

Cinema e Storia 2021

Ripensare la Guerra Fredda
cinematografica

Lo scontro globale per i cuori
e per le menti

a cura di

Stefano Pisu, Francesco Pitassio e Maurizio Zinni

RUBBETTINO

CINEMAeSTORIA

Rivista di studi interdisciplinari

Anno X n. 1

Registrazione al Tribunale di Lamezia Terme n. 9 del 30 luglio 2012

Direzione scientifica

Paolo Mattera (Università degli Studi Roma Tre), Christian Uva (Università degli Studi Roma Tre)

Comitato scientifico

Sandro Bernardi (Università degli Studi di Firenze)

Gian Piero Brunetta (Università degli Studi di Padova)

Pietro Cavallo (Università degli Studi di Salerno)

Simona Colarizi (Sapienza Università di Roma)

Elena Dagrada (Università degli Studi di Milano)

Tiziana Maria Di Blasio (Pontificia Università Gregoriana)

Elio Frescani (Università degli Studi di Salerno)

Pasquale Iaccio (Università di Napoli Federico II)

Manfredi Merluzzi (Università degli Studi Roma Tre)

Andrea Minuz (Sapienza Università di Roma)

Giancarlo Monina (Università degli Studi Roma Tre)

Peppino Ortoleva (Università degli Studi di Torino)

Stefano Pisu (Università degli Studi di Cagliari)

Vanessa Roghi (Sapienza Università di Roma)

Ermanno Taviani (Università degli Studi di Catania)

Vito Zagarrìo (Università degli Studi Roma Tre)

Maurizio Zinni (Sapienza Università di Roma)

Comitato scientifico internazionale

Bénédicte Deschamps (Université Paris Diderot - Paris 7)

David Forgacs (New York University)

Millicent Marcus (Yale University)

Alan O'Leary (University of Leeds)

Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Direttore responsabile

Chiara Gelato

Comitato di redazione

Francesca Cantore (Sapienza Università di Roma)

Valerio Coladonato (Sapienza Università di Roma)

Fabio Ecca (Università degli Studi Roma Tre)

Damiano Garofalo (Sapienza Università di Roma - caporedattore)

Dom Holdaway (Università degli Studi di Urbino)

Pietro Masciullo (Sapienza Università di Roma)

Dalila Missero (Oxford Brookes University)

Mariangela Palmieri (Università degli Studi di Salerno)

Luca Peretti (University of Warwick)

Matteo Santandrea (Università degli Studi Roma Tre)

La sezione monografica di questa pubblicazione è composta da saggi scientifici che vengono sottoposti ad una doppia *peer review* anonima

ISSN: 2281-1729

Finito di stampare nel mese di novembre 2021

da Rubbettino print

per conto di Rubbettino Editore Srl

88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)

www.rubbettinoprint.it

© 2021 - Rubbettino Editore

88049 Soveria Mannelli

Viale Rosario Rubbettino, 10

tel (0968) 6664201

www.rubbettino.it

«L'immaginario è storia tanto quanto la Storia». Questo è quanto scrive Marc Ferro nel suo *Cinema e Storia*, caposaldo delle prime indagini sulle due discipline che questa rivista intende tornare a fare dialogare nell'orizzonte di un comune interesse nei confronti appunto dell'immaginario e delle sue interazioni con la realtà, quale ideale luogo di incontro e dialogo tra il cinema, gli audiovisivi, la cultura visuale e la storia.

Il cinema e la storia si profilano così come aree di riferimento di una pluralità di saperi, approcci e metodologie tutti da indagare in relazione a una molteplicità di fini: per esaminare le diverse modalità di "testualizzazione" della realtà storica messe in atto dal cinema; per esplorare e interpretare i meccanismi produttivi, le forme e il linguaggio del film con riferimento alle dinamiche storico-culturali e all'elaborazione dell'identità di un'epoca; per verificare come i film siano "agenti di storia"; per studiare le opere audiovisive quali testi capaci, in un orizzonte mediale sempre più plurale e proteiforme, di restituire la complessità di una stagione storica in confronto dialettico con le tradizionali fonti scritte.

Secondo questa prospettiva, *Cinema e Storia* si colloca su una "terra di nessuno" ancora in buona parte da esplorare.

Una sezione intitolata *Stile libero* completa la rivista. *Libero* nella forma e nella pluralità degli approcci, tale spazio ospita interventi di critici, studiosi e cineasti, interviste, recensioni, strumenti di studio - come un Osservatorio permanente sui film "storici" della stagione e una bibliografia critica annuale - slegati dal tema del numero monografico, ma sempre collocati lungo il filo rosso del binomio centrale Cinema-Storia.

Questo numero di *Cinema e Storia* mette in discussione la categoria della Cinematic Cold War, a dieci anni dall'uscita del lavoro pionieristico di Youngblood e Shaw. Il suo intento è mostrare come le attuali ricerche sul tema superino il tradizionale schema bipolare limitato alle politiche cinematografiche dei governi di USA e URSS - e alle loro concrete espressioni filmiche - durante la Guerra Fredda, inquadrando, invece, la questione nell'ottica multipolare della Global Cold War. Gli articoli qui proposti illuminano, infatti, le dinamiche complesse che videro protagoniste le cinematografie delle superpotenze in alcune aree geopolitiche e in alcuni momenti chiave dell'antagonismo Est-Ovest; ma anche la declinazione cinematografica della Guerra Fredda in altri contesti dello scenario globale, non sempre allineati univocamente con Stati Uniti o Unione Sovietica. Si evidenzia così il ruolo cruciale degli attori locali nell'accettare, negoziare o rifiutare l'influenza filmica americana o sovietica, le origini della contrapposizione durante la Seconda guerra mondiale e si affrontano temi altrettanto originali quali il fattore tecnologico nella cooperazione/competizione cinematografica Est-Ovest, il ruolo specifico del cinema italiano in quel confronto, o la memoria della Guerra Fredda trasmessa dalla serialità televisiva contemporanea.

Introduzione di Stefano Pisu, Francesco Pitassio e Maurizio Zinni	7
Il peso del vincitore. Spunti per una rilettura della politica cinematografica americana in Italia negli anni dell'Amministrazione militare alleata di Maurizio Zinni	15
L'impossibile egemonia cinematografica. I film sovietici in Italia fra dopoguerra e Guerra Fredda (1944-1953) di Stefano Pisu	33
"T'amo, o pio bove..." Pacifismo internazionalista, stili transnazionali e strategie produttive. Il caso di <i>Rat (La guerra, V. Bulajić, 1960)</i> di Francesco Pitassio	53
Sergej Gerasimov e la diplomazia cinematografica sovietica, da New York a Pechino, 1949 di Marsha Siefert	69
Ascesa e caduta della diplomazia sino-sovietica dei festival cinematografici, 1957-1966 di Elena Razlogova	87
L'URSS in cerca di attenzioni: l'esportazione di film sovietici in India negli anni Cinquanta e Sessanta di Severyan Dyakonov	105
La politica dello spettacolo: Il cinema mandarino di Hong Kong, 1946-1976 di Po-Shek Fu e Man-Fung Yip	123
Raggiungere e sorpassare... l'Europa: il trasferimento tecnologico e i suoi limiti nel cinema sovietico all'epoca di Brežnev di Catriona Kelly	141

«La minaccia ideologica dei film italiani».
 Il KGB, la mafia, il punk-rock e l'ascesa del neofascismo
 tra i giovani sovietici, 1982-1985
 di Sergei Zhuk 159

What if (only one man makes):
 Guerra Fredda e fiction seriale contemporanea
 di Andrea Bellavita 179

Stile libero

a cura di Chiara Gelato

CINEMA1

Il Diavolo, evidentemente: Pupi Avati
 e il Gotico Maggiore
 di Anton Giulio Mancino 199

CINEMA2

Cinque a zero: il fascismo e la rappresentazione
 del calcio
 di Mauro Bazzocchi 207

INCONTRI1

La Storia come sfida creativa,
 territorio di esplorazione e di elaborazione critica.
 Conversazione con Susanna Nicchiarelli
 di Daniela Ceselli 214

INCONTRI2

Da L'uomo che verrà a Volevo nascondermi,
 la storia dal basso di Giorgio Diritti
 di Federico Pommier Vincelli 222

OSSERVATORIO_FILM

I film storici della stagione 2019-2020
 di Luca Peretti e Pietro Masciullo 230

OSSERVATORIO_LIBRI

Bibliografia critica su cinema e storia.
 Biennio 2019-2020
 di Valerio Coladonato, Damiano Garofalo,
 Dalila Missero, Mariangela Palmieri, e Luca Peretti 236

Ascesa e caduta della diplomazia sino-sovietica dei festival cinematografici, 1957-1966

di Elena Razlogova

L'articolo esamina la diplomazia festivaliera sino-sovietica per mostrare come l'anticolonialismo svolse un ruolo cruciale nella Guerra Fredda cinematografica. Innanzitutto, si analizza la cooperazione cinematografica sino-sovietica alla settimana del cinema asiatico di Pechino nel 1957 e al primo festival del cinema afro-asiatico di Tashkent nel 1958. Inoltre, si esamina la rottura dei rapporti cinematografici sino-sovietici al terzo festival afro-asiatico svoltosi a Giacarta, in Indonesia, nel 1964 e in seguito la dura critica cinese dei film di Grigorij Čukhraj. L'allontanamento cinese dal cinema sovietico seguì il deteriorarsi delle relazioni politiche fra la Cina di Mao e l'URSS di Kruščëv. Necessità diplomatiche immediate indirizzarono gli scontri ideologici ai festival e critiche brutali dei film. Ma gli incontri fra i professionisti andarono oltre le direttive statali, ridefinendo le estetiche del cinema rivoluzionario e il ruolo dei film nelle lotte di liberazione, tanto da ispirare il movimento militante del "Terzo Cinema" degli anni Sessanta e Settanta.

This article uses Sino-Soviet film festival diplomacy to show how anticolonialism played a crucial role in the cinematic Cold War. First, it analyzes the Sino-Soviet cinematic cooperation at the Asian Film Week in Beijing in 1957 and the First Afro-Asian Film Festival (AAFF) in Tashkent in 1958. Second, it examines the breakdown of Sino-Soviet cinematic ties at the Third AAFF in Jakarta, Indonesia in 1964, and via the trenchant Chinese critique of Grigorij Chukhrai's films. The Chinese retreat from Soviet cinema paralleled the deterioration of political relations between Mao's China and Khrushchev's Soviet Union. Immediate diplomatic needs informed ideological clashes at festivals and brutal film criticism. But cinematic encounters exceeded state directives. They redefined revolutionary film aesthetics and the role of cinema in liberation struggles in ways that inspired the militant «Third Cinema» movement of the 1960s and 1970s

Nel 1963, una delle principali riviste letterarie della Repubblica Popolare Cinese, «Wen yi bao», pubblicò un ampio saggio sul cinema sovietico del Disgelo, con particolare riguardo per i film di Grigorij

Čuchraj. Il saggio offriva un'ampia disamina della ricezione transnazionale della "Nuova Onda Sovietica" e menzionava articoli in russo, inglese, francese, tedesco, bulgaro e ceco. Il testo fece il giro del mondo, trasmesso in inglese da Pechino, dall'agenzia Internazionale di Stampa Nuova Cina, trascritto parzialmente dallo United States Foreign Broadcast Information Service, tradotto per intero in russo, a beneficio del Comitato Statale per la Cinematografia, presso il Consiglio dei Ministri dell'Unione Sovietica. L'autore scriveva: «La puzza dell'umanitarismo borghese e del pacifismo emanata dai film esemplifica precisamente, nel campo dell'arte e dell'ideologia, la linea politica del revisionismo moderno e l'esigenza politica di una "evoluzione pacifica" del socialismo in capitalismo»¹.

Il ripudio cinese del cinema sovietico espresso da questo saggio rispecchiava il deterioramento delle relazioni politiche tra la Cina di Mao e l'Unione Sovietica di Chruščëv². La rottura diplomatica sino-sovietica fece seguito a un periodo di stretta cooperazione, dopo la nascita della Repubblica Popolare Cinese, nel 1949.

L'allontanamento cominciò a partire dal 1957 e raggiunse l'apice nel 1962, con il conflitto sulla dottrina sovietica della "coesistenza pacifica" con l'Occidente e la riluttanza dell'URSS a riconoscere e armare i movimenti di liberazione anticoloniali.

Gli storici non sono concordi sulle cause e la datazione della spaccatura politica tra RPC e URSS. Alcuni sottolineano l'importanza delle concrete preoccupazioni interne e diplomatiche, al-

¹In «Wen yi bao», novembre 1963. Cito la frase sulla base di una trascrizione contenuta in un rapporto statunitense: *Wen Yi Pao Article Raps Revisionist Art*, in «Daily Report. Foreign Radio Broadcasts», n. 234, 4 dicembre 1963, p. BBBI. L'articolo è stato poi pubblicato, in una versione abbreviata, in K. Chang, *An Example of Modern Revisionism in Art: A Critique of the Films and Statements of Grigori Chukrai*, in «Peking Review», n. 50, 14 dicembre 1963, pp. 6-13, e come pamphlet, Id., *An Example of Modern Revisionism in Art: A Critique of the Films and Statements of Grigori Chukrai*, Foreign Languages Press, Beijing 1965. Una traduzione russa, non pubblicata, dell'intero articolo in Archivio Russo di Stato della Letteratura e delle Arti (RGALI) 2944/13/63.

Di qui in poi, si abbreviano i riferimenti archivistici russi in base alla loro collocazione: fond/opis/ed.khr./numero di pagina.

²Dato che l'URSS collaborava esclusivamente con la Repubblica Popolare Cinese, utilizzerò il termine "cinema cinese" con riferimento alla produzione di quest'ultima. Tuttavia, a rigore esso include anche la produzione di Hong Kong e Taiwan.

la stessa stregua della personalità dei leader³. Altri richiamano l'attenzione sugli antichi timori della cultura russa nei confronti dell'Alterità orientale, che fanno risalire alla letteratura russa e ai conflitti sino-giapponesi e russo-giapponesi tra XIX e XX secolo⁴. Altri ancora si concentrano sulle divergenze ideologiche, nonché sulle lotte anticoloniali e antimperialiste in Africa, Asia e America Latina – quello che all'epoca si definiva “Terzo Mondo” e oggi “Sud globale”⁵. Sostiene Jeremy Friedman:

Though the split has generally been presented as a clash of interests or egos it should be seen also as the geopolitical mechanism by which the demands, ideas, and interests of the newly decolonized states challenged and ultimately came to shape the revolutionary agenda of the global Left centered around the international communist movement⁶.

Sebbene questi diversi approcci siano in verità complementari, il presente lavoro è più in sintonia con l'ipotesi di Friedman. Le antiche tensioni o i motivi più cogenti dei leader sicuramente svolsero un ruolo, ma la disputa sul terzomondismo nella sua valenza politica e culturale fu il fattore principale nella rottura sino-sovietica.

Le relazioni cinematografiche tra i due Paesi maturarono nel circuito festivaliero internazionale. Sin dagli anni Trenta, registi e teorici sovietici quali Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin e Dziga

³ Si vedano, per esempio: L.M. Lüthi, *The Sino-Soviet Split: Cold War in the Communist World*, Princeton University Press, Princeton 2008; C. Marangé, *Une réinterprétation des origines de la dispute sino-soviétique d'après des témoignages de diplomates russes*, in «Relations internationales», vol. 148, n. 4, 2011, pp. 17-32; S. Radchenko, *Two Suns in the Heavens: The Sino-Soviet Struggle for Supremacy*, Woodrow Wilson Center Press, Washington DC 2009; Dong Wang, *The Quarrelling Brothers: New Chinese Archives and a Reappraisal of the Sino-Soviet Split, 1959-1962*, Woodrow Wilson International Center, Washington DC 2006.

⁴ See L. Bianco, *Stalin and Mao: A Comparison of the Russian and Chinese revolutions*, Chinese University Press, Hong Kong 2018.

⁵ Al riguardo, l'ipotesi più solida è quella di J. Friedman, *Shadow Cold War: The Sino-Soviet Competition for the Third World*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2018. Una buona sintesi di questa discussione in S. Radchenko, *The Sino-Soviet Split*, in M.P. Leffler, O.A. Westad (a cura di), *The Cambridge History of the Cold War*, vol. 2, *Crises and Detente*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2010, pp. 349-372.

⁶ J. Friedman, *Shadow Cold War*, cit., pp. 1-2.

Vertov avevano influenzato i circoli progressisti di cultura cinematografica a Shanghai⁷.

I primi contatti tra Cina e Unione Sovietica nella cornice dei festival cinematografici datano al 1935, in occasione dell'edizione unica del Festival Internazionale di Cinema di Mosca. In quell'occasione, otto film cinesi parteciparono, la diva Hu Die presenziò in qualità di membro della delegazione, e il dramma sociale *Yú guāng qū* (La canzone dei pescatori, Cai Chusheng, 1934), muto, ottenne un riconoscimento al festival⁸. Negli anni Cinquanta, la RPC e l'URSS si scambiavano regolarmente “settimane cinematografiche” – retrospettive bilaterali delle rispettive cinematografie – e acquistavano la produzione l'una dell'altra ai festival socialisti, come il Festival Internazionale di Karlovy Vary, in Cecoslovacchia, a partire dal 1946⁹. La RPC prese parte e conquistò premi al Festival Internazionale di Cinema di Mosca, ora rinnovato, nel 1959 e 1961¹⁰. E tanto la RPC che l'URSS presero parte alle competizioni dei principali festival europei, come Cannes, Venezia e Berlino¹¹. Gli appuntamenti cinematografici ricrearono la Guerra Fredda tra Est e Ovest, sovrapponendola alle

⁷ Y. Jeh-Chih, *L'émergence du film de “gauche” (Shanghai 1930)*, in K. Feigelson (a cura di), *Caméra politique: cinéma et stalinisme*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris 2005, pp. 155-64; S. Toroptsev, *Kitai-SSSR/Rossia: kinematograficheskie kontakty*, in «Kinograf», n. 20, 2009, pp. 202-205.

⁸ S. Toroptsev, *Kitai-SSSR/Rossia*, cit., p. 202.

⁹ R. Ma, *A Genealogy of Film Festivals in the People's Republic of China: “Film Weeks” During the “Seventeen Years” (1949-1966)*, in «New Review of Film and Television Studies», vol. 14, n. 1, 2016, pp. 40-58; T.M. Chen, *International Film Circuits and Global Imaginaries in the People's Republic of China, 1949-57*, in «Journal of Chinese Cinemas», vol. 3, n. 2, 2009, pp. 149-161; J. Bláhová, *National, Socialist, Global: The Changing Roles of the Karlovy Vary Film Festival, 1946-1956*, in L. Karl, P. Skopal (a cura di), *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*, Berghahn, New York 2017, pp. 245-72.

¹⁰ Per una ricostruzione della partecipazione cinese ai festival cinematografici europei, cfr. P. Clark, *Projecting Influence: Film and the Limits of Beijing's Soft Power*, in P. Voci (a cura di), *Screening China's Soft Power*, Routledge, London 2018, pp. 21-37.

¹¹ Per una storia dei festival cinematografici si vedano M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008; S. Pisu, *Il XX secolo sul red carpet: Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema, 1932-1976*, FrancoAngeli, Milano 2016; A. Kötzing, C. Moine (a cura di), *Cultural Transfer and Political Conflicts: Film Festivals in the Cold War*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2016.

lotte per la decolonizzazione tra Nord e Sud, dal confronto Berlino/Karlovy Vary, dai due lati della Cortina di ferro, alla rivalità tra l'Asian Film Festival (AFF), sostenuto dagli Stati Uniti, e il Festival Cinematografico Afro-asiatico (AAFF), sorto con gli auspici sino-sovietici¹².

La diplomazia festivaliera sino-sovietica evidenzia l'importanza delle questioni della decolonizzazione e dell'antiimperialismo nella "Guerra Fredda cinematografica". In questa prospettiva, il presente contributo amplia su una scala globale la portata della nozione, proposta da Tony Shaw e Denise Youngblood per esaminare la funzione dei film nel confronto USA/URSS per "le menti e i cuori"¹³. Inoltre, esso sposta l'attenzione dagli obbiettivi propagandistici di RPC e URSS, durante la Guerra Fredda, a nuove forme di internazionalismo cinematografico e terzomondismo; queste furono rese possibili dai progetti di quelle, finanziati dallo stato¹⁴. In questo saggio si prenderanno innanzitutto in esame la collaborazione cinema-

¹² Sull'Asian Film Festival, si veda S. Lee, *Cinema and the Cultural Cold War: US Diplomacy and the Origins of the Asian Cinema Network*, Cornell University Press, Ithaca 2020. Sull'AAFF, si vedano M. Kirasirova, *The Eastern International: The "Domestic East" and the "Foreign East" in Soviet-Arab Relations, 1917-68*, Ph.D. diss., New York University 2014, pp. 360-375; R. Djagalov, *From Internationalism to Postcolonialism: Literature and Cinema between the Second and the Third Worlds*, McGill-Queen's University Press, Montreal and Kingston 2020, pp. 137-139; M. Baskett, *Parting the Bamboo Curtain: Japanese Cold War Film Exchange with China*, in B. Kushner, S. Muminov (a cura di), *The Dismantling of Japan's Empire in East Asia: Deimperialization, Postwar Legitimation and Imperial Afterlife*, Routledge, London 2017, pp. 278-95.

¹³ Per il concetto di "Guerra Fredda cinematografica", cfr. T. Shaw, D.J. Youngblood, *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, University Press of Kansas, Lawrence 2014; A. Kozovoi, *The Cold War and Film*, in A.M. Kalinovsky, C. Daigle (a cura di), *The Routledge Handbook of the Cold War*, Routledge, New York 2016. Sull'importanza del conflitto Nord/Sud durante la Guerra Fredda, si vedano M. Connelly, *Taking Off the Cold War Lens: Visions of North-South Conflict during the Algerian War for Independence*, in «American Historical Review», vol. 105, n. 3, 2000, pp. 739-69; O. A. Westad, *The Global Cold War: Third World Interventions and the Making of Our Times* Cambridge University Press, Cambridge 2005; C.C. Mavhunga, *A Plundering Tiger with Its Deadly Cubs?: The USSR and China as Weapons in the Engineering of a "Zimbabwean Nation", 1945-2009*, in G. Hecht (a cura di), *Entangled Geographies: Empire and Technopolitics in the Global Cold War*, MIT Press, Cambridge 2011, pp. 231-66.

¹⁴ Sul "terzomondismo cinematografico" si veda M. Mestman, *From Algiers to Buenos Aires: The Third World Cinema Committee (1973-74)*, in «New Cinemas», vol. 1, n. 1, 2002, pp. 40-53.

tografica sino-sovietica alla Settimana del cinema asiatico (AFW) a Pechino (1957) e la prima edizione dell'AAFF a Taškent (1958)¹⁵. In secondo luogo, si considererà la crisi delle relazioni cinematografiche sino-sovietiche, in occasione della terza edizione dell'AAFF a Giacarta (1964), e successivamente nella critica feroce dei film di Grigorij Čuchrai, altrimenti acclamati nei festival europei. Una simile critica preconizzava il movimento militante del “Terzo Cinema”, negli anni Sessanta e Settanta¹⁶. Le esigenze diplomatiche più spicce indirizzarono gli scontri ideologici in occasione dei festival e critiche cinematografiche sferzanti. Ma gli incontri cinematografici sfuggivano in parte alle direttive statali. Questi dibattiti organizzati da istituzioni statali contribuirono a definire un'estetica cinematografica rivoluzionaria e la funzione del cinema nelle lotte di liberazione, lungo direttrici che furono fonte di ispirazione per i movimenti cinematografici transnazionali nei decenni successivi.

