partito (*Egorov, 2019*). Riguardo al partito, la censura si fece più rigida, stroncando ogni critica verso il suo leader e ogni tentativo di paragone fra stalinismo e nazismo. Anche l’emigrazione costituiva un tasto dolente che la censura cercava in tutti i modi di

coprire, in quanto costituiva un ponte fra il blocco sovietico e l'Occidente pieno di speranza e progresso.

Un altro tema su cui la censura interveniva pesantemente era la sessualità e il corpo in generale, per cui qualunque allusione a fantasie erotiche, così come a malattie e malformazioni fisiche erano vietate. Il sesso veniva eliminato dai rapporti personali, in cui dovevano regnare solo ordine e spirito collettivo. Tale pratica è profondamente radicata nella cultura purista dell'URSS, che eliminava la corporeità, insieme a tutto ciò che ne derivava, sostituendola con la coscienza "che filtra sensazioni, emozioni, dolori per metterli al servizio del credo del socialismo" (Zalambani, 2009). Si collega a questa prospettiva anche il discorso della psicoanalisi, alla quale non venne più riconosciuto lo statuto di scienza, in quanto rappresentava l'inconscio incontrollato e incontrollabile contrapposto alla consapevolezza di sé e perciò un grande pericolo per il controllo ideologico attuato dal partito. L'individualismo dell'io era sostituito dalla collettività del "noi" e la vita privata si trasformava in quella lavorativa. Durante la stagnazione, i registi si trovarono spesso ad affrontare la rigidità della censura per aver prodotto film contenenti diversi argomenti tabù. In particolare, nel corso dei prossimi capitoli verranno mostrati alcuni di questi personaggi, tra cui il più degno di nota per la propria battaglia contro il sistema fu certamente Andrej Tarkovskij (Beumers, 2009).

1.5. Verso la Perestrojka

Se la stagnazione risultò in una fase di stallo in ambito sociale ed economico, il campo culturale non fu mai statico, continuamente perturbato da un'acerrima battaglia da parte dei gruppi artistici per l'autonomia. Questi ultimi non puntavano più alla fama e alla notorietà, ma al riconoscimento dei loro pari, senza rispondere a nessuna delle richieste che provenivano dal partito. Il quindicennio che va dal 1970 al 1985 rappresenta la prima crepa che "prepara la rottura del monolite sovietico", logorato sia dall'esterno che dall'interno dalle molteplici forme di resistenza e di opposizione al sistema. Alcune di queste portarono alla riorganizzazione del sistema, che inventò una rete di controllo più capillare e anche più tollerante, sempre in apparenza, la quale teneva aggiornato il regime su tutto ciò che accadeva nei circoli intellettuali. Una parte di questa cultura anticonformista venne addirittura integrata in spazi sperimentali autorizzati e furono concesse manifestazioni pubbliche limitate e controllate.

Le istituzioni censorie in vigore negli anni della stagnazione rimanevano sostanzialmente arcaiche nel loro complesso. Tuttavia, in questo ultimo periodo il sistema fu segnato da cambiamenti sociali che lo stato non era più in grado di ignorare e di fronte alle quali mise in atto un tentativo di rinnovamento interno, cercando però di mantenere in parte i rigidi principi socialisti che lo costituivano. Le contraddizioni in campo sociale e politico si riflettevano però in quello culturale, portando alla nascita di nuove contro-istituzioni che attaccarono il sistema dall'interno e iniziarono a produrre i primi germi della *perestrojka*. Il progetto di Gorbačëv risiedeva proprio in questo rinnovamento e nell'utilizzarne i frutti come strumenti di creazione di consenso. La vita culturale durante la *perestrojka* venne sconvolta radicalmente con la liberalizzazione della cultura e la pubblicazione di numerose opere fino ad allora proibite o censurate dal regime sovietico (Zalambani, 2009). Si trattava di un ritorno a un passato sepolto che finalmente veniva alla luce ed era in grado di essere compreso nella sua pienezza intellettuale e artistica. Non poteva nascere una nuova cultura senza che quella precedente non fosse stata prima scoperta e apprezzata.

Capitolo II

Il cinema sovietico tra censura e dissenso

2.1 I protagonisti del dissenso

“Nel blocco orientale, la linea del realismo socialista costringeva l'artista a servire la società - o meglio, il suo rappresentante: il Partito Comunista.” (*Storia del Cinema - URSS, Dissenso e Stagnazione*). Tra i maggiori esponenti del dissenso in ambito cinematografico in URSS durante la stagnazione sono noti i seguenti, già citati in precedenza: Andrej Tarkovskij, Sergej Paradžanov e Kira Muratova. È importante chiarire che i dissidenti contestavano il linguaggio cinematografico che veniva imposto dal regime (realismo socialista) e possono quindi essere considerati d'avanguardia, ma non nello stesso senso del cinema d'avanguardia occidentale, che metteva in discussione il cinema in quanto tale (*Galleria Arte De Foscherari, 2018*). Con la caduta di Chruščëv e l'inizio delle dure repressioni interne, il cinema fu il primo a risentire di questo nuovo clima. La gran parte dei registi che non volevano omologarsi all'ideologia di partito dovettero rifugiarsi in film intimisti o ambientati nel passato. Con l'ascesa di Gorbačëv e la successiva dissoluzione dell'URSS nel 1991, i controlli dello Stato diminuirono fino a cessare del tutto, ma la liberalizzazione capitalista e la mancanza di finanziamenti statali portarono, di fatto, alla scomparsa del cinema russo, il quale finì nelle mani delle multinazionali straniere.

Le opere prese in esame nei prossimi paragrafi sono le più significative per l'intento analitico di questa tesi, nonché le più famose in termini di innovazione cinematografica.

2.2 Andrej Tarkovskij

A. Tarkovskij è considerato uno dei registi più importanti del Novecento, noto soprattutto per il suo impegno di critica contro il regime sovietico negli anni '60 e '70. Le opere di Tarkovskij sono caratterizzate da ragionamenti concreti sulla percezione del tempo come condizione dell'esistenza umana e modello della realtà. Tarkovskij era figlio di un celebre poeta e si interessò al cinema d'arte europeo e in particolare a Bergman, Bresson

e Fellini. La sua opera, considerata all'inizio come espressione del *disgelo* sovietico, si rivelò essere una profonda interrogazione sulla religiosità russa, che pose il regista in una posizione sempre più conflittuale con il partito, finché, dopo la realizzazione del film "Nostalghia", girato e prodotto in Italia, le autorità si rifiutarono di autorizzarne la proiezione al festival di Cannes del 1984, provocando una forte indignazione nell'ambiente cinematografico internazionale. In seguito a ulteriori censure e restrizioni sul suo nuovo progetto in URSS, Tarkovskij decise di lasciare il Paese, esiliandosi in Italia nel 1985. Morì di tumore ai polmoni poco dopo l'uscita del suo ultimo film "Sacrificio" («*Enciclopedia del Cinema*»).

2.2.1 Le prime critiche con "L'infanzia di Ivan"

Il suo primo cortometraggio, "L'infanzia di Ivan" (Ivanovo detstvo) del 1962, basato sull'omonimo romanzo di Turgenev, vinse il Leone d'oro al festival del cinema di Venezia ed è uno dei film sovietici più ammirati degli anni '60. Si tratta di una potente opera antimilitarista, ma anche di una testimonianza della maturità del regista, il quale si staccava dai cliché cinematografici dell'epoca per farsi guidare dalla concezione poetica della messa in scena. La censura sovietica fu molto rigida al riguardo e il film venne sottoposto a una serie di tagli e revisioni prima della sua distribuzione. L'originale era infatti molto più lungo e conteneva scene ritenute troppo esplicite o controverse e quindi rimosse. (*Quinlan: Rivista di critica cinematografica*, 2021).

2.2.2 Il tempo e l'arte in "Andrej Rublëv"

"Per il regista russo la forza del cinema consiste nel fatto che il tempo viene colto nel suo legame concreto e indissolubile con la materia della realtà." (Tomai, 1991). Il film "Andrej Rublëv" (1966) narra la vita del famoso pittore russo del XV secolo e discute il tempo come metafora di ricerca di sé stessi. Si tratta di un'opera violenta e potente, con la quale Tarkovskij toccò forse i vertici della propria poetica autoriale. Analizzando temi di una certa profondità spirituale, legati al rapporto tra l'uomo e la divinità, nonché numerosi argomenti inseriti nelle liste dei tabù, comprensibilmente il film subì diversi mutilamenti da parte della censura. La figura di Andrej Rublëv incarnava la lotta degli

artisti contro il potere politico e religioso oppressivo e nel film erano presenti diverse scene violente e sessuali che Tarkovskij fu costretto a tagliare perché fortemente inaccettabili. La scelta del bianco e nero per il film, tranne che per il finale, portava con sé motivazioni di carattere pratico e teorico: da una parte si riducevano in questo modo i costi di produzione e si evitavano problemi con la censura (come aveva fatto Hitchcock nella famosa scena della doccia di *Psycho*, la quale altresì sarebbe stata intollerabile perché inondata con il rosso del sangue); dall'altra, il bianco e nero rifletteva la duplicità dell'anima che Tarkovskij voleva rappresentare, l'umano e il divino, nonché la divisione del mondo in luce e tenebra (*Quinlan, 2018*). Il film fu vietato dal governo sovietico per più di tre anni e solo nel 1969 fu presentato al pubblico in una versione fortemente tagliata, per poi essere ritirato nuovamente e ripresentato nella sua interezza solo nel 1971.

2.2.3 Il riflesso della verità ne “Lo specchio”

L'estetica del regista e il suo legame con il tempo sono espressi concretamente nel film “Lo specchio” (*Zerkalo*) del 1975, autobiografia di Tarkovskij, in cui il protagonista in punto di morte ripercorre la propria vita, rivivendone i ricordi, con un focus particolare sulla sua infanzia e sulla relazione complessa con il padre. Il film non è però solo un'autobiografia, ma rappresenta una ricerca della verità, un tentativo di comprendere il ruolo dell'uomo e dell'arte all'interno del flusso della Storia. La pellicola subì varie critiche per la sua mancanza di coerenza narrativa e la sua pesantezza filosofica, ma allo stesso tempo fu anche apprezzata molto per la sua bellezza visiva e la sua profondità emotiva. La produzione di questo film inasprì ulteriormente il rapporto tra il regista e il Goskino e, in generale, con le autorità repressive sovietiche. La censura, dal canto suo, non fu clemente e tagliò diverse scene che considerava “pericolose” per l'immagine del partito, come quelle che rappresentavano in modo negativo il padre (con la quale Tarkovskij intendeva rappresentare l'autorità repressiva e il sistema politico sovietico) o che mostravano la povertà e le difficoltà della vita in URSS. Nonostante ciò, “Lo specchio” divenne un classico del cinema d'autore degli anni '70 e un punto di riferimento per i registi successivi (*Lo specchio di Tarkovskij: una riflessione in compagnia di Segantini – Frames Cinema APS*).

2.2.4 I film dell'esilio: "Nostalghia" e "Sacrificio"

Girato interamente in Italia, principalmente nella città di Bagno Vignoni, in Toscana, "Nostalghia" (1983) è l'ultimo film di Tarkovskij, scritto insieme al poeta italiano Tonino Guerra, tre anni prima dell'esilio definitivo in Italia. In seguito all'ostracismo attuato dalla censura sul suo ultimo film "Stalker", Tarkovskij ottenne il permesso di recarsi in Italia e lavorare con la Rai al suo prossimo progetto, a patto che però la sua famiglia rimanesse in URSS come garanzia del suo ritorno.

La scelta del Belpaese non è casuale: girare il film in Italia permise al regista di evitare la censura sovietica, poiché fu prodotto con fondi italiani e non ricevette finanziamenti dal governo sovietico. Inoltre, Tarkovskij poté ottenere agevolazioni fiscali, un'eccellente infrastruttura cinematografica e in particolare riuscì a ricreare dal vivo l'atmosfera e l'architettura delle città italiane. La decisione di trasferirsi in modo definitivo in Italia fu determinata da un successivo soggiorno in Italia e si trattò di una scelta obbligata, per poter proseguire con il proprio lavoro, ma allo stesso tempo dolorosa e malinconica. Tarkovskij proietta questi sentimenti in "Nostalghia", una pellicola struggente e di grande portata intellettuale, in cui l'alter ego del regista guarda con nostalgia al proprio passato e alle persone care che attendono il suo ritorno (*Nostalghia, Tarkovskij*).

In generale, Tarkovskij amava l'Italia e il suo patrimonio culturale, e questo si riflette anche in "Sacrificio", ultimo film di Tarkovskij, girato nel 1986 sull'isola svedese di Gotland, dove il regista si era trasferito dopo aver lasciato l'URSS, ma presenta molte scene che richiamano l'arte e la cultura italiana. Come per il precedente "Nostalghia", anche quest'ultima pellicola non subì direttamente la censura sovietica, in quanto fu prodotta con fondi svedesi, francesi e italiani. Sapendo che sarebbe stata la sua ultima opera, Tarkovskij inserì tutti gli elementi stilistici tipici del suo cinema: dalla pittura, alla musica, dai colori alle riflessioni filosofiche (*Sacrificio - La recensione*). Entrambi i film ebbero difficoltà nella distribuzione in URSS, subendo diversi tagli e restrizioni, nonché pesanti critiche. Tuttavia, vinsero importanti premi al Festival di Cannes del 1983 e 1986 e sono oggi considerati influenti capolavori del cinema.

2.3 Sergej Paradžanov

Di nazionalità armena, S. Paradžanov fu un regista di originalità assoluta nel panorama della produzione cinematografica sovietica. Nonostante i pesanti boicottaggi messi in atto dagli organi ufficiali della censura, Paradžanov riuscì a sviluppare una forma di cinema poetico³ molto personale, ispirata alla pittura espressiva e alla poesia. Nel 1974, mentre lavorava a un progetto insieme a Viktor B. Šklovskij, il caposcuola del formalismo russo⁴, Paradžanov fu arrestato e condannato a cinque anni di lavori forzati sotto accuse di omosessualità, contrabbando di opere d'arte e istigazione al suicidio. La sua omosessualità era nota alle autorità, ma venne usata come un pretesto per perseguitarlo, in un contesto in cui essere omosessuali era considerato un crimine contro la morale sovietica. L'accusa di contrabbando di opere d'arte era in realtà falsa, in quanto il regista aveva acquistato legalmente le opere in questione da collezionisti privati. Infine, l'accusa di istigazione al suicidio riguardava una dichiarazione che Paradžanov aveva fatto in privato, esprimendo il desiderio di togliersi la vita, ma il contesto di tale dichiarazione era uno di profonda depressione del regista e non poteva essere considerata una vera e propria istigazione al suicidio. La vera ragione del suo arresto risiedeva tutta nella pericolosità del suo atteggiamento critico nei confronti del regime sovietico e del suo stile cinematografico innovativo, totalmente controcorrente rispetto alle convenzioni ufficiali sovietiche. Quando fu liberato, cinque anni dopo, gli fu proibito di lavorare nel cinema. Seguirono altri arresti con successivi rilasci e Paradžanov riuscì a tornare nel cinema, morendo poi durante la produzione di un film autobiografico, rimasto incompiuto. («*Enciclopedia del Cinema*»).

2.3.1 Il simbolismo de “Le ombre degli avi dimenticati”

Fin dalla sua prima uscita sugli schermi sovietici, “Le ombre degli avi dimenticati” (1964) fu colpito dalla censura, rendendolo famoso nel resto del mondo: Paradžanov ricevette infatti diversi riconoscimenti all'estero, insieme alla solidarietà da parte di altri intellettuali dissidenti. Secondo il regista, il linguaggio cinematografico era un sistema

³ Genere cinematografico caratterizzato dalla sua natura poetica e artistica e quindi maggiormente concentrato sugli aspetti visivi ed emotivi del cinema, piuttosto che su quelli narrativi. Il termine venne impiegato per la prima volta negli anni '20 da alcuni critici italiani sulla descrizione delle opere di Abel Gance e Carl Theodor Dreyer (*FORMALISMO* in «*Enciclopedia del Cinema*», s.d.).

⁴ Versione sovietica del cinema poetico italiano.

aperto, capace di infrangere le regole e superare i limiti, perciò tutta la pellicola è contrassegnata dalla ricerca e dalla necessità del protagonista di esprimere le proprie opinioni e sentimenti e di attuare secondo il proprio libero arbitrio. Questi elementi, soprattutto se applicati alle produzioni artistiche, non erano visti di buon occhio dalle autorità sovietiche, in quanto si distaccavano in modo determinante dal realismo socialista imposto dal regime. La produzione di “Le ombre degli avi dimenticati” sarà il primo di numerosi affronti al regime, che lo porteranno ad essere arrestato e condannato più volte nel corso della propria vita e carriera (Martelli, 2018).

2.3.2 L'arte visiva di “Sajat Nova”

Ispirato alla vita del poeta e monaco armeno Aruthin Sajadin, detto appunto “Sajat nova” (Re del canto), “Il colore del melograno” (1969) è l'opera cinematografica più importante della carriera di Paradžanov, diventato un film di culto e un'influenza per molti registi e artisti contemporanei. Si trattava di un'opera d'arte visiva altamente sperimentale, la quale mescolava poesia, musica e immagini in modo del tutto non lineare, estremamente simbolico e metafisico: il colore predominante, il rosso, impregna le prime scene raffiguranti melograni e pugnali insanguinati, manoscritti armeni e uva pigiata sulla pietra, a simbolo dei tragici episodi del genocidio armeno, che non era mai stato riconosciuto. La storia narrata non era però quella con la “S” maiuscola, bensì un'evocazione dei suoi significati nascosti, attraverso l'uso di immagini figurative dei paesi caucasici e il richiamo all'arte popolare e al folklore. Il film trovò inizialmente posto nel panorama cinematografico sovietico, superando le restrizioni della censura, in quanto uno degli obiettivi del regime era favorire lo scambio reciproco e la promozione delle culture indigene popolari: da un lato, le autorità sovietiche sembravano permettere una certa libertà espressiva agli artisti che attingevano a materiali nazionali e al folklore delle popolazioni non russe, ma dall'altro, questa autonomia veniva controllata attentamente, limitandola quando necessario. Così, anche “Sajat nova” iniziò a subire forti limitazioni dalla censura, perché giudicato troppo ermetico e di estremo formalismo dal Goskino (Vianello, 2014). Aleksej Romanov, capo del Goskino, permise la proiezione di Sayat Nova in Armenia, ma osteggiò il film e inizialmente ne impedì la distribuzione nel resto dell'Unione Sovietica e all'estero. Inoltre, il regista fu costretto a scendere a diversi compromessi con la censura sovietica, tra cui quello cambiare il titolo

del film e di eliminare tutti i riferimenti a Sayat Nova e alla sua poesia nei titoli dei capitoli, poiché riteneva che il film trattasse la vita del poeta troppo capricciosamente. Paradžanov si vide costretto a ricorrere al regista e sceneggiatore Sergej I. Jutkevič per realizzare un nuovo montaggio, che avrebbe assicurato al film "un aspetto logico e razionale". Ancora oggi Sajat Nova è conosciuto soltanto nella versione montata da Jutkevič, che Paradžanov non approvò e in cui mancano venti minuti rispetto alla versione originale, perduta per sempre («*Enciclopedia del Cinema*», s.d.).

