

Letterature Straniere &

Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
dell'Università degli Studi di Cagliari

II

Viaggi nel testo



Indice

Mehdi Charef e il cinema <i>beur</i> di <i>Francesco Asole</i>	II
Errance parmi les mots du voyage, domaine contrastif français/italien par <i>Françoise Bayle</i>	23
Attitudes and Motivation in Second Language Acquisition by <i>Steve Buckledee</i>	37
„Schreiben Sie eigentlich (noch) Briefe?“ – „Ich habe früher meiner Oma oder so mal einen geschrieben.“ Zur Funktion des <i>persönlichen Briefes</i> im Zertifikat Deutsch von <i>Gudrun Bukies</i>	45
Un poeta romantico e un mito classico: Bécquer e le Ninfe di <i>Ornella Gabbrielli</i>	61
Towards a linguistic theory of how British newspaper headlines compress evaluation by <i>Geoffrey Gray</i>	73
Una aproximación comparativa a los pronombres clíticos en italiano y en español por <i>Rosaria Minervini</i>	89
La traduzione come coacervo di attraversamenti di <i>Marina Morbiducci</i>	103
“Die Romanwelt” (1894-1901): un esperimento di <i>Weltliteratur</i> di <i>Maria Rita Murgia</i>	117
Tiziano Terzani: dalla visione del mondo alla visione di sé di <i>Mauro Pala</i>	131

I media e la ricerca di principi etici nella comunicazione di Marie L. Pellegrin-Rescia	147
Il pubblico sovietico ed Ejzenštejn: l'inchiesta su <i>Oktjabr'</i> di Stefano Pisu	157
La <i>quaestio de amore</i> in una tenzone siciliana di Luigi Spagnolo	179
Matrigne vecchie e nuove di Luca Ventricelli	191
La preposición "a" en el complemento directo español y sardo por Daniela Zizi	201
 <i>Studi in onore di Ubaldo Floris. Con gli Atti del seminario "Il teatro nell'Europa di Antico Regime tra censura e legittimazione" (Cagliari, 20-21 novembre 2008)</i>	207
Presentazione di Roberto Puggioni	209
Ubaldo Floris: teatro e potere nella Francia tra Cinque e Seicento di Mario Domenichelli	211
Il teatro nella città. La <i>Poetica</i> prima di Aristotele di Patrizia Mureddu	219
<i>Bienséance</i> e libero arbitrio della donna nelle tragicommedie storiche di Georges de Scudéry di Rosa Galli Pellegrini	227
Maschere e travestimenti di Giulio Angioni	233
Problemi di identità nella società di antico regime di Maria Lepori	241
Il dibattito sull'attore tra Italia e Francia nel primo Seicento di Silvia Carandini	249

Andrea
grafia e
di Fran

Battagl
crudelt
di Rom

Dramm
di Mau

"Istruz
nio Mu
di Laur

La bibl
di Sand

147	Andrea Perrucci e la questione della moralità del teatro fra autobiografia e tradizione di <i>Francesco Cotticelli</i>	259
157	Battaglie di parole e di immagini. Richard Verstegan e il "teatro delle crudeltà" (1587) di <i>Romana Zacchi</i>	267
179	Drammaturgia e parenesi nell'<i>Epulone</i> di Francesco Fulvio Frugoni di <i>Maurizio Masala</i>	277
191	"Istruzione" dalla scena o dal pulpito? La risposta di Ludovico Antonio Muratori di <i>Laura Sannia Nowé</i>	281
201	La biblioteca di Ubaldo Floris di <i>Sandra Teroni</i>	291

Il pubblico sovietico e Ejzenštejn: l'inchiesta su *Oktjabr'*

di Stefano Pisu*

Gli anniversari costituiscono solitamente delle occasioni per celebrare personalità ed avvenimenti che hanno segnato in qualche modo l'evoluzione di un determinato campo (storico, culturale, artistico) e rappresentano dei momenti cronologicamente "favorevoli" per ritornare a riflettere su questi, magari da una prospettiva diversa ed originale. Se oggetto di questa particolare attenzione diventa Sergej Michajlovič Ejzenštejn (1898-1948), allora il 2008 sembrerebbe essere il momento opportuno per riparlare, visti i numerosi anniversari "a cifra tonda": quest'anno infatti registra i sessant'anni dalla morte del regista e centodieci anni dalla sua nascita; i settant'anni dall'uscita di *Aleksandr Nevskij* (Id., 1938) e il mezzo secolo dalla riabilitazione "ufficiale" della seconda parte di *Ivan Groznyj* (Ivan il Terribile, 1946), distribuito in epoca chruščeviana, dodici anni dopo la sua bocciatura nella celebre delibera del partito comunista sovietico del 9 settembre 1946¹.

Fra le molteplici ricorrenze legate all'autore di *Bronenosec Potemkin* non va poi dimenticato l'ottantesimo anniversario dell'uscita di un film come *Oktjabr'*, girato su commissione del governo sovietico per un'altra commemorazione, il decennale della rivoluzione bolscevica. Per accostarsi a testi culturali di questo tipo con un approccio storico e che consideri la dimensione sociale dell'esperienza cinematografica, uno degli aspetti più interessanti di questo film, così come di tutta l'opera ejzenštejniana, risulta essere il modo in cui questo fu accolto dal pubblico di casa. La tradizione storiografica ufficiale del cinema sovietico, principale depositario del quale è stato per decenni il critico Nikolaj Lebedev², ha trasmesso anche in Occidente l'immagine di un *Ottobre* recepito negativamente e nel complesso bocciato da pubblico e critica sovietici:

Nonostante una serie di realizzazioni particolari assai notevoli (soprattutto sul piano figurativo), i film *Ottobre* e *Il vecchio e il nuovo* furono grossi insuccessi del cinema dei novatori. [...] In *Ottobre*, Ejzenštejn tentò di realizzare alcune delle sue idee sul cinema intellettuale. Presentando, per mezzo del montaggio, una successione di inquadrature riproducenti gli attributi di varie religioni – il crocifisso cattolico, gli idoli buddisti, confu-

*. Il presente contributo è stato realizzato nell'ambito del programma della Regione Autonoma della Sardegna "Master and Back" – Percorsi di rientro – bando 2007-2008.

ciani, primitivi, etc. – pensava di creare nella coscienza dello spettatore il concetto di “divinità”. Ma in realtà, lo spettatore non vedeva in questa serie che “elenco cinematografico” di pezzi da museo, inclusi chissà perché in un film sulla grande rivoluzione proletaria. [...] Il film fu accolto dalla critica con riserva e dagli spettatori con freddezza³.

Il grande storico del cinema sovietico Jay Leyda ha rilevato come *Oktjabr'* sia stato usato dalla critica ufficiale come paradigma per le accuse che accompagnarono Ejzenštejn lungo tutta la sua carriera:

Tra i quattro film muti portati a termine [negli anni Venti] da Eisenstein *Ottobre* costituì il bersaglio preferito delle critiche sovietiche al regista. All'estero fu accolto nel 1928 con soddisfacente calore, ma in patria servì a mettere sotto accusa Eisenstein e i suoi metodi con attacchi poi proseguiti, con qualche breve momento di respiro, per il resto della sua vita⁴.

Altri eminenti studiosi, quali Richard Taylor e Denise Youngblood, hanno parlato di una accoglienza più diversificata da parte della critica, sebbene il primo abbia sottolineato come anche chi colse la novità portata da *Oktjabr'* non abbia potuto sorvolare sulla non immediata accessibilità della pellicola per il grande pubblico di massa⁵. Uno dei modi per capire l'atteggiamento degli ambienti cinematografici ufficiali e del mondo politico in URSS verso il film, non solo al momento della sua uscita ma anche successivamente, è vedere se e come esso fu ricordato in un momento cruciale per la storia del cinema sovietico, quali furono le celebrazioni per il quindicesimo anniversario della nascita della stessa cinematografia dei soviet, a cavallo fra la fine del 1934 e l'inizio del 1935⁶. L'editoriale della rivista “Sovetskoe Kino”, organo ufficiale dell'Associazione russa dei lavoratori del cinema rivoluzionario (in sigla RossARRK, *Rossijskaja Associacija Rabotnikov Revoljucionnoj Kinematografii*), ripercorreva le tappe fondamentali di quel quindicennio attraverso le pellicole ritenute più significative, fra le quali *Oktjabr'* non trovava posto:

Il cammino del film sovietico dai primi, per la maggior parte cortometraggi, girati sui fronti della guerra civile, il cammino, le cui tappe sono state opere come il *Potemkin*, *Mat'*, *Odna, Zlatye gory*, *Putevka v žizn'*, *Vstrečnyj*, questo cammino nel quindicesimo anniversario è celebrato da Čapaev, *Junost' Maksima*, *Tri pesni o Lenine*, *Čeliuskin*, *Krest'jane*. Questo cammino è il cammino di grandissime realizzazioni artistiche, impensabili per la cinematografia straniera borghese, perché la forza del cinema sovietico sta nel fatto che lotta per la causa della classe operaia e di tutta l'umanità lavoratrice, lotta sotto la bandiera di Lenin e Stalin⁷.

La stessa Direzione generale dell'industria fotocinematografica (in sigla GUKF, *Glavnoe Upravlenie Kino-Fotopromyšlennosti*), in una brochure edita per degli addetti ai lavori in occasione dell'evento giubilare, non citava *Oktjabr'* se non per criticarne la mancanza di un carattere definito nei personaggi⁸. Nei discorsi di auguri inviati dalle principali autorità politiche e dagli organi di potere, pubblicati sulla stessa rivista fra il 1934 e il 1935, il film di Ejzenštejn non è mai citato fra le tappe fondamentali dell'evoluzione della produzione cinematografica sovietica: un segno indiretto, ma a nostro avviso significativo, della volontà del potere di emarginare *Oktjabr'* dalla *hall of fame* del grande schermo con la falce e il

martello⁹. L'*Oktjabr'* è u
1935. Fra i d
tico nel 1940
ticesimo
accenno al f
di un interve
fari cinemato
durante la gu
ed artistiche
feroce critica

Il cinema sovi
come arte dell
temi e le prop
operaia del no
Konec Sanket-P

Più comp
non addetti a
tatori giunti i
del regista de
in occasione d

Il presen
campo, si pro
tendo dalla si
l'Associazione
film di Ejzenš
rio, specifica s
stabilire la co
portato dalla
parte del que
pubblico inter
spettatore. Inf
dati scaturiti c

Il sondaggio c
rientrava in un
mentato in UF
dei gusti dei fr
di presentar lo
riguardo tutta

martello⁹. L'ostracismo degli ambienti cinematografici ufficiali nei confronti di *Oktjabr'* è un fenomeno che sembrerebbe proseguire d'altra parte anche dopo il 1935. Fra i documenti editi in occasione dei giubilei successivi del cinema sovietico nel 1940, nel 1944 e nel 1949, negli anni cioè concomitanti col ventesimo, venticinquesimo e trentesimo anniversario della sua nascita, non c'è quasi il minimo accenno al film di Ejzenštejn¹⁰. Questo viene citato solamente nella trascrizione di un intervento dell'ottobre 1944 dell'allora presidente del Comitato per gli affari cinematografici Ivan Grigor'evič Bol'sakov, a nostro avviso non casualmente durante la guerra, quando la necessità di un pieno sostegno delle forze culturali ed artistiche alla causa nazionale ebbe la meglio sulle maglie della censura e della feroce critica ideologica:

Il cinema sovietico nel primo decennale della sua esistenza è cresciuto e si è sviluppato come arte della verità di vita. I maestri del cinema in questo periodo prendono i propri temi e le proprie immagini soprattutto dalla vita e dalla lotta rivoluzionaria della classe operaia del nostro paese. A queste tematiche sono dedicati alcuni magnifici film come *Konec Sankt-Peterburga*, *Oblomok Imperii*, *Arsenal*, *Oktjabr'* e una serie di altri¹¹.

