

Il volume indaga il pubblico cinematografico sovietico dal periodo della NEP ai primi anni Trenta, sulla base delle fonti d'archivio e della pubblicistica del tempo. Studiare il pubblico sovietico significa esplorare la storia sociale e culturale dell'URSS attraverso il filtro del cinema. Il potere sovietico sollecitò la mobilitazione della società attorno alla promozione del proprio cinema quando quello straniero, bollato come "borghese", era predominante nelle sale.

La "Società degli amici del cinema sovietico" (ODSK) costituì in questo senso l'esperienza più originale nell'URSS degli anni Venti. Il suo compito fu di trasformare il pubblico in soggetto attivo nell'edificazione dell'URSS, con l'impegno diretto nella promozione del cinema sovietico. Tuttavia, vi fu sempre uno scarto fra le dichiarazioni programmatiche dell'ODSK e le difficoltà nell'attuare. L'obiettivo di essere un'associazione di massa operaio-contadina si scontrò con dei limiti che ne ridimensionarono i risultati. La variazione della composizione sociale, politica e degli iscritti dell'associazione permette di ritrovare alcune dinamiche socioeconomiche e culturali tipiche del passaggio dalla NEP allo stalinismo montante, con la diretta dipendenza dell'arte e della cultura dal partito comunista, e l'imposizione del realismo socialista nel 1934.

Fra le iniziative più originali degli anni Venti, lo studio dello spettatore ebbe lo scopo di constatare le preferenze e le abitudini del pubblico affinché le case di produzione proponessero un'offerta filmica rispondente alla sua domanda, in sintonia con il sistema concorrenziale della NEP. Al fine commerciale si accompagnò, acquisendo più rilevanza, quello ideologico, volto alla rieducazione del pubblico ai valori della società socialista. L'analisi specifica dell'inchiesta sul pubblico moscovita circa *Oktjabr'* (1928) di Ejzenštejn fa emergere, infine, degli esiti divergenti dalla tradizione storiografica sul presunto insuccesso del film fra il pubblico interno.

STEFANO PISU è dottore di ricerca in Storia moderna e contemporanea (2008) e assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio dell'Università di Cagliari e il Dipartimento di Scienze Politiche dell'Università di Roma Tre. Ha pubblicato diversi saggi sulla storia dell'URSS e la storia internazionale attraverso il cinema, fra cui: *Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)* (Rubbettino 2013); *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema (1932-1976)* (FrancoAngeli 2016).

www.morlacchilibri.com | euro 13,00



Stefano Pisu

Cultura e mobilitazione di massa in URSS

Morlacchi Editore U.P.



Stefano Pisu

Cultura e mobilitazione di massa in URSS

Cinema e pubblico
dalla NEP al realismo socialista

Morlacchi Editore U.P.

Stefano Pisu

Cultura e mobilitazione di massa in URSS

Cinema e pubblico dalla NEP al realismo socialista

Morlacchi Editore *U.P.*



Pubblicazioni del Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio
dell'Università degli Studi di Cagliari
Archeologia, Arte e Storia

Volume 9

COMITATO SCIENTIFICO

Francesco Atzeni, Cecilia Tasca, Rossana Martorelli,
Raffaele Cattedra, Ignazio Macchiarella, Marco Giuman

I testi inseriti nella collana sono sottoposti a referaggio in forma anonima

In copertina: Il pubblico moscovita all'ingresso della sala "2° Goskinoteatr" – attualmente il cinema "Metropol" – per l'anteprima del film *Bronenosec Potemkin* (*La Corazzata Potemkin*) di Sergej Ejzenštejn (21 dicembre 1925).

Progetto grafico di copertina: Jessica Cardaioli

ISBN: 978-88-9392-000-1

Copyright © 2018 by Morlacchi Editore, Perugia. Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la copia fotostatica, non autorizzata. Mail to: redazione@morlacchilibri.com | www.morlacchilibri.com. Finito di stampare nel mese di giugno 2018 da Digital Print-Service, Segrate (MI).

Indice

| | |
|-----------------------------|----|
| Prefazione di Pierre Sorlin | 7 |
| Introduzione | 13 |
| Abbreviazioni | 29 |

1. LA SOCIETÀ DEGLI AMICI DEL CINEMA SOVIETICO

| | |
|---|----|
| 1. Un'associazione poco studiata | 31 |
| 2. Genesi e scopi dell'ODSK dalla NEP alla rivoluzione culturale | 33 |
| 3. L'ODSK in cifre: crescita, composizione sociale e politica | 38 |
| 4. I rapporti col partito comunista e le altre organizzazioni | 44 |
| 5. L'attività nella seconda metà degli anni Venti | 48 |
| 6. La riorganizzazione e l'agonia dell'ODSK nei primi anni Trenta | 53 |

2. LO «STUDIO DELLO SPETTATORE» NEL CINEMA SOVIETICO

| | |
|--|-----|
| 1. Nuovi gusti per un nuovo pubblico? | 61 |
| 2. Le origini dello «studio dello spettatore» | 63 |
| 3. L'ODSK e lo studio dello spettatore | 70 |
| 4. La conferenza del partito comunista sul cinema | 81 |
| 5. Per uno studio dei gusti del pubblico sovietico | 85 |
| 6. Un <i>homo sovieticus cinephilus</i> ? | 109 |

3. L'INDAGINE SU *OKTJABR'* DI EJZENŠTEJN

| | |
|---|-----|
| 1. <i>Oktjabr'</i> : un film che non piacque? | 113 |
| 2. Il giudizio degli spettatori | 118 |
| 3. Il pubