



LA GUERRA FREDDA SOTTO IL RED CARPET

NOTE SULLO SPIONAGGIO NEI FESTIVAL INTERNAZIONALI DEL CINEMA

STEFANO PISU

Il contributo passa in rassegna le poche ricerche finora condotte a livello internazionale su un aspetto particolare dell'organizzazione e dello svolgimento dei festival del cinema durante la Guerra fredda, ovvero la sorveglianza effettuata su di essi da parte delle Forze di polizia e dai Servizi segreti degli Stati ospitanti. Sono trattati i casi relativi al festival di Locarno, in Svizzera; al festival del cinema documentario di Lipsia, dagli anni Sessanta agli anni Ottanta; al festival di Mosca.

LO studio storico dei festival internazionali del cinema, elaborato con l'approccio scientifico richiesto alla ricerca accademica, è iniziato negli anni Novanta con alcuni contributi pionieristici sulla genesi e sullo sviluppo di talune manifestazioni in un arco cronologico ristretto¹. Nel primo decennio del nuovo millennio sono apparsi altri lavori impostati con l'approccio precedente² e, al contempo, sono state prodotte le prime ricostruzioni di più lungo periodo basate sullo scavo archivistico sistematico, ma ancora focalizzate sui singoli eventi senza che vi si rintracciasse il circuito creatosi³. Nel medesimo spazio temporale c'è stato un salto di qualità nella ricerca storica dovuto alla particolare attenzione per l'interazione fra quelli e il contesto geopolitico segnato dalla Guerra fredda e per il loro ruolo nelle relazioni intra-tedesche⁴. Questi studi hanno evidenziato la fecondità di un approc-

1. Sulla Mostra di Venezia, cfr. BONO 1991; sulla Berlinale, FEHRENBACH 1995; sul festival di Ouagadougou, OUÉDRAOGO 1995.

2. Su Venezia, cfr. STONE 2002; sul festival di Mosca, KARL 2007.

3. Su Cannes, cfr. LATIL 2005; su Berlino, JACOBSEN 2000.

4. KÖTZING 2013; MOINE 2014. Questi ultimi hanno curato anche una importante raccolta di saggi: KÖTZING – MOINE 2017.



cio non limitato alla ricostruzione monografica di una manifestazione, per quanto questa sia stata una tappa fondamentale nell'evoluzione del filone di ricerca: è stato cioè posto il problema di ricomporre la rete transnazionale soggiacente, attraverso una storia incrociata dei festival capace di svelare nuovi orizzonti interpretativi grazie alla convergenza fra la nuova storia internazionale e la nuova storia culturale. Sono inoltre proseguite le ricerche monografiche che non avevano destato interesse prima⁵, oppure sono state riviste nella prospettiva delle partecipazioni nazionali⁶.

Essendo un oggetto di studio a vocazione intrinsecamente interdisciplinare, il fenomeno dei festival internazionali del cinema è un tema di ricerca scientifica anche in altri campi: anzi, va riconosciuto come in particolare i *film and media studies* siano stati capaci di produrre già diversi lavori⁷ sebbene lo spazio in essi riservato alla ricostruzione storica originale, fondata sulla ricerca di fonti primarie, sia sacrificato a favore dei temi maggiormente affini al peculiare settore, appiattiti sul presente o su un passato troppo recente per essere storicizzabile⁸.

Questo saggio scandaglia le poche ricerche effettuate sinora, a livello internazionale, in ordine all'organizzazione e allo svolgimento dei festival del cinema durante la Guerra fredda, ovvero alla sorveglianza a cui le manifestazioni furono sottoposte da parte dei Paesi ospitanti. L'attenzione era dovuta all'antagonismo sistemico fra l'Occidente capitalista e il blocco socialista, che si estendeva a tutti gli ambiti dell'epoca: da quelli geopolitici, ideologici, strategici ed economici a quelli sociali, artistici e culturali. In un contesto di competizione permanente, e paradossalmente nelle fasi di maggiore distensione, iniziative di carattere internazionale dalla valenza artistica, commerciale e mediatica furono momenti in cui si replicarono reciproche diffidenze e tensioni latenti.

