

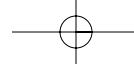
1939: l'ultima Mostra di pace

Ernesto G. Laura

La VII Esposizione Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia del 1939 si svolge dall'8 al 31 agosto: ben ventiquattro giorni, una lunghezza abnorme per i festival attuali, e non solo per quello del Lido, ma normale allora per l'Esposizione (così la si definisce ufficialmente all'epoca, nei giornali e nell'ambiente cinematografico la si chiama, come oggi, Mostra). Quel giovedì 31, dopo la presentazione pomeridiana di un modesto film argentino (*El matrero* [Il bandito] di Oreste Caviglia), di una non eccezionale commedia tedesca (*Lauter Lügen* [Guerra di donne], debutto registico del popolare attore Heinz Rühmann) e di un eccellente cortometraggio documentario italiano, *Il pianto delle zitelle* di Giacomo Pozzi Bellini, si ha in chiusura la doppia proiezione – in sala al Palazzo del Cinema alle 21 e all'aperto nel Giardino delle Fontane del Grand Hôtel Excelsior alle 21.30 – dell'atteso film italiano *Abuna Messias* di Goffredo Alessandrini, presenti il regista e il protagonista Camillo Pilotto. A seguire, non ha luogo invece la consueta cerimonia della premiazione¹, date le notizie in arrivo dalla frontiera germano-polacca.

La guerra alle porte

Hitler, dopo aver denunciato i patti sottoscritti a Monaco l'anno prima, il 25 aveva intimato un ultimatum alla Polonia per la restituzione immediata della città di Danzica alla Germania e per l'acquisizione al Reich di una striscia di terra (il cosiddetto "corridoio") che, attraversando il territorio polacco, consentisse ai tedeschi di raggiungere la "loro" città. Nel febbrile incrociarsi delle diplomazie anche l'Italia si muove e tenta invano di ripetere quanto le era riuscito a Monaco nel 1938 e cioè di organizzare una conferenza internazionale dove Mussolini si illude di poter ancora giocare il ruolo di arbitro anzi di "salvatore della pace". Ma Hitler nel pomeriggio di quel drammatico giovedì 31, mentre finge di voler trattare con la Polonia presentando a Varsavia un memoriale in sedici punti, ha già impartito al suo Stato Maggiore l'ordine dell'invasione. Il pretesto formale viene messo in atto alle 20 della sera, appena un'ora prima che al Palazzo del Cinema del Lido si illumini lo schermo per la conclusiva proiezione italiana. Secondo l'agenzia Stefani, che riprende quanto diramato dal DNB di Berlino, «una banda di franchi tiratori polacchi», penetrata in territorio tedesco a Gleiwitz, avrebbe preso d'assalto la locale stazione radio, percuotendo «a scudisciate e a bastonate le due o tre persone che erano di guardia» per



leggere poi al microfono un proclama del capo del Corpo dei volontari polacchi dell'Alta Slesia rivendicante il diritto della Polonia su Danzica e sull'Alta Slesia. Contemporaneamente in altri punti della linea di confine fra i due paesi altri franchi tiratori polacchi «appoggiati da forze armate regolari della Polonia» avrebbero varcato la frontiera germanica compiendo atti di violenza e costringendo i tedeschi a reagire con il fuoco delle mitragliatrici. In verità si saprà a guerra finita che quei presunti aggressori polacchi erano tedeschi delle SS travestiti, a loro volta poi eliminati per non lasciare testimoni dell'inganno.

Il clima di forte tensione internazionale che si respira negli ultimi giorni di agosto del 1939 è tale da provocare il fuggi fuggi da Venezia e dalla Mostra di gran parte degli stranieri, vacanzieri o festivalieri che siano. Si dissolve la stessa giuria internazionale che avrebbe dovuto assegnare i premi.

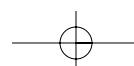
Nelle ore che seguono la frettolosa conclusione della Mostra del Cinema, e cioè di prima mattina, alle 4 e 45 di venerdì 1° settembre, 58 divisioni tedesche invadono la Polonia da ovest mentre pochi giorni dopo, il 18, lo faranno da est le divisioni dell'Unione Sovietica. Dopo un paio di giorni di silenzio, il 3 settembre Francia e Gran Bretagna dichiarano guerra alla Germania: è scoppiata la seconda guerra mondiale.

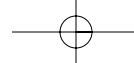
L'Italia, impreparata militarmente, rimane neutrale, anzi "non belligerante", per usare un neologismo inventato da Mussolini per significare che il paese resta, sì, fuori dal conflitto – rispettando tutte le regole stabilite dalle convenzioni internazionali perché sia riconosciuto lo "status" di neutralità – però non intende essere imparziale sul piano politico e ideologico, schierandosi senza incertezze a fianco della Germania nazista.

Se questo è il quadro, il lungo mese di agosto del 1939 durante il quale si snoda la VII Mostra non è vissuto con la drammaticità che l'epilogo di cui si è ora parlato avrebbe dovuto suscitare in ciascuno e nemmeno con le inquietudini che i preoccupanti eventi quotidiani che si succedevano avrebbero dovuto determinare.

Fin quasi alla fine le giornate del Lido sono dunque all'insegna del paradosso: un'atmosfera di spensierata vacanza, e di un universo che non vede oltre il mondo del cinema, rispetto alla quale la prospettiva di una guerra sembra ignorata o quanto meno rimossa.

Eppure tante cose serie erano accadute e stavano accadendo nel 1939. In marzo, le truppe tedesche avevano occupato la Cecoslovacchia smembrandola in due stati, la Boemia e Moravia (corrispondente all'odierna Repubblica Ceca) e la Slovacchia. Sempre in marzo, il 23, il Re e Imperatore aveva inaugurato a Montecitorio la nuova legislatura, che non era più però della soppressa Camera dei Deputati (elettiva, e sia pure mediante elezioni-farsa come i cosiddetti Plebisciti a lista unica e senza preferenze del 1929 e del 1934) bensì della nuova Camera dei Fasci e delle Corporazioni, tutta nominata dall'alto, senza più la funzione di controllare l'esecutivo e decretarne la fiducia, ma limitandosi a essere fabbrica di leggi e di svolgere un'opera consultiva rispetto al governo (e infatti gli ex deputati si chiamano ora "consiglieri nazionali"). In aprile l'Italia, dopo una guerrioccia di un paio di giorni, aveva invaso l'Albania unendone il regno al Regno d'Italia. In maggio era stato firmato a Berlino il "Patto d'acciaio" che saldava i due regimi nazista e fascista. In agosto, mentre era già in corso la Mostra del Lido, era stato firmato il patto "di non aggressione" fra Germania nazista e Unione Sovietica staliniana, che sulle ceneri della Polonia sarebbe stato sostituito il 29 settembre da un più impegnativo trattato d'amicizia firmato a Mosca da Ribbentrop e Molotov, i Ministri degli esteri di Hitler e di Stalin. Si aggiungono infine i molti e ripetuti segnali di una pace ormai precaria. In varie città italiane, fra le quali Venezia, durante la Mostra, si tiene a titolo precauzionale una prova notturna di oscuramento totale antiaereo di edifici e strade. I ristoranti vengono obbligati a fornire ai clienti





un piatto unico, abolendo la scelta più o meno varia di un menu. Si effettuano le prime misure di razionamento dei generi alimentari, del caffè e delle sigarette. Si riduce il traffico automobilistico e l'erogazione della benzina.