La cooperazione sino-sovietica nella diplomazia festivaliera

La cooperazione sino-sovietica, nella cornice dei festival cinematografici internazionali, si avviò in un contesto terzomondista. Nel 1955, la conferenza di Bandung (Indonesia) riunì 29 Paesi indipendenti e/o in via di decolonizzazione e tracciò le linee di un programma di autodeterminazione, coesistenza pacifica e non-allineamento, poi sviluppato alla Conferenza dei Paesi Non-allineati di Belgrado, nel 1961¹⁷. Successivamente a Bandung, Mao Zedong e Nikita Chruščëv annunciarono un corso di coesistenza pacifica e collaborazione coi Paesi africani e asiatici¹⁸. La RPC ammorbidì i toni

¹⁵ Ho preso in esame più approfonditamente l'AAFF in E. Razlogova, *The Afro-Asian Film Festival Circuit, 1957-1968*, in K. Byström, M. Popescu, K. Zien (a cura di), *The Cultural Cold War and the Global South: Sites of Contest and Communitas*, Routledge, London (forthcoming in 2021).

¹⁶ I cineasti argentini Fernando Solanas e Octavio Getino proposero il concetto di “Terzo Cinema” in F. Solanas, O. Getino, *Toward a Third Cinema*, in «Tricontinental», vol. 14, ottobre 1969, pp. 107-32.

¹⁷ C.J. Lee (a cura di), *Making a World after Empire: The Bandung Moment and Its Political Afterlives*, Ohio University Press, Athens 2010; V. Prashad, *The Darker Nations: A People's History of the Third World*, New Press, New York 2007.

¹⁸ J. Chen, *China and the Bandung Conference: Changing Perceptions and Representation*, in S.S. Tan, A. Acharya (a cura di), *Bandung Revisited: The*

della propria diplomazia, in ambito cinematografico, integrando il proprio repertorio di film di guerra e spionaggio con film-opera e melodrammi, e includendo tra i Paesi destinatari delle esportazioni Hong Kong e il Sud-est asiatico, oltre al blocco socialista¹⁹. L'Unione Sovietica aprì le proprie porte ai visitatori internazionali, incluse decine di cineasti che presero parte a un festival cinematografico compreso nel più ampio Sesto Festival Mondiale della Gioventù, a Mosca, tra luglio e agosto del 1957²⁰. Il film sportivo a colori *Nūlan wuhao* (*La cestista n. 5*, Xie Jin, 1957) ben rappresentava questo nuovo spirito internazionalista. La vicenda di una giovane cestista che impara a sacrificare i propri bisogni personali, in nome della squadra e della nazione, ricordava tanto i film sportivi sovietici degli anni Trenta quanto i melodrammi prerivoluzionari del celeberrimo Shanghai Studio²¹. «Permettetemi di esprimere le più vive congratulazioni ai realizzatori della pellicola», scrisse Sergej Jutkevič all'Associazione Cinese dei Lavoratori del Cinema, nel marzo 1958, dopo la presentazione del film a Mosca. «Siamo certi essa conforterà il nostro pubblico»²². Dodici milioni di cittadini sovietici videro *La cestista n. 5* nei primi sette mesi di distribuzione; il film acquisì notevole popolarità in tutta l'area socialista²³. Il suo giovanilismo rispecchiava una fase culturale in tutto il mondo. Gli organizzatori della conferenza di Bandung invitarono la RPC, escludendo però l'URSS, rendendo così la Cina un crocevia fondamentale nei contatti tra il mondo socialista e quello in via di decolonizzazione.

La conferenza di Bandung portò a numerosi incontri e associazioni e, soprattutto, alla Conferenza di Solidarietà Afro-asiatica

Legacy of the 1955 Asian-African Conference for International Order, NUS Press, Singapore 2008, pp. 132-59; J. Friedman, *Shadow Cold War*, cit., p. 25.

¹⁹ L. Xu, *The Southern Film Corporation, Opera Films, and the PRC's Cultural Diplomacy in Cold War Asia, 1950s and 1960s*, in «Modern Chinese Literature and Culture», vol. 29, n. 1, 2017, pp. 239-82.

²⁰ *53 Features in Moscow Salute to Young Folk*, in «Variety», 21 agosto 1957, p. 3.

²¹ M. Jian, *Gender Politics and the Crisis of Socialist Aesthetics: The "Room" in Woman Basketball Player No. 5*, in X. Zhong, B. Wang (a cura di), *Debating the Socialist Legacy and Capitalist Globalization in China*, Palgrave Macmillan, New York 2014, pp. 73-84.

²² RGALI 2936/1/245/1.

²³ RGALI 2329/8/1174/19; X. Lu, *Moulding the Socialist Subject: Cinema and Chinese Modernity (1949-1966)*, Brill, Leiden and Boston 2020, p. 53.

(CSAA) e a festival cinematografici. La RPC si pose alla testa del fenomeno dei festival cinematografici, con la Settimana del cinema asiatico (AFW) lanciata a Pechino il 31 agosto 1957²⁴. In un discorso tenuto alle delegazioni della Settimana del cinema asiatico il Primo ministro cinese Zhou Enlai, che già aveva preso parte alla conferenza di Bandung, dichiarò che il festival rispondeva all'appello lì risuonato a una collaborazione culturale. Per quanto denominata "settimana del cinema", l'AFW era a tutti gli effetti un festival internazionale: esso comprendeva quattordici Paesi, dalla Siria al Giappone, passando per il Tadžikistan, una repubblica sovietica²⁵. Dunque, il festival accettò una repubblica asiatico-sovietica come parte dell'Asia, così come la CSAA incluse l'URSS in occasione del primo incontro della Conferenza, nel dicembre del 1957 al Cairo. Il comitato organizzatore dell'AFW affermava: «È la prima volta che il nostro Paese, attraverso il cinema, ha organizzato delle attività diplomatiche di così ampia portata e specifiche»²⁶. L'AFW serviva a questo scopo. Nel 1957 la RPC era particolarmente isolata nel circuito festivaliero della Guerra Fredda. Infatti, si era ritirata da Cannes, in conseguenza dell'accoglienza offerta dal festival alla produzione di Taiwan; il Ministero degli Affari Esteri italiano l'aveva esclusa da Venezia; e non poteva partecipare all'Asian Film Festival (AFF) di Tokyo, di ispirazione anticomunista, perché la RPC ne era stata esclusa sin dalla sua fondazione, nel 1954²⁷. L'AFW smantellava le divisioni della Guerra Fredda, combinando melodrammi, musical, film d'azione, un film libanese selezionato a Cannes *Ila Ayn?* (*In che direzione?*, Georges Nasser, 1957), uno thailandese già passato all'AFF, *Santi-Vina* (*Thavi Na Bangchang*, 1954), e quello cinese premiato

²⁴ V. Iakovlev, *Festival kinoiskusstva Azii*, in «Iskusstvo kino», dicembre 1957, pp. 142-144; RGALI 2912/1/468.

²⁵ *A Feast of Art*, in «People's China», 1 ottobre 1957, pp. 36-37. Tra gli altri partecipanti figuravano Birmania (oggi Myanmar), Cambogia, Ceylon (oggi Sri Lanka), RPC, Repubblica Democratica del Vietnam (RDV), India, Indonesia, Libano, Mongolia, Corea del Nord, Pakistan, Singapore e Thailandia. La Siria inviò una delegazione, ma non delle pellicole. Per la questione settimana del cinema vs. festival, si veda Ma, *op. cit.*

²⁶ Citato in Xu, *The Southern Film Corporation*, cit., p. 245.

²⁷ *Red China Quits Film Fete*, in «New York Times», 22 aprile 1957, p. 15; *Italy in Abrupt Snub of China*, in «Variety», 21 agosto 1957, p. 22; G. Searls, *Red China Switches to Love, Softpedals Marx to Sell Movies*, in «Wall Street Journal», 26 settembre 1957, p. 1; C.J. Lee, *Making a World after Empire*, cit., p. 70.

in URSS, *La cestista n. 5*²⁸. Il comunicato conclusivo dell'AFW lanciò l'idea di un festival cinematografico afro-asiatico periodico, al fine di «recare prosperità alle industrie cinematografiche dei Paesi africani e asiatici [...] e svolgere così il proprio ruolo nella salvaguardia della pace nel mondo»²⁹. A fine agosto 1958, a Taškent, in Uzbekistan, la delegazione cinese aprì il primo AAFV issando il proprio vessillo di nazione che «nel 1957 aveva dato il via all'iniziativa dei festival cinematografici orientali»³⁰.

Come l'AFW, il festival di Taškent si ispirava allo “spirito di Bandung” di cooperazione pacifica tra stati sovrani. Vi presero parte quattordici delegazioni africane e asiatiche e otto repubbliche asiatiche sovietiche³¹. Due film militanti attirarono particolare attenzione: un dramma rivoluzionario indonesiano, *Turang* (Bachtiar Siagian, 1957) e *Freedom for Ghana* (Sean Graham, 1957), una cronaca trionfale, a colori, delle celebrazioni per il primo giorno dell'indipendenza del Ghana. Ma, nel complesso, il cinema di intrattenimento la fece da padrone. I sovietici proposero soprattutto musical, commedie e *bio-pic* storici, come *Ibn Sina (Avicenna, 1957)*, diretto dall'uzbeco Kamil Jarmatov. Melodrammi con balli e canti indiani, pakistani e di Ceylon attrassero folle di uzbecchi entusiasti. Il film per l'infanzia cinese *Lan Lan he Dong Dong (Lan Lan e Dong Dong, Yang Xiaozhong, 1958)* era parte di questa tendenza a privilegiare l'intrattenimento³².

Il comunicato finale del festival di Taškent, sottoscritto da tutti i partecipanti, invocava scambi di pellicole, coproduzioni e cooperazione tecnologica. Inoltre, esprimeva solidarietà alla «lotta delle nazioni asiatiche e africane contro l'oppressione coloniale», confermava «l'esperienza positiva della Settimana del cinema asiatico di Beijing» e, «in ottemperanza coi principi della conferenza di

²⁸ *A Feast of Art*, cit., p. 36.

²⁹ *Asian Film Week*, in «Asian Recorder», 5 ottobre 1957, p. 1670.

³⁰ Russian State Archive of Contemporary History (RGANI) 5/36/81/68.

³¹ *Kommunike učastnikov kinofestivalia stran Azii i Afriki*, in «Iskusstvo kino», ottobre 1958, p. 82. I partecipanti comprendevano Birmania, Ceylon, Repubblica Democratica del Vietnam, Ghana, India, Indonesia, Marocco, Mongolia, Corea del Nord, Pakistan e Tailandia. Il Sudan inviò un osservatore. Ufficialmente, il Giappone non prese parte, ma due case di produzione inviarono dei film. Le repubbliche asiatiche sovietiche partecipanti furono Kazakistan, Kirgizistan, Turkmenistan, Tadžikistan, Uzbekistan, Armenia, Azerbaigian e Georgia.

³² L. Faiziev, *Kinoiskusstvo stran Azii i Afriki na podieme*, in «Zvezda Vostoka», dicembre 1958, pp. 141-151; RGALI 2912/1/584.