Pertanto, si darà conto dei casi di sorveglianza della polizia svizzera sul festival di Locarno e di quella segreta tedesco-orientale, comunemente nota come Stasi (Ministerium für Staatssicherheit), al festival del cinema documentario di Lipsia dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, nonché delle forme di controllo indiretto adottate dal Kgb su quello di Mosca. Si vuole così inserire l'oggetto dello studio all'intersezione fra la più generale Guerra fredda culturale⁹ – per il coinvolgimento storico delle risorse d'intelligence – e la più particolare *cinematic cold war*¹⁰.

Nel suo studio relativo alla vigilanza sul festival di Locarno fra il 1957 e il 1989 da parte delle autorità svizzere, John Wäfler premette che quel caso è emblematico di dinamiche più generali. In primo luogo la manifestazione ticinese non fu la sola a essere posta sotto controllo: ancorché per periodi inferiori, anche il Solothurner Filmtage – una vetrina del cinema svizzero – e il festival internazionale di cinema documentario di Nyon

5. DUPRÉ 2012; LEE 2014; BLÁHOVÁ 2015.

6. PISU 2013.

7. Cfr. soprattutto DE VALCK 2007; DE VALCK ET AL. 2016; la collana diretta da Iordanova, *Film Festival Yearbooks* e pubblicata dalla St. Andrews Film Studies.

8. HING-YUK WONG 2011.

9. STONOR SAUNDERS 1999.

10. SHAW – YOUNGBLOOD 2010.

destarono l'attenzione delle Forze dell'ordine e degli Organismi di sicurezza. Inoltre, l'interesse delle autorità preposte rientrava nella più ampia campagna contro i radicali di sinistra che si esplicava in modo particolare nelle circostanze di scambio culturale con i Paesi del blocco socialista¹¹. Secondo Wäfler, il caso di Locarno è emblematico delle ragioni per cui gli Organismi di sicurezza svizzeri sorvegliarono i festival cinematografici durante la Guerra fredda. Innanzitutto vi era il timore che la partecipazione dei Paesi socialisti costituisse una minaccia alla sicurezza nazionale. Si temeva, in particolare, che i delegati d'Oltrecortina impiegassero la propria partecipazione per scopi politici (propaganda, spionaggio o per contattare i comunisti svizzeri a fini cospirativi). Perciò, quando la polizia cantonale iniziò a seguire l'evento, gli Organi di sicurezza statale federali avviarono una procedura di registrazione sistematica dei partecipanti provenienti dall'Est, ponendo sotto esame i possibili collegamenti con i locali.

La seconda ragione era dettata dal timore d'infiltrazioni di radicali di sinistra e la politicizzazione del festival a scapito della sua vocazione culturale. Segnali in tal senso potevano essere lo svilupparsi di disordini, nonché la presenza di radicali di sinistra nelle giurie e fra i registi di cui erano stati selezionati i film. Nel caso in cui queste condizioni si fossero verificate, l'evento veniva posto sotto sorveglianza. Le autorità svizzere intendevano perciò valutare le incognite per la sicurezza presenti a un dato festival e, se necessario, dare corso ad adeguate contromisure¹².

In realtà, quelle prese non confermarono le preoccupazioni: nel trentennio in cui il festival fu tenuto sotto controllo non emersero prove né di attività di spionaggio né d'infiltrazione dei radicali di sinistra. Solo nel 1970 gli Organi della sicurezza statale svizzera individuarono un rischio elevato, malgrado già nel biennio precedente vi fossero state proteste e interruzioni da parte di giovani di sinistra, in linea con quanto accaduto allora negli analoghi avvenimenti europei¹³. Nel 1970, tuttavia, la relazione della polizia ticinese lamentava l'eccessiva politicizzazione di alcuni film presentati – in primis il documentario di Francis Reusser, *Biladi, une révolution*, sulla questione palestinese – nonché la composizione del pubblico, dominata da una presenza giovanile trasandata e chiassosa. La causa reale di quel processo era attribuita dal report della polizia alla direzione 'eterodossa' del festival da parte di Sandro Bianconi e Freddy Buache, i quali avevano rafforzato la presenza di cineasti e delegati dall'Europa centro-orientale, determinando – a loro dire – la deriva politica della manifestazione¹⁴. Per questo motivo la polizia federale inoltrò la relazione sulla sorveglianza di quell'anno alla sezione cinematografica del Dipartimento federale per gli Affari interni, che abitualmente erogava i finanziamenti ai festival. Al di là di questo episodio, il festival di Locarno non fu mai classificato come una reale minaccia alla sicurezza nazionale. Inoltre, non vi sono tracce documentali circa la volontà delle autorità federali d'impedire la proiezione al festival di film controversi o di rifiutare,