Spensieratezza di una vigilia

Chi scorra i giornali italiani di quel mese di agosto si accorge subito di una vistosa manipolazione della realtà. Mentre Hitler va preparando il conflitto e si intrecciano, come si è detto, drammatiche e spesso disperate trattative diplomatiche per fermarlo, i nostri quotidiani mettono in prima pagina (e se sono edizioni del pomeriggio, titolano a caratteri di scatola sulla pagina intera) le grandi manovre estive delle nostre forze armate, basate su un immaginario scontro fra l'esercito azzurro e quello nemico, ovviamente rosso, sulle rive del Po. (Sapendo oggi che l'epilogo della guerra in Italia si sarebbe combattuto nel '45 proprio in quell'area geografica, sembra un evento bizzarramente profetico).

Ciò che salta agli occhi è che mentre una guerra vera sta per scoppiare (e Mussolini ha fatto sapere a Hitler che in caso di conflitto il paese non sarà in grado di intervenire prima del 1942), i media italiani enfatizzano una guerra finta, con tanto di codazzo di giornalisti e addetti militari internazionali a seguire le varie operazioni e finali congratulazioni del Re e Imperatore alle truppe vincitrici².

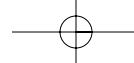
Un brillante elzevirista come Bruno Barilli così descrive in un servizio per «Oggi»³ quella evasiva e incosciente Venezia dell'agosto '39.

«A dispetto di ogni allarmante previsione bisogna pur constatare che quest'anno, proprio quest'anno, ci sono in piazza San Marco più forestieri e più piccioni che mai – son questi giorni gloriosi per la cinematografia e per la zuppa alla marinara. [...] Tutto è giovine, spensierato e ridente. Le Mercerie sono invase da una folla vivace e compatta [...]. Le gondole succiyan turisti a tutto andare, e salpano stracariche con l'acqua dei canali fino all'orlo. In quanto ai grossi e capaci battelli del Lido, son presi d'assalto» e partono «coperti letteralmente di grappoli umani come una vigna pesante d'uva matura al tempo del raccolto. [...] Davanti agli sportelli e alle biglietterie dei Bagni, dei Musei e della Mostra del Cinema, è una coda scherzosa di gente che chiacchiera in tutte le lingue parlate. Insomma, Venezia è in piena euforia».

Ed ecco come descrive, con il suo abituale e sottile tocco ironico, la serata inaugurale al Palazzo del Cinema:

«La sala è splendidamente gremita. Ecco i ministri Alfieri e Goebbels, e la contessa Ciano Mussolini, ecco la Toti Dal Monte, Marinetti e il tenore Martinelli; le eccellenze e le dame di tutta Italia presenti. Ma queste candele elettriche che bruciano e sfaldano insieme i profili e la vista, e fan bollire fosforicamente le bianche divise fasciste e le candide giacche da sera estive, e le femminili acconciature del capo, massicce cornici d'oro, e i riccioli di un biondo maionese, e questo fumarello di mille sigarette che fa polvere e vapore di magnesio nell'aria della sala, mi fan venire in mente nel loro sfolgorante chiarore il prodigioso effetto d'un quadro scenico di De Chirico».

Che la Mostra dell'agosto 1939 eserciti tuttora, malgrado tutto, l'attrazione di sempre lo dimostra anche la presenza, benché non ci siano, come si è detto, film americani, di diverse stelle di



Hollywood e di prima grandezza. Arriva nei primi giorni Douglas Fairbanks, mito del cinema d'avventura, arriva Mary Pickford, regina del cinema muto e cofondatrice dell'United Artists (i cronisti maliziosi osservano che sceglie con cura come data di arrivo il giorno dopo la partenza dell'ex marito), ma non ci sono soltanto le vecchie glorie: fra i più popolari divi del momento ci sono Cary Grant con la moglie, Tyrone Power e la francese Annabella, che ha da poco sposata. E naturalmente l'intero "stardom" italiano.

Le vacanze di Joseph Goebbels

Sfogliando le cronache del tempo, si nota che in quell'estate veneziana del 1939 Goebbels, il Ministro della Propaganda del Reich, assume per molti versi il ruolo del protagonista, interpretando alla perfezione le due pur contraddittorie facce della situazione: da un lato l'ostentata atmosfera di pace all'insegna delle vacanze marine e dall'altro il segnale di una arrogante potenza militare e politica che si prepara con la guerra a dominare l'Europa.

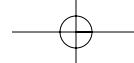
La mattina dell'inaugurazione della Mostra, l'8 agosto, il gerarca di Hitler arriva in treno alla stazione di Venezia Santa Lucia «ornata», cito dai quotidiani di allora, «dei colori italiani e tedeschi» e con una «ampia corsia di velluto». Lo accompagnano la moglie, i figli, il Sottosegretario Dietrich e «un folto gruppo di funzionari del Ministero» oltre a cinque inviati dei maggiori quotidiani tedeschi. Per l'Italia lo accolgono Dino Alfieri, ancora per poco Ministro della Cultura Popolare (qualche settimana dopo diventerà ambasciatore presso la Santa Sede e quindi a Berlino, dove non vogliono più un diplomatico di carriera ma un politico), il conte Volpi, presidente della Biennale, il senatore Vittorio Cini, due autorevoli direttori generali del Ministero della Cultura Popolare, Gherardo Casini (fortunato editore di libri popolari nel dopoguerra), della stampa italiana, e Nicola De Pirro, del teatro e della musica. Sceso dal treno, Goebbels «dice in perfetto italiano ad Alfieri: "Buongiorno camerata"». Fra ali di folla assiepate sulle rive che gridano «Heil Hitler» un corteo di motoscafi lo accompagna a San Marco dove l'esploratore Pancaldo fa tuonare il cannone e i marinai sulla tolda salutano il Ministro a braccio teso. Poi si imbarca sul motoscafo dell'Ammiragliato fino al Lido. La sera, al termine della proiezione inaugurale, che è dedicata a un film tedesco, sulla terrazza a mare dell'Excelsior si svolge una festa da ballo di gala.