Più complesso è invece giungere a decifrare la reale opinione del pubblico dei non addetti ai lavori: ossia come *Oktjabr'* venne recepito da quella massa di spettatori giunti in sala non per motivi professionali, ma solo per vedere l'ultima fatica del regista del *Potemkin*, o per assistere all'ultima delle quattro pellicole realizzate in occasione del giubileo della rivoluzione¹², se non per pura curiosità e svago.

Il presente contributo, considerando gli esiti ottenuti dalla ricerca in questo campo, si propone di far emergere le opinioni degli spettatori su *Ottobre*, partendo dalla significativa testimonianza dell'indagine sul pubblico condotta dall'Associazione degli amici del cinema sovietico (in sigla ODSK)¹³ relativamente al film di Ejzenštejn. Ci soffermeremo inizialmente sulla prima parte del questionario, specifica sul film che gli spettatori erano chiamati a giudicare, e cercheremo di stabilire la corrispondenza o meno fra l'atteggiamento del pubblico e quanto riportato dalla storiografia in materia. Successivamente considereremo la seconda parte del questionario, che era maggiormente incentrata sulla composizione del pubblico interessato all'indagine, e tenteremo di tracciare così un identikit dello spettatore. Infine riassumeremo i principali risultati ottenuti dall'elaborazione dei dati scaturiti dall'inchiesta presa in esame.

I

Il giudizio del pubblico su *Oktjabr'*

Il sondaggio condotto su *Ottobre* per accertare il suo gradimento fra il pubblico rientrava in un più ampio sistema di "studio dello spettatore", che venne sperimentato in URSS negli anni Venti. Attraverso l'individuazione delle preferenze e dei gusti dei fruitori, da trasmettere alle case di produzione, l'obiettivo era quello di presentar loro un'offerta rispondente alle esigenze espresse, con un occhio di riguardo tuttavia verso l'ortodossia ideologica di tali orientamenti: in altri ter-

mini, chi si occupava dello "studio dello spettatore" in URSS negli anni Venti avrebbe dovuto avere come primo obbiettivo quello di preparare una rosa di proposte cinematografiche sulla base della domanda del pubblico, nel rispetto di un sistema di mercato concorrenziale quale fu quello del cinema nella NEP, senza con ciò farsi trascinare dalle tendenze "devianti" eventualmente manifestatesi.

All'inchiesta su *Ottobre*, uscito sugli schermi il 14 marzo 1928, fa riferimento il dirigente del *Sovkino*¹⁴ Rafes in una seduta del plenum del Consiglio dell'ODSK che discusse la situazione della cinematografia successiva alla conferenza del partito comunista sul cinema, la quale si era svolta dal 15 al 21 marzo. Rafes si lamentò del fatto che l'ODSK, dopo aver svolto l'indagine su richiesta del *Sovkino*, "avesse presentato il conto", mentre il *Sovkino* sarebbe stato disponibile solamente a coprire i costi: «I membri dell'ODSK devono lavorare gratuitamente e un'organizzazione sociale non può trasformare i propri iscritti in aridi burocrati che svolgono quest'attività dietro compenso. L'ODSK deve avere operatori che fanno questo lavoro sulla base di principi sociali»¹⁵. Stepanov, alto dirigente dell'ODSK, replicò esponendo le difficoltà materiali e l'impegno necessario per un'attività di distribuzione, raccolta ed elaborazione dei dati scaturiti dall'indagine:

Lui [Rafes] dice che la forza operaia deve essere gratuita, ma il compagno Rafes non sa che qui, nello studio di tale questione, ci sono due momenti: il primo quando mandiamo alcune decine di persone nei cinema per la distribuzione e la raccolta dei questionari... gli spettatori non vogliono compilarlo, insultano... ma c'è un secondo momento, quando occorre elaborare questi 3.000 questionari e farlo in modo tale che necessita circa un mese di lavoro con tre persone impegnate per sei ore al giorno. Voi dite: che lo si faccia gratuitamente. Ma per questo serve anche una qualifica [...], occorre tempo e se si impiegano i 35000 membri allora occorrerà un tempo ancora più lungo¹⁶.

Non era la prima volta che un film di Ejzenštejn diveniva oggetto di analisi fra gli spettatori. Ne sono testimonianza gli esiti dell'inchiesta su *Bronenosec Potemkin* riportati in *Izučenie kinozritelja* (Lo studio dello spettatore), testo metodologico pubblicato nel 1928 che contiene inoltre preziose indicazioni per capire gli orientamenti del pubblico sovietico durante la NEP. Nel volume venivano indicate le percentuali plebiscitarie con cui il film era stato accolto dal campione di pubblico scelto nel cinema "ARTES" di Mosca¹⁷; inoltre il capolavoro di Ejzenštejn risultava essere il film più gradito in un sondaggio effettuato a Mosca nella primavera del 1927¹⁸.

Circa un anno dopo la consacrazione del *Potemkin* presso il pubblico moscovita, Ejzenštejn tornava quindi al centro di un'inchiesta sul rapporto fra cinema sovietico e spettatore. Sebbene alcuni aspetti importanti legati all'indagine su *Ottobre* non siano del tutto accertabili¹⁹, il reperimento e l'analisi di tali questionari assumono un grande valore di testimonianza per almeno due motivi: in primo luogo perché permettono di vedere "dal vivo" come era costruito uno degli strumenti principali utilizzati per lo "studio dello spettatore" e in che misura esso rispondeva ai modelli presentati in testi metodologici coevi; inoltre la lettura dei dati permette di verificare "di prima mano" l'accoglienza riservata da un cam-

TABELLA I

		%
1	Vi è piaciuto il film nel complesso?	
	a) È piaciuto	66
	b) Non molto	19
	c) Non è piaciuto	7
	d) Risposta non deducibile	8
2	Come si guarda <i>Ottobre</i> ?	
	a) Con facilità	18
	b) È avvincente	28
	c) Emoziona	22
	d) Con difficoltà	13
	e) È incomprensibile	6
	f) È noioso	7
	g) Risposta non deducibile	6
3	Sono rappresentati in modo giusto la rivoluzione d'ottobre e i suoi protagonisti?	
	a) La rivoluzione è rappresentata nel complesso in modo fedele. I singoli fatti sono bene raffigurati. I fautori della rivoluzione sono mostrati in modo fedele	61
	b) Non viene data nel complesso una rappresentazione della rivoluzione. I fatti non sono raffigurati. Le immagini dei fautori sono deformate	25
	c) Risposta non deducibile	14

pione di pubblico ad uno dei film che, seppur entrato nella storia del cinema mondiale, aveva destato in patria non poche perplessità.

Il questionario presentava in testa il nome dell'ODSK, sotto il nome del film e dei registi (Ejzenštejn e Aleksandrov) e ancora più in basso uno slogan che esplicitava la finalità dell'iniziativa: «Rispondendo alle domande voi sostenete la causa dell'edificazione della cinematografia sovietica»²⁰. Erano previste 12 domande: le prime quattro relative al film, le successive due dedicate al rapporto dell'intervistato col cinema e le ultime sei di carattere personale²¹. Riportiamo inizialmente gli esiti delle risposte relative alle prime tre, cioè quelle direttamente attinenti al film a risposta chiusa, mettendo al fianco le diverse opzioni presenti e le percentuali ottenute da ciascuna di esse (vd. Tab. 1)²².

Ottobre nel complesso piacque, come dimostrato dai due terzi di riposte positive ottenute dalla prima domanda di carattere generale²³ e solo uno spettatore su quattro circa rimase insoddisfatto del film, se si sommano le due preferenze che esprimono una valutazione negativa. Il dato acquista peraltro maggior valore in quanto due delle tre opzioni inducevano a rispondere negativamente.

Il pubblico recepì favorevolmente la pellicola anche sotto l'aspetto della fruibilità e della capacità di suscitare interesse: infatti le prime tre opzioni del secondo quesito, che rientrano in un atteggiamento di buona accoglienza del film, raccol-

TABELLA 2

		%
7	Che conoscenza avete degli eventi della rivoluzione d'ottobre? (sottolineate o scrivete)	
	a) Ho partecipato alla rivoluzione	17
	b) Ho partecipato alla guerra civile	33
	c) Li conosco tramite libri e giornali	44
	d) Risposta non deducibile	6

gono insieme più dei due terzi del totale. Di contro, poco più di un quarto della percentuale complessiva degli interessati, mostrò di rapportarsi ad esso negativamente in termini di comprensibilità ed attrattiva, qualità, queste ultime, richieste espressamente al cinema nelle risoluzioni della conferenza del partito comunista svoltosi in contemporanea con l'uscita del film di Ejzenštejn. Giova ricordare come questa assise si fosse pronunciata in realtà in modo abbastanza contraddittorio nei confronti delle questioni estetico-creative: se da un lato infatti le risoluzioni affermavano di non voler sostenere in modo specifico nessuna corrente o gruppo, dall'altro espressero con forza l'esigenza di una forma artistica "comprensibile a milioni" e capace di entrare in sintonia con il grande pubblico di massa²⁴.

Gli spettatori chiamati in causa dall'inchiesta, al di là della valutazione globalmente positiva sul film e sulla sua comprensibilità, si espressero inoltre allo stesso modo circa l'aderenza alla realtà storica delle situazioni e dei personaggi rappresentati. A prescindere dell'ordine delle domande con cui il questionario fu redatto, è particolarmente interessante porre in relazione questa terza domanda con la settima. Tale quesito chiedeva quale tipo di conoscenza lo spettatore avesse della rivoluzione d'ottobre (vd. Tab. 2)²⁵.

Solo il 17% (circa uno spettatore su sei) aveva vissuto personalmente quell'avvenimento storicamente decisivo, mentre la maggior parte aveva una conoscenza indiretta dell'evento fondatore della salita al potere dei bolscevichi. Un terzo dei presenti, (soprattutto giovani, visto che metà della platea nel complesso non superava i 25 anni di età)²⁶ aveva invece partecipato alla guerra civile, provando così l'intensità di quell'esperienza, sia sul fronte militare, sia attraverso una febbrile attività artistica tipica di quegli anni²⁷. Una gran fetta di pubblico aveva infine una conoscenza della rivoluzione filtrata dalla stampa (libri e giornali), cui si aggiungeva ora l'apporto di un medium certamente più potente e pervasivo, quale era la ricostruzione cinematografica.