Bandung», proponeva di «creare e rafforzare i legami di amicizia tra i popoli»³³. I film di intrattenimento proiettati a Taškent erano anticoloniali in una particolare accezione: contribuivano a sviluppare nelle nuove nazioni industrie cinematografiche indipendenti, in collaborazione con altri stati africani e asiatici. I delegati cinesi sottoscrissero il comunicato pubblico, ma in ultima istanza ne rifiutarono il messaggio irenico. Wang Yan, capo delegazione e al vertice del Beijing Film Studio così relazionava, al momento di rientrare in patria, alludendo alla Campagna del Grande balzo in avanti lanciata da Mao nel gennaio 1958: «Alcuni cineasti sono rimasti indietro, mentre noi balzavamo verso una nuova era»³⁴. Al festival un documentario cinese di dodici minuti, *600 Million with You* (Joris Ivens, 1958), descriveva una processione di massa, per due giorni, dinanzi all'ambasciata britannica a Beijing, in segno di protesta per l'intervento militare britannico in Libano e Giordania. «Col pugno levato, stretto in una determinazione d'acciaio, avanziamo per rompere il muso di lupo dell'imperialismo», recitava la voce-over³⁵. Similmente, la delegazione cinese in una nota privata, indirizzata agli organizzatori dell'AAFF, stroncava la selezione di Taškent: «Siamo in disaccordo con l'ideologia di alcuni film». I film anticoloniali devono comprovare che «non stiamo chiedendo la pace, ma intendiamo ottenerla con la lotta armata»³⁶. Queste osservazioni di ambito cinematografico, espresse privatamente, evocavano una nota politica cinese e riservata, inviata durante l'Incontro Internazionale dei Partiti Comunisti e Operai di Mosca, nel novembre 1957. La delegazione della RPC all'incontro firmò un comunicato congiunto, che auspicava una transizione pacifica dal capitalismo al socialismo, salvo poi obbiettare in separata sede al Partito Comunista dell'Unione Sovietica: «Il proletariato deve essere sempre pronto [...] a rovesciare con le armi la borghesia»³⁷.

³³ *Kommunike učastnikov kinofestivalia stran Azii i Afriki*, p. 82.

³⁴ W. Yan, *Yafei dianying yishu de jieri [Il festival dell'arte cinematografica afro-asiatica]*, in «Guoji dianying», 1958 (traduzione di Roman Shapiro).

³⁵ H. Schoots, *Living Dangerously: A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2001, pp. 255-256.

³⁶ RGALI 2944/13/206/122.

³⁷ *Outline of Views on the Question of Peaceful Transition: A Written Outline Presented by the Delegation of the CPC to the Central Committee of the CPSU on November 10, 1957*, in «Peking Review», 3 aprile 1964, p. 22.

Per la prima volta dalla conferenza di Bandung, la nota al PCUS rigettava la politica di coesistenza pacifica promossa da Chruščëv³⁸. La comunicazione all'AAFF, un anno dopo, ne era la conseguenza sul piano cinematografico ed esprimeva l'apprezzamento dei soli film militanti come cinema anticoloniale. La terza edizione dell'AAFF, a Giacarta, articolò ulteriormente l'approccio maoista al cinema rivoluzionario e, contemporaneamente, mise in scena la rottura sino-sovietica.

La rottura cinematografica sino-sovietica

La terza e ultima edizione dell'AAFF si svolse nell'aprile 1964. Fu la più emblematica, ma la meno fruttuosa per l'URSS. Alla seconda edizione, svoltasi al Cairo nel 1960, solo dieci nazioni presero parte e nessuna dell'Africa sub-sahariana³⁹. A Giacarta giunsero ventidue delegazioni, tra cui una dozzina di delegati appartenenti a sette nazioni dell'Africa sub-sahariana⁴⁰. L'URSS aveva legami amichevoli con il governo di sinistra del Presidente Sukarno, in Indonesia, nei primi anni Sessanta, che implicava contatti con l'Istituto per la Cultura Popolare (LEKRA) incaricato di organizzare l'edizione dell'AAFF a Giacarta⁴¹. Questi scambi proseguirono dopo il festival: un gruppo di personalità indonesiane del cinema visitò l'URSS nell'agosto del 1964⁴². Tuttavia, in occasione dell'AAFF gli organizzatori indonesiani si allinearono con la Cina e contro l'URSS. Le relazioni sino-sovietiche si erano deteriorate a partire dall'ottobre

³⁸ Lüthi, *The Sino-Soviet Split*, cit., p. 77; Friedman, *Shadow Cold War*, cit., pp. 27-28.

³⁹ I partecipanti comprendevano RPC, Repubblica Democratica del Vietnam, India, Indonesia, Libano, Corea del Nord, Repubblica Araba Unita e URSS. Kuwait, Jugoslavia e Fronte di Liberazione della Palestina presero parte in qualità di osservatori. Ufficialmente il Giappone non partecipò, ma proprie case di produzione inviarono film.

⁴⁰ I partecipanti comprendevano Afghanistan, Congo (oggi Repubblica Democratica del Congo), Repubblica Democratica del Vietnam, India, Indonesia, Giappone, Libano, Fronte di Liberazione del Vietnam del Nord, Mali, Mongolia, Nord Kalimantan (oggi parte dell'Indonesia), Corea del Nord, Rhodesia Settentrionale (oggi Zambia), Pakistan, Repubblica Araba Unita, Repubblica Democratica del Vietnam, RPC, Somalia, Tunisia, Uganda, URSS, e Zanzibar (oggi parte della Tanzania). Quattro Paesi, compresi Iraq e Filippine, inviarono film, ma non delegati.

⁴¹ RGALI 631/26/5336/6.

⁴² RGALI 2944/13/210.

1962, quando i sovietici ritirarono gli armamenti nucleari da Cuba. Nel febbraio del 1963, in occasione dell'incontro del CSAA a Moshi, Tanganika (oggi Tanzania), la RPC aveva acquisito un sostegno diffuso al proprio programma antimperialista, a discapito della politica sovietica di disarmo. La CSAA appoggiò l'edizione dell'AAFF a Giacarta e pianificò la Conferenza Tricontinentale a L'Avana⁴³. In sintonia con la prospettiva militante e tricontinentale proposta a Moshi, il comunicato finale dell'AAF proponeva «di sostenere il movimento di liberazione popolare in Africa, Asia e America Latina e a tal fine di far ricorso ai film, l'arma nelle nostre mani»⁴⁴. Secondo un rapporto sovietico, nel discorso inaugurale Sukarno aveva proclamato «il principio del colore della pelle quale trait d'union tra Paesi asiatici e africani, sposando così la prospettiva razziale promossa dal governo della RPC» al fine di escludere l'URSS da tutti gli incontri afro-asiatici⁴⁵. I delegati cinesi ottenevano i posti più ambiti ai ricevimenti e gran parte degli applausi. Conquistavano altri delegati alla propria causa pagandogli la cena tutte le sere. I delegati sovietici lamentavano il fatto che l'influenza cinese «si traducesse costantemente in un atteggiamento ostile nei confronti della delegazione sovietica e dell'URSS, per l'intero festival»⁴⁶. Sulla base di un programma maoista, il festival di Giacarta attaccò Hollywood e propugnò un cinema antimperialista. Il capo della delegazione cinese, Ssutu Hui-min, descrisse il «criterio rivoluzionario» alla base della selezione dei film dell'AAFF: «Innanzitutto la politica, il contenuto»⁴⁷. Alla vigilia dell'apertura, gli organizzatori annunciarono il boicottaggio della produzione hollywoodiana. «All'inizio di giugno il boicottaggio ha interessato larga parte del Paese e solo piccole comunità seguitano a proiettare pochi film americani», spiegava l'osservatore dello United States Information Service Burt McKee⁴⁸. McKee aveva visto numerosi film del festival, compresa l'ampia epica di *Hóngshè*

⁴³ Friedman, *Shadow Cold War*, cit., pp. 93-98; RGALI 2944/13/206/3.

⁴⁴ *Festival Communiqué*, in «Daily Report. Foreign Radio Broadcasts», 30 aprile 1964, p. RRR6.

⁴⁵ 2918/4/106/16; Djagalov, *From Internationalism to Postcolonialism*, cit., p. 138.

⁴⁶ RGALI 2918/4/106/16-17.

⁴⁷ S. Hui-min, *Revolution in the Afro-Asian Film World*, in «China's Screen», 1964, p. 6.

⁴⁸ B. F. McKee, *Report of Third Afro-Asian Film Festival*, 6 luglio 1964, p. 6; RG 306; Film Festival Report Files, 1953-1972; National Archives, College Park.

niángzi jūn (Il distacco femminile rosso, Xie Jin, 1961), premiato a Bandung. Gli spettatori, in larga parte sostenitori di Sukarno, prorompevano in «espressioni di giubilo ogni qual volta appariva una bandiera comunista, guerriglieri rossi, o dinanzi ad atti di violenza perpetrati contro l'ordine costituito [ovvero l'Occidente imperialista]»⁴⁹. Un documentario premiato, in 35 mm. e a colori, *Zanzibar People March Forward* (1964), «mostrava l'espulsione dei consolati americano e britannico dal Paese», riscuotendo numerosi applausi⁵⁰. Viceversa, il documentario sovietico *Zakon podlosti* (*La legge dell'abiezione*, Alexander Medvedkin, 1962), sull'omicidio di Patrice Lumumba, irritò un membro della delegazione congolese, che domandò: «Perché l'URSS ha inviato questo film? Solo gli africani dovrebbero fare film sull'Africa»⁵¹. Successivamente a Giacarta, i sovietici infine compresero le critiche cinesi al festival di Taškent, «ovvero nessuna coesistenza pacifica!», come vergò un funzionario anonimo ai margini di una nota cinese del 1964⁵².

Oltre a marginalizzare l'URSS all'AAFF, la RPC fece ricorso alla critica cinematografica come arma nella Guerra Fredda mondiale. La critica menzionata al principio di questo contributo era una replica all'articolo di Grigorij Čuchraj, *Keeping the Old on Their Toes*, apparso sulla rivista britannica «Films and Filming» nell'ottobre 1962. L'articolo non era stato commissionato né approvato dal governo sovietico, e neppure scritto dallo stesso Čuchraj: la rivista aveva presentato un'intervista informale con il regista come un articolo scritto da lui, omettendo il nome e le domande dell'intervistatore⁵³. Nel dar conto delle caratteristiche estetiche della “nuova ondata sovietica” e del proprio lavoro, Čuchraj indicava il cinema cinese come «esempio di un modo dogmatico, contrario all'arte», incapace di esprimere “emozioni”, per concludere che «armato di solo dogmatismo e logica, un artista cinese non può realizzare buoni film»⁵⁴. In tutta risposta, il direttore di «Wen yi bao», il poeta Zhang

⁴⁹ *Ivi*, p. 4.

⁵⁰ *Ivi*, p. 5.

⁵¹ RGALI 2944/13/206/76.

⁵² RGALI 2944/13/206/122.

⁵³ Si veda J. Leyda, *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China*, MIT Press, Cambridge 1972, p. 282.

⁵⁴ G. Čuchraj, *Keeping the Old on Their Toes*, in «Films and Filming», ottobre 1962, p. 26.

Guangnian, analizzò in dettaglio le caratteristiche visive e narrative delle opere di Čuchraj, «esemplari del revisionismo moderno in campo artistico»⁵⁵. Inoltre, menzionava il riscontro di Čuchraj nei principali festival europei e americani come indicativo della capitolazione sovietica al potere occidentale, imperialista e capitalista. *Sorok pervyj* (*Il quarantunesimo*, 1956) aveva vinto un premio a Cannes nel 1957 e *Balada o soldate* (*Ballata di un soldato*, 1959) a Cannes e al San Francisco Film Festival nel 1960. La critica cinese somigliava ai timori dei funzionari sovietici dinanzi al prevalere dell'amore sulla rivoluzione nel *Quarantunesimo*, allorché analizzavano alla luce delle relazioni internazionali la vicenda sentimentale, i dialoghi amorosi e le inquadrature sensuali del celeberrimo operatore sovietico Sergej Urusevskij⁵⁶. «I leader del revisionismo contemporaneo abbracciano e baciano i capocchia dell'imperialismo americano, incarnando così la morale che Mariutka impersona», sosteneva Zhang; associando così l'accordo dell'ottobre 1962 tra Chruščëv e John F. Kennedy per ritirare gli armamenti nucleari da Cuba alla relazione amorosa tra una cecchina dell'Armata Rossa e un ufficiale bianco nel *Quarantunesimo*⁵⁷. Lo storico americano del cinema Jay Leyda, all'epoca a Beijing, ricordava come i critici cinesi avessero trasformato le dichiarazioni disinvoltate di Čuchraj in «un'arma non solo contro Čuchraj e i suoi film (tutti esaminati fin nel minimo dettaglio), ma contro tutta la produzione sovietica e oltre – contro la politica, la cultura e il governo sovietici»⁵⁸. Quando l'articolo cinese fece il giro del mondo, l'estetica del cinema divenne un affare di sicurezza di stato.