Nei giorni seguenti vari servizi del «Giornale Luce» ci fanno vedere il ministro nazista in spiaggia con la famiglia, a prendere il sole, a fare il bagno e a bordo di una barca a vela. Sembra quasi che egli voglia testimoniare con il proprio comportamento disteso e rilassato che i propositi hitleriani per una guerra imminente siano soltanto invenzioni della propaganda ostile. Il 9 settembre, nel corso di un ricevimento a Palazzo Ducale, si affaccia al balcone e si compiace ancora una volta di parlare in italiano dicendo alla folla «Saluto al Duce». Il 10 il conte Volpi lo accompagna sul suo panfilo Misurata a Chioggia per la Regata dei bragozzi. Terminata la visita ufficiale, Goebbels rimane sulla Laguna in forma privata per visitare chiese e musei, quindi il 14 Alfieri lo accompagna in gita a Brioni, allora italiana, a bordo del cacciatorpediniere Borea, quindi da lì Goebbels e famiglia fanno ritorno in Germania.

L'uomo di Hitler non manca però, prima di andarsene, di tenere una conferenza a Palazzo Ducale ai «professionisti e artisti» dell'omonima Confederazione guidata da Alessandro Pavolini.

Pronuncia parole assai chiare, esponendo una sua profezia sul nostro continente rifacendosi alla Francia della rivoluzione francese.

«Ora noi ci troviamo», afferma, «in una situazione identica a quella in cui si trovò l'Europa nel 1789. La rivoluzione liberale in realtà ha liberato un solo ceto. Quella del XX secolo



libererà i popoli. Non è a caso che il secolo scorso venne dominato dalla Francia. È stata la Francia che ha iniziato e condotto quella rivoluzione liberale attraverso la quale acquistò un netto predominio su tutti gli altri popoli. Il risultato della rivoluzione francese non fu solo una Francia liberale ma un'Europa liberale. E così le nostre Rivoluzioni faranno dell'Europa una Europa ispirata ai principi del fascismo e del nazionalsocialismo»⁴.

Non dice, il Ministro, che i principi della rivoluzione francese si diffusero con rapidità nel continente sulla punta delle baionette dell'esercito di Napoleone. Non lo dice perché il legame logico fra le due esperienze, viste in quest'ottica, è, malgrado gli insinceri appelli nazisti alla pace, la necessità della guerra per recare l'ideologia della svastica ovunque, stavolta non sulla punta delle baionette ma sulle torrette dei carri armati che di lì a poco avrebbero schiacciato il suolo d'Europa.

Venezia, Hollywood e forse Cannes

Se cerchiamo di metterci nello stato d'animo dei dirigenti e dei frequentatori abituali della Mostra in quell'agosto 1939, ci accorgiamo che c'è in molti di loro, e viene esorcizzata da altri, un'unica preoccupazione: i francesi hanno annunciato che a settembre inaugureranno un loro festival, per il quale in un primo momento si parla di Biarritz. Ne dà notizia per la prima volta in maggio un irritato trafiletto di «Cinema»⁵, la rivista diretta da Vittorio Mussolini.

«La Mostra d'arte cinematografica di Venezia non ha a che vedere con una mostra analoga che dovrebbe svolgersi, secondo quanto pubblicano i giornali francesi, a Biarritz. Infatti è inesatto dire: "Il grande concorso internazionale di cinema che gli anni scorsi si è svolto a Venezia, quest'anno si svolgerà invece a Biarritz". Perché Biarritz non è Venezia. E poi, salvo errore, la Mostra di Venezia è organizzata dalla Biennale di Venezia che non ci consta abbia deciso di trasferirsi a Biarritz».

In verità quelle prime avvisaglie sulla stampa d'Oltralpe non sono prese alla leggera. Fino a quel momento, la rassegna del Lido è l'unica al mondo. Spezzarne il monopolio creando una alternativa può costituire un pericolo. E non si tratta di un vago progetto: abbandonata l'idea di Biarritz e scelta come sede definitiva Cannes, la macchina dell'organizzazione è rapidamente messa in piedi: le date sono fissate (subito dopo Venezia, un evidente contraltare), si stanno scegliendo i film, sono già stati affissi i manifesti. I francesi ritengono che Venezia sia ormai troppo politicamente "compromessa" dopo la nascita dell'Asse Roma-Berlino, e che ci sia spazio dunque per una manifestazione non soltanto concorrente sul piano del cinema ma anche per ispirazione ideale.

C'è però sotto sotto un'altra probabile ragione, benché non detta apertamente: le "Major Companies" di Hollywood, tuttora leader dell'industria del cinema del mondo, sono in rotta con l'Italia da quando nel 1938 essa ha istituito il Monopolio Film Esteri per controllare l'importazione dei film stranieri⁶. Dopo aver chiuso le proprie agenzie di distribuzione in Italia, esse fanno sapere che non parteciperanno nemmeno all'edizione della Mostra del 1939. Si apre perciò per Cannes un'enorme prospettiva, quella di farsi promotore in Europa del cinema statunitense, ruolo fino allora tenuto da Venezia. In effetti, è sempre «Cinema» a riferire, «pare che gli americani vedano di buon occhio l'iniziativa e siano disposti a concedere il loro appoggio»⁷.

Che tuttavia i rapporti fra l'Italia e Hollywood non fossero del tutto interrotti (a parte i film delle case minori che continuarono a circolare nel nostro paese perfino dopo la dichiarazione di guerra

italiana agli Stati Uniti) è indicato, per esempio, dalla pubblicazione poco prima di Venezia nel '39 da parte di «Cinema» di un editoriale di Will T. Hays, il potente presidente dell'industria cinematografica americana⁸.

Per Attilio Fontana, organizzatore delle due prime edizioni della Mostra, la minaccia di Cannes è soltanto prova di un successo. «Di fronte a tale iniziativa», afferma, «non è però il caso di disarmare. Perché dovremmo rinunziare alla lotta e perdere i vantaggi della fortuna avuta fino ad ora? Bisogna persistere, invece, e con maggiore impegno»⁹. Lo scoppio della guerra il 3 settembre azzererà il progetto Cannes che pure era sul punto di realizzarsi e che dovrà attendere parecchi anni ancora, mentre la Mostra riuscirà in qualche modo a sopravvivere durante il conflitto almeno per tre edizioni.