11. WÄFLER 2017, pp. 141-142.

12. Ivi, p. 151.

13. Sull'effetto del 1968 nel contesto dei festival internazionali del cinema, cfr. MOINE 2011; PISU 2016.

14. WÄFLER 2017, p. 148.



per ragioni di sicurezza, la concessione dei visti d'ingresso ai delegati provenienti dal blocco orientale. D'altro canto, se la sorveglianza è durata più di trent'anni ciò significa che le autorità ritennero comunque necessario non abbassare la guardia, per quanto si possa parlare più che altro di una procedura sì sistematica, ma divenuta con gli anni di routine¹⁵.

Gli studi finora condotti sulle modalità di controllo del festival internazionale del cinema di Mosca da parte del Comitato per la sicurezza dello Stato (Kgb) sovietico si riducono sostanzialmente al lavoro di Elena Razlogova e di Sergei Zhuk e riguardano il tentativo indiretto di raccogliere informazioni sulle delegazioni estere durante il loro soggiorno, da un lato, e la supervisione sulla selezione dei film, nello specifico americani, da poter presentare. Si tratta di due aspetti rilevanti ma sostanzialmente non centrali rispetto alle incombenze probabilmente ben maggiori dei Servizi segreti in occasione d'iniziativa così importanti. Tuttavia, la ricerca non ha ancora prodotto altri risultati sulla reale entità di quell'impegno.

Basandosi sui rapporti scritti dagli interpreti assegnati alle delegazioni straniere, Razlogova analizza la sorveglianza sui cineasti stranieri al festival internazionale di Mosca negli anni Sessanta. Il Kgb esaminava e addestrava il personale prescelto perché acquisisse informazioni sugli ospiti e sulle loro conoscenze del mondo sovietico. A priori, infatti, qualsiasi straniero era visto come una potenziale spia in attesa di essere catturata.

Al festival di Mosca – inaugurato nel 1959 – e a quello di Taškent, in Uzbekistan, per il cinema africano e asiatico – iniziato nel 1968¹⁶ – ogni interprete svolse il proprio compito in modo diverso. Alcuni agirono come informatori professionisti, altri come guide amichevoli, osservatori etnografici o addirittura critici cinematografici. Secondo Razlogova, gli organizzatori del festival furono più interessati proprio alle osservazioni etnografiche e cinematografiche che alle denunce, tanto che quei resoconti influenzarono direttamente le strategie artistiche e politiche per le edizioni successive¹⁷. La Razlogova analizza il ruolo degli interpreti nella sorveglianza, nelle strategie d'indagine, nello stile dei report e nei loro effetti storici.

Idealmente ciascuno di loro, dedicato a una delegazione, avrebbe dovuto possedere un retroterra politico sicuro: nessun parente all'estero o nei gulag, la tessera del partito comunista o dell'organizzazione giovanile del partito. In realtà più di un terzo di quelle figure non era iscritta perché era ben difficile trovare dei professionisti specializzati e non vi fu un margine sufficiente per filtrarle secondo criteri politici.

15. Ivi, p. 152.

16. Sul festival di Taškent, cfr. DJAGALOV – SALAZKINA 2016.

17. RAZLOGOVA 2018, p. 2.

Le regole erano, in ogni caso, le stesse sia a Mosca che a Taškent: gli interpreti non sarebbero stati pagati se non avessero prodotto un dettagliato resoconto delle proprie attività¹⁸. Dagli anni Ottanta questo lavoro diventò odioso fra gli addetti all'industria cinematografica sovietica, essendo equiparata all'infiltrazione del Kgb, un tipo d'incarico che nessuno avrebbe voluto assumere, indipendentemente dal compenso. Gli interessati erano selezionati dagli istituti di lingua, dalla scuola statale di cinema e dalle associazioni sovietiche di amicizia con i Paesi stranieri. Un requisito fondamentale era rappresentato dal possesso del nullaosta di sicurezza, benché molti fossero aspiranti cineasti, cinefili appassionati o internazionalisti impegnati¹⁹.