2.4 Kira Muratova

K. Muratova ebbe la sfortuna di dare inizio alla propria carriera proprio negli anni in cui la stagnazione di Brežnev metteva le prime radici. Lo stile originale e inconfondibile della regista ucraina rimase perlopiù sconosciuto fino al 1989, anno della caduta del muro di Berlino, messo a tacere per più di vent'anni dalla cinematografia russa e soprattutto ucraina, la quale faceva capo agli studi di Odessa dove lei lavorava. Tuttavia, la regista non si definì mai "una martire", con il cui appellativo ci si riferiva spesso a Tarkovskij e ad altri geni della cinematografia sovietica che avevano sofferto la costante e pesante censura del regime.

A partire dall'86, con l'avvento della *perestrojka*, riemersero una serie di registi e letterati rimasti fino ad allora nel dimenticatoio, tra cui la stessa Muratova, i cui film saranno visti finalmente da un pubblico più ampio, circolando ormai senza censura in diversi festival internazionali (*Kira Muratova / enciclopedia delle donne*).

2.4.1 I film accantonati dalla censura

I suoi primi tre film, "Brevi incontri" (1967), "Lunghi addii" (1971) e "Alla scoperta della vita" (1980) furono pesantemente censurati o addirittura catalogati tra i film proibiti dal Partito, a causa delle tematiche che trattavano e delle scene che presentavano: la crisi esistenziale e della vita coniugale, la sessualità esplicita, la rappresentazione delle contraddizioni della vita sovietica e della sua ideologia e la vita negli ospedali psichiatrici furono considerate troppo audaci e sconvenienti per il pubblico sovietico dell'epoca. Il

suo quarto film “Tra le pietre grigie” (1983) fu distorto in modo così spietato che la stessa Muratova si rifiutò di far apparire il proprio nome nella regia (Taubman, 1993).

2.4.1.2 La borghesia di “Brevi incontri”

Il film presentava un ritratto di vita contemporanea della società borghese, uno dei motivi principali per cui fu messo allo scaffale dalla censura. Muratova fu infatti spesso accusata di “realismo borghese”, riferendosi al suo eccessivo interesse per il mondo piccolo borghese. “Brevi incontri” tratta di un triangolo amoroso tra due donne e un uomo, in cui il tradizionale *male gaze* è sostituito da un *female gaze*, facendo diventare l'uomo l'oggetto dell'immaginazione e del desiderio delle donne. Quest'ultimo, insieme alla rappresentazione dello stesso personaggio maschile come un emarginato sociale, fu un altro dei motivi della proibizione. Anche l'immagine delle due donne, la prima senza marito né figli né carriera e la seconda nelle vesti di ufficiale del Partito ma in versione borghese e anti-eroica, non era sicuramente gradita agli occhi del regime. Nel film erano inoltre presenti scene sessualmente esplicite, con nudità e contenenti altri argomenti considerati tabù dal Partito, come per esempio l'aborto. In ultima analisi la produzione della pellicola fu bloccata, fino all'avvento della *perestrojka* e della *glasnost'* di Gorbačëv nella seconda metà degli anni '80, quando l'URSS iniziò ad aprirsi verso il liberalismo (Beumers, 2009).

2.4.2.2 Il dramma di “Lunghi addii”

Il racconto drammatico del secondo film di Muratova, che avrebbe dovuto far commuovere per la sua trama struggente, suscitò invece molta indignazione nel pubblico e soprattutto tra gli ufficiali di partito, tanto da bloccarne l'uscita. La stessa regista non riusciva a spiegarsi il motivo di tale proibizione e, quando provò a chiedere spiegazioni alle autorità, la risposta fu: “[...] Lo sa perché. È piccolo-borghese, è borghese, è vizioso, è diffamatorio... Nient'altro! Non si filma un cimitero, non si filma la morte, non si filma nessuna scena in un ospedale, non si menziona quella parola o quel termine [...]”. Non ci fu mai nulla di veramente politico che denunciasse il carattere antisovietico dei film di Muratova, semplicemente le istituzioni della censura pensavano che le tali

rappresentazioni potessero nascondere qualche messaggio o qualche significato che non andavano a diretto favore del Partito sovietico. I cinematografhi ucraini insistettero per modificare il film con tagli, montaggi e rifacimenti vari, ma la regista si rifiutò categoricamente di cambiare qualcosa. Così il film fu accantonato e Muratova fu licenziata per inidoneità al lavoro. Sergey Gerasimov difese la sua allieva e portò clandestinamente a Mosca una copia di "Lunghi addii", che mostrò a un piccolo pubblico. Ma tutti i suoi sforzi furono vani: il film rimase sugli scaffali per 16 anni. Molto più tardi, i critici discussero il motivo per cui il melodramma dispiacque alle autorità sovietiche e arrivarono alla conclusione che l'interesse della regista per il piccolo, per le persone e le loro storie, invece che per il pubblico e per la politica, non era tollerato dai funzionari sovietici e considerato dissenso. I critici contemporanei videro nella storia un altro conflitto che avrebbe potuto scontentare i funzionari: lo scontro tra l'intelligenza e il popolo. Il figlio, che parte per una spedizione scientifica con il padre, e la madre, che provoca un clamoroso scandalo in teatro per un suo capriccio, si trovano chiaramente a livelli diversi di cultura ed educazione. Durante la *perestrojka*, il film fu uno dei primi a tornare al pubblico. La Muratova guadagnò popolarità, ma il lavoro della regista fu trattato con cautela fino alla fine della sua vita: si riteneva che continuasse a girare film "non per tutti" (Davydova, 2021).

Capitolo III

L'URSS e il cinema occidentale

Il rapporto tra URSS e cinema occidentale

Cinema sovietico e occidentale hanno sempre avuto un rapporto di scambio culturale e di influenza reciproca, a partire dall'estetica e dalla tecnica cinematografica sovietica che ispirò l'Occidente, alla narrazione e alla produzione commerciale con cui quest'ultimo plasmò le successive opere sovietiche. In URSS il cinema occidentale, specialmente quello americano, era spesso visto come un veicolo di propaganda capitalista e imperialista, in quanto i film occidentali promuovevano i valori individualisti, il consumismo e la democrazia liberale, andando quindi inevitabilmente contro i valori comunisti dell'Unione Sovietica. Tuttavia, fu Stalin il primo a fondare una scuola del cinema in Russia e a mandare alcuni dei migliori registi dell'epoca, come Eisenstein, negli Stati Uniti per studiare nuove tecniche, poiché paragonava la sua industria a quella di Hollywood e riteneva che le produzioni che venivano fatte nel suo Paese dovevano essere alla pari di quelle americane. A causa della pesante censura del regime, durante la stagnazione, l'accesso ai film occidentali era limitato in URSS e spesso soggetto a grossi tagli. Il governo sovietico preferiva promuovere il cinema nazionale e proteggere la propria industria cinematografica dalla "contaminazione" ideologica occidentale. (*arte et al., s.d.*)