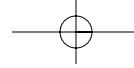
La Mostra del Cinema "zona franca" rispetto all'Italia di regime

Non c'è dubbio che, come asseriscono i francesi meditando la controffensiva di Cannes, Venezia sia in qualche modo legata all'asse Roma-Berlino. Nondimeno si deve osservare che quando la Mostra era nata nel 1932 nessuno si era rifiutato di parteciparvi. Non esisteva ancora, è vero, l'alleanza con Berlino, anzi non esisteva nemmeno il regime nazista, però a promuovere la Mostra era l'Italia di un regime fascista consolidato e forte al quale si offriva, con l'avallo della Società delle Nazioni (l'ONU del tempo), una importante piattaforma di risonanza mondiale. Eppure nella commissione per la scelta dei film sedevano senza imbarazzo americani e sovietici, francesi e polacchi, inglesi e tedeschi. E quando nel 1934 si decide di chiamare Coppa Mussolini, in omaggio al dittatore, il massimo premio, nel comitato direttivo della Mostra figurano ancora, fra gli altri, i sovietici, gli americani, i francesi, gli inglesi. Allora insomma mancò da parte degli altri paesi la dissociazione dal regime. Detto questo, va riconosciuto che, pur fra comprensibili compromessi (a cominciare dallo sfoggio di divise del Partito e di saluti romani nei riti inaugurali e di premiazione, e poi qualche film rifiutato e qualche altro accolto, per opportunità diplomatiche o politiche, con eccessiva generosità), la rassegna del Lido riuscì a mantenere lungo gli anni del fascismo una propria autonomia, una propria relativa indipendenza. Il premio, sia pure minore, assegnato a un'opera pacifista come *La grande illusion* (*La grande illusione*) nel 1937, per giunta firmata da un regista notoriamente comunista come Jean Renoir, dice qualcosa.

Certo, nel 1939 di cui ci stiamo occupando la situazione è resa più complessa e rischiosa perché, pur non essendo stata ancora dichiarata, la guerra è alle porte; e ciò rende già rigidi gli schieramenti contrapposti.

Eppure si riesce a formare una giuria internazionale (quella che poi si dileguerà nell'ora estrema) equilibrata e per certi versi sorprendente: Neville Kearney, uno dei massimi esponenti dell'industria cinematografica britannica, siede al fianco del nazista tedesco Ernst Leichtenstern, il sudafricano Geldenhuys al giapponese Junzo Sato, il belga Carl Vincent allo svedese Olof Andersson, per citare solo alcuni degli stranieri. Il folto gruppo dei giurati italiani è, come sempre, un miscuglio di uomini di cultura e di dirigenti politici e funzionari: fra i primi ci sono Ugo Ojetti, Luigi Bonelli, Dino Falconi (critico del «Popolo d'Italia», il quotidiano di Mussolini), i secondi comprendono il neodirettore generale per la cinematografia Vezio Orazi e il presidente dell'Istituto Nazionale Luce, Giacomo Paulucci de' Calboli Barone. A differenza di oggi, partecipano alla giuria anche i più importanti esponenti della Biennale: presiede lo stesso Presidente, il conte Volpi, e ci sono il segretario generale Antonio Maraini e il direttore della Mostra Ottavio Croze.

Nel suo discorso inaugurale, Giuseppe Volpi rivendica alla Biennale, e alla Mostra del Cinema in particolare, la sua tradizione di imparzialità, l'aver dato voce a tutti «nessuno escluso» e l'essere



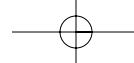
strumento di dialogo fra i popoli. Un discorso – tramandatoci nella sua immediatezza dal «Giornale Luce» che ce lo fa seguire in presa diretta nelle sue affermazioni essenziali – privo di qualsiasi retorica fascista o nazionalista e del tutto controcorrente rispetto agli umori bellicisti che circolano nel regime e in particolare in Mussolini in quel momento. Che il Presidente della Biennale fosse un esponente, e prestigioso, del regime (era, fra l'altro, membro del Gran Consiglio del Fascismo), nessuno lo può negare. Nondimeno è giusto dargli atto di avere mantenuto la Biennale, dal 1929 quando ne divenne Presidente al 25 luglio 1943, come una sorta di «zona franca» internazionale in cui il regime interferiva prudentemente e raramente» e della quale egli si faceva «garante»¹⁰. Sergio Romano, che di Volpi ha scritto una bella e ben documentata biografia, rileva che, al di là delle sue preferenze artistiche o meno e della sua adesione al regime, fu un «arbitro sostanzialmente imparziale. Quando la Mostra del Cinema proiettò *Estasi* [Extase] di Machatý in cui Hedy Lamarr [...] appariva nuda, soffocò lo "scandalo" nell'ironia; quando proiettò *La grande illusione* [...] convinse Ciano [allora Ministro della Stampa e Propaganda, nda] a considerarlo "un film patriottico francese e tedesco nello stesso tempo"». Egli, secondo Romano, «aveva capito che la città sarebbe stata un grande centro intellettuale soltanto se il regime le avesse accordato una certa "franchigia". Venezia capitale del cinema, del teatro e delle arti figurative non poteva essere, durante la Biennale, una città italiana e fascista, soggetta alle circolari del Ministero della Cultura Popolare». Ebbe al suo fianco, per svolgere questa politica di apertura universale altre due persone che la pensavano allo stesso modo, il segretario generale della Biennale, Antonio Maraini, e il direttore della Mostra, Ottavio Croze.

I film in concorso: un grande film giapponese

Diciassette sono le nazioni partecipanti, quarantanove i film, sessantacinque i cortometraggi e provengono da tre continenti: dall'America Latina sei (modesti) film, cinque dell'Argentina e uno dell'Uruguay; dall'Africa uno del Sud Africa; dall'Asia quattro del Giappone oltre a tre cortometraggi. L'Europa è rappresentata anzitutto da Italia e Germania, con sette film e quindici corti la prima e con sette film e ben ventuno corti la seconda; e da Belgio (due corti), Boemia e Moravia (due film e un corto di animazione), Francia (sei film e due corti), Gran Bretagna (tre film e cinque corti), Olanda (un film e tre corti), Romania (due corti), Slovacchia (un corto di animazione), Spagna (un film), Svezia (tre film), Svizzera (due film e sei corti), Ungheria (due film e quattro corti).

Risalta subito il fatto che deve essere vero, come sopra si è accennato, che non tutti i francesi appoggiano la nascita di Cannes se la selezione francese è tanto ricca e importante. Si tratta, come avverte però Umberto Barbaro¹¹, di case di produzione «dissidenti» che partecipano «in forma non ufficiale». Ciò non toglie che l'ottimo livello sia più che rappresentativo del cinema d'Oltralpe alla fine del primo decennio sonoro.