Le esposizioni rivelano quanto poco gli organizzatori conoscessero le reali attività degli ospiti a Mosca: ad esempio, l'interprete della francese Marina Vladi riportò con dispiacere, nel 1967, che l'attrice non aveva mostrato nessun interesse per i film in programma, uscendo invece con i suoi amici e visitando il teatro Taganka dove, peraltro, avrebbe incontrato il cantautore sovietico Vladimir Vysockij, suo futuro marito. Analogamente, il traduttore della delegazione cubana riferì che la comitiva caraibica disertò la selezione di film sovietici presentata nel cinquantesimo anniversario della Rivoluzione d'ottobre per incontrarsi con i delegati nord-coreani. Il festival di Mosca, in sintesi, fungeva da crocevia privilegiato delle relazioni interne al cosiddetto *global south*²⁰.

Razlogova distingue i rapporti degli interpreti in tre diverse tipologie di generi letterari. Il primo – quello da «spia governativa» – ha come modello di riferimento il rapporto redatto nel 1965 dall'addetto alla delegazione israeliana, il quale cercò in ogni modo di seguirla sempre, nonostante l'ambasciata d'Israele l'avesse provvista di un mezzo di trasporto privato²¹. Il secondo genere è quello del resoconto «asciutto» – ricco di dettagli, ma inutili – dovuto probabilmente a una forma di resistenza al lavoro in sé da parte dell'estensore²². Il terzo genere indicato dalla studiosa è quello «etnografico»: in questa tipologia di relazione il compilatore si attarda a riportare – non senza sarcasmo – le stranezze e le lamentele della delegazione, come nel caso di quella americana nel 1965, a quanto pare assolutamente indifferente verso la mostra e più interessata alle attrazioni turistiche della città e al consumo di alcol. L'ultima tipologia menzionata è quella che Razlogova definisce come la «critica cinematografica per procura»: si tratta di documenti in cui l'interprete trascrive il giudizio sui film espresso dalle delegazioni, aggiungendovi un proprio commento ed esternando quindi un parere personale²³. Razlogova conclude il proprio lavoro sottolineando come quelle documentate espressioni di pensiero, piuttosto che garantire l'innocuità del festival sotto il profilo della sicurezza nazionale, siano stati invece utili agli organizzatori stessi – come già accennato – per perfezionare le edizioni successive.

18. Ivi, p. 5.

19. *Ibidem*.