Entriamo in questo caso nel terreno accidentato delle relazioni fra storia e memoria collettiva, in cui si inserisce il fattore non trascurabile della rappresentazione artistica e su cui esiste una ricca bibliografia. Il complesso rapporto fra gli avvenimenti del 1917 così come realmente si svolsero, la lettura che di questi fece Ejzenštejn e l'influenza del film sull'immaginario della sala, è stato infatti oggetto di analisi da parte di diversi storici, oltre che storici del cinema. Riflettendo sul fenomeno di appropriazione della storia effettuata dal cinema, Richard Taylor rileva, nel caso di *Ottobre*, il carattere paradossalmente reversibile di questo processo che legittima una volta di più il ruolo del cinema come agente della storia:

I bolscevichi di un'adezione la ri-creazione. Paradossalmente significò uguale fonte materiale di legittimità di propaganda²⁸.

La storia di una "seconda" nazionale addirittura.

In *Ottobre* [L. Bre], come se degli avvenimenti biosi all'esterno quel modo e mente import.

L'idea di definita e de possa esser i Sorlin:

In *Ottobre* la s date e numero volantini, qua Per esempio, s che molte della prodotte da do una fotografia viene inserita, è prodotta da c

La capacità da Marc Ferr

Ejzenštejn fa u mostrandone la provocazione di Ejzenštejn è sequenze, anchi gior parte delle trasformando la prendere meglio

%

17

33

44

6

I bolscevichi dovevano stabilire una base di legittimità storica per il loro regime e l'assenza di un'adeguata evidenza documentaria dava ai cineasti sovietici un'opportunità d'oro per la ri-creazione delle realtà della storia russa, e per qualche miglioramento su di esse. [...] Paradossalmente proprio l'assenza del materiale documentario, che rese questo possibile, significò ugualmente che gli storici successivi e i cineasti si rivolsero ad *Ottobre* come loro fonte materiale e la fittizia ri-creazione della realtà compiuta da Ejzenštejn acquisì la legittimità di filmato documentario. Questa è la misura del suo successo come film di propaganda²⁸.

La storica del cinema sovietico Neja Zorkaja parla del film di Ejzenštejn come di una "seconda rivoluzione d'ottobre", capace di prendere il posto dell'originale addirittura nella rappresentazione di chi davvero vi prese parte:

In *Ottobre* [...] è rappresentata sullo schermo una sorta di "seconda rivoluzione d'ottobre", come se fosse la "bella copia", la bozza corretta, che ha sostituito la "minuta" iniziale degli avvenimenti del 1917, ossia la stessa realtà. Il film di Ejzenštejn ha insegnato ai dubbiosi all'estero e in URSS, e addirittura a chi vi partecipò, a vedere quegli avvenimenti in quel modo e non in un altro, proprio così e non altrimenti. È un momento eccezionalmente importante per i destini futuri di tutto il cinema sovietico²⁹.

L'idea che questo film, più che una testimonianza visiva di una realtà storica definita e definitivamente accertata (gli avvenimenti della rivoluzione del '17) possa esser interpretato come produttore di storia, è sostenuta anche da Pierre Sorlin:

In *Ottobre* la storia viene ricostruita dal film e immersa nel suo corso. Il film contiene delle date e numerose inquadrature fatte in conformità [...] ai documenti esistenti (giornali, volantini, quadri, fotografie) ma non li presenta mai tra virgolette, non li usa come prove. Per esempio, se aveste guardato dei libri illustrati sulla rivoluzione russa, potreste pensare che molte delle fotografie di folle, strade, manifestazioni politiche debbano essere state riprodotte da documenti contemporanei, ma non siete mai certi di vedere una riproduzione; una fotografia che potrebbe essere un documento non viene presentata come una prova, viene inserita, iscritta nella continuità del film. Dunque, la storia non è preesistente al film, è prodotta da esso³⁰.

La capacità analitica di Ejzenštejn e le sue doti di "storico" sono evidenziate da Marc Ferro anche in riferimento ai primi due lungometraggi del regista:

Ejzenštejn fa un lavoro da storico, ricostruendo la storia, per esempio di uno sciopero, mostrandone le fasi: dallo scontento alla repressione, passando per lo sciopero, la fatica, la provocazione. [...] Mentre il cinema di Pudovkin prende la figura del racconto, quello di Ejzenštejn è un'analisi che prende forma grazie al montaggio, all'organizzazione delle sequenze, anche all'inventiva, perché, come ha mostrato lo storico D.J. Wenden, la maggior parte delle scene del *Potemkin* sono state immaginate. Qui si trova il paradosso, che trasformando la realtà di "ciò che è successo" abbia potuto realizzare l'opera che fa comprendere meglio perché ci sia stata la rivoluzione nel 1905³¹.

È opportuno chiedersi se la "lezione di storia" sulla rivoluzione svolta da Ejzenštejn sul grande schermo abbia convinto il pubblico dell'inchiesta in maniera da stabilire una corrispondenza diretta fra l'adesione estetica al film e la condivisione della ricostruzione storica³². Tale ipotesi sarebbe confermata dalle percentuali che si attestano, per la terza domanda, sui valori già rilevati in precedenza e conferiscono così una certa omogeneità ai dati dell'indagine. *Ottobre* piacque a due spettatori su tre fra quelli coinvolti nel sondaggio, mentre una persona su quattro fu di parere contrario. Possiamo poi aggiungere che uno spettatore su due segnalò come avesse subito dal film una forte carica emozionale.

Sono risultati che, sommati al 18% di chi giudicò il film "facile", divergono dalla visione ereditata dalla tradizione storiografica sovietica, iniziata come sopra richiamato da Lebedev, sul presunto fallimento di *Ottobre* fra il pubblico di casa, oltre che fra critica e dirigenza politica. Un insuccesso attribuito solitamente alla difficoltà di comprensione da parte di un pubblico sovietico poco istruito e impreparato ai procedimenti formali utilizzati da Ejzenštejn, sebbene i dati sopra citati sulla comprensibilità vadano nella direzione opposta. È lecito di conseguenza affermare che il pubblico interessato al sondaggio non accolse così male il film, ammesso che, per chi tracciò il bilancio della "fortuna" in patria del film di Ejzenštejn, la quota di due spettatori su tre a favore fosse insufficiente, così come l'insoddisfazione dimostrata da uno ogni quattro fosse troppo elevata.

2

Il pubblico di *Oktjabr'*

Parlare di un carattere incomprensibile di *Oktjabr'* per un generico "pubblico sovietico", senza considerarne l'estrema varietà sociale, geografica, di istruzione, significherebbe a nostro avviso semplificare notevolmente il problema. Infatti la parte "biografica" del questionario può offrire un quadro, seppur parziale, delle sue caratteristiche³³ (vd. Tab. 3)³⁴.

Siamo di fronte quasi certamente ad un film proiettato in città, come confermano il dato quasi nullo sui contadini ed la forte presenza invece di impiegati. Inoltre possiamo precisare con un certo margine di sicurezza che la pellicola venne presentata in una sala cittadina comune (in russo *širokij ekran*, letteralmente "schermo largo") e non in un circolo operaio (*zakrytyj ekran*, letteralmente "schermo chiuso", per indicare una proiezione per un uditorio ristretto), se si considera che gli operai occupavano solo la terza posizione in questa particolare graduatoria dominata dagli studenti col 33%³⁵. Al carattere urbano si aggiunge poi un livello culturale non bassissimo da parte del pubblico, quasi i tre quarti del quale poteva contare su un grado di istruzione medio-alto³⁶, in netto contrasto peraltro con un dato nazionale che, contando la piaga dell'analfabetismo rurale, evidenziava una forbice dall'apertura impressionante³⁷.

L'esistenza di questa frattura culturale fra città e campagna era avvertita e segnalata dallo stesso pubblico sul retro del questionario, parte dedicata ai commenti personali³⁸, così come indicato sul fronte del foglio, di cui indichiamo al-

TABELLA 3

8 La

9 Tip

10 Istruz

11 Stato

12 Età

cuni esempi:
culturato. Po
«Il film può
parte, soprat
l'operaio po
Già il pr
il problema c
tico. Marc Fe
la stessa oper

TABELLA 3

		%
8	La vostra appartenenza partitica	
	a) Iscritto al partito	28
	b) Candidato	5
	c) Iscritto al Komsomol	19
	d) Senza partito	44
	e) Risposta non deducibile	4
9	Tipo di occupazione	
	a) Operaio	22
	b) Impiegato	26
	c) Contadino	2
	d) Studente	33
	e) Soldato Armata Rossa	3
	f) Artigiano	1
	g) Commerciante	0
	h) Libero professionista	6
	i) Casalinga	2
	l) Risposta non deducibile	5
10	Istruzione	
	a) Superiore	12
	b) Super. non completata	21
	c) Media	40
	d) Bassa	20
	e) Autodidatta	4
	f) Risposta non deducibile	3
11	Stato civile	
	a) Celibe	51
	b) Coniugato	36
	c) Nubile	4
	d) Coniugata	5
	e) Risposta non deducibile	4
12	Età	
	a) ≤ 20 anni	22
	b) 21-25 anni	28
	c) 26-30 anni	29
	d) 31-35 anni	10
	e) ≥ 36 anni	8
	f) Risposta non deducibile	3

cuni esempi: «Il film *Ottobre* è adatto a uno spettatore di città o assolutamente acculturato. Per la *campagna*³⁹ il film sarà incomprensibile, estraneo⁴⁰; ed ancora: «Il film può essere capito solo da una persona acculturata, mentre per la *maggior parte*, soprattutto per il contadino si dimostrerà poco chiaro e ugualmente per l'operaio poco istruito»⁴¹.

Già il primo lungometraggio di Ejzenštejn, *Stachka* (Sciopero), aveva rivelato il problema della diversità di ricezione dello stesso film presso il pubblico sovietico. Marc Ferro, affermando che la diversità con cui pubblici differenti accolgono la stessa opera testimonia del cinema come rappresentazione del sociale, riporta

lo scarto verificatosi fra l'interpretazione della celebre scena finale da parte dello spettatore urbano e di quello della campagna:

Ejzenštejn aveva già osservato come tutte le società recepiscono le immagini in funzione della propria cultura; cioè se l'allegoria della macelleria, in *Stačka* (Sciopero), suscitava nelle città l'effetto desiderato, nelle campagne al contrario lasciava del tutto indifferenti i contadini, abituati a vedere il sangue colare in quel modo. A questa osservazione di Ejzenštejn si aggiunga che i contadini non avevano ancora l'"educazione" che permette di comprendere una figura come l'allegoria. È evidente⁴².