Se in campo cinematografico la diplomazia della RPC corrispondeva alla propria azione politica internazionale, i sovietici dimostravano un approccio più ambizioso ed ecumenico. Nel 1958 la Cina rifiutò 45 film sovietici e 12 nel 1959, insieme ad altre produzioni estere che non corrispondevano all'ideale maoista di cinema rivo-

⁵⁵ Sulla carriera di Zhang Guangnian si veda J. Huangfu, *Roads to Salvation: Shen Congwen, Xiao Qian, and the Problem of Non-Communist Celebrity Writers, 1948-1957*, in «Modern Chinese Literature and Culture», vol. 22, n. 2, 2010, pp. 69, 73.

⁵⁶ J. Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, I.B. Tauris, London-New York 2000, p. 39.

⁵⁷ RGALI 2944/13/63/41.

⁵⁸ J. Leyda, *Dianying*, cit., 282-283.

luzionario. A dispetto di questi rifiuti, la Sovexportfilm pianificava comunque di incrementare le importazioni di film cinesi nel corso del 1959⁵⁹. Nel 1966 la Cina entrò in una condizione di isolamento, al principio della Rivoluzione Culturale. Tra il dicembre del 1964 e il gennaio del 1965 il regista Jurij Ozerov e l'attrice Tatjana Konjuchova fecero una tournée in Cina, con uno degli ultimi viaggi di scambio culturale prima della Rivoluzione Culturale. La relazione di Ozerov riportava ancora eco del Festival di Giacarta. Il pubblico cinese ancora si assiepava per vedere *Il distaccamento femminile rosso*, premiato a Giacarta. Inoltre, il regista raccontava degli «attacchi ideologici cinesi ai Paesi asiatici, africani e latino-americani»⁶⁰. I cinesi esibivano orgogliosi i riconoscimenti ottenuti ai festival asiatici e africani; ma non si dimostravano interessati agli scambi con l'URSS. I funzionari più alti in grado si rifiutarono di incontrare i sovietici, né ai visitatori venne permesso di incontrare pubblici cinesi numerosi. Ozerov concludeva: «Al momento è impossibile stabilire delle relazioni culturali con la RPC realmente amichevoli»⁶¹. Nonostante questa indicazione, gli organizzatori sovietici di festival perseverarono nell'invitare la RPC al Festival Cinematografico Internazionale di Mosca, nel 1963, 1965, e 1967 – e i cinesi declinarono sempre. Solo dopo tre rifiuti i sovietici desistettero e non invitarono la RPC alla prima edizione del Festival del Cinema Asiatico e Africano di Taškent, nel 1968⁶². Il festival di Taškent, rinnovato, presentava film e registi militanti, ma anche film di Bollywood, melodrammi egiziani e altre produzioni di intrattenimento del Sud del mondo. Per tutti i tardi Sessanta e Settanta, l'ambiziosa diplomazia festivaliera sovietica contribuì a creare un'esperienza cinematografica del Sud del mondo straordinariamente variegata⁶³.

La diplomazia militante della RPC ai festival cinematografici lasciò anch'essa il proprio segno. La produzione cinematografica indipendente e le infrastrutture distributive, determinanti per i partecipanti all'AAFF, rimasero al centro delle risoluzioni del Comitato dei Cineasti del Terzo Mondo, un incontro pionieristico di quaran-

⁵⁹ RGALI 2329/8/1174/17, 18, 20.

⁶⁰ RGALI 2936/1/2180/5.

⁶¹ RGALI 2936/1/2180/10.

⁶² RGALI 2944/24/126/1.

⁶³ R. Djagalov, M. Salazkina, *Tashkent '68: A Cinematic Contact Zone*, in «Slavic Review», vol. 75, n. 2, 2016, pp. 279-98.

tacinque cineasti antimperialisti asiatici, africani e latinoamericani, tenutosi ad Algeri nel 1973. Tuttavia, nella lotta antimperialista il Comitato considerava il ruolo del cineasta «non più limitato alla sola realizzazione di film»; esso comportava anche «il collegamento più concreto del cinema a questa lotta»⁶⁴. Come ha spiegato Jie Li, l'idea di produttori e proiezionisti come guerriglieri era centrale per la nozione maoista del cinema⁶⁵. Negli anni Sessanta e Settanta, il maoismo ispirò i movimenti rivoluzionari ed esercitò un'influenza sui cineasti militanti di tutto il mondo, da Jean-Luc Godard in Francia a Mrinal Sen in India⁶⁶. Col senno di poi, il critico francese Guy Hennebelle così ricordava l'ambiente terzomondista parigino: «Mentre denunciava il lascito sovietico in Europa Orientale, visto che mezzo secolo di dittatura lo aveva fossilizzato, sulle prime questo movimento non fu in grado di trovare altro vocabolario di quello marxista-leninista: una versione cinese, una trockista, una ceca, un'altra cubana, o una combinazione di tutte»⁶⁷. Nel loro testo fondativo del Terzo Cinema antimperialista, pubblicato a L'Avana nel 1969, i cineasti argentini Fernando Solanas e Octavio Getino trovarono il modo di citare il testo di Mao Zedong *Sulla pratica* (1937) tre volte: una sorta di guida integrata nella produzione e diffusione di un cinema "partigiano"⁶⁸. Le tensioni sino-sovietiche dei tardi anni Cinquanta e primi Sessanta presagirono il Terzomondismo cinematografico post-sessantottino.

La frattura sino-sovietica al Festival Cinematografico Afro-asiatico indica pure che la Guerra Fredda può essere indagata non solo dal punto di vista dello stato e della sua esigenza di conquistare

⁶⁴ *Resolutions of the Third World Filmmakers Meeting (Algeria, 1973)*, in S. MacKenzie (a cura di), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley 2014, p. 280.

⁶⁵ J. Li, *Cinematic Guerrillas in Mao's China*, in «Screen», vol. 61, n. 2, 2020, pp. 207-29.

⁶⁶ K. Feigelson, *Chinese Fictions in France and Shadows in China*, in «Cinéma & Cie», vol. 18, n. 30, 2018, pp. 83-94; S. Sen, *The Spring Thunder: Revisiting the Naxal Movement in Indian Cinema*, in *ivi*, pp. 53-69; M.D. Gassa, C. Neri, F. Zecca, *Maoisms, National Cinemas, Transnational Perspectives: An Introduction*, in *ivi*, pp. 13-19.

⁶⁷ G. Hennebelle, *Les années de l'utopie*, in Id. (a cura di), *Les années de l'utopie: bilan critique des idées sages et folles des décennies 60 et 70*, Corlet, Condé-sur-Noireau 1993.

⁶⁸ F. Solanas, O. Getino, *Toward a Third Cinema*, cit., pp. 107-32; M. Tse-Tung, *On Practice*, International Publishers, New York 1966.

“le menti e i cuori” del pubblico straniero, ma anche da quello dei cineasti e degli spettatori. L'AAFF palesa le radici del movimento del Terzo Cinema nell'Estremo Oriente – cinesi e indonesiane, laddove solitamente lo si riconduce al solo cinema latinoamericano dei tardi anni Sessanta e Settanta⁶⁹. Il finanziamento statale all'AAFF pone la questione del ruolo delle amministrazioni nelle produzioni militanti durante la Guerra Fredda – per esempio, in che modo la partecipazione di Solanas e Getino al governo peronista in Argentina influenzò la loro concezione di Terzo Cinema⁷⁰? Esso evidenzia anche la funzione del cinema di intrattenimento per la sovranità nazionale nel Sud del mondo. I critici maoisti e i cineasti del Terzo Cinema non riconoscevano il potenziale di decolonizzazione del cinema di intrattenimento; ma gli studi più recenti sulle industrie video di Nigeria e Ghana comprovano che tale potenziale esiste⁷¹. Al fine di comprendere in che misura le infrastrutture diplomatiche della Guerra Fredda contribuirono alla genesi dei movimenti cinematografici translocali gli storici dovrebbero chiedersi non solo cosa il cinema abbia fatto per la Guerra Fredda, ma anche cosa la Guerra Fredda abbia prodotto per la teoria e la pratica cinematografiche.

(Traduzione di Francesco Pitassio)

⁶⁹ Sul cinema cinese si vedano J. Li, *Cinematic Guerrillas in Mao's China*, cit. Su quello indonesiano, K. Sen, *What's 'Oppositional' in Indonesian Cinema?*, in A.R. Guneratne, W. Dissanayake, S.S. Chakravarty (a cura di), *Rethinking Third Cinema*, Routledge, London 2003, 147-65.

⁷⁰ Mariano Mestman indaga la questione in *Tracing the Winding Road of the Hour of the Furnaces in the First World*, in J. Campo, H. Pérez-Blanco (a cura di), *A Trail of Fire for Political Cinema: The Hour of the Furnaces Fifty Years Later*, Intellect, Bristol 2019, pp. 135-158.

⁷¹ Al riguardo si veda B. Larkin, *The Grounds of Circulation: Rethinking African Film and Media*, in «Politique africaine», vol. 153, n. 1, 2019, pp. 105-26.

The Rise and Fall of Sino-Soviet Film Festival Diplomacy, 1957-1966

Elena Razlogova

Published in Italian as “Ascesa e caduta della diplomazia sino-sovietica dei festival cinematografici, 1957-1966,” trans. Francesco Pitassio, *Cinema e Storia: Rivista di studi interdisciplinari* 10 (2021): 87–103.

In 1963, a major literary journal of the People’s Republic of China (PRC), «Wen yi bao», published a lengthy critique of Soviet cinema of the Thaw, focusing on the films of Grigorii Chukhrai. The critique provided a survey of transnational reception of the «Soviet New Wave» across Europe and the United States, citing articles in Russian, English, French, German, Bulgarian, and Czech. The article traveled around the globe, broadcasted via Peking New China News Agency International Service in English, partially transcribed by the United States Foreign Broadcast Information Service, and translated in its entirety into Russian for the State Committee for Cinematography of the Council of Ministers of the USSR. «The smell of bourgeois humanitarianism and pacifism spread by the films», the author argued, «shows, in the field of art and ideology, precisely the political line of modern revisionism and the political demand for ‘peaceful evolution’ from socialism to capitalism»¹. The Chinese retreat from Soviet cinema expressed in this piece paralleled the deterioration of political relations between Mao’s China and Khrushchev’s Soviet Union². The diplomatic Sino-Soviet split followed a period of close cooperation after the birth of the PRC in 1949. The schism began around 1957 and culminated in 1962, with the conflict focused on the Soviet doctrine of «peaceful coexistence» with the West and Soviet unwillingness to recognize and arm anti-colonial liberation movements.

Historians disagree about the complex causes and timing for the political rift between the PRC and the USSR. Some emphasize the relative importance of practical domestic and

diplomatic considerations, as well as leaders' personalities³. Others point to long-standing fear of the Eastern other in Russian culture, going back to Russian literature and the Sino-Japanese and Russian conflicts at the turn of the nineteenth century.⁴ Yet others focus on the ideological disagreements about global anticolonial and anti-imperialist struggles in Africa, Asia, and Latin America—what was then called the «Third World» and now, the «Global South»⁵. «Though the split has generally been presented as a clash of interests or egos», Jeremy Friedman argues, «it should be seen also as the geopolitical mechanism by which the demands, ideas, and interests of the newly decolonized states challenged and ultimately came to shape the revolutionary agenda of the global Left centered around the international communist movement»⁶. Although all these approaches complement each other, my research aligns most with Friedman's argument. The immediate motives of state leaders or longue-duree tensions each played a role, but the dispute over Third Worldism as a political and cultural issue was the most important factor in the Sino-Soviet cinematic split.