20. Ivi, p. 7.

21. Ivi, p. 8.

22. Ivi, p. 9.

23. Ivi, p. 10.



Zhuk, invece, cita la questione del festival del cinema di Mosca all'interno dei suoi originali studi sugli americanisti sovietici, ovvero sugli esperti di storia e politica degli Stati Uniti, capaci di orientare il consumo culturale della società e plasmarne così la percezione dell'America. Gli americanisti sovietici, che spesso venivano mandati negli Stati Uniti nell'ambito degli scambi accademici, politici e culturali – a partire dagli anni Sessanta e soprattutto negli anni Settanta – dovevano stendere dei resoconti finali per i supervisori del Kgb, rispondendo a una serie di domande prestabilite. Negli anni Settanta queste riguardavano non soltanto la situazione politica dei Paesi capitalisti, ma anche i prodotti della cultura popolare occidentale, quali film, libri, opere teatrali che potevano essere adatti al pubblico sovietico²⁴. L'impatto maggiore degli americanisti sovietici sul consumo culturale riguardò proprio il cinema statunitense da importare. Nelle numerose interviste riportate da Zhuk si evidenzia come gli esperti fossero invitati anche a suggerire quali film americani dovessero essere inclusi nel programma del festival di Mosca e come poi queste raccomandazioni dovessero passare al vaglio delle autorità di sicurezza²⁵. In questo modo il Kgb influiva indirettamente sui film statunitensi che venivano presentati a Mosca. Gli americanisti, inoltre, cercavano spesso produttori indipendenti per segnalarli alle autorità cinematografiche sovietiche che poi li invitava al festival di Mosca, chiedendo successivamente l'acquisto di pellicole per la distribuzione nelle sale dell'Unione. Mentre questi studi evidenziano un intervento indiretto del Kgb sul festival di Mosca negli anni Sessanta e Settanta, Andreas Kötzling ha svolto una più ampia ricerca sul ruolo della Stasi nel festival del cinema documentario di Lipsia dagli anni Sessanta alla caduta del Muro. Il primo dato è che risulta infondata l'ipotesi secondo cui la Stasi vi si sarebbe infiltrata al fine di orientarne la preparazione, la selezione dei film e le decisioni della giuria²⁶. Ciò, in realtà, non deve sorprendere giacché il Partito di unità socialista tedesco (Sed) si era assicurato la supervisione della manifestazione – tramite le istituzioni deputate, sia ministeriali che partitiche – impedendo che si allontanasse troppo dalla politica culturale statale, nonostante la sua concezione dichiaratamente cosmopolita. L'influenza della Stasi, tuttavia, si è concentrata su altri aspetti del festival, quali la sicurezza dello svolgimento e il controllo degli occidentali convenuti. Il monitoraggio iniziò sporadicamente agli inizi degli anni Sessanta, ma dal 1968 divenne sistematico: in primo luogo tramite l'uso dei 'collaboratori ufficiosi' (*Inoffizielle Mitarbeiter – IM*) collocati in posizioni strategiche (nell'ufficio stampa o alla *reception*) per verificare la partecipazione di giornalisti e registi occidentali e la loro posizione politica. Dalla fine del decennio la 'protezione ufficiale' del festival aumentò, e oltre al controllo di routine di tutte le istanze di visto, includeva soprattutto l'installazione di dispositivi d'intercettazione nelle camere d'albergo²⁷. La Stasi raccolse anche informazioni sui conflitti allora emergenti dei quali veniva discusso informalmente.

24. ZHUK 2018, p. 142.

25. Ivi, p. 143.

26. KÖTZLING 2013, pp. 77-78.

27. Ivi, pp. 78-79.

È evidente che l'allarme per l'Organismo di sicurezza statale aumentava in seguito a situazioni di crisi, reali o potenziali, a livello nazionale e internazionale. In questo senso i momenti più caldi furono: l'espatrio coatto del poeta e cantautore Wolf Biermann (1976); gli anni dell'affermazione e della repressione interna di Solidarnosc, oggetto di dibattito fra i cineasti polacchi presenti a Lipsia (1980-1981); i dibattiti sulla repressione della manifestazione delle candele del 18 novembre 1983, tenutasi in concomitanza con l'inaugurazione del festival²⁸; la proiezione nel 1987 dei film sovietici per diverso tempo censurati in patria e di quelli che esprimevano una critica al sistema, giunti a Lipsia sull'onda della *glasnost* gorbaceviana, contraddicendo così, in modo evidente, la politica culturale del Sed²⁹. Tuttavia, sembra esserci stato uno scarto fra l'intento, quasi paranoico, della Stasi al controllo del festival e il suo effettivo svolgimento, anche dietro le quinte. Non vi sono prove che essa sia riuscita a reclutare qualche occidentale affinché svolgesse attività informativa all'interno del festival di Lipsia, né che abbia potuto impedire scambi di vedute critiche tra gli ospiti a livello nazionale. Persino alla fine degli anni Ottanta, quando massima fu la presenza, ufficiale e ufficiosa, della Stasi, quest'ultima poté soltanto reagire a taluni 'incidenti', senza riuscire a prevenirli.