Anche i dati relativi all'accoglienza del *Potemkin* a Mosca, suddivisi per livello di istruzione, confermano la tendenza per cui il gradimento dei procedimenti tecnici con cui Ejzenštejn seppe "dar voce" ai suoi film muti cresceva in corrispondenza al grado di istruzione del pubblico, nel generale quadro di successo della pellicola⁴³.

La differenziazione interna nella massa sterminata della popolazione sovietica costituisce un fattore imprescindibile per capire quanto la platea cinematografica non fosse ugualmente monolitica e rende così ancora più problematica la tradizionale visione di un *Ottobre* bocciato senza appello ed in blocco. Lo spettatore urbano aveva di certo strumenti maggiori per comprendere ed apprezzare i passaggi più complessi che avrebbero portato a parlare di "cinema intellettuale"⁴⁴, rispetto allo spettatore della campagna per il quale quel tipo di immagini poteva risultare inaccessibile⁴⁵. Ed infatti la quinta domanda del questionario, che chiedeva di indicare quali film fossero piaciuti maggiormente, *Ottobre* incluso, rivela una certa preferenza proprio per il cinema "impegnato" piuttosto che per quello meramente commerciale: tra i più segnalati ci furono, oltre allo stesso *Ottobre*, *Bronenosec Potemkin* e i due capolavori di Pudovkin degli anni Venti *Mat'* e *Konec Sankt Peterburga*; tra i commerciali venne indicata la commedia di Aleksej Popov *Dva druga, model' i podruga* (I due amici, il modello e l'amica) del 1927⁴⁶. Non si può d'altronde nascondere che fossero ben presenti alcune delle accuse "classiche" al film relative alla scarsa cura dei singoli protagonisti degli eventi: «Vengono individuati pochissimo alcuni fra i fautori della rivoluzione che hanno svolto un grande ruolo nella storia»⁴⁷. Da più parti si segnalò l'assenza ritenuta ingiustificata del personaggio di Lev Trockij. Ad esempio: «È ingiusta l'assenza di alcune grandi personalità come Trockij»⁴⁸; ed ancora: «Una cosa va male, hanno sorvolato su una grande figura della rivoluzione come Trockij»⁴⁹. È interessante notare come tali affermazioni, coperte comunque dall'anonimato, fossero fatte in un momento in cui il teorico della "rivoluzione permanente" era stato sconfitto politicamente da Stalin⁵⁰. D'altra parte ciò si potrebbe interpretare come una spia della presenza di margini di espressione relativamente libera nella società sovietica ormai al tramonto della NEP.

Comunque il "grande assente" dallo schermo restava il personaggio di Lenin⁵¹ e diversi furono i commenti di delusione per il modo in cui venne ritratto il principale leader bolscevico. Eccone un esempio: «Secondo me non sono mostrati nel film i capi, Lenin è raffigurato male, non si vede la sua direzione. Nel film ci

sono
megli
R
scono
tipaž)
realis
vore d
gomet
stretta
nella "
timo e
operai
voluzio
scapito
che, ess
scito ac
un simil
An
prensib
cessaria
di elem
tiva per
smettere
estrema
dello stu
sto senso
ma ben
dallo spe
nema sov
alla confe
bertà di s
lioni", in
dell'inch
stiche pre
che per p
sommano
nile all'isc
A pro
tima arte,
vietico co
"leggere"
culturale c
Indica
frequenza

sono *falsità storiche*⁵²; ed ancora: «La mia opinione è che occorre presentare meglio la figura di Lenin»⁵³.

Ricordiamo che il ruolo di Lenin era stato interpretato nel film da un operaio sconosciuto, Nikandrov, nel rispetto del principio della "tipizzazione" (in russo *tipaž*), ossia dell'utilizzo di attori non professionisti come ricerca di un maggiore realismo e di rifiuto del ruolo del protagonista, di derivazione "borghese", a favore dell'"eroe-massa". Questa pratica, che accomuna com'è noto i primi tre lungometraggi ejzenštejniani, produsse all'epoca delle critiche di natura non solo strettamente estetica ma addirittura sociale⁵⁴. Lo storico Richard Taylor coglie nella "tipizzazione" del personaggio di Lenin il valore emblematico di quest'ultimo e rileva come in effetti l'interpretazione del leader bolscevico da parte di un operaio e non di un professionista avrebbe enfatizzato il ruolo del capo della rivoluzione come simbolico e rappresentativo delle masse lavoratrici, anche se a scapito dell'identificazione dello spettatore nel personaggio: «Era forse inevitabile che, essendo stato ritratto Lenin in questo modo impersonale, non sarebbe riuscito ad animarsi per il pubblico come essere umano: la sua funzione è quella di un simbolo dominante in un film pieno di simboli»⁵⁵.

Anche la principale denuncia scagliata contro il film, lo strale dell'incomprensibilità per le masse, va limitata alle celebri sequenze "intellettuali" e non necessariamente queste inficiavano il giudizio globale sull'opera⁵⁶. La compresenza di elementi di critica per alcuni momenti del film e di valutazione generale positiva per il coinvolgimento emotivo e la passione che la pellicola era in grado di trasmettere costituisce l'identikit migliore, da considerare nel suo carattere di estrema generalità, del modo in cui *Ottobre* venne recepito dal pubblico oggetto dello studio, secondo i dati provenienti dal sondaggio. Risulta esemplare in questo senso il commento di uno spettatore avveduto: «Il simbolismo è un po' troppo ma ben riuscito, se non si considera solo che alcuni simboli non sono stati capiti dallo spettatore. Nel complesso considero *Ottobre* il miglior film non solo del cinema sovietico ma della produzione mondiale»⁵⁷. Se quindi il partito comunista alla conferenza del marzo '28, proprio mentre usciva *Oktjabr'*, subordinava la libertà di sperimentazione alla ricerca di una forma artistica "comprensibile a milioni", inaugurando di fatto la lotta al formalismo nel cinema, il pubblico dell'inchiesta non sembrava irrimediabilmente perduto fra le innovazioni linguistiche presenti nel film, pur individuandone i momenti più ostici; un pubblico che per più della metà dei suoi componenti risultava peraltro politicizzato, se si sommano i membri della scala gerarchica che andava dall'organizzazione giovanile all'iscrizione al partito comunista, passando per la candidatura.

A proposito della "comprensibilità" di *Ottobre*, e più in generale della settima arte, è difficile stabilire se e quanto il grado di "familiarità" del pubblico sovietico con la sale cinematografiche incidesse all'epoca sulla sua capacità di "leggere" le immagini, oppure se tale aspetto fosse marginale rispetto al livello culturale della platea.

Indicazioni utili possono essere offerte in tal senso dalle informazioni sulla frequenza delle sale, le quali illuminano inoltre su quanto tempo materialmente

TABELLA 4

Domanda	Inchiesta su Oktjabr' del 1928	%	Inchiesta sui cinema di Mosca del 1927	%	Inchiesta sui cinema di Tula del 1927	%
Quante volte al mese andate al cinema in media?	a) 1 volta	5,6	a) 1 volta	4,5	a) 1 volta	3,2
	b) 2 volte	13,2	b) 2 volte	13,2	b) 2 volte	6,4
	c) 3 volte	13	c) 3 volte	9,8	c) 3 volte	6,9
	d) 4 volte	16,7	d) 4 volte	18,6	d) 4 volte	13,1
	e) 5 volte	8,6	e) 5 volte	9,3	e) 5 volte	10,9
	f) 6-7 volte	13	f) 6-7 volte	11,8	f) 6-7 volte	13
	g) 8-10 volte	13,4	g) 8-10 volte	15,4	g) 8-10 volte	24,4
	h) ≥ 11 volte	9,8	h) ≥ 11 volte	6,7	h) ≥ 11 volte	11,3
	i) Spesso	5,2	i) Non han dato in-	10,6	i) Non han dato in-	10,9
	formazioni	1,5	formazioni		formazioni	

venisse riservato loro dal cittadino sovietico. Confrontiamo a proposito i dati scaturiti dall'inchiesta su *Oktjabr'* con quelli presenti nel già citato volume di Trojanovskij ed Egiazarov sui cinema di Mosca e di Tula nel 1927 (vd. Tab. 4)⁵⁸.

Se è vero che il centro possedeva all'epoca un pubblico in generale più istruito e pronto a "capire meglio" il linguaggio cinematografico, era tuttavia la provincia (nel caso specifico Tula) ad avere la meglio sul fronte dell'assiduità della presenza, benché in un quadro di alta frequenza. La distanza fra città e provincia, già evidenziata nel modo di recepire ed interpretare le immagini sullo schermo, si ripropone quindi nella cadenza con cui la popolazione andava al cinema: gli spettatori di Tula risultano essere molto più "cinefili" rispetto a quelli di Mosca, le cifre della quale non differiscono in sostanza da quelle dell'inchiesta su *Ottobre* e inducono a pensare alla stessa capitale come sede dell'indagine sul film di Ejzenštejn.

A conferma di questo evidente divario basti citare il dato dell'opzione più scelta all'interno delle tre inchieste: per i cinema di Mosca e per lo studio su *Ottobre* è infatti 4 volte al mese (con percentuali peraltro non lontane fra di loro); per le sale di Tula non solo la preferenza con più favori è 8-10 volte al mese, ossia il doppio, ma questa è stata accordata da quasi un quarto degli intervistati (il 24,4%).

In questo caso specifico ci troviamo di fronte ad uno scarto fra centro e periferia non di tipo qualitativo, nel modo cioè di "comprendere" il cinema, ma piuttosto ad una differenza quantitativa che può trovare una ragione plausibile nella diversa rilevanza assunta dalla sala cinematografica nelle due realtà. Se infatti è indubbia l'importanza del cinema quale momento di temporaneo stacco dalla contingenza quotidiana, è probabile che a Tula, periferica rispetto al centro moscovita e quindi con meno occasioni culturali e di svago, il grande schermo avesse un peso maggiore nei confronti della capitale, la quale poteva offrire al cittadino un ventaglio di proposte ed attrazioni certamente più ampio. Di conseguenza saremmo indotti ad affermare che ad una maggiore frequenza delle sale non corrispondeva necessariamente una più alta competenza degli astanti, la

ta sui cinema
del 1927

a	3,2
te	6,4
e	6,9
e	13,1
e	10,9
olte	13
olte	24,4
olte	11,3
nan dato in- zioni	10,9

osito i dati sca-
lume di Troja-
Tab. 4)⁵⁸.
erale più istruì-
tuttavia la pro-
assiduità della
città e provin-
magini sullo
andava al ci-
petto a quelli
le dell'inchie-
dell'indagine

l'opzione più
studio su *Ot-*
e fra di loro);
al mese, ossia
intervistati (il

centro e pe-
cinema, ma
ne plausibile
realtà. Se in-
raneo stacco
tto al centro
de schermo
offrire al cit-
o. Di conse-
za delle sale
li astanti, la

quale sembrava presupporre innanzitutto un grado di istruzione e di cultura quantomeno medi.