The Sino-Soviet cinematic relationship played out on the international film festival circuit. As far back as the 1930s, Soviet film directors and theorists Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, and Vsevolod Pudovkin influenced leftist cinematic circles in Shanghai⁷. The first film festival contacts between China and the Soviet Union go back to the one-off 1935 Moscow International Film Festival. Eight Chinese films participated, star actress Hu Die came as part of the national delegation, and silent social drama *Song of the Fishermen* (*Yu guang qu*, dir. Cai Chusheng, 1935) won a diploma at the festival⁸. In the 1950s, the PRC and the USSR regularly exchanged «film weeks»—bilateral festivals of each other's national cinemas—and bought each other's films at socialist festivals such as the Karlovy Vary International Film Festival in Czechoslovakia, founded in 1946⁹. The PRC participated and won prizes at the relaunched

Moscow International Film Festival in 1959 and 1961¹⁰. And both the PRC and the USSR competed at flagship European festivals, including Cannes, Venice, and Berlin¹¹. From Berlin-Karlovy Vary standoff across the Iron Curtain, to the rivalry between the US-sponsored Asian Film Festival (AFF) and the Sino-Soviet-initiated Afro-Asian Film Festival (AAFF), cinematic summits restaged the East-West Cold War conflict and enmeshed it in North-South decolonization struggles¹².

The Sino-Soviet film festival diplomacy shows that decolonization and anti-imperialism played a crucial role in the «cinematic Cold War». This article thus extends the global scope of this concept, introduced by Tony Shaw and Denise Youngblood to analyze the role of films in the US-USSR struggle for «hearts and minds»¹³. It also reframes its focus from the Cold War propaganda goals of the USSR and the PRC, to new kinds of cinematic internationalism and Third Worldism made possible by their state-sponsored projects¹⁴. In this article, I first analyze the Sino-Soviet cinematic cooperation at the Asian Film Week (AFW) in Beijing (1957) and the First AAFF in Tashkent (1958)¹⁵. Second, I examine the breakdown of Sino-Soviet cinematic ties at the Third AAFF in Jakarta, Indonesia (1964), and finally and in a trenchant critique of Grigorii Chukhrai's films acclaimed at European festivals. This critique foreshadowed the militant «Third Cinema» movement in the 1960s and 1970s¹⁶. Immediate diplomatic needs directed ideological clashes at festivals and brutal film criticism. But cinematic encounters exceeded state directives. These state-sponsored debates redefined revolutionary film aesthetics and the role of cinema in liberation struggles in ways that inspired transnational cinematic movements for decades to come.

Sino-Soviet Cooperation in Film Festival Diplomacy

The Sino-Soviet international film festival cooperation began in a Third Worldist international context. In 1955, the Bandung Conference in Indonesia brought together 29 independent and decolonizing countries of the region and established a program of self-determination, peaceful coexistence, and non-alignment, later developed at the 1961 Non-Aligned Conference in Belgrade, Yugoslavia¹⁷. In the aftermath, Mao Zedong and Nikita Khrushchev each announced policies of peaceful coexistence and cooperation with African and Asian nations¹⁸. The PRC softened its cinematic diplomacy, adding more operas and melodramas to its war and spy genre repertoire and expanding its exports to Hong Kong and Southeast Asia in addition to the socialist bloc¹⁹. The USSR opened up to international visitors, including dozens of cineastes who came to a film festival that was part of the Sixth International Youth Festival in Moscow in July-August 1957²⁰. A Silver Prize winner at the festival, color sports drama *Woman Basketball Player No. 5* (*Niilan wuhao*, dir. Xie Jin, 1957), represented the new internationalist spirit. This story of a young basketball player who learns to sacrifice her personal needs for the team and the nation recalled both Soviet sports films of the 1930s and pre-revolutionary melodramas of the famous Shanghai Studio²¹. «Allow me to convey our warmest congratulations to the makers of the film», wrote Sergei Yutkevich to the Chinese Film Workers' Association in March 1958, after the picture opened in Moscow. «We are sure it will give much joy to our spectators»²². Twelve million Soviets saw *Woman Basketball Player No. 5* in the first seven months of its release; it became popular throughout the socialist bloc²³. Its youthful appeal reflected a global cultural moment. Bandung organizers invited the PRC but excluded the USSR from the conference, making revolutionary China a crucial intermediary in contacts between the socialist and decolonizing worlds.

The Bandung Conference gave rise to a slew of meetings and associations, most importantly the Afro-Asian People's Solidarity Organization (AAPSO), and also film festivals. The PRC spearheaded the film festival movement with the Asian Film Week launched in Beijing on August 31, 1957²⁴. In a speech for the AFW delegates, Chinese Premier Zhou Enlai, who had participated in the Bandung conference, declared that the festival answered the Bandung call for cultural cooperation. Although labeled a «film week», the AFW was a full-fledged international festival: it featured fourteen countries, from Syria to Japan, including Tajikistan, a Soviet republic²⁵. The festival thus accepted a Soviet Asian republic as part of Asia, just as AAPSO included the USSR when it met for the first time in Cairo in December 1957. «It is the first time», the AFW preparation committee reported, «that our country has organized such large-scale and focused diplomatic activities through film»²⁶. The AFW fulfilled this purpose. In 1957, the PRC was particularly isolated on the Cold War film festival circuit. It withdrew from Cannes because the festival welcomed Taiwan. It was uninvited from Venice by the Italian Foreign Ministry. And it could not attend the anticommunist Asian Film Festival in Tokyo because the PRC had been excluded since the AFF's founding in 1954²⁷. The AFW broke down Cold War divisions, bringing together, among participating melodramas, musicals, and action movies, a Cannes entry from Lebanon, *Where To? (Ila Ayn?, dir. George Nasser, 1957)*, an AFF entry from Thailand, *Santi-Vina* (dir. Thavi Na Bangchang, 1954), and the PRC's own Soviet prize winner, *Woman Basketball Player No. 5*²⁸. The AFW final communiqué proposed a recurring Afro-Asian film festival, to «bring prosperity to the film industries of the Asian and African countries, ... and play its part in safeguarding world peace»²⁹. In late August 1958, in Tashkent, Uzbekistan, the Chinese delegates launched the First AAFF by raising its flag, as the country that «in 1957 initiated the Eastern countries' film festival movement»³⁰.

Like the AFW, the Tashkent festival interpreted the «Bandung spirit» as peaceful cooperation of sovereign nations. Fourteen Asian and African delegations and eight Soviet Asian republics participated³¹. Two militant films attracted attention: an Indonesian revolutionary drama *Turang* (dir. Bachtiar Siagian, 1957) and *Freedom for Ghana* (dir. Sean Graham, 1957), a triumphant chronicle, in color, of Ghana's first independence day ceremony. But entertainment cinema dominated. The Soviets submitted mostly musicals, comedies, and historical biopics, such as *Ibn Sina (Avitsenna, 1957)* by Uzbek director Kamil Yarmatov. Song-and-dance melodramas from India, Pakistan, and Ceylon (now Sri Lanka) drew enthusiastic Uzbek crowds. Chinese children's movie *Lan Lan and Dong Dong (Lan Lan he Dong Dong, dir. Yang Xiaozhong, 1958)*, conformed to this trend³². The final Tashkent festival communiqué, signed by all participants, called for film exchanges, coproductions, and technological cooperation. It expressed solidarity with the «growing struggle of Asian and African nations against colonial oppression», reaffirmed the «positive experience of the Asian Film Week in Beijing», and, «following the principles of the Bandung conference», resolved to use cinema to «develop and strengthen friendly ties among peoples»³³. The entertainment films shown at Tashkent were anticolonial in a particular sense: they helped new nations build independent film industries in cooperation with other African and Asian states.

Chinese delegates signed the public communique but ultimately rejected its irenic message. Wang Yan, Chinese delegation head and Beijing Film Studio chief, reported upon return, alluding to Mao's economic Great Leap Forward Campaign launched in January 1958: «Some filmmakers's ideas lag behind our leap forward to a new era»³⁴. At the festival, a twelve-minute PRC documentary, *The Indignation of 600 Million People* (dir. Joris Ivens, 1958), depicted a two-day-long non-stop mass procession before the British embassy in Beijing against

British military intervention in Lebanon and Jordan. «Raised fist clenched in iron determination, we go forward to crush the wolfish skull of imperialism», began the voiceover³⁵. In the same vein, the Chinese panned the Tashkent lineup in a private note to AAFF organizers: «We cannot agree with the ideology of some films», they wrote. Anticolonial films have to demonstrate that «we are not asking for peace but aim to achieve it through armed struggle»³⁶. This private cinematic critique paralleled a Chinese confidential political note sent during the International Meeting of Communist and Workers Parties in Moscow in November 1957. The PRC delegation to the Meeting signed a joint communiqué endorsing a peaceful transition from capitalism to socialism, but then objected privately to the Communist Party of the Soviet Union (CPSU). «The proletariat», they argued, «must be prepared at all times ... to overthrow the bourgeoisie by armed force»³⁷. The note to the CPSU rejected Khrushchev's policy of peaceful coexistence for the first time since the Bandung conference³⁸. The note to the AAFF a year later was its cinematic aftershock, one that accepted only militant films as anticolonial cinema. The Third AAFF in Jakarta, Indonesia further articulated a Maoist approach to revolutionary cinema at the same time as it enacted the Sino-Soviet split.

The Cinematic Sino-Soviet Split

The Third, and final, AAFF took place in April 1964. It was the most representative, and the least successful for the USSR. Only ten nations participated in the Second AAFF in Cairo in 1960, none of them from Sub-Saharan Africa³⁹. Twenty-two delegations came to Jakarta, including a dozen delegates from seven Sub-Saharan African nations⁴⁰. The USSR had a friendly relationship with the leftist President Sukarno's regime in Indonesia in the early 1960s, including contacts with the Institute for the People's Culture (LEKRA) that organized the Jakarta AAFF⁴¹. These exchanges continued after the festival: a group of Indonesian film officials visited the

USSR in August 1964⁴². At the AAFF, however, Indonesian organizers aligned with China against the USSR. Sino-Soviet relations deteriorated in October 1962 when the Soviets withdrew nuclear arms from Cuba. In February 1963, the PRC won overwhelming support for its anti-imperialist program against a Soviet focus on disarmament at the AAPSO Conference in Moshi, Tanganyika (now Tanzania). The Conference endorsed the Jakarta AAFF and also planned the Tricontinental Conference in Havana, Cuba⁴³. Echoing the militant and tricontinental focus at Moshi, the final Jakarta AAFF communiqué vowed «to support the liberation movement of the peoples of Africa, Asia, and Latin America, and to make use of films, the weapon in our hand, to this end»⁴⁴. According to a Soviet report, in an opening speech, Sukarno proclaimed «the skin color principle for uniting Asian and African countries, fully supporting the racial basis promoted by the PRC government» to exclude the USSR from all Afro-Asian meetings⁴⁵. Chinese participants got the best seats at receptions and the most applause. They lured other delegates to their side by buying them meals every evening. Chinese influence, Soviet delegates complained, «constantly made itself felt in the hostile attitude toward the Soviet delegation and the Soviet Union during the entire festival»⁴⁶.

Following a Maoist program, the Jakarta festival attacked Hollywood and promoted anti-imperialist cinema. Head of Chinese delegation Ssutu Hui-min described the primary «revolutionary criterion» for AAFF films: «politics first, content first»⁴⁷. On the eve of the opening, the organizers announced a boycott of American films. «By early June, the boycott had spread throughout the country and only a very few American films continued to be shown in very small communities», United State Information Service observer Burt McKee reported⁴⁸. McKee saw several festival films, including the Chinese three-hour color epic *The Red Detachment of Women* (*Hóngsè niángzi jūn*, dir. Xie Jin, 1961), a Bandung prize winner. The spectators, most

of them Sukarno's supporters, gave «great cheering at every appearance of the Communist flag, the red guerrillas, or any act of violence perpetrated against the old established order [i.e. imperialist West]»⁴⁹. A documentary prize winner, 35-mm color *Zanzibar People March Forward* (1964), «showed the American Consul and the British Consul being expelled from the country», drawing much applause⁵⁰. Conversely, Soviet documentary *Law of Baseness (Zakon podlosti*, dir. Alexander Medvedkin, 1962), about Patrice Lumumba's assassination, offended a Congolese delegate. «Why did the USSR send this film?» he asked. «Only Africans should make films about Africa»⁵¹. After Jakarta, Soviet officials finally understood the Chinese critique of the 1958 Tashkent festival. «I.e. no peaceful co-existence!» an anonymous official wrote in the margins of the Chinese note in 1964⁵².