Da questi risultati, secondo Kötzling, non è tuttavia possibile trarre conclusioni generali secondo cui l'attenzione della Stasi sia stata scarsa o inutile. Per esempio, per le misure di vigilanza assunte nei confronti dei giornalisti occidentali durante i loro soggiorni a Lipsia, sembra che l'Organismo di sicurezza agisse in modo abbastanza efficiente, seguendo letteralmente passo dopo passo alcuni partecipanti. L'influenza potrebbe essere dimostrata dalla sorveglianza sui cineasti polacchi durante l'affermazione e la repressione di Solidarnosc e della manifestazione delle candele: se una presunta minaccia reale alla sicurezza fosse stata individuata, la reazione non si sarebbe di certo fatta attendere. D'altra parte, in merito ai fatti del 1983, la Stasi non raggiunse l'obiettivo d'impedire il dibattito pubblico che criticò la repressione: l'intervento contro i manifestanti pacifici, al contrario, alimentò le discussioni che si volevano evitare. Indipendentemente dalle conseguenze di quell'intervento, emerge che la polizia politica è sempre stata in stretto contatto con la direzione del festival durante le attività di monitoraggio e si è anche basata sulla cooperazione, in alcune aree, tramite l'uso degli informatori ufficiosi³⁰.

28. Mezz'ora prima della cerimonia inaugurale, davanti al Cinema Capitol, fra le 20 e le 50 persone si riunirono in silenzio e con delle candele in mano, come era già avvenuto in occasione della giornata mondiale della pace, il 1° settembre, e dei dieci giorni per la pace, dal 6 al 16 novembre, su iniziativa delle Chiese cattolica e protestante. La polizia e gli agenti della Stasi intervennero arrestando 17 persone, di cui sei furono trattene in prigione per diversi giorni. Cfr. MOINE 2014, p. 296.

29. Ivi, pp. 312-315.

30. KÖTZLING 2013, p. 80.



Dal 1984 la Stasi ebbe anche un proprio quartier generale presso la sede del festival, da dove i membri della competente sezione distrettuale coordinarono tutte le risorse d'intelligence. Secondo Kötzing è difficile stabilire la ragione di questa stretta collaborazione³¹, va però ricordato che i responsabili delle istituzioni culturali della Germania Est erano generalmente tenuti a sostenere l'operato delle Agenzie di sicurezza: la disponibilità a farlo era un prerequisito per pianificare un simile evento internazionale. Inoltre, il timore di possibili conseguenze potrebbe aver giocato un ruolo importante. Per i dipendenti del festival, che occupavano posizioni di responsabilità, era solo parzialmente possibile sfuggire alle richieste che venivano loro rivolte, in quanto informazioni negate o false avrebbero inevitabilmente generato un clima di sfiducia e sospetto. Tuttavia i documenti sembrano suggerire che quel sostegno potesse, paradossalmente, lasciare un maggiore margine di azione ai dirigenti, in particolare in sede di selezione dei film. Lo studioso tedesco cita il caso di alcune opere tedesco-orientali presentate nell'ambito della manifestazione che rivelano una certa autonomia, oppure uno scarso controllo riguardo alle proiezioni³². Per la maggior parte degli ospiti occidentali il festival era l'unico luogo in cui assistere a film del genere – anche se pure nella Germania Est ne siano stati saltuariamente proposti in alcune rassegne successive – specialmente quando toccavano argomenti tabù o fossero politicamente controversi.

Il fatto che potessero essere mostrati durante le settimane di Lipsia si spiega con la volontà della direzione del festival e del comitato di selezione di agire per quanto possibile in autonomia e, così facendo, di esplorare i confini politico-culturali all'interno dello Stato. Il collegamento con gli organi governativi – compresa la cooperazione con la Stasi qui illustrata – era dunque un prerequisito affinché l'evento potesse mantenere la sua, per quanto limitata, libertà



31. Ivi, p. 81.

32. Ivi, p. 82. Kötzing riporta i casi di alcuni documentari presentati al festival che, per contenuti o per modo in cui venivano rappresentati, ponevano domande sulla realtà socioeconomica e politica della Rdt. I film sono *Haus und hof* di Volker Koepp (1980), *Lebensläufe* di Winfried Junge (1981) ed *Erinnerung an eine landschaft – Für Manuela* di Kurt Tetzlaff (1983). In modo più esteso, su questi film e sulla reazione degli addetti ai lavori durante il festival, cfr. MOINE 2014.