3

Alcune conclusioni

Il giudizio sostanzialmente buono espresso dal pubblico interessato dall'inchiesta su *Ottobre* – così com'è emerso dalle fonti qui esaminate – non sembrerebbe tuttavia rispecchiare l'opinione generale dello spettatore di massa operaio-contadino, le cui reazioni ed aspettative erano centrali nella riflessione del potere sulla ricezione del cinema in URSS negli anni Venti: un tipo di approfondimento che, come auspicato nel volume dello stesso 1928 sullo studio dello spettatore, avrebbe dovuto condurre alla creazione di una «cultura sovietica dello spettacolo su base strettamente scientifica»⁵⁹. Se l'obiettivo della cinematografia sovietica era quello di sostenere attraverso il grande schermo la costruzione della nuova società socialista emersa dalla rivoluzione, il suo interlocutore principe avrebbe dovuto essere il “nuovo” spettatore operaio-contadino, che di quella società era nelle dichiarazioni la classe dirigente.

Eppure la platea interessata all'indagine in questione non era prettamente operaia, tantomeno contadina: in totale quasi solo uno spettatore su quattro apparteneva alla schiera del “nuovo” pubblico, che avrebbe dovuto costituire l'oggetto di interesse fondamentale della stessa organizzazione proponente il sondaggio (l'ODSK), come segnalato nello stesso statuto dell'associazione. La composizione della platea coinvolta nell'inchiesta era tipicamente urbana, con una presenza operaia d'avanguardia, una maggioranza di studenti e impiegati, ed esprimeva un livello di istruzione non basso per quasi i tre quarti degli intervistati: insomma, siamo lontani dall'uditorio ideale delle masse operaie e contadine da istruire ed educare tramite il grande schermo. D'altronde, come rilevato in uno studio degli anni Ottanta⁶⁰, la “novità” del pubblico operaio-contadino si manifestava nella preferenza per un cinema commerciale e straniero: è quindi normale che questa rimanesse la prima scelta, sebbene in un contesto di domanda ed offerta diversificata, quale fu quello favorito dalla NEP soprattutto nella seconda metà degli anni Venti.

L'analisi, seppur generale, del sondaggio effettuato in merito ad *Ottobre* non riabilita quindi il capolavoro di Ejzenštejn agli occhi del potere politico sovietico e della critica ufficiale. Il film, e il suo autore, non seppero rispondere al 100% all'appello che proprio nei giorni della sua uscita il partito comunista lanciava risolutamente per un cinema di larga fruizione popolare. Nonostante ciò l'esito dell'inchiesta mitiga la presunta inconciliabilità fra un generico “pubblico sovietico”, di cui si è detta la differenziazione interna, e il cinema d'avanguardia, quest'ultimo tanto mitizzato in Occidente quanto discusso in patria⁶¹: un'inconciliabilità dietro la quale è percepibile peraltro l'insoddisfazione del potere politico per un film di cui era stato committente al fine di celebrare il decennale dell'evento fondante l'ascesa al potere dei bolscevichi⁶²; un film che invece, piuttosto che comme-

morare e guardare quindi al passato, voleva "raccontare" nel senso etimologico del termine ossia ri-contare, ricostruire come il lavoro di uno storico e quindi dare una propria visione dell'"Ottobre", da proporre al presente e tramandare alle generazioni future, come ebbe a dire lo stesso regista in risposta alle critiche sul ritardo nell'uscita della pellicola:

La commissione per il giubileo non pensava di spedire in archivio il nostro film dopo un paio di proiezioni date nei giorni celebrativi dell'Ottobre [...] No, noi abbiamo girato il film tenendo presente il pubblico normale [...] Il film non è nato solo per celebrare il decimo anniversario; in questo senso non è un film "giubilare". È stato creato per mostrarci, tutti i giorni, il vitale e permanente giubileo della vittoria di Ottobre⁶³!

Un film che, oltre ad essere uscito in ritardo, sembrava mostrare più interesse verso la base, verso le masse, che nei confronti del vertice e dei detentori dell'autorità politica (del '17 e, per analogia, di dieci anni dopo) in un periodo di passaggio per il cinema sovietico dalla centralità della rivoluzione a quella del ruolo dirigente del partito comunista⁶⁴.

Note

1. La forte critica al film di Ejzenštejn comparve nella decisione del partito comunista su *Bol'saja žizn'* (Una grande vita), film di Leonid Lukov sui minatori del Donbass, biasimato e proibito innanzitutto per aver mostrato le sofferenze e le condizioni disagiate di vita e di lavoro dei minatori piuttosto che la grandezza e la modernità dell'industria sovietica; e poi per aver tralasciato il ruolo del partito e dello stato nella guida e nel sostegno al collettivo degli operai. Oltre a *Bol'saja žizn'* e alla seconda parte di *Ivan Groznyj*, lo stesso decreto denunciò, fra gli ultimi insuccessi della produzione cinematografica sovietica, *Admiral Nachimov* (L'ammiraglio Nachimov) di Pudovkin e *Prostye ljudi* (Gente semplice) di Kozincev e Trauberg. I registi venivano incolpati di rapportarsi all'oggetto delle proprie opere con indifferenza e superficialità. A subire le accuse del potere fu poi il Consiglio artistico del ministero del cinema di cui si criticarono l'"apoliticità nei giudizi" e un "dannoso liberalismo". Cfr. *Postanovlenie Orgbjuro CK VKP(b) o kinofil'me "Bol'saja žizn'"* (Decreto dell'Orgbjuro del Comitato Centrale del partito comunista bolscevico sul film *Bol'saja žizn'*), RGASPI (*Rossijskij Gosudarstvennyj Arhiv Social'no-Političeskoj Istorii*, Archivio statale russo di storia politica e sociale), f. 17, op. 116, d. 277, pp. 30-4. Il decreto sul cinema venne pubblicato il 10 settembre sul quotidiano "Kul'tura i žizn'", il 14 settembre sulla "Literaturnaja gazeta", e più tardi nel numero di gennaio del 1947 su "Iskusstvo Kino".

2. Nikolaj Alekseevič Lebedev (1897-1978), membro del partito comunista dal 1918, iniziò l'attività di critico cinematografico nel 1921. Redattore delle riviste "Proletkino" (1923) e "Kino" (1923-24), fu uno dei fondatori e delle figure più impegnate dell'Associazione dei lavoratori del cinema rivoluzionario (in sigla ARRK, *Associacija Rabotnikov Revoljucionnoj Kinematografii*). Lebedev fu l'iniziatore della formazione critico-cinematografica dell'Istituto Statale di Cinema dell'Unione (VGIK, *Vyššij Gosudarstvennyj Institut Kinematografii*): dal 1931 al 1978 vi insegnò e ne diresse alcune cattedre, mentre nei periodi 1934-36 e 1955-56 ne fu il direttore. Dalla metà degli anni Venti si occupò della storia, della teoria e della sociologia del cinema. Grande significato ebbe la raccolta da lui curata *Lenin, Stalin, Partija o kino* (Lenin, Stalin, il Partito sul cinema) uscita nel 1938 e l'anno seguente nella seconda edizione. Di fondamentale importanza fu l'uscita nel 1947 della sua opera *Očerki istorii kino SSSR, t. I: Nemoe kino* (Compendio di storia del cinema dell'URSS, vol. I: Il cinema muto), primo grande contributo sovietico sulla storia del cinema dell'URSS degli anni Venti, per quanto l'autore subì in se-

guito forti critiche a causa di una visione schematica e fuorviante. Lebedev partecipò attivamente alla creazione di *Očerki istorii sovetskogo kino*, T. I-II (Compendi di storia del cinema sovietico, voll. I-II) nel 1956-59 e di *Kratkaja istorija sovetskogo kino* (Breve storia del cinema sovietico) del 1969. Cfr. S. Jutkevič (pod ruk.), *Kino. Enciklopedičeskij slovar'* (Cinema. Dizionario enciclopedico), Sovetskaja Enciklopedija, Moskva, 1987, p. 229.

3. N. Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, Torino, 1962, p. 243. L'idea di freddezza del "montaggio intellettuale" era d'altra parte stata contestata dallo stesso Ejzenštejn durante la prima conferenza dei cineasti sovietici nel gennaio 1935, allorché si propose di difendere i capisaldi della sua estetica degli anni Venti e di collocarli nel contesto di un cinema sovietico oramai sulla strada del "realismo socialista": «Quando parlavamo di cinema intellettuale, innanzitutto ci riferivamo a quella costruzione che potesse condurre il pensiero della sala, realizzando così la famosa funzione di emozionalizzazione del pensiero. [...] Perciò accanto alle accuse fondate sulle mie esternazioni contro il ruolo de "l'uomo vivo" nel cinema, priva di fondamento risulta l'accusa di frattura tra emozione e intelletto» (*Vystuplenie S. Ejzenštejna* [Intervento di S. Ejzenštejn], in *Za bol'soe kinoiskusstvo. Vsesojuznoe tvorčeskoe soveščanie rabotnikov sovetskoi kinematografii* [Per una grande arte cinematografica. Conferenza nazionale artistica dei lavoratori della cinematografia sovietica], Kinofotoizdat, Moskva, 1935, pp. 25-6).

4. J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, Milano, 1964, vol. I, p. 351.

5. Cfr. R. Taylor, *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, Barnes & Noble Import, New York, 1979, p. 101; D. Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era 1918-1935*, University of Texas Press, Austin, 1991, pp. 174-5.

6. La nascita del cinema sovietico è tradizionalmente legata al decreto del governo della RSFSR (*Rossijskaja Sovetskaja Federativnaja Socialističeskaja Respublika*, Repubblica federata socialista russo-sovietica), firmato il 27 agosto 1919 da Lenin, che aveva stabilito il passaggio dell'industria e del commercio della fotocinematografia al Commissariato del popolo all'istruzione. Cfr. *Postanovlenie soveta narodnyh komissarov o perechode fotografičeskoj i kinematografičeskoj torgovli i promyšlennosti v vedenie narodnogo komissariata prosvěščeniia* (Decreto del consiglio dei commissari del popolo sul trasferimento dell'industria e del commercio della fotocinematografia alla competenza del commissariato del popolo all'istruzione), in "Sbornik ukazanii i rasporjaženij RSFSR", 44, 1919, p. 433; "Izvestija", 193, 2 settembre 1919, p. 2. Il testo del decreto è riprodotto nella raccolta di documenti sul cinema N. Lebedev (pod red.), *Lenin, Stalin, Partija o kino* (Lenin, Stalin, il Partito sul cinema), Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Iskusstvo, Moskva-Leningrad, 1938, pp. 11-2.

7. *Put' pobed* (Il cammino delle vittorie), in "Sovetskoe Kino", 1, 1935, p. 9.

8. Glavnoe upravlenie kino-fotopromyšlennosti pri SNK SSSR, *15 let sovetskogo kino. Materialy dlja dokladčikov* (15 anni di cinema sovietico. Materiale per i relatori), Kinofotoizdat, Moskva, 1934, p. 22.