In addition to sidelining the USSR at the AAFF, the PRC also used film criticism as a weapon in the global Cold War. The globally circulated critique that opened this article responded to Grigorii Chukhrai's article «Keeping the Old on Their Toes», published in the British journal *Films and Filming* in October 1962. The article was not commissioned or sanctioned by the Soviet government, nor even written by Chukhrai himself: the journal formatted an informal interview with the director as an article written by him, omitting the interviewer's name and questions⁵³. In explaining the aesthetic principles of the «Soviet New Wave, including his own work, Chukhrai denounced Chinese cinema as «the example of the dogmatic and anti-artistic way of thinking» that does not express «emotions», and concluded that «with dogmatism and logic alone the Chinese artist cannot make good films»⁵⁴. In response, *Wenyi bao* editor-in-chief, poet Zhang Guangnian, dissected the visual and narrative aspects of Chukhrai's films as «examples of modern revisionism in art»⁵⁵. He cited Chukhrai's success at major European and American film festivals as an example of Soviet capitulation to capitalist

and imperialist Western powers. *The Forty-First* (*Sorok pervyi*, 1956) won an award at Cannes in 1957 and *Ballad of a Soldier* (*Ballada o soldate*, 1959) won prizes at Cannes and at the San Francisco Film Festival in the United States in 1960. Chinese criticism resembled the Soviet officials' misgivings about *The Forty-First* as too focused on love and not enough on revolution, but applied their analysis of the love-story plot, emotional dialogues, and sensual visuals by legendary Soviet cameraman Sergei Urusevskii, to international relations⁵⁶. «Leaders of contemporary revisionism hug and kiss the bosses of American imperialism, embodying Mariutka's morals», argued Zhang, connecting Khrushchev's agreement with Joseph F. Kennedy to pull nuclear weapons from Cuba in October 1962 to a love affair of a Red Army woman sniper with a White Army officer in *The Forty-First*⁵⁷. Jay Leyda, an American film historian in Beijing at the time, remembered that Chinese critics turned Chukhrai's offhand statements into «a weapon, not only against Chukhrai and his films (all dissected in scathing detail) but as well against all Soviet films and beyond—against Soviet policy, culture, government»⁵⁸. As Chinese critique traveled around the globe, film aesthetics became a matter of state security.

While Chinese cinematic diplomacy closely matched its foreign policy, the Soviets followed a more aspirational and ecumenical approach. The PRC rejected 45 Soviet films in 1958 and 12 in 1959, along with other foreign films that did not conform to the Maoist ideal of revolutionary cinema. Despite these rejections, Sovexportfilm still planned to increase purchases of Chinese films in 1959⁵⁹. By 1966 China went into isolation at the start of the Cultural Revolution era. In December 1964-January 1965, director Yuri Ozerov and actress Tatiana Koniukhova toured China in one of the last exchange trips before the Cultural Revolution period. Ozerov's report registered echoes from the Jakarta festival. Chinese audiences flocked to see *The*

Red Detachment of Women, a prize-winner at Jakarta. Ozerov also described «Chinese cinema's ideological attack on the countries of Asia, Africa, and Latin America»⁶⁰. With pride, the Chinese showed diplomas won at Asian and African festivals. But they were not interested in exchanges with the USSR. Senior officials refused to meet with the Soviets, nor were the visitors allowed to speak before large Chinese audiences. «Currently it is impossible to establish genuinely friendly cultural ties with the PRC», Ozerov concluded⁶¹. Despite this advice, Soviet festival organizers continued to invite China to the Moscow International Film Festival in 1963, 1965, and 1967 (Chinese filmmakers declined every time). Only after three rejections did the Soviets give up; they did not invite the PRC to the First Tashkent Festival of Asian and African Cinema in 1968⁶². The re-launched Tashkent festival hosted militant films and directors but also Bollywood films, Egyptian melodramas, and other entertainment cinema from the Global South. Throughout the late 1960s and 1970s, Soviet aspirational film festival diplomacy made for a uniquely diverse Global South cinematic experience⁶³.

The PRC's militant film festival diplomacy left its own legacy. Independent film production and distribution infrastructures, crucial for AAFF participants, remained central in the resolutions of the Third World Filmmakers Committee, a seminal meeting of 45 African, Latin American, and Asian anti-imperialist cineastes in Algiers in 1973. The Committee, however, saw the filmmaker's role in the anti-imperialist struggle as «no longer limited to the making of films», but extended to «associating cinema in a more concrete way in this struggle»⁶⁴. As Jie Li has shown, this idea, of film producers and film projectionists as guerrilla fighters, was central to Maoist idea of cinema⁶⁵. In the 1960s and 1970s, Maoism inspired revolutionary movements and remained influential among militant filmmakers around the world, from Jean-Luc Godard in France to Mrinal Sen in India⁶⁶. «While denouncing the Soviet heritage in the East because a

half-century of dictatorship had fossilized it», French film critic Guy Hennebelle later remembered his Third Worldist milieu in Paris, «this movement did not, at first, find any other vocabulary than that of Marxism-Leninism: a Chinese version, a Trotskyist version, a Czech version, a Cuban version, or a patchwork version»⁶⁷. In their foundational text on anti-imperialist Third Cinema, published in Havana in 1969, Argentinian filmmakers Fernando Solanas and Octavio Getino cited Mao Zedong's 1937 lecture «On Practice» three times, as a guide to embedded, «guerrilla» filmmaking and film exhibition⁶⁸. Sino-Soviet cinematic tensions in the late 1950s and early 1960s presaged the militant cinematic Third Worldism of the post-1968 moment.

The Sino-Soviet split at the Afro-Asian Film Festival suggests that the cinematic Cold War can be approached not just from the point of view of the state and its needs to win «hearts and minds» of foreign peoples, but also from the point of view of cineastes and spectators. The AAFF makes visible earlier East Asian—Chinese and Indonesian—roots for the Third Cinema movement that is usually traced only to Latin American cinema of the last 1960s and 1970s⁶⁹. The state-sponsored nature of the AAFF raises the question of governments' role in militant cinemas of the Cold War era, for example, how Solanas and Getino's participation in Argentina's Peronist government influenced their concept of Third Cinema⁷⁰. It also makes visible the value of entertainment cinema for national sovereignty in the Global South. Maoist film critics and Third Cinema filmmakers did not allow for the decolonizing potential of entertainment cinema, but recent studies of popular video industries in Nigeria and Ghana demonstrate that such potential exists⁷¹. To understand how diplomatic Cold War infrastructures gave rise to translocal cinematic movements, historians may want to ask not only what cinema did for the Cold War, but also what the Cold War did for film theory and practice.

-
- ¹ In «Wen yi bao», Literature and Art Review, November 1963. I cite this passage in transcription from a US report, *Wen Yi Pao article Raps Revisionist Art*, in «Daily Report. Foreign Radio Broadcasts», n. 234, December 4, 1963, p. BBB1. This article was published in English (abridged) as K. Chang, *An Example of Modern Revisionism in Art: A Critique of the Films and Statements of Grigori Chukrai*, «Peking Review», Vol. 50, December 13, 1963, pp. 6-13, and as a pamphlet, Id., *An Example of Modern Revisionism in Art: A Critique of the Films and Statements of Grigori Chukrai*, Foreign Languages Press, Beijing 1965. For an unpublished Russian translation of the full article, see Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) 2944/13/63. I abbreviate Russian archival references according to their location: fond/opis/ed.khr./page number.
- ² Because the Soviet Union only collaborated with the PRC, here I will occasionally use «Chinese cinema» as a synonym for PRC national cinema. In fact, the term «Chinese cinema» also includes Hong Kong and Taiwanese cinemas.
- ³ See, for example, L.M. Lüthi, *The Sino-Soviet Split: Cold War in the Communist World*, Princeton University Press, Princeton 2008; C. Marangé, *Une réinterprétation des origines de la dispute sino-soviétique d'après des témoignages de diplomates russes*, «Relations internationales», Vol. 148, n. 4, 2011, pp. 17–32; S. Radchenko, *Two Suns in the Heavens: The Sino-Soviet Struggle for Supremacy*, Woodrow Wilson Center Press, Washington DC 2009; Dong Wang, *The Quarrelling Brothers: New Chinese Archives and a Reappraisal of the Sino-Soviet Split, 1959-1962*, CWIHP Working Paper no. 49, Cold War International History Project, Woodrow Wilson International Center, Washington, DC 2006.
- ⁴ See L. Bianco, *Stalin and Mao: a comparison of the Russian and Chinese revolutions*, Chinese University Press, Hong Kong 2018.
- ⁵ Jeremy Friedman provides the strongest case for this argument in *Shadow Cold War: The Sino-Soviet Competition for the Third World*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (NC) 2018. For a good summary of these debates, see S. Radchenko, *The Sino-Soviet Split*, in M.P. Leffler, O.A. Westad (eds.), *The Cambridge History of the Cold War*, Volume 2, *Crises and Detente*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2010, pp. 349-372.
- ⁶ J. Friedman, *Shadow Cold War*, cit., pp. 1-2.
- ⁷ Y. Jeh-Chih, *L'émergence du film de 'gauche' (Shanghai 1930)*, in Kristian Feigelson (ed.), *Caméra politique: cinéma et stalinisme*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris 2005, pp. 155–64; S. Toroptsev, *Kitai-SSSR/Rossia: kinematograficheskie kontakty*, in «Kinograf», n. 20, 2009, pp. 202-205.
- ⁸ S. Toroptsev, *Kitai-SSSR/Rossia*, citl, p. 202.
- ⁹ R. Ma, *A Genealogy of Film Festivals in the People's Republic of China: 'Film Weeks' During the 'Seventeen Years' (1949–1966)*, in «New Review of Film and Television Studies» 14, n. 1, 2016, pp. 40–58; T.M. Chen, *International Film Circuits and Global Imaginaries in the People's Republic of China, 1949-57*, in «Journal of Chinese Cinemas», Vol. 3, n. 2, 2009, pp. 149-161; J. Bláhová, *National, Socialist, Global: The Changing Roles of the Karlovy Vary Film Festival, 1946-1956*, in L. Karl (ed.), *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*, Berghahn Books, New York 2017, pp. 245–72.