Il «realismo poetico», che distingue il meglio di quel cinema, allinea a Venezia due indiscussi capolavori, *La Bête humaine* (*L'angelo del male*) di Jean Renoir, dal romanzo di Zola, proiettato fuori concorso, e *Le Jour se lève* (*Alba tragica*) di Marcel Carné, scritto con Jacques Prévert. Di quest'ultimo Barbaro, che pure non nutre gran simpatia per il filone, scrive che è «un racconto condotto con una emotività e una perizia impressionanti; dopo Dupont nessuno aveva adoperato la macchina da presa colla indipendenza e la sicurezza di Carné» e quanto al film di Renoir il critico rileva il «prodigo di quel mondo di treni che si colora degli stati d'animo dei tremendi protagonisti, di cui parla ad ogni momento e con cui urla di disperazione perfino nel paesaggio terso e sereno segnato dal riflesso d'acciaio delle rotaie: come una atrocità che è dentro il cuore e non ci si può gettare alle spalle nella corsa». Duvivier propone il tema della vecchiaia in *La Fin*

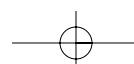


du jour (*Prigionieri del sogno*, sceneggiato con Charles Spaak), nel quale ancora Barbaro rinviene un fondo di «arguzia amara» e un tono «crepuscolare» nel senso migliore del termine.

Invitare alla Mostra questi film non era un fatto senza conseguenze. Contro i film di Renoir e di Carné si accendono infatti parecchie reazioni di tipo moralistico che sottintendono talvolta un perentorio *animus* antifrancese. Per *L'angelo del male* l'invitato del «Regime Fascista» di Roberto Farinacci, riconosciuto che il film di Renoir è «realizzato e interpretato magnificamente», deplora «che tanto ingegno e tanta fatica siano stati spesi per far vivere sullo schermo lo scatenarsi dei più bassi istinti umani. Due assassinii ed un suicidio non apportano certamente né una lezione di morale né un insegnamento a vivere secondo le leggi che regolano il consorzio umano»¹². Per *Alba tragica* Guido Aristarco, inviato di «La Voce di Mantova», pur ammirandone «i pregi puramente estetici», parla di «film malato e morboso, moralmente gretto e deficiente»¹³.

Delude invece il Pabst minore di *Jeunes Filles en détresse* (*Ragazze in pericolo*), che altro non è «che un apolojo amarognolo voluto dalla casa di produzione per contribuire al lancio di una nuova attrice (Micheline Presle)»¹⁴. Georges Lacombe con *Derrière la façade* (*Dietro la facciata*) mette a punto in qualche modo la formula, che avrà fortuna, del film a episodi legati da un filo conduttore: buon artigianato, senza dubbio, e dunque modello di produzione media di qualità, che conferma come tutte le nazioni invitate tendano a includere nel loro gruppo di pellicole, accanto a film d'arte o almeno che tendono ad essere tali, gli esempi del loro standard abituale. Più che ufficiale è, a differenza di quella di Parigi, la selezione britannica in arrivo da Londra. E se ha il pregio informativo di fornire il quadro di un momento ancora privo di grandi opere della evoluzione di quella cinematografia, con i primi esempi in Europa di film in Technicolor (al Lido c'è, per questo, *Four Feathers* [*Le quattro piume*] dal popolare romanzo di A.E.W. Mason), non offre film davvero degni di ricordo. È però interessante che, malgrado il ritiro degli americani e i venti che annunciano una guerra dove l'Inghilterra sarà senza dubbio dall'altra parte rispetto all'Italia, si voglia partecipare a Venezia comunque e col meglio che si ha in casa al momento. Anche l'Italia si presenta come le altre nazioni con una campionatura della propria produzione più che con una rigorosa selezione all'insegna dell'arte. Coesistono infatti, in grande disparità di valore, un dramma intimistico di Piero Ballerini che guarda agli esempi francesi di malinconico grigore esistenziale (*Piccolo hôtel*), un *mélo* di Carlo Campogalliani non privo di notazioni realistiche (*Montevergine* o *La grande luce*), una insulsa commediola di Augusto Genina in coproduzione con la Germania (*Castelli in aria*), una commedia di costume di Mario Camerini che conclude la sua pentalogia piccolo-borghese (*Grandi Magazzini*) e quell'*Abuna Messias* di Goffredo Alessandrini che rientra nel filone post-conquista dell'Impero dedicato all'Africa Orientale, rievocando la seconda e ultima missione in Etiopia del futuro Cardinale Massaia, e della sua amicizia con Menelik, che sarebbe diventato Negus. Barbaro¹⁵, coerentemente ai suoi presupposti, stronca Genina («stupisce in Genina la fabbricazione di questa specie di opuscolo CIT [...] del tutto impari alla fama del suo autore») e soprattutto Camerini dal quale «purtroppo!, non ci aspettiamo di più che simili eterne repliche minori de *Gli uomini, che mascalzoni!*». Infatti in questo come in altri film comico-sentimentali, «i mezzi del romanzo popolare, smussati, appiattiti, applicati con pedantesca servilità, perdono ogni efficacia e si rivelano nella loro essenza di piccolo calcolo e di piccola speculazione sulla natività e sulla buona fede di un pubblico tale da trarre spunti di eleganza e di comportamento da Assia Noris e da Vittorio De Sica».

Si noti che *Grandi Magazzini* di Camerini è prodotto dalla Era Film presieduta da Vittorio Mussolini col finanziamento di Angelo Rizzoli che ne è l'amministratore delegato. L'11 agosto una «velina» del Ministero della Cultura Popolare indirizzata ai quotidiani invita a «sottolineare il



successo ottenuto a Venezia dal filmo [sic: neologismo che invano si cerca all'epoca di introdurre al posto dell'inglese "film", nda] *Grandi Magazzini*¹⁶.

Per contro, Umberto Barbaro si occupa con attenzione del film di Campogalliani che, pur non essendo «un'opera eccezionale» possiede «una certa autenticità di ispirazione, un senso visivo abbastanza pungente, un impiego felice del materiale plastico in funzione narrativa [...]. La scorrevolezza della sceneggiatura e l'autenticità di certi particolari sono impressionanti»¹⁷.

Aristarco, quasi contrapponendolo ai film noir francesi di Renoir e Carné, accoglie bene *Montevergne* con il quale

«siamo dunque lontani dai film morbosi, vietati e malati. Il soggetto è sano: respira aria pura. È rispecchiato in Rocco che affronta coraggiosamente la vita e ne subisce anche le più inique controversie senza però che esse possano corrompere nell'anima sua le virtù serene della pazienza, dell'energia e della fede, il prototipo dell'italiano nuovo che non si lascia abbattere e avvilitare dagli avvenimenti dolorosi bensì guarda con fiducia e serenità in faccia all'avvenire».