9. Stalin nel suo messaggio d'auguri letto in occasione della consegna delle onorificenze agli operatori del cinema per il quindicesimo anniversario della nascita del cinema sovietico citò il solo film *Čapaev* (1934), modello del nascente "realismo socialista" nella settima arte. Cfr. I. Stalin, *Glavnoe upravlenie sovetskoi kinematografii, tov. Šumjackomu* (Al compagno Šumjackij, Direzione generale della cinematografia sovietica), in "Sovetskoe Kino", 1, 1935, p. 10. Altrettanto fecero nei propri messaggi di congratulazioni il Governo e singolarmente il Commissario del popolo alla difesa Vorosilov. Cfr. *Sovet narodnyh komissarov SSSR* (Il Consiglio dei Commissari del Popolo), *GUKF pri SNK SSSR, tov. Šumjackomu i vsem rabotnikam sovetskoi kinematografii* (Al compagno Šumjackij e a tutti gli operatori del cinema sovietico), *ibidem*; K. Vorosilov, *Glavnoe upravlenie sovetskoi kinematografii, tov. Šumjackomu* (Al compagno Šumjackij, Direzione generale della cinematografia sovietica), *Ibidem*. Nel saluto inviato dal Comitato Centrale del partito comunista non c'era alcun riferimento a film specifici. Cfr. CK VKP (b), *Privetstvie CK VKP (b) rabotnikam sovetskoi kinematografii* (Saluto del Comitato Centrale del partito comunista panunionista (bolscevico) agli operatori del cinema sovietico) (*ibidem*). Sul numero precedente della stessa rivista erano giunti alla redazione i saluti e gli auguri del Commissario del Popolo agli Esteri Maksim Litvinov il quale, oltre a ricordare il recente successo ottenuto dalla delegazione sovietica alla seconda mostra del cinema di Venezia, elencò alcune fra le opere più significative della produzione nazionale, senza citare *Oktjabr'*.

Cfr. *Ot Narodnogo komissara po inostrannym delam* (Da parte del Commissario del popolo agli Affari Esteri), in "Sovetskoe Kino", 11-12, 1934, pp. 6-7. In questo senso non dissimile fu quanto trasmesso dal Commissariato del popolo all'Istruzione il quale omise *Oktjabr'* dai film che avevano ricevuto «la meritata popolarità mondiale ed erano diventati i preferiti dai lavoratori» (*Ot Narodnogo komissariata prosvěščenija* [Da parte del Commissariato del popolo per l'Istruzione], ivi, p. 7). Paradossalmente furono proprio i messaggi di auguri giunti dall'estero a citare *Oktjabr'* insieme alle altre pellicole che avevano segnato la storia del cinema sovietico fino a quel momento (cfr. *Ot anglijskogo rabočego obščestva "Kino"* [Dall'organizzazione operaia inglese "Kino"], ivi, pp. 8-9; *Ot revoljucionnyh dejatelej iskusstva Japonii* [Dai rivoluzionari delle arti del Giappone], ivi, pp. 10-11). Per un'analisi della posizione di Ejzenštejn nella cinematografia sovietica a metà degli anni Trenta ci permettiamo di rimandare a S. Pisu, *Una voce fuori dal coro: settant'anni dopo, ancora Ejzenštejn*, in *Letterature straniere & (Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Cagliari)*, Carocci, Roma, 2007, pp. 237-46.

10. Cfr. *20 let sovetskoj kinematografii. Sbornik statej* (20 anni di cinematografia sovietica. Raccolta di articoli), Goskinoizdat, Moskv, 1940; *Komitet po delam kinematografii pri SNK SSSR, 20 let sovetskij kinematografii. Materialy dlja dokladčikov* (20 anni di cinematografia sovietica. Materiale per i relatori), Goskinoizdat, Moskv, 1940; I. Bol'sakov, *25 let sovetskoj kinematografii. Stenogramma publicnoj lekčii predsedatelja Komiteta po delam kinematografii pri SNK SSSR tov. I. G. Bol'sakova pročitannoj 27 oktjabrja 1944 v Bol'som zale konservatorii v Moskve* (25 anni di cinematografia sovietica. Stenogramma della lezione pubblica del presidente del Comitato per gli affari cinematografici presso il Consiglio dei Commissari del Popolo dell'URSS compagno I. G. Bol'sakov, tenuta il 27 ottobre 1944 nella grande sala del Conservatorio di Mosca), Goskinoizdat, Moskv, 1944; *Ministerstvo kinematografii SSSR, 30 let sovetskoj kinematografii. Materialy dlja dokladčikov* (30 anni di cinematografia sovietica Materiale per i relatori), Goskinoizdat, Moskv, 1949.

11. I. G. Bol'sakov, *25 let sovetskoj kinematografii. Stenogramma publicnoj lekčii predsedatelja Komiteta po delam kinematografii pri SNK SSSR tov. I. G. Bol'sakova pročitannoj 27 oktjabrja 1944 v Bol'som zale konservatorii v Moskve*, cit., p. 8.

12. Le altre tre furono: *Konec Sankt-Peterburga* (La fine di San Pietroburgo) di Vsevolod Pudovkin; *Padenie dinastij Romanovyč* (La caduta della dinastia dei Romanov) di Esfir' Šub e *Moskva v oktjabre* (Mosca in ottobre) di Boris Barnet.

13. L'ODSK (*Obščestvo Druzej Sovetskogo Kino*, Associazione degli amici del cinema sovietico) venne costituita come organizzazione sociale su base volontaria il 24 luglio 1925 con l'approvazione dello statuto e la nomina a presidente di Feliks Dzeržinskij. Il primo articolo del suddetto atto fondatore poneva come obbiettivi principali della neonata organizzazione: «a) Il massimo sostegno possibile alla costruzione del cinema sovietico, come strumento di istruzione delle masse, di propaganda delle idee del comunismo e dell'edificazione sovietica. b) La lotta alla penetrazione nel cinema di un'aperta o mascherata propaganda dell'ideologia borghese o piccolo-borghese. c) L'avvicinamento del cinema alle masse operaie e contadine» (*Ustav Obščestva Druzej Sovetskogo Kino* [Statuto dell'Associazione degli amici del cinema sovietico], in B. Uspenskij, *ODSK. Organizacija i rabota jačeek i kružkov* [ODSK. Organizzazione e attività delle cellule e dei circoli], Kinopečat', Moskv, 1926, pp. 67-8). Oltre che nello studio dello spettatore, l'associazione fu attiva in diversi settori del rapporto fra cinema e società sovietica: in particolare nel sostegno allo sviluppo della rete cinematografica del paese, soprattutto in campagna e nella diffusione dei circoli di cine e fotoamatori. Nel 1929 venne riorganizzata in ODSKF (*Obščestvo Druzej Sovetskoj Kinematografii i fotografii*, Associazione degli amici del cinema sovietico e della fotografia). L'associazione cessò formalmente la sua attività nel 1934. I fondi archivistici dell'ODSK relativi all'attività dell'associazione nella seconda metà degli anni Venti sono conservati presso il RGALI (*Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva*, Archivio Statale Russo della Letteratura e delle Arti), f. 2495, op. 1, dd. 1-13.

14. Nel dicembre del 1924, su indicazione del XIII congresso del partito comunista russo, venne formalizzata la costituzione della società per azioni *Sovkino* (*Vserossijskoe kinematografičeskoe akcionerное obščestvo "Sovetskoe Kino"* [Società per azioni cinematografica panrussa "Sovetskoe Kino"]), membri della quale divennero le organizzazioni cinematografiche della RSFSR allora esistenti.

La maggior
popolo).
materiali po
bili dagli st
rik, Moskv
enciclopedia
della società
v Rossii (19
tografica in
15. Ste
della seduta
op. 1, d. 5, p
che il Cons
fettuare un'
stionari spec
16. Ivi,
17. Alle
positivamen
successiva d
risposto "Mi
I. Egiazarov,
Leningrad, 1
18. Ivi,
19. I do
e delle arti d
kety oprosa z
f. 2495, op. 1,
provengano c
proiettato; n
diversi eleme
possiamo infi
o se questi fo
stionari da es
dello spettato
i dati. Se il so
in generale co
skij, R. I. Egi
20. Anke
21. Il vol
stionario iner
quelle di cara
Izučenie kinoz
22. Nost
sta. Cfr. Anke
sposta non dec
quelle scarabo
arrotondate po
23. La st
domande "spe
24. Cfr. R
risoluzioni del
matografia sov

La maggioranza del capitale era di proprietà statale (apparteneva alle banche e ai commissariati del popolo). Al *Sovkino* venne assegnato il monopolio della distribuzione. Si ampliarono le possibilità materiali per l'eliminazione del capitale privato dalla distribuzione e per l'aumento dei film realizzabili dagli studi. Cfr. *Letopis' Rossijskogo kino 1863-1929* (Annuario del cinema russo 1863-1929), Matèrik, Moskva, 2004, p. 448; S. Jutkevič (pod red.), *Kino Enciklopedičeskij slovar'* (Cinema. Dizionario enciclopedico), Sovetskaja Enciklopedija, Moskva, 1987, p. 392. Per una ricostruzione dell'attività della società per azioni *Sovkino* si veda O.V. Varonova, «Sovetskoe Kino» k istorii organizacii kinodela v Rossii (1925-1930) (La «Sovetskoe Kino» per una storia dell'organizzazione della questione cinematografica in Russia 1925-1930), Izdatel'stvo «ČeRo», Moskva, 1998.

15. *Stenogramma zasedanija plenuma Soveta ODSK o sostojanij kinematografii* (Stenogramma della seduta del plenum del Consiglio dell'ODSK sullo stato della cinematografia), in RGALI, f. 2495, op. 1, d. 5, p. 11. L'inchiesta su *Ottobre* è citata anche in un altro documento del 1928, dove si specifica che il Consiglio centrale dell'ODSK «ha dato incarico ad otto organizzazioni dell'associazione di effettuare un'indagine sugli spettatori in merito al film *Ottobre*, dopo aver mandato a queste dei questionari speciali» (RGALI, f. 2495, op. 1, d. 1, p. 38).

16. Ivi, d. 5, p. 13.

17. Alla domanda «Vi è piaciuto il film nel complesso?» il 95,1% degli interessati aveva risposto positivamente, il 4,5% aveva risposto «Non molto» e lo 0,4% aveva risposto «Non mi è piaciuto». La successiva domanda («Vi è piaciuto il contenuto?») aveva ottenuto percentuali simili: il 92,5% aveva risposto «Mi è piaciuto», il 4,5% «Non molto», il 3% «Non mi è piaciuto». Cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kinozritelja* (Lo studio dello spettatore), Narkompros RSFSR, Gosizdat, Moskva-Leningrad, 1928, pp. 15-7.