-
- ¹⁰For Chinese participation in European film festivals, see P. Clark, *Projecting Influence: Film and the Limits of Beijing's Soft Power*, in P. Voci (ed.), *Screening China's Soft Power*, Routledge, London 2018, pp. 21–37.
- ¹¹For histories of film festivals, see M. de Valck, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2008; S. Pisu, *Il 20 secolo sul red carpet: Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema, 1932-1976*, FrancoAngeli, Milano 2016; A. Kötzing and C. Moine, eds., *Cultural Transfer and Political Conflicts: Film Festivals in the Cold War*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gottingen 2016.
- ¹²On the Asian Film Festival, see S. Lee, *Cinema and the Cultural Cold War: US Diplomacy and the Origins of the Asian Cinema Network*, Cornell University Press, Ithaca 2020. On the Afro-Asian Film Festival, see M. Kirasirova, *The Eastern International: The 'Domestic East' and the 'Foreign East' in Soviet-Arab Relations, 1917-68*, Ph.D. diss., New York University 2014, pp. 360-375; R. Djagalov, *From Internationalism to Postcolonialism: Literature and Cinema between the Second and the Third Worlds* McGill-Queen's University Press, Montreal and Kingston 2020, pp. 137-139; M. Baskett, *Parting the Bamboo Curtain: Japanese Cold War Film Exchange with China*, in B. Kushner, S. Muminov (eds.), *The Dismantling of Japan's Empire in East Asia: Deimperialization, Postwar Legitimation and Imperial Afterlife*, Routledge, London 2017, pp. 278–95.
- ¹³For the notion of the “cinematic Cold War,” see T. Shaw, D.J. Youngblood, *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, University Press of Kansas, Lawrence 2014; A. Kozovoi, *The Cold War and Film*, in A.M. Kalinovsky, C. Daigle (eds.), *The Routledge Handbook of the Cold War*, Routledge, New York 2016; On the importance of North-South conflict during the Cold War, see M. Connelly, *Taking Off the Cold War Lens: Visions of North-South Conflict during the Algerian War for Independence*, «American Historical Review» Vol. 105, n. 3, 2000, pp. 739–69; O. A. Westad, *The Global Cold War: Third World Interventions and the Making of Our Times* Cambridge University Press, Cambridge 2005; C.C. Mavhunga, *A Plundering Tiger with Its Deadly Cubs?: The USSR and China as Weapons in the Engineering of a 'Zimbabwean Nation,' 1945-2009*, in Gabrielle Hecht (ed.), *Entangled Geographies: Empire and Technopolitics in the Global Cold War*, MIT Press, Cambridge, MA 2011, pp. 231–66.
- ¹⁴On «cinematic Third Worldism», see M. Mestman, *From Algiers to Buenos Aires: The Third World Cinema Committee (1973-74)*, in «New Cinemas», Vol. 1, n. 1, 2002, pp. 40–53.
- ¹⁵ I examine the AAFF in more detail in E. Razlogova, *The Afro-Asian Film Festival Circuit, 1957-1968*, in K. Bystrom, M. Popescu, K. Zien (eds.), *The Cultural Cold War and the Global South: Sites of Contest and Communitas*, Routledge, London (forthcoming in 2021).
- ¹⁶Argentinian filmmakers Fernando Solanas and Octavio Getino introduced the concept of «Third Cinema» in F. Solanas, O. Getino, *Toward a Third Cinema*, in «Tricontinental», Vol. 14, October 1969, pp. 107-32.
- ¹⁷C.J. Lee (ed.), *Making a World after Empire: The Bandung Moment and Its Political Afterlives*, Ohio University Press, Athens 2010; V. Prashad, *The Darker Nations: A People's History of the Third World*, New Press, New York 2007.

-
- ¹⁸J. Chen, *China and the Bandung Conference: Changing Perceptions and Representation*, in S.S. Tan, A. Acharya (eds.), *Bandung Revisited: The Legacy of the 1955 Asian-African Conference for International Order*, NUS Press, Singapore 2008, pp. 132–59; J. Friedman, *Shadow Cold War*, cit., p. 25.
- ¹⁹L. Xu, *The Southern Film Corporation, Opera Films, and the PRC's Cultural Diplomacy in Cold War Asia, 1950s and 1960s*, in «Modern Chinese Literature and Culture», Vol. 29, n. 1, 2017, pp. 239–82.
- ²⁰53 *Features in Moscow Salute to Young Folk*, in «Variety», August 21, 1957, p. 3.
- ²¹M. Jian, *Gender Politics and the Crisis of Socialist Aesthetics: The 'Room' in Woman Basketball Player No. 5*, in X. Zhong, B. Wang (eds.), *Debating the Socialist Legacy and Capitalist Globalization in China*, Palgrave Macmillan, New York 2014, pp. 73–84.
- ²²RGALI 2936/1/1245/1.
- ²³RGALI 2329/8/1174/19; X. Lu, *Moulding the Socialist Subject: Cinema and Chinese Modernity (1949–1966)*, Brill, Leiden and Boston 2020, p. 53.
- ²⁴V. Iakovlev, *Festival kinoiskusstva Azii*, in «Iskusstvo kino», December 1957, pp. 142–144; RGALI 2912/1/468.
- ²⁵*A Feast of Art*, in «People's China», October 1, 1957, pp. 36–37. Other participants were Burma (now Myanmar), Cambodia, Ceylon (now Sri Lanka), China, Democratic Republic of Vietnam (DRV), India, Indonesia, Lebanon, Mongolia, North Korea, Pakistan, Singapore, and Thailand. Syria sent a delegation but no films. On film weeks vs festivals, see Ma, *op. cit.*
- ²⁶Quoted in Xu, *The Southern Film Corporation*, cit., p. 245.
- ²⁷*Red China Quits Film Fete*, in «New York Times», April 22, 1957, p. 15; *Italy in Abrupt Snub of China*, in «Variety», August 21, 1957, p. 22; G. Searls, *Red China Switches to Love, Softpedals Marx to Sell Movies*, in «Wall Street Journal», September 26, 1957, p. 1; C.J. Lee, *Making a World after Empire*, cit., p. 70.
- ²⁸*A Feast of Art*, cit., p. 36.
- ²⁹*Asian Film Week*, in «Asian Recorder», October 5, 1957, p. 1670.
- ³⁰Russian State Archive of Contemporary History (RGANI) 5/36/81/68.
- ³¹*Kommunike uchastnikov kinofestivalia stran Azii i Afriki*, in «Iskusstvo kino», October 1958, p. 82; Other participants included Burma, Ceylon, DRV, Ghana, India, Indonesia, Morocco, Mongolia, North Korea, Pakistan, and Thailand. Sudan sent an observer. Japan did not officially participate but two Japanese studios sent films. The Soviet Asian republics included Kazakhstan, Kyrgyzstan, Turkmenistan, Tajikistan, Uzbekistan, Armenia, Azerbaijan, and Georgia.
- ³²L. Faiziev, *Kinoiskusstvo stran Azii i Afriki na podieme*, in «Zvezda Vostoka», December 1958, pp. 141–151; RGALI 2912/1/584.
- ³³*Kommunike uchastnikov kinofestivalia stran Azii i Afriki*, p. 82.
- ³⁴W. Yan, *Yafei dianying yishu de jieri [The festival of Afro-Asian film art]*, in «Guoji dianying», 1958 (translated by Roman Shapiro).
- ³⁵H. Schoots, *Living Dangerously: A Biography of Joris Ivens*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2001, pp. 255–256.
- ³⁶RGALI 2944/13/206/122.
- ³⁷*Outline of Views on the Question of Peaceful Transition: A Written Outline Presented by the Delegation of the CPC to the Central Committee of the CPSU on November 10, 1957*, in «Peking Review», April 3, 1964, p. 22.

-
- ³⁸Lüthi, *The Sino-Soviet Split*, cit., p. 77; Friedman, *Shadow Cold War*, cit., pp. 27-28.
- ³⁹Participants included China, Democratic Republic of Vietnam (DRV), India, Indonesia, Lebanon, North Korea, UAR, and USSR. Kuwait, Yugoslavia, and the Palestinian Liberation Organization participated as observers. Japan did not officially participate but individual studios sent films.
- ⁴⁰Participants included Afghanistan, China, Congo (Léopoldville; now the Democratic Republic of the Congo), DRV, India, Indonesia, Japan, Lebanon, Liberation Front of North Vietnam, Mali, Mongolia, North Kalimantan (now part of Indonesia), North Korea, North Rhodesia (now Zambia), Pakistan, Somalia, Tunisia, UAR, Uganda, USSR, and Zanzibar (now part of Tanzania). Four countries, including Iraq and the Philippines, sent films but no delegates.
- ⁴¹RGALI 631/26/5336/6.
- ⁴²RGALI 2944/13/210.
- ⁴³Friedman, *Shadow Cold War*, cit., pp. 93-98; RGALI 2944/13/206/3.
- ⁴⁴*Festival Communiqué*, in «Daily Report. Foreign Radio Broadcasts», April 30, 1964, p. RRR6.
- ⁴⁵2918/4/106/16; Djagalov, *From Internationalism to Postcolonialism*, cit. p. 138.
- ⁴⁶RGALI 2918/4/106/16-17.
- ⁴⁷S. Hui-min, *Revolution in the Afro-Asian Film World*, in «China's Screen», 1964, p. 6.
- ⁴⁸Burt F. McKee, *Report of Third Afro-Asian Film Festival*, July 6, 1964, p. 6; RG 306; Film Festival Report Files, 1953-1972; National Archives, College Park.
- ⁴⁹Ivi, p. 4.
- ⁵⁰Ivi, p. 5.
- ⁵¹RGALI 2944/13/206/76.
- ⁵²RGALI 2944-13-206/122
- ⁵³On this point, see J. Leyda, *Dianying: An Account of Films and the Film Audience in China*, MIT Press, Cambridge 1972, p. 282.
- ⁵⁴G. Chukhrai, *Keeping the Old on Their Toes*, in «Films and Filming», October 1962, p. 26.
- ⁵⁵For Zhang Guangnian's career see J. Huangfu, *Roads to Salvation: Shen Congwen, Xiao Qian, and the Problem of Non-Communist Celebrity Writers, 1948-1957*, in «Modern Chinese Literature and Culture», Vol. 22, n. 2, 2010, pp. 69, 73.
- ⁵⁶J. Woll, *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, I.B. Tauris, London and New York 2000, p. 39.
- ⁵⁷RGALI 2944/13/63/41.
- ⁵⁸J. Leyda, *Dianying*, cit., 282-283.
- ⁵⁹RGALI 2329/8/1174/17, 18, 20.
- ⁶⁰RGALI 2936/1/2180/5.
- ⁶¹RGALI 2936/1/2180/10.
- ⁶²RGALI 2944/24/126/1.
- ⁶³R. Djagalov and M. Salazkina, *Tashkent '68: A Cinematic Contact Zone*, in «Slavic Review», Vol. 75, n. 2, 2016, pp. 279-98.
- ⁶⁴*Resolutions of the Third World Filmmakers Meeting (Algeria, 1973)*, in Scott MacKenzie (ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley 2014, p. 280.
- ⁶⁵J. Li, *Cinematic Guerrillas in Mao's China*, in «Screen», Vol. 61, n. 2, 2020, pp. 207-29.

⁶⁶K. Feigelson, *Chinese Fictions in France and Shadows in China*, in «Cinéma & Cie», Vol. 18, n. 30, 2018, pp. 83–94; S. Sen, *The Spring Thunder: Revisiting the Naxal Movement in Indian Cinema*, in «Cinéma & Cie», Vol. 18, n. 30, 2018, pp. 53–69; M.D. Gassa, C. Neri, and F. Zecca, *Maoisms, National Cinemas, Transnational Perspectives: An Introduction*, in «Cinéma & Cie», Vol. 18, n. 30, 2018, pp. 13–19.

⁶⁷G. Hennebelle, *Les années de l'utopie*, in Id. (ed.), *Les années de l'utopie: bilan critique des idées sages et folles des décennies 60 et 70*, Éd. Corlet, Condé-sur-Noireau 1993.

⁶⁸F. Solanas, O. Getino, *Toward a Third Cinema*, cit., pp. 107–32; M. Tse-Tung, *On Practice*, International Publishers, New York 1966.

⁶⁹On Chinese cinema, see J. Li, *Cinematic Guerrillas in Mao's China*, cit. On Indonesia cinema, see K. Sen, *What's 'Oppositional' in Indonesian Cinema?*, in A.R. Guneratne, W. Dissanayake, S.S. Chakravarty (eds.), *Rethinking Third Cinema*, Routledge, London 2003, 147–65.

⁷⁰Mariano Mestman examines this question in *Tracing the Winding Road of the Hour of the Furnaces in the First World*, in J. Campo, H. Pérez-Blanco (eds.), *A Trail of Fire for Political Cinema: The Hour of the Furnaces Fifty Years Later*, Intellect, Bristol 2019.

⁷¹On this point, see B. Larkin, *The Grounds of Circulation: Rethinking African Film and Media*, in «Politique africaine», Vol. 153, n. 1, 2019, pp. 105–26.