Quanto alle qualità estetiche, «è un'opera di qualità cinematografica superiore. Dalla narrazione puramente visiva fino al dialogo [...], tutto è fresco, spontaneo, sobrio, e nello stesso tempo incisivo»¹⁸. Facendo la storia del nostro cinema nel periodo fascista bisognerà un giorno analizzare con molta più attenzione critica la produzione di cortometraggi documentari, non limitandosi a ragionare intorno ai «Giornali Luce» o alla rivalità anche politica fra l'Istituto Nazionale Luce e la privata Incom di Sandro Pallavicini. I documentari forniscono spesso allo spettatore uno sguardo sul paese ben diverso dai toni retorici della propaganda. Alla Mostra del 1939 colpisce il rilievo che Filippo Sacchi, il critico del «Corriere della Sera», dà a *Il pianto delle zitelle* di Giacomo Pozzi Bellini. Il «Corriere della Sera» del 1° settembre occupa la vivace e drammatica prima pagina alle ultime ore di pace (il titolone disteso su tutte le nove colonne è infatti *Scocca l'ora decisiva*) mentre l'ultima pagina, nelle "Recentissime", reca l'annuncio del dramma: *L'inizio delle ostilità*. L'ultimo servizio dalla Mostra di Venezia firmato da Sacchi è pubblicato di spalla in quinta pagina, con titoletto su due colonne. È lungo una colonna e un quarto e si occupa con una certa ampiezza di *Abuna Messias* sbrigando poi in breve le altre due pellicole della giornata. Chiude però – cosa davvero rara per un documentario cortometraggio – riservando ben trenta righe a *Il pianto delle zitelle*, il documentario su una festa religiosa che si tiene ogni anno nel Santuario di Vallepietra, sul confine fra la Ciociaria e gli Abruzzi, che Pozzi Bellini coglie «con nuda obiettività, con poetico rispetto e qua e là con semplicità toccante»¹⁹.

La partecipazione massiccia del cinema di Berlino non offre sorprese. Emigrati all'estero o ridotti al silenzio i grandi talenti della Germania di Weimar, il Reich, malgrado le grandi ambizioni egemoniche di Goebbels rispetto ai mercati internazionali, può contare soltanto su dei cineasti di mestiere, talora assai bravi ma sempre nell'ambito del film ben confezionato, senza vera scintilla creativa. Fra le sette pellicole ce n'è una sola scopertamente intonata all'ideologia e alla storia nazista ed è *Pour le mérite* di Karl Ritter, storia di un ufficiale di aviazione a partire dalla prima guerra mondiale fino alla conquista del potere da parte di Hitler, quando finalmente l'arma aeronautica, con Goering, ottiene la massima valorizzazione. «La realizzazione», scrive Francesco Pasinetti, «è piuttosto farraginosa, e Ritter non ha evitato alcun elemento che in qualche modo potesse giovare al suo scopo. [...] Troppo si è voluto dire con questo film e troppe cose si sono dette a parole, laddove un'immagine avrebbe potuto ottenere un risultato più convincente»²⁰. Il resto del gruppo tedesco va dal prodotto medio, ben sorretto da attori come Emil Jannings,

all'insignificante. È però da segnalare, per il suo portato politico-culturale, che il Reich presenta al Lido, in tempi di "amicizia" tedesco-sovietica, un biopic di rilevante impegno produttivo – per ricostruzioni scenografiche, costumi e cast – su un grande musicista russo, Piotr Čajkovskij: *Es war eine rauschende Ballnacht (Un'inebriante notte di ballo)* di Carl Froelich.

Non sfugge, mettendosi in prospettiva storica di fronte a quanto accadeva nel 1939, lo spazio accordato dalla Mostra a una piccola nazione occupata e quasi cancellata dalla carta geografica dai tedeschi: la Boemia e Moravia. Se dei due tronconi di cui era composta la Cecoslovacchia, alla Slovacchia è stato concesso di erigersi in repubblica indipendente (sia pure sotto la presidenza del razzista e filo nazista monsignor Tiso), la Boemia e Moravia è stata configurata come un "protettorato", una definizione giuridica che in apparenza non contraddice l'autonomia dello stato ma lo fa nella pratica. Significa infatti che lo stato boemo-moravo delega a un altro stato, in questo caso la Germania, la propria rappresentanza all'estero e la propria difesa militare, in altre parole si sottomette alla sua tutela. Si sa che i tedeschi approfittano di tale situazione per "germanizzare" la Boemia ostacolando l'uso della lingua slava a favore di quella tedesca e cercando di estirpare le radici culturali slave – letterarie, artistiche, musicali – per riportarla alla soggezione d'un tempo quando le due regioni erano parte dell'Impero Austro-Ungarico. Sarebbe dunque da indagare sui documenti per comprendere come mai proprio a Venezia il Protettorato di Boemia e Moravia goda di un proprio rilievo non piccolo, sia per la presenza di un suo esponente, Zdenek Urban, nella giuria, sia per l'ammissione in concorso di due film importanti, specie *Humoreska* di Otakar Vavra derivato dall'omonimo romanzo del 1924 di Karel Čapek-Chod, il maggiore esponente del naturalismo ceco.

Al tirar delle somme, e al di là del significato in sé di questa o di quella opera, Venezia 1939 va ricordata forse soprattutto per la decisiva conferma in Europa del cinema nipponico (già presente al Lido sin dal 1935), al quale la Mostra sarà molto legata – pensiamo a Kurosawa, a Mizoguchi e a Ozu – dopo il conflitto. Se il governo giapponese dell'epoca, in linea con l'appena avvenuta estensione dell'Asse anche a Tokyo, forse puntava sull'epico *Shanghai rikusentai* (trad. lett. Marinai a Shanghai) di Hisatora Kumagai, film sulla guerra cino-giapponese dove si intrecciano scene recitate con sequenze documentarie, ispirandosi al documentarismo di Fumio Kamei, l'opera rivelazione, quasi ignorata dalla giuria, è *Tsuchi* (trad. lett. La terra) di Tomu Uchida dal romanzo di Takashi Nagatsuka, che porta sullo schermo la civiltà e la classe contadina perlopiù trascurate dalla produzione nipponica del tempo. Bruno Barilli, malgrado la sua solitamente svagata presenza alla Mostra e le sue variazioni brillanti più sul costume e l'atmosfera che non sulle opere, è fra i primi a capire la carica di innovazione e la qualità d'arte del cinema che viene da Tokyo. Contesta, per cominciare, la critica di molti ai film nipponici di essere troppo lenti:

«La pellicola appare a tutta prima in una tenuità antelucana: tutto è sonno di natura. L'azione si sviluppa adagio adagio, cresce con un moto morfologico, naviga, cuoce a bagnomaria, trasuda, senza bollire mai, e senza far rumore, in un calore di fiato e di assopimento umano. [...] Si, son lenti questi film [...], possono durare tre ore, ma son di giusta misura. Più lenti di quelli russi, perché vengono di più lontano, procedono con un passo fondo, legato e sotterraneo, come le radici, e su ritmo drammatico inesorabile che non si rompe, che non retrocede mai, senza salti, né spostamenti di direzione [...] assumono a poco a poco una consistenza che incute e trascina, e una concretezza di vita che spaventa».