BIBLIOGRAFIA

- J. BLÁHOVÁ, *National, Socialist, Global. The Changing Roles of the Karlovy Vary Film Festival, 1946-1956*, in L. KARL – P. SKOPAL (eds.), *Cinema in Service of the State. Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*, Berghahn Books, New York-Oxford 2015, pp. 245-272.
- F. BONO, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, «Storia Contemporanea» III (1991), pp. 513-549.
- M. DE VALCK, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- M. DE VALCK ET AL. (eds.), *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Routledge, London-New York 2016.
- R. DJAGALOV – M. SALAZKINA, *Tashkent '68: A Cinematic Contact Zone*, «Slavic Review» II (2016), pp. 279-298.
- C. DUPRÉ, *Le Fespaco, une affaire d'État(s). Festival Panafricain de Cinéma et de télévision de Ouagadougou 1969-2009*, L'Harmattan, Paris 2012.
- H. FEHRENBACH, *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*, University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1995, pp. 234-259.
- C. HING-YUK WONG, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick-London 2011.
- W. JACOBSEN, *50 years Internationale Filmfestspiele Berlin*, Nicolai, Berlin 2000.
- L. KARL, *Zwischen politischem Ritual und kulturellem Dialog. Die Moskauer Internationalen Filmfestspiele im Kalten Krieg 1959-1971*, in IDEM (Hrsg.), *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost: Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*, Metropol, Berlin 2007, pp. 279-298.
- A. KÖTZING, *Kultur – und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive*, V&R, Göttingen 2013.
- IDEM (Hrsg.), *'Die Sicherheit des Festivals ist zu gewährleisten!'. Kritische Jugend, die Leipziger Dokfilmwoche und das Ministerium für Staatssicherheit*, Mitteldeutscher Verlag, Halle 2014.
- A. KÖTZING – C. MOINE (eds.), *Cultural Transfer and Political Conflicts. Film Festivals in the Cold War*, V&R, Göttingen 2017.
- L. LATIL, *Le Festival de Cannes sur la scène internationale*, Nouveau Monde éditions, Paris 2005.
- S. LEE, *The Emergence of the Asian Film Festival: Cold War Asia and Japan's reentrance to the Regional Film Industry in the 1950s*, in D. MIYAO (ed.), *The Oxford Handbook of Japanese Cinema*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- C. MOINE, *De Cannes à Karlovy Vary, de Berlin-Ouest à Venise: les festivals internationaux de cinéma dans les tourmentes de 1968*, in C. DELPORTE ET AL. (dir.), *Images et sons de Mai 68*, Nouveau monde éditions, Paris 2011, pp. 235-249.
- IDEM, *Cinéma et guerre froide. Histoire du festival de films documentaires de Leipzig (1955-1990)*, Publications de la Sorbonne, Paris 2014.
- H. OUÉDRAOGO, *Naissance et évolution du Fespaco de 1969 à 1973*, Ouagadougou 1995.
- S. PISU, *Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2013.
- IDEM, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali (1932-1976)*, Franco Angeli, Milano 2016.
- E. RAZLOGOVA, *Translation as Surveillance and Curation at the Moscow International Film Festival in the 1960s* (Working paper presentato alla NeCS Conference), University of Amsterdam, June 2018.
- T. SHAW – D. YOUNGBLOOD, *Cinematic Cold War. The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*, University Press of Kansas, Lawrence 2010.
- M. STONE, *The Last Film Festival. The Venice Biennale goes to War*, in J. REICH – P. GAROFALO (eds.), *Re-viewing Fascism. Italian Cinema, 1922-1943*, Indiana University Press, Bloomington 2002, pp. 293-297.
- F. STONOR SAUNDERS, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*, New Press, New York 1999.
- J. WÄFLER, *The Surveillance of Film Festivals in Switzerland: the Case of the Locarno Film Festival*, in A. KÖTZING – C. MOINE (eds.), *Cultural Transfer and Political Conflicts: Film Festivals in the Cold War*, V&R, Göttingen 2017, pp. 141-142.
- S. ZHUK, *Soviet Americana. The Cultural History of Russian and Ukrainian Americanists*, I.B. Tauris, London-New York 2018.