18. Ivi, p. 31.

19. I dossier presenti nel fondo dell'ODSK conservato presso l'Archivio di stato della letteratura e delle arti di Mosca contengono 525 copie compilate del questionario relativo ad *Oktjabr'*. Cfr. *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr'"* (Questionari dell'indagine sul film *Ottobre*), in RGALI, f. 2495, op. 1, dd. 11, 12, 13. Non è possibile dedurre se i questionari presenti nell'archivio dell'ODSK provengano dallo stesso cineteatro o se il sondaggio abbia riguardato diversi punti in cui il film venne proiettato; non conosciamo con certezza assoluta nemmeno lo spazio scelto per l'indagine, sebbene diversi elementi inducano a propendere per quello urbano, forse Mosca, rispetto alla campagna; Non possiamo infine stabilire se i documenti rinvenuti rappresentino la totalità dei questionari distribuiti o se questi fossero davvero tremila come indicato da Stepanov. Riguardo al numero minimo di questionari da esaminare per ottenere dei risultati attendibili su un singolo film, il volume sullo studio dello spettatore sopra citato indicava in 200 almeno la cifra di questionari compilati su cui elaborare i dati. Se il sondaggio riguardava invece il rapporto dello spettatore col repertorio cinematografico e in generale con il cinema, tale quota doveva raggiungere almeno le 1.000 unità. Cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kinozritelja*, cit., p. 50.

20. *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr'"*, in RGALI, f. 2495, op. 1, d. 11, p. 1.

21. Il volume sopra citato del 1928 effettuava una precisa distinzione fra le domande del questionario inerenti il film visto o il generale rapporto col cinema, definite «specifiche» (*special'nye*), e quelle di carattere personale, ribattezzate «biografiche» (cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kinozritelja*, cit., p. 12).

22. Nostra elaborazione grafica sulla base delle risposte date dal pubblico coinvolto nell'inchiesta. Cfr. *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr'"*, in RGALI, f. 2495, op. 1, dd. 11, 12, 13. Per «Risposta non deducibile», opzione da noi inserita, si intendono tanto le risposte lasciate in bianco, quanto quelle scarabocchiate e dalle quali in generale non si evince una preferenza netta. Le percentuali sono arrotondate per eccesso o per difetto a seconda che il decimale sia superiore o inferiore al 5.

23. La stessa domanda è segnalata nel volume di Trojanovskij ed Egiazarov come la prima fra le domande «specifiche» (cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kinozritelja*, cit., p. 15).

24. Cfr. *Rezoljucii soveščanija. Itogi stroitel'stva kino v SSSR i zadači sovetskoi kinematografii* (Le risoluzioni della conferenza. I risultati della costruzione del cinema in URSS e i compiti della cinematografia sovietica), in *Puti kino. Pervoe usesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii* (Le strade

del cinema. Prima conferenza nazionale del partito comunista sul cinema) 'Teakinopečat', Moskva, 1929, p. 438. La ricerca della "capacità attrattiva" nel cinema fu uno dei cardini della politica perseguita dai vertici della cinematografia sovietica negli anni Trenta, in particolare dal suo capo Boris Šumjackij, che così la definì alla conferenza per il piano tematico del 1934: «Col termine di "capacità attrattiva" [zanimatel'nost'] bisogna intendere un alto grado di influenza emozionale del film, una grande semplicità di elevata bravura che facciano arrivare più rapidamente e più facilmente allo spettatore di massa il contenuto ideologico e il loro soggetto» (*Korennye voprosy sovetskoj cinematografii. Vsesojuznoe soveščanie po tematičeskomu planirovaniju chudožestvennich fil'm na 1934 god* [Le questioni fondamentali della cinematografia sovietica. La conferenza nazionale per la pianificazione tematica dei film a soggetto per il 1934], GUKF, Moskva 1933, p. 40).

25. Nostra elaborazione grafica sulla base delle risposte date dal pubblico coinvolto nell'inchiesta. Cfr. *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr'"*, in RGALI, f. 2495, op. 1, dd. 11, 12, 13.

26. Cfr. Tabella 3.

27. Fra le numerose attività artistiche degli anni della guerra civile si ricordino anche le feste di massa (*massovye prazdnestva*): grandiosi allestimenti teatrali all'aperto che proponevano una ricostruzione dell'epopea proletaria, in cui potevano essere impegnate anche migliaia di persone, guidate da diversi registi. Proprio alla rivoluzione d'ottobre e in particolare alla presa del Palazzo d'Inverno, quale suo episodio culminante, era stata dedicata una di queste manifestazioni nel terzo anniversario della salita al potere dei bolscevichi. Lo spettacolo, intitolato proprio *Vzjatie Zimnogo dvorca* (La presa del Palazzo d'Inverno), fu messo in scena a Pietrogrado il 7 novembre 1920 e vide la presenza di cinque registi (N. Evreinov, A. Kugel', N. Petrov, K. Deržavin, J. Annenkov), seimila fra attori e comparse e centocinquantamila spettatori. In questo senso *Oktjabr'*, e gli altri film usciti nel 1927 in occasione del decennale della rivoluzione, non costituirono il primo tentativo del potere di autorappresentarsi. Sul fenomeno delle feste di massa si veda: I. Bibikova, N. Levčenko, *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. 1917-1932* (L'arte di agitazione di massa. La preparazione delle feste. 1917-1932), Iskusstvo, Moskva, 1984; N. Gourfinkel, *Teatro russo contemporaneo*, Bulzoni Editore, Roma, 1979, pp. 107-23; A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1959, pp. 89-92.

28. R. Taylor, *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, cit., pp. 93-4.

29. N. Zorkaja, *Istorija sovetskogo kino* (Storia del cinema sovietico), Aletejija, Sankt-Peterburg, 2006, p. 109.

30. P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze, 1984, p. 150.

31. M. Ferro, *Cinéma, une vision de l'histoire*, Éditions du Chêne, Paris, 2003, pp. 46-8.

32. Ci troveremmo allora davanti al concetto di "consonanza cognitiva", con cui Pierre Sorlin spiega il modo in cui a volte il cinema, inconsapevolmente, aderisce alla propaganda ufficiale e si fa suo malgrado veicolo di questa presso l'opinione pubblica. Cfr. P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, cit., pp. 106-7. Nel caso specifico sarebbe stata l'"efficacia storica" di *Ottobre* a rendere "condivisibili" le immagini per gli spettatori ed a persuadere così il pubblico della fedeltà di queste alle vicende realmente accadute.

33. Anche il testo metodologico di Trojanovskij ed Egiazarov proponeva cinque domande relativamente ai dati personali dello spettatore. L'unica differenza consisteva nell'indicazione del sesso al posto di quella sullo stato civile, dal quale peraltro è desumibile anche il sesso dell'intervistato. Cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kinozritelja*, cit., pp. 12-3.

34. Nostra elaborazione grafica sulla base delle risposte date dal pubblico coinvolto nell'inchiesta. Cfr. *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr'"*, in RGALI, f. 2495, op. 1, dd. 11, 12, 13.

35. A rafforzare la composizione giovane del pubblico sottolineiamo come ben più della metà (il 55%) non era coniugata e come ancora la metà non superasse i 25 anni. Cfr. Tabella 3.

36. Si ricordi che nel 1927-28 dei 551.000 insegnanti della scuola solo il 10% di essi aveva un grado di istruzione superiore, completo o meno. Cfr. A. C. Barsenkov, A. I. Vdovin, *Istorija Rossii 1917-2004*, Aspekt Press, Moskva, 2006, p. 181.

37. Nonostante gli sforzi del governo sovietico, il problema dell'analfabetismo rimase cruciale per tutti gli anni Venti e risultati effettivi furono ottenuti solo alla fine del decennio. Nel 1926 La percentuale di popolazione alfabetizzata all'interno della RSFSR raggiungeva il 60,9%, mentre nell'intero

paese non superava il 56,6%. Verso il 1930 il 63% della popolazione della RSFSR poteva contare su un'alfabetizzazione almeno di base. Cfr. *ivi*, p. 180.

38. Questa era l'indicazione utilizzata: «Scrivete sul retro in modo dettagliato sui pregi e i difetti del film *Ottobre*, e anche film di quale contenuto vorreste vedere in futuro». *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr"*, in RGALI, f. 2495, op. 1, d. 11, p. 1. Il volume metodologico di Egiazarov e Trojanovskij precedentemente utilizzato suggeriva due forme per avvertire chi avrebbe compilato il questionario della possibilità di inserire un commento personale sul retro del foglio: «Sul retro del questionario scrivete in modo più dettagliato tutti i pregi e i difetti del film che avete visto»; «Scrivete sul retro più dettagliatamente le proprie esigenze (su che argomento vorreste vedere un film nella prossima stagione, cosa occorre cambiare nel regolamento dei cineatri etc.). E anche sulla domanda relativa ai film sovietici e stranieri (perché preferite gli uni o gli altri)» (A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kinozritelja*, cit., p. 49).

39. Sottolineato nel testo, presumibilmente da chi controllò i questionari (la sottolineatura è tracciata con una matita di colore diverso da quella utilizzata dall'autore del commento).

40. *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr"*, in RGALI, f. 2495, op. 1, d. 11, p. 1.

41. *Ivi*, p. 18.

42. M. Ferro, *Cinema e storia*, Feltrinelli, Milano, 1980, p. 15.

43. Il 100% del pubblico con un livello di istruzione superiore aveva apprezzato il film; fra gli spettatori con un livello medio il 93% aveva apprezzato il film, il 6% aveva risposto "Non molto" e l'1% "Non mi è piaciuto"; fra gli spettatori con un livello di istruzione basso il 94% era rimasto soddisfatto della pellicola, mentre il 6% aveva risposto "Non molto" (cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kinozritelja*, cit., p. 20).

44. Riguardo al "montaggio intellettuale", occorre infine ricordare come non tutto *Ottobre* sia costruito su di esso, come lo stesso Ejzenštejn tenne a precisare alla già citata conferenza dei cineasti del 1935, quando sostenne che il cinema intellettuale si presentava semplicemente come «una variante teoricamente possibile» (cfr. *Vystuplenie S. Ejzenštejna* [Intervento di S. Ejzenštejn], in *Za bol'soe kinoiskusstvo. Vsesojuznoe tvorčeskoe soveščanie rabotnikov sovschoj kinematografii*, cit., p. 25).

45. Alla conferenza del partito comunista sul cinema del marzo 1928, immediatamente successiva all'uscita del film, il capo della sezione dell'Agitprop del Comitato Centrale del partito comunista Krinickij da una parte segnalò le possibili difficoltà di comprensione del film da parte del pubblico contadino-operaio, affermando dall'altra come sarebbe stato opportuno un sostegno in quella che potremmo definire "alfabetizzazione visiva" da parte delle organizzazioni della gioventù comunista: «Penso che *Ottobre* sarà un film un po' difficile per contadini ed operai. Proprio il compagno Kostrov qui parlava bene del ruolo del Komsomol nel cinema e ritengo che per l'appunto dal Komsomol si esiga il sostegno di questo film. In quali condizioni *Ottobre* andrà bene? Solo quando il Komsomol lancerà una campagna attorno a questo film, quando organizzerà un lavoro di chiarimento, quando aiuterà lo spettatore di massa ad "elevarsi" fino alla comprensione di questo film» (*Zaključitel'noe slovo tov. Krinickogo* [Discorso conclusivo del compagno Krinickij], in *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, cit., p. 222).

46. Cfr. *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr"*, in RGALI, f. 2495, op. 1, dd. 11, 12, 13.

47. *Ivi*, d. 11, p. 153.

48. *Ivi*, p. 15.

49. *Ivi*, p. 16.

50. Trockij all'epoca dell'inchiesta su *Oktjabr'* si trovava in esilio in Kazachstan, in seguito all'esclusione dal partito comunista, avvenuta quattro mesi prima dell'uscita del film. Il 21 gennaio 1929 venne espulso dall'URSS e si trasferì in Turchia. Ejzenštejn dovette eliminare gli esponenti dell'opposizione interna al partito dalle scene principali, sebbene Jay Leyda segnali la presenza di Trockij in due scene. Per una ricostruzione dell'atmosfera attorno alla preparazione e ai ritardi dell'uscita di *Ottobre* in un momento politico decisivo per l'evoluzione delle sorti politiche del paese si veda J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, cit., pp. 247-9. Sorlin ridimensiona la presenza di Trockij nel film, affermando che l'organizzatore dell'Armata Rossa aveva una piccola parte nell'edizione originale

e che il taglio delle riprese in cui appariva accorciò la pellicola solo di pochi minuti. Cfr. P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, cit., p. 21.

51. Il presidente del presidium del Soviet supremo Michajl Kalinin, affidando l'incarico di girare il film ad Ejzenštejn ed Aleksandrov, diede loro la sola direttiva di mostrare Lenin «guida della rivoluzione socialista e fondatore dello stato socialista» (cit. da E. Decaux in "Cinematographe", 55 [Le cinéma stalinien], 1980, p. 4).

52. *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr"*, in RGALI, f. 2495, op. 1, d. 11, p. 125.

53. Ivi, p. 144.

54. Contro la "tipizzazione", che era ritenuta una della modalità adottata dai registi "formalisti" per affermare la centralità del regista nel film, venne addirittura organizzato dall'ODSK e dall'ARK (l'Associazione dei cineasti rivoluzionari) un "processo sociale-dimostrativo" (*Obsščestvenno-pokazatel'nyj sud*). Dopo "l'interrogatorio dei testimoni" e lo svolgimento del dibattito venne decretato: «di riconoscere infondato il rifiuto di alcuni cineasti di utilizzare attori professionisti; di riconoscere che, per una crescita di successo della cinematografia sovietica, la questione della specializzazione si sarebbe dovuta risolvere in senso positivo; di riconoscere che il sistema fino allora esistente di coinvolgimento nella produzione delle "persone dalla strada", comportando l'allontanamento di una serie di lavoratori dalla loro attività principale e generando la disoccupazione fra gli attori professionisti [...] va severissimamente condannato e non deve aver luogo nel cinema sovietico rivoluzionario». Venne ritenuto necessario permettere l'utilizzo di attori non professionisti solo in casi eccezionali e comunque sempre previa autorizzazione delle organizzazioni sovietiche e sociali. Cfr. "Kino", 29, 17 luglio 1928, p. 1; 32, 7 agosto 1928, p. 4.

55. R. Taylor, *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, cit., pp. 95-6.

56. D'altra parte la domanda n. 4 del questionario, a risposta aperta, chiedeva quali fossero i momenti del film rimasti più impressi: gli spettatori segnalavano in particolar modo la presa del palazzo d'inverno e le sequenze con la presenza del personaggio di Lenin. *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr"*, in RGALI, f. 2495, op. 1, dd. 11, 12, 13.

57. Ivi, d. 11, p. 154.

58. Nostra elaborazione grafica sulla base delle risposte date dai pubblici coinvolti nelle diverse inchieste. Cfr. *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr"*, in RGALI, f. 2495, op. 1, dd. 11, 12, 13; A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kinozritelja*, cit., p. 44.

59. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kinozritelja*, cit., p. 7. Nei primi anni Trenta il campo di ricerca dello studio dello spettatore sembrò effettivamente cercare maggiormente una sua base scientifica di legittimità: gruppi di psicologi si interessarono in modo specifico allo studio della percezione del film da parte dello spettatore, sebbene lo stesso studio del 1928 dedicasse una parte proprio alle reazioni psicofisiche del pubblico. Cfr. E. Kva, *Problemy izučenija zritelja na doklade v Dome Kino* (I problemi dello studio dello spettatore nella relazione alla Casa del Cinema), in "Sovetskoe Kino", 7, 1934, pp. 77-8. Da registrare anche la crescita di interesse per lo spettatore-bambino, che portò all'uscita del volume a cura di A. M. Gel'mont, *Izučenie detskogo zritelja* (Lo studio dello spettatore-bambino), Rosskino, Moskv, 1933. A proposito del rapporto fra cinema e giovanissimi va ricordato come *Oktjabr'* fu oggetto, durante i matinée (*utrenniki*) alla sala "Balkan", di uno studio delle reazioni di questa particolare fetta di pubblico. Alla fine delle proiezioni ci fu un plebiscito a favore del film di Ejzenštejn: nelle cassette messe a disposizione dei bambini ben 630 erano i biglietti a favore della pellicola e solo 37 contrari. Cfr. N. Tolstova, *"Oktjabr" u detej* ("Ottobre" e i bambini), in A. M. Gel'mont (pod. red.), *Kino-Deti-Skola. Metodičeskij sbornik po kino-rabote s det'mi* (Cinema-Bambini-Scuola. Raccolta metodologica per lavorare coi bambini attraverso il cinema), Rabotnik prosveščeniija, Moskv, 1929, pp. 113-25.

60. Cfr. J. A. Belousov *Problema vzaimnošenij chudožnika i zritelja v sovetskom kinematographe 20-ch - 30-ch godov* (Il problema delle correlazioni fra artista e spettatore nella cinematografia sovietica degli anni '20 e '30), Vsesojuznyj Gosudarstvennyj Ordena Trudovogo Krasnogo Znameni Institut Kinematografii, Moskv, 1981.

61. Nel 1966 i sovietici "riesumarono" la prima versione di *Oktjabr'* dai magazzini, dove era stato posto in seguito allo scarso successo al botteghino, e la fecero circolare nuovamente, vendendola in

Occidente. A stiche del film terventi sulla della rivoluzio

62. La tr inserire *Oktja* la definisce ne passato mitico Armand Colir

63. "Kino sul contrasto c sulla rivoluzio un film per cel Il Castoro, Mi

64. Lo ste dicato proprio quella del part a quello che ne cialista" (cfr. V sojuznoe tvorče

chi minuti. Cfr. P. Sorlin, *La*

a, affidando l'incarico di gi-
mostrare Lenin «guida della
x in "Cinematographe", 55

5, op. 1, d. 11, p. 125.

ttata dai registi "formalisti"
ato dall'ODSK e dall'ARK
tivo" (*Obsščestvenno-poka-*
dibattito venne decretato:
professionisti; di riconoscere
ne della specializzazione si
no allora esistente di coin-
allontanamento di una serie
gli attori professionisti [...]
ico rivoluzionario». Venne
a casi eccezionali e comun-
Cfr. "Kino", 29, 17 luglio

pp. 95-6.

a, chiedeva quali fossero i
olar modo la presa del pa-
nkety oprosa zritelej po ki-

ilici coinvolti nelle diverse
f. 2495, op. 1, dd. 11, 12, 13;

Nei primi anni Trenta il
re maggiormente una sua
cifico allo studio della per-
dedicasse una parte pro-
ritelja na doklade v Dome
l Cinema), in "Sovetskoe
spettatore-bambino, che
elja (Lo studio dello spet-
ema e giovanissimi va ri-
lkan", di uno studio delle
un plebiscito a favore del
rano i biglietti a favore
re" e i bambini), in A. M.
let'mi (Cinema-Bambini-
Rabotnik prosveščenijsa,

rovetskomoj kinematografije
la cinematografia sovie-
Krasnogo Znameni Insti-

magazzini, dove era stato
vamente, vendendola in

Occidente. Accolto molto favorevolmente in Occidente, il governo vide le potenzialità propagandi-
stiche del film sia in patria che all'estero, sebbene decise di semplificarlo ulteriormente con nuovi in-
terventi sulla pellicola. La nuova versione uscì nel 1967 per celebrare il cinquantesimo anniversario
della rivoluzione. Cfr. P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, cit., pp. 21-2.

62. La trasposizione cinematografica dell'evento fondatore dello stato bolscevico permette di
inserire *Oktjabr'* fra le pellicole rispondenti alla regola della *transfusion*, così come Jérôme Bimbenet
la definisce nell'ambito dei principi della propaganda politica utilizzati dal cinema: «Il recupero di un
passato mitico, di un avvenimento fondatore, di un eroe nazionale» (J. Bimbenet, *Film et histoire*,
Armand Colin, Paris, 2007, p. 264).

63. "Kino", 20 dicembre 1927. Sulla finalità "temporale" attribuita da Ejzenštejn ad *Oktjabr'* e
sul contrasto con le aspettative del potere politico rileva acutamente Aldo Grasso: «*Ottobre* è un film
sulla rivoluzione, e soprattutto sulla necessità di una rivoluzione permanente. Chiedono ad Ejzenštejn
un film per celebrare il passato e lui consegna un film per il futuro» (A. Grasso, *Sergej M. Ejzenštejn*,
Il Castoro, Milano, 1985, p. 64).

64. Lo stesso Ejzenštejn alla già citata conferenza dei cineasti sovietici del gennaio 1935 aveva in-
dicato proprio lo spostamento d'interesse dei cineasti dalla tematica genericamente rivoluzionaria a
quella del partito come uno degli elementi principali di passaggio dal cinema della NEP (1924-1929)
a quello che negli anni della "rivoluzione culturale" avrebbe condotto all'adozione del "realismo so-
cialista" (cfr. *Vystuplenie S. Ejzenštejna* [Intervento di S. Ejzenštejn], in *Za bol'soe kinoiskusstvo. Vse-
sojuznoe tvorčeskoe soveščanie rabotnikov sovetskogo kinematografii*, cit., p. 30).

Copyright © MMIX
ARACNEeditrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2882-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2009

Andrea Perr
gata e trad
di Francesco

"Staglie di
crucchi"
di Roman
051

Desam
di Roman
001

Mehdi Char
di Francesco

Errance par
par François

Attitudes an
by Steve Buc

„Schreiben
Oma oder s
Briefes im Z
von Gudrun

Un poeta ro
di Ornella C

Towards a l
press evalu
by Geoffrey

Una aproxi
y en españo
por Rosaria

La traduzio
di Marina M

“Die Roma
di Maria R

Tiziano Te
di Mauro F