Il film giapponese, prosegue, «è parlato, ma ne approfitta pochissimo. È sonoro, ma non ne abusa: scivola senza requie coi suoi ricami analitici sullo schermo, come un raggio di luna sul

velluto: denso, lento, rigoglioso e taciturno». *La terra* è un film «che dura quanto la Trilogia di Wagner, e si sostiene, e non molla, benché sia quasi senza intreccio, senza folle, né grandiosità di struttura e di visioni, né varietà di episodi, né attrattive di vicenda, ma invece la più naturale e vera e fedele rappresentazione di una piccola famiglia di poveri contadini giapponesi». Questi personaggi, osserva ancora Barilli, «parlan poco, hanno nella voce la saliva della fame, la stanchezza, la vecchiaia, la miseria, la sonnolenza. [...] Nel loro silenzio senti il loro respiro vicino e cavernoso che ti sfiora. [...] Son esseri fatti di terra, anzi di argilla bagnata di sudore, e dentro hanno un fuoco perpetuo che la fatica non spegne, e la pazienza frena»²¹.

Quanto l'apertura era stata chiassosa e vivace, tanto in minore avviene la chiusura della Mostra il 31 agosto. «Mostra mostruosa del cinema internazionale», ci rivolgiamo ancora alla prosa di Barilli, «chiusasi regolarmente, e senza fretta, ier l'altro, con l'Europa travolta e in piena mobilitazione di guerra». Il film di chiusura, *Abuna Messias*, «fu un successo, tuttavia il giorno dopo, a Venezia, si parlava di tutt'altra cosa, per la buona ragione che c'era la guerra alle porte [...]. Venezia intanto si era sensibilmente vuotata di stranieri, e di pubblico. Cedeva mollemente più che mai al fascino dell'autunno precoce sulla Laguna, e stagnando superba e placida in una serenità leggera sembrava ostentare, rassicurante contro tutto, la sua immortalità ed insegnarci a durare in eterno»²².

I premi tardivi

Un mese e mezzo dopo, il 14 ottobre, la Presidenza della Biennale, «considerato che sussistono ancora le ragioni che impediscono la riunione dei membri della giuria [...] residenti all'estero», decide «di soprassedere alla assegnazione dei premi internazionali, ma» ritiene «opportuno, invece, assegnare i premi istituiti per i film italiani». Convoca perciò a Venezia i giurati residenti in Italia, i quali attribuiscono la Coppa Mussolini per il miglior film italiano ad *Abuna Messias* di Goffredo Alessandrini, la Coppa del Partito Nazionale Fascista a *Montevergine* o *La grande luce* di Carlo Campogalliani e la Coppa del Ministero della Cultura Popolare a *Il sogno di Butterfly* di Carmine Gallone. Le medaglie per i cortometraggi vanno a *Fiamme verdi* dell'Istituto Nazionale Luce, a *Criniere al vento* di Giorgio Ferroni e a *Il pianto delle zitelle* di Giacomo Pozzi Bellini. Una medaglia per il miglior direttore della fotografia viene assegnata a Ubaldo Arata per *Dernière Jeunesse (Ultima giovinezza)* di Jeff Musso (che per la verità, pur coprodotto con Roma, è più un film francese che italiano, non per caso presentato a Venezia nell'edizione francese).

Tra l'annuncio, qui riportato, della restrizione dei premi ai soli film italiani e il verdetto successivo della giuria sopravviene però un evidente ripensamento diplomatico dato che, pur confermando la decisione di non attribuire i tre maggiori riconoscimenti internazionali (la Coppa Mussolini per il miglior film straniero e le due Coppe Volpi per la migliore interpretazione rispettivamente maschile e femminile), la giuria ormai strettamente italiana finisce poi per premiare anche vari paesi stranieri attribuendo coppe e medaglie.

Al biopic tedesco *Robert Koch, der Bekämpfer des Todes* (*La vita del dottor Koch*) di Hans Steinhoff, al francese *La Fin du jour* di Julien Duvivier e all'inglese *The Four Feathers* di Zoltan Korda vanno pertanto le Coppe della Biennale, accontentando alla pari, in nome della neutralità italiana, le tre nazioni che sono da oltre un mese ormai l'una contro l'altra in guerra. (Si noti che per la Germania si preferisce il film sul dottor Koch – di ambiente ottocentesco e quindi relativamente «innocuo» – a *Pour le mérite* intriso di spirito bellico e nazista). Per le migliori selezioni nazionali due Coppe della Biennale sono attribuite al Giappone e alla Svezia. Medaglie «di speciale segnalazione» sono assegnate all'argentino *Margarita, Armando y su padre* (*Come Margherita Gauthier*) di Francisco Mugica, al ceco *Tulák Macoun* (trad. lett. Il vagabondo

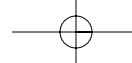
Macoun) di Ladislav Brom, al francese *Jeunes Filles en détresse* di Georg W. Pabst, al musical inglese *The Mikado* di Victor Schertzinger, all'olandese *Vertig jaaren* (trad. lett. Quarant'anni) di Edmond T. Gréville, all'ungherese *Boris István* di Viktor Bánky e al tedesco *Es war eine rauschende Ballnacht* di Carl Froelich. Infine una targa di bronzo è attribuita al documentario d'arte belga *L'Agneau mystique de Van Eyck* di André Cauvin.

Con la chiusura il 31 agosto 1939 della VII Esposizione d'arte cinematografica al Lido si chiude un'epoca e non solo la settima edizione della Mostra. Termina l'epoca del Lido anni Trenta, spiaggia mondana e lussuosa di miliardari e famiglie reali, di gerarchi in "sahariana" bianca e di gente del cinema che una volta all'anno, non ancora dispersi come oggi in cento festival dappertutto, soltanto là si davano appuntamento da tutto il mondo lungo i giorni interminabili di agosto. Nel 1940 la Mostra, certo, sarebbe tornata, ma in formato ridotto, appena una settimana, e non più al Lido, col suo Palazzo del Cinema e la mondanità dell'Excelsior e del Des Bains, ma in Piazza San Marco e in un cinema del centro storico. Ci sarebbero voluti esattamente dieci anni perché la Mostra ritrovasse nel 1949 la sua antica sede. Ma non avrebbe ritrovato la stessa atmosfera, legata a un universo cancellato per sempre dalla seconda guerra mondiale e dal crollo dei fascismi della prima metà del Novecento.