3.1 Bernardo Bertolucci e "Il conformista" (1970)

"Il Conformista" di Bernardo Bertolucci (il quale aveva solo 29 anni quando il film uscì) fu presentato in anteprima al Festival di Berlino nel 1970 e successivamente fu candidato all'Oscar per la sceneggiatura, realizzata da un adattamento del romanzo di Alberto Moravia su un giovane cospiratore fascista che nega il suo orientamento sessuale. La storia è ambientata negli anni '30 in Italia, durante l'ascesa del regime fascista di Benito Mussolini. Marcello Clerici, un giovane borghese ossessionato dal conformismo e

desideroso di adattarsi alle norme sociali dell'epoca, viene reclutato dal regime fascista per compiere un'importante missione politica. Deve assassinare il suo ex professore, il professor Quadri, un intellettuale antifascista che vive in esilio a Parigi. Marcello e sua moglie Giulia si recano a Parigi per incontrare Quadri e, nel frattempo, Marcello si sforza di nascondere i suoi segreti e la sua identità reale. Durante il viaggio, Marcello incontra Anna, una giovane e misteriosa donna con legami con il movimento antifascista. Si sviluppa una relazione ambigua tra Marcello e Anna, che mette in discussione la sua fedeltà al regime e lo costringe a confrontarsi con la sua sessualità repressa.

Il film è letteralmente saturo di motivi sessuali, tra cui scene omosessuali e varie perversioni. I censori rimossero quasi tutte le note sessuali dal film, rendendolo più breve di oltre mezz'ora, rimontarono la storia in ordine cronologico per renderla di più facile comprensione al pubblico sovietico e fecero uscire il film in bianco e nero a causa della carenza di pellicola a colori. Si può dire che chi ha visto "Il conformista" solo nella distribuzione sovietica non conosca affatto il film, né può immaginare il suo vero livello artistico e il suo carattere innovativo. Tutto il fascino del singolare montaggio associativo, che riflette l'estroso susseguirsi dei ricordi di Marcello Clerici viene completamente meno. Allo stesso modo, la complessità delle motivazioni psicologiche e socio-politiche alla base del passaggio di Clerici prima al conformismo e poi alla vera e propria complicità con i fascisti è stata smussata, depurata ideologicamente e sterilizzata.

Quando il film fu presentato sugli schermi sovietici, gli spettatori russi non poterono vedere molte delle scene dell'originale: quando Marcello, il protagonista, si veste al mattino, e nel suo letto giace un corpo nudo di sesso indeterminato, poichè l'eroe era incline a quello che oggi viene chiamato "orientamento sessuale non tradizionale" (bisessuale); una scena dei ricordi dell'infanzia di Marcello, quando fu abusato da un pedofilo; la scena erotica sul treno tra lui e la sua fidanzata. Il desiderio dei censori di privare l'eroe della sessualità ha portato all'impovertimento del suo personaggio. Nel finale, Marcello incontrò lo stesso pedofilo, ormai anziano, ma la versione sovietica doppiata in bianco e nero fu terminata molto prima, letteralmente tagliata a metà. Così, il film è stato letteralmente "castrato" (*Iskusstvo kino*, 2020).

"Il conformista" ebbe un impatto significativo sullo sviluppo del cinema mondiale in generale e sulla creazione de "Il Padrino" e "Apocalypse Now" di Francis Ford Coppola in particolare.

3.2 Francis Ford Coppola e “Il Padrino” (1972)

Il film è tratto dall’omonimo romanzo di Mario Puzo, anche se per la sceneggiatura quest’ultimo insieme al regista Francis Ford Coppola lavorarono così a stretto contatto da non ricordare più quali idee appartenessero all’uno e quali all’altro. Ancora una volta, Marlon Brando svolse il ruolo di protagonista della serie, nei panni del capo gangster Vito Corleone. A causa della sua pessima reputazione (dimenticava spesso le battute, improvvisava, interrompeva le riprese per giorni), i produttori erano contrari alla sua partecipazione, ma il regista e Puzo ritenevano fosse l’unico a poter interpretare il ruolo, finendo per convincere anche la produzione, dopo la straordinaria performance di Brando ai provini.

In URSS, il romanzo di Puzo iniziò a circolare solo in *samizdat*, fino alla sua pubblicazione sulla rivista letteraria *Znamya* nel 1987. “Il Padrino” è stato uno dei maggiori successi del mercato cinematografico underground in Unione Sovietica, famoso anche tra chi non possedeva ancora un videoregistratore nella propria casa. Tra il 1985 e il 1989, il film di Coppola fu inserito nella lista nera del Ministero degli Affari Interni dell’URSS come "promotore di un culto della violenza". Tuttavia, il successo mondiale del film, tra l’acclamazione da parte della critica e la vincita di ben sei Premi Oscar, attirò l’attenzione degli spettatori russi e delle case cinematografiche sovietiche. L’URSS, con la sua lunga e profonda tradizione cinematografica, apprezzava la qualità artistica dell’opera, la sua originalità nelle narrazioni e la costruzione dei suoi personaggi. Infine, nel 1990, all’uscita della terza parte della serie, l’URSS acquistò tutte le tre parti per un totale di 200.000 dollari. L’inaugurazione del film nelle sale sovietiche si tenne al teatro *Rossija* di Mosca, dove il regista e produttore cinematografico Nikita Michalkov, amico di Coppola, presentò l’opera agli spettatori russi. Sebbene possano essere state apportate modifiche o tagli alle scene considerate sensibili, tra cui scene di violenza, di nudità esplicita e alcuni dialoghi politicamente inadeguati, la disponibilità di questo film e di altri dello stesso regista, permise al pubblico sovietico di conoscere il lavoro di Coppola e di inserirlo nel contesto culturale sovietico. (*Ulanova, 2022*)

3.3 George Lucas e “Star Wars” (1977)

In URSS la famosa trilogia di George Lucas uscì con un ritardo di quasi quindici anni. Mentre nel 1977 il resto del mondo guardava “Star Wars: Episodio IV - Una nuova speranza”, in Unione Sovietica la prima ufficiale ebbe luogo solo nel 1990. La censura sovietica per lungo tempo ha definito l’opera di Lucas antisovietica, criticando pesantemente il suo cinema “borghese”. L’ipotesi più plausibile è che nei combattimenti dei ribelli contro l’Impero, i censori abbiano visto una chiara allusione all’URSS, in quanto la Guerra Fredda era in pieno svolgimento ai tempi della produzione del film.

Il regista americano, di fronte alle critiche devastanti della censura non si scomponne e, anzi, finiva per elogiarle, ammettendo che “[...] conosco molti registi russi che hanno più libertà di me. Tutto quello che devono fare è essere cauti nel criticare il governo. E così possono fare quello che vogliono [...]” (*George Lucas, s.d.*)

Nel complesso, la reazione della stampa sovietica al film fu per molto tempo nettamente negativa: *Literaturnaya Gazeta* definì l’opera “un film spaziale dell’orrore”, non adatto al pubblico sovietico educato ad alti ideali, mentre era proporzionato agli standard degli spettatori americani, che vedendo orrori di tale portata cosmica, uscivano dalla sala pensando che “tuttavia la vita fuori non è così male”. (*Анна Константинова, 2023*)

Naturalmente tutti questi articoli sul film, che era stato bandito dai botteghini sovietici, suscitarono solamente un grande interesse tra il pubblico sovietico: per molto tempo, la pellicola fu disponibile solo in copie pirata, che riapparivano di tanto in tanto sul mercato nero. Un decennio dopo, tuttavia, i guanti di ferro della censura furono allentati, permettendo la visione legale del film.

Prima della proiezione in URSS vennero preparati e appesi i manifesti cinematografici. Gli artisti dei manifesti, però, non avevano nemmeno visto il film e dovevano affidarsi al loro istinto e a una definizione un po' vaga del genere "western galattico", perciò le immagini ostentavano cowboy, che non sapevano come trovarsi nello spazio e sparavano da strane armi e raffiguravano anche incredibili creature aliene. Allo stesso tempo, era improbabile che qualcuno dei critici sovietici che denunciavano Star Wars avesse effettivamente visto il film, in quanto le descrizioni dei dettagli sembravano completamente incoerenti con ciò che veniva effettivamente mostrato sullo schermo (*Maria Kimaković, 2020*).

Conclusioni

Come dimostra l'analisi svolta dalla presente tesi, il ventennio brežneviano può essere considerato uno dei più duri dell'epoca sovietica, per il suo carattere conservatore, restio ai cambiamenti e all'innovazione e severamente punitivo nei confronti di qualsiasi tipo di dissenso. La situazione di stallo creatasi durante la stagnazione aveva congelato la società, l'economia e la cultura di un Paese che invece desiderava rinnovarsi su ogni fronte, chiudendo le porte ai cambiamenti in atto e abbracciando invece l'austerità conservatrice del comunismo. La censura aveva imposto regole e parametri rigidissimi, per timore che il dissenso e le proposte di liberalismo potessero minacciare il solido regime autoritario al governo e quindi distruggere il sogno socialista. Gli artisti, qui in particolare i cinematografhi, subirono terribili ingiustizie in nome di questo sogno, videro le proprie opere distrutte o mai presentate al pubblico, furono esiliati e alcuni morirono senza mai vedere il frutto del proprio lavoro apprezzato ed elogiato in tutto il mondo. Allo stesso tempo, gli spettatori russi furono privati delle opere di questi artisti o di quelli occidentali, rimanendo in un certo senso arretrati e perdendo l'opportunità di conoscere l'Occidente da un punto di vista che non fosse quello che il regime presentava e disdegnava con la sua propaganda.

Tuttavia, questi difficili anni costituiscono un fondamentale periodo di passaggio e di riflessione per permettere alla Russia di rinascere con l'avvento della *perestrojka* e della *glasnost* di Gorbačëv, riconoscendo i limiti ai quale aveva dovuto sottostare, gli abusi di potere del Partito e soprattutto la necessità di dare un nuovo volto alla propria cultura. La censura di regime non terminò completamente con Gorbačëv, ma la sua rigidità scese al livello necessario affinché le preziose e innovative opere di intellettuali e artisti potessero finalmente venire alla luce, dopo anni di martirio, dando forma alla letteratura, all'arte e al cinema che conosciamo oggi.

Bibliografia

- Beumers, B. (2009). *A history of Russian cinema*. Bloomsbury.
- Lelli, I. (2012). *La traduzione letteraria in Unione Sovietica (1930-1955)*
- Tompson, W. J. (2014). *The Soviet Union under Brezhnev*. Routledge.
- Zalambani, M (2009). *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*

Sitografia

- «Звездные войны» в СССР: Цензура и странные киноафиши. (2023, maggio 15). Author.Today.
<https://author.today/post/381627>
- «Звездные войны» в СССР: Цензура и странные киноафиши. (2023, maggio 15). Author.Today.
<https://author.today/post/381627>
- Approfondimento cronaca*. (s.d.). Recuperato 3 aprile 2023, da
http://www.memorialitalia.it/archivio_mem/gulag/w2d3/v3/view/feltrinelli/gulag/cronologia/cronache--35/dettaglioa736.html?max=68&ordinale=9&pagina=1
- Approfondimento cronaca*. (s.d.). Recuperato 3 aprile 2023, da
http://www.memorialitalia.it/archivio_mem/gulag/w2d3/v3/view/feltrinelli/gulag/cronologia/cronache--35/dettaglioa736.html?max=68&ordinale=9&pagina=1
- arte, A. V. G. D. il liceo vola in D. per seguire il suo amore per la settimana, regia, al E. F. C. studia, impegnata, si trasferisce poi a B. per specializzarsi in direzione della fotografia e storia del cinema A., Particolare, I., Videoclip, N. R. D. S. P. E., Cinematografici, S. I. S. D. L. in S., & MORE, il suo posto è dietro una telecamera R. (s.d.). *Il cinema sovietico: Ovvero la settimana arte come testimonianza politica e sociale*. Recuperato 18 maggio 2023, da
[https://www.cinematown.it/2020-05-cinema-sovietico-analisi/\u00u160{\u00u8217}{infanzia di Ivan \(1962\) di Andrej Tarkovskij\u00u8212}{Recensione | Quinlan.it. {\i}{Quinlan}.](https://www.cinematown.it/2020-05-cinema-sovietico-analisi/\u00u160{\u00u8217}{infanzia di Ivan (1962) di Andrej Tarkovskij\u00u8212}{Recensione | Quinlan.it. {\i}{Quinlan}.)
<https://quinlan.it/2021/10/27/linfanzia-di-ivan/>
- arte, A. V. G. D. il liceo vola in D. per seguire il suo amore per la settimana, regia, al E. F. C. studia, impegnata, si trasferisce poi a B. per specializzarsi in direzione della fotografia e storia del cinema A., Particolare, I., Videoclip, N. R. D. S. P. E., Cinematografici, S. I. S. D. L. in S., & MORE, il suo posto è dietro una telecamera R. (s.d.). *Il cinema sovietico: Ovvero la settimana arte come testimonianza politica e sociale*. Recuperato 18 maggio 2023, da
[https://www.cinematown.it/2020-05-cinema-sovietico-analisi/\u00u160{\u00u8217}{infanzia di Ivan \(1962\) di Andrej Tarkovskij\u00u8212}{Recensione | Quinlan.it. {\i}{Quinlan}.](https://www.cinematown.it/2020-05-cinema-sovietico-analisi/\u00u160{\u00u8217}{infanzia di Ivan (1962) di Andrej Tarkovskij\u00u8212}{Recensione | Quinlan.it. {\i}{Quinlan}.)
<https://quinlan.it/2021/10/27/linfanzia-di-ivan/>
- Beumers, B. (2009). *A History of Russian Cinema*. Bloomsbury.
[https://pure.aber.ac.uk/portal/en/publications/a-history-of-russian-cinema\(dc45064c-7eb3-4ae4-b848-e506caced77a\).html](https://pure.aber.ac.uk/portal/en/publications/a-history-of-russian-cinema(dc45064c-7eb3-4ae4-b848-e506caced77a).html)
- Beumers, B. (2009). *A History of Russian Cinema*. Bloomsbury.

- [https://pure.aber.ac.uk/portal/en/publications/a-history-of-russian-cinema\(dc45064c-7eb3-4ae4-b848-e506caced77a\).html](https://pure.aber.ac.uk/portal/en/publications/a-history-of-russian-cinema(dc45064c-7eb3-4ae4-b848-e506caced77a).html)
- Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*. (s.d.-a). Recuperato 3 aprile 2023, da <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/54885>
- Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*. (s.d.-b). Recuperato 3 aprile 2023, da <https://cris.unibo.it/handle/11585/80714>
- Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*. (s.d.-a). Recuperato 3 aprile 2023, da <https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/54885>
- Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*. (s.d.-b). Recuperato 3 aprile 2023, da <https://cris.unibo.it/handle/11585/80714>
- Davydova, M. (2021, ottobre 28). *Запрещённое кино: Советские фильмы, которые положили на полку — Кино и сериалы на DTF*. DTF. <https://dtf.ru/cinema/916955-zapreshchennoe-kino-sovetskie-filmy-kotorye-polozhili-na-polku>
- Davydova, M. (2021, ottobre 28). *Запрещённое кино: Советские фильмы, которые положили на полку — Кино и сериалы на DTF*. DTF. <https://dtf.ru/cinema/916955-zapreshchennoe-kino-sovetskie-filmy-kotorye-polozhili-na-polku>
- Egorov, O. (2019, agosto 6). *In che modo Khrushchev fece fuori l'eredità di Stalin*. Russia Beyond IT. <https://it.rbth.com/storia/83134-in-che-modo-khrushchev-fece>
- Egorov, O. (2019, agosto 6). *In che modo Khrushchev fece fuori l'eredità di Stalin*. Russia Beyond IT. <https://it.rbth.com/storia/83134-in-che-modo-khrushchev-fece>
- FORMALISMO in «Enciclopedia del Cinema»*. (s.d.). Recuperato 25 aprile 2023, da [https://www.treccani.it/enciclopedia/formalismo_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/formalismo_(Enciclopedia-del-Cinema))
- FORMALISMO in «Enciclopedia del Cinema»*. (s.d.). Recuperato 25 aprile 2023, da [https://www.treccani.it/enciclopedia/formalismo_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/formalismo_(Enciclopedia-del-Cinema))
- Galleria Arte De Foscherari*. (2018, gennaio 24). Galleria de' Foscherari. <https://www.defoscherari.com/news-galleria-arte-de-foscherari-bologna/il-dissenso-sovietico-il-nuovo-cinema-dell-europa-orientale-e-la-videoarte-russa?locale=it>
- Galleria Arte De Foscherari*. (2018, gennaio 24). Galleria de' Foscherari. <https://www.defoscherari.com/news-galleria-arte-de-foscherari-bologna/il-dissenso-sovietico-il-nuovo-cinema-dell-europa-orientale-e-la-videoarte-russa?locale=it>
- Kira Muratova | enciclopedia delle donne*. (s.d.). Recuperato 1 maggio 2023, da <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/kira-muratova/>
- Kira Muratova | enciclopedia delle donne*. (s.d.). Recuperato 1 maggio 2023, da <http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/kira-muratova/>
- LO SPECCHIO DI TARKOVSKIJ: UNA RIFLESSIONE IN COMPAGNIA DI SEGANTINI – Frames Cinema APS*. (s.d.). Recuperato 17 aprile 2023, da <https://framescinema.com/lo-specchio-tarkovskij/>
- LO SPECCHIO DI TARKOVSKIJ: UNA RIFLESSIONE IN COMPAGNIA DI SEGANTINI – Frames Cinema APS*. (s.d.). Recuperato 17 aprile 2023, da <https://framescinema.com/lo-specchio-tarkovskij/>

- Martelli, M. (2018, gennaio 11). Le ombre degli avi dimenticati di Sergei Parajanov: Il cinema come arte sintetica. *Vero Cinema*. <https://verocinema.com/2018/01/11/le-ombre-degli-avi-dimenticati-recensione/>
- Martelli, M. (2018, gennaio 11). Le ombre degli avi dimenticati di Sergei Parajanov: Il cinema come arte sintetica. *Vero Cinema*. <https://verocinema.com/2018/01/11/le-ombre-degli-avi-dimenticati-recensione/>
- Michelis, C. G. D. (s.d.). *REALISMO SOCIALISTA, VERIDICITÀ E LETTERATURA RUSSA ANTICA*.
 Michelis, C. G. D. (s.d.). *REALISMO SOCIALISTA, VERIDICITÀ E LETTERATURA RUSSA ANTICA*.
Nostalghia. (s.d.). Recuperato 26 aprile 2023, da <https://www.longtake.it/movies/nostalghia>
Nostalghia. (s.d.). Recuperato 26 aprile 2023, da <https://www.longtake.it/movies/nostalghia>
PARADŽANOV, Sergej Iosifovič in «*Enciclopedia del Cinema*». (s.d.). Recuperato 25 aprile 2023, da [https://www.treccani.it/enciclopedia/sergej-iosifovic-paradzanov_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/sergej-iosifovic-paradzanov_(Enciclopedia-del-Cinema))
PARADŽANOV, Sergej Iosifovič in «*Enciclopedia del Cinema*». (s.d.). Recuperato 25 aprile 2023, da [https://www.treccani.it/enciclopedia/sergej-iosifovic-paradzanov_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/sergej-iosifovic-paradzanov_(Enciclopedia-del-Cinema))
Politbjuro nell'Enciclopedia Treccani. (s.d.). Recuperato 12 aprile 2023, da <https://www.treccani.it/enciclopedia/politbjuro/>
Politbjuro nell'Enciclopedia Treccani. (s.d.). Recuperato 12 aprile 2023, da <https://www.treccani.it/enciclopedia/politbjuro/>
- quinlan. (2018, marzo 1). Andrej Rublëv (1966) di Andrej Tarkovskij—Recensione | Quinlan.it. *Quinlan*. <https://quinlan.it/2018/03/01/andrej-rublev/>
- quinlan. (2018, marzo 1). Andrej Rublëv (1966) di Andrej Tarkovskij—Recensione | Quinlan.it. *Quinlan*. <https://quinlan.it/2018/03/01/andrej-rublev/>
- Sacharov, Andrej Dmitrievič* nell'Enciclopedia Treccani. (s.d.). Recuperato 12 aprile 2023, da <https://www.treccani.it/enciclopedia/andrej-dmitrievic-sacharov>
- Sacharov, Andrej Dmitrievič* nell'Enciclopedia Treccani. (s.d.). Recuperato 12 aprile 2023, da <https://www.treccani.it/enciclopedia/andrej-dmitrievic-sacharov>
- Sacrificio—La recensione*. (s.d.). Recuperato 26 aprile 2023, da <https://www.longtake.it/movies/sacrificio>
- Sacrificio—La recensione*. (s.d.). Recuperato 26 aprile 2023, da <https://www.longtake.it/movies/sacrificio>
- Sajat nova/Cvet granata* in «*Enciclopedia del Cinema*». (s.d.). Recuperato 23 giugno 2023, da [https://www.treccani.it/enciclopedia/sajat-nova-cvet-granata_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/sajat-nova-cvet-granata_(Enciclopedia-del-Cinema))
- Sajat nova/Cvet granata* in «*Enciclopedia del Cinema*». (s.d.). Recuperato 23 giugno 2023, da [https://www.treccani.it/enciclopedia/sajat-nova-cvet-granata_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/sajat-nova-cvet-granata_(Enciclopedia-del-Cinema))
- Stagnazione in Unione Sovietica*. (s.d.). Recuperato 12 aprile 2023, da <https://it.alphahistory.com/guerra-fredda/Unione-Sovietica-di-ristagno/>
- Stagnazione in Unione Sovietica*. (s.d.). Recuperato 12 aprile 2023, da <https://it.alphahistory.com/guerra-fredda/Unione-Sovietica-di-ristagno/>
- Storia del Cinema—URSS, Dissenso e Stagnazione*. (s.d.-a). Recuperato 12 aprile 2023, da <https://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=history&id=3543>
- Storia del Cinema—URSS, Dissenso e Stagnazione*. (s.d.-a). Recuperato 12 aprile 2023, da <https://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=history&id=3543>

- Storia del Cinema—URSS, Dissenso e Stagnazione*. (s.d.-b). Recuperato 17 aprile 2023, da
<https://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=history&id=3543>
- Storia del Cinema—URSS, Dissenso e Stagnazione*. (s.d.-b). Recuperato 17 aprile 2023, da
<https://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=history&id=3543>
- TARKOVSKIJ, Andrej Arsenevič in «Enciclopedia del Cinema»*. (s.d.). Recuperato 25 aprile 2023, da
[https://www.treccani.it/enciclopedia/andrej-arsenevic-tarkovskij_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrej-arsenevic-tarkovskij_(Enciclopedia-del-Cinema))
- TARKOVSKIJ, Andrej Arsenevič in «Enciclopedia del Cinema»*. (s.d.). Recuperato 25 aprile 2023, da
[https://www.treccani.it/enciclopedia/andrej-arsenevic-tarkovskij_\(Enciclopedia-del-Cinema\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/andrej-arsenevic-tarkovskij_(Enciclopedia-del-Cinema))
- Taubman, J. A. (1993). The Cinema of Kira Muratova. *The Russian Review*, 52(3), 367–381.
<https://doi.org/10.2307/130736>
- Taubman, J. A. (1993). The Cinema of Kira Muratova. *The Russian Review*, 52(3), 367–381.
<https://doi.org/10.2307/130736>
- Tomai, S. (1991). *Il Cinema di Andrej Tarkovskij*. <https://www.tesionline.it/tesi/lettere-e-filosofia/il-cinema-di-andrej-tarkovskij/43771>
- Tomai, S. (1991). *Il Cinema di Andrej Tarkovskij*. <https://www.tesionline.it/tesi/lettere-e-filosofia/il-cinema-di-andrej-tarkovskij/43771>
- Ultimo tango a Parigi | Bertolucci e uno scandalo che divenne capolavoro*. (2022, luglio 24). The HotCorn. <https://hotcorn.com/it/film/news/ultimo-tango-a-parigi-recensione-film-bernardo-bertolucci-maria-schneider-marlon-brando-streaming-trama-storia-cast/>
- Ultimo tango a Parigi | Bertolucci e uno scandalo che divenne capolavoro*. (2022, luglio 24). The HotCorn. <https://hotcorn.com/it/film/news/ultimo-tango-a-parigi-recensione-film-bernardo-bertolucci-maria-schneider-marlon-brando-streaming-trama-storia-cast/>
- Джордж Лукас похвалил советскую цензуру*. (s.d.). Lenta.RU. Recuperato 20 maggio 2023, da
<https://lenta.ru/news/2016/01/04/lucas/>
- Джордж Лукас похвалил советскую цензуру*. (s.d.). Lenta.RU. Recuperato 20 maggio 2023, da
<https://lenta.ru/news/2016/01/04/lucas/>
- Почему в СССР долго не показывали “Звездные войны”*. (2020, agosto 4). Рамблер/кино.
<https://kino.rambler.ru/movies/44610232-pochemu-v-sssr-dolgo-ne-pokazyvali-zvezdnye-voyny/>
- Почему в СССР долго не показывали “Звездные войны”*. (2020, agosto 4). Рамблер/кино.
<https://kino.rambler.ru/movies/44610232-pochemu-v-sssr-dolgo-ne-pokazyvali-zvezdnye-voyny/>
- Уланова, Т. (2022, marzo 24). *Великая ода мафии. 50 фактов о фильме «Крестный отец»*. AiF.
https://aif.ru/culture/movie/velikaya_oda_mafii_50_faktov_o_filme_krestnyy_otec