1. È il caso di ricordare che la Mostra era nata nel 1932 senza premi e aveva sottoposto i film al giudizio del pubblico mediante referendum. I premi erano stati istituiti nel 1934, alla seconda edizione (inizialmente la Mostra era biennale), sotto la pressione degli ambienti dell'industria cinematografica. Non avendo fiducia che il nostro cinema riuscisse a conquistare il massimo riconoscimento, quest'ultimo era stato in quella circostanza sdoppiato: uno per il miglior film straniero e uno per il miglior film italiano. In tempi di dittatura trionfante questi due gran premi non potevano chiamarsi che Coppe Mussolini e furono ininterrottamente assegnati sino al 1942. Alla ripresa del 1946 la Mostra tornò alla formula del 1932: nessun premio e referendum fra il pubblico. Nel 1947 i riconoscimenti tornarono: senza distinzione fra italiani e stranieri fu istituito il Gran Premio Internazionale di Venezia, e così fu nel 1948. Nel 1949 esso divenne il Leone di San Marco per il miglior film e infine nel 1950 assunse il nome definitivo di Leone d'oro.

2. Cito per tutti «Il Veneto», quotidiano del mattino di Padova, che il 3 agosto 1939 nella sua edizione della sera titola a vistosi caratteri di scatola su tutta la prima pagina: *La formidabile Armata del Po opera attorno al Ticino / Le Divisioni Pasubio Piave Trento Ariete / in marcia verso il nemico / completamente fermato dopo il primo scarso successo iniziale*. E il giorno dopo, 4 agosto, relega su tre colonne la ben più importante notizia dell'adesione del Giappone al "Patto d'acciaio", riservando il massimo rilievo invece sempre alla "guerra finta", che domina come tutti gli altri giorni la prima pagina con titolone su tutte le nove colonne: *L'armata del Po ha varcato il Ticino / e fronteggia le forze avversarie*. Che queste grandi manovre fossero il "bluff" di un paese impreparato a combattere ma che intendeva esibire una potenza militare che non aveva lo afferma anche un testimone dall'interno del regime, il direttore del quotidiano «La Stampa» Alfredo Signoretti: mentre veniva annunciato che alle Grandi Manovre avrebbe partecipato una «armata corazzata [...] gli esperti dicevano che si trattava appena di una dozzina di carri di media potenza di 13 tonnellate. Così pure si parlava di spostamenti di soldati, di cannoni, di aerei durante le nottate in modo da dare al Duce la sensazione di un maggior numero di uomini e d'armi». Cfr. Alfredo Signoretti, *La Stampa in camicia nera. 1932-1943*, Giovanni Volpe editore, Roma 1968.

3. Bruno Barilli, *Mostra di Venezia*, in «Oggi», 26 agosto 1939; ora in Id., *Lo spettatore stralunato. Cronache cinematografiche*, Pratiche Editrice, Parma 1982, pp. 64-65, e col titolo *Panorami veneziani*, in Adriano Aprà, Giuseppe Ghigi, Patrizia Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia 1982. «Oggi», nato per sostituire e continuare con la stessa formula grafica e di contenuti «Omnibus» di Longanesi soppresso dal regime, è l'unico rotocalco dell'epoca che si pubblichi tuttora e con il medesimo editore. Il taglio e il target sono però profondamente diversi, rivolto attualmente a un pubblico popolare, mentre allora si indirizzava a un pubblico più elitario con grande attenzione alla cultura.



4. Cfr. notizia di cronaca in «Il Veneto della Sera», 10 agosto 1939.
5. *Cinema gira*, in «Cinema», 70, 25 maggio 1939, p. 319.
6. Non è da sottovalutare anche l'incidenza delle leggi razziali che colpiscono sia film diretti e/o interpretati da ebrei, sia film improntati su personaggi "positivi" ebrei. A prescindere dalla creazione del Monopolio Film Esteri, le leggi del 1938 bloccavano quindi l'accesso in Italia di parecchi film hollywoodiani per questa ragione, per esempio, *The Life of Emile Zola* di William Dieterle, con Paul Muni.
7. *Cinema gira*, in «Cinema», 71, 10 giugno 1939, p. 353.
8. Will T. Hays, *Dare e avere*, in «Cinema», 69, 10 maggio 1939, p. 289.
9. Attilio Fontana, *Film italiani a Venezia*, in «Cinema», 75, 10 agosto 1939; ora in Adriano Aprà, Giuseppe Ghigi, Patrizia Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema*, cit., p. 108.
10. Sergio Romano, *Giuseppe Volpi. Industria e finanza tra Giolitti e Mussolini*, Bompiani, Milano 1979, p. 200.
11. Umberto Barbaro, *La VII Esposizione di Venezia – I film francesi*, in «Bianco e Nero», III, 9, settembre 1939; ora in Leonardo Autera (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero 1937-1943*, volume terzo, *Scritti storici e critici*, tomo II, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1964, pp. 780-781.
12. Giuseppe Avon Caffi in «Il Regime Fascista», 29 agosto 1939, ried. in «Bianco e Nero», XX, 8-9-10, agosto-settembre-ottobre 1959 (numero con retrospettiva dei migliori film presentati alla Mostra di Venezia dal 1932 al 1939 in occasione del Ventennale), p. 62.
13. Guido Aristarco in «La Voce di Mantova», 26 agosto 1939, ried. in «Bianco e Nero», XX, 8-9-10, agosto-settembre-ottobre 1959, p. 35.
14. Enrico Groppali, *Georg W. Pabst*, La Nuova Italia, Firenze 1983, p. 90.
15. Umberto Barbaro, *La VII Esposizione di Venezia – I film italiani*, cit., p. 778.
16. Cit. in Nicola Tranfaglia, *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Bompiani, Milano 2005, p. 217.
17. Umberto Barbaro, *La VII Esposizione di Venezia*, cit., p. 776.
18. Guido Aristarco in «La Voce di Mantova», 26 agosto 1939, ried. in «Bianco e Nero», XX, 8-9-10, agosto-settembre-ottobre 1959, p. 138.
19. Filippo Sacchi, *La Mostra del cinema s'è chiusa con il successo di Abuna Messias*, in «Corriere della Sera», edizione del pomeriggio, 1° settembre 1939.
20. Francesco Pasinetti, *La VII Esposizione di Venezia – I film germanici*, in «Bianco e Nero», III, 9, settembre 1939, pp. 14-19; ora in Leonardo Autera (a cura di), *Antologia di Bianco e Nero*, cit., p. 782.
21. Bruno Barilli, *La terra*, in «Oggi», 2 settembre 1939; ora in Id., *Lo spettatore stralunato*, cit., pp. 68-71.
22. Bruno Barilli, *Chiusura della Mostra*, in «Oggi», 9 settembre 1939; ora in Adriano Aprà, Giuseppe Ghigi, Patrizia Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema*, cit., p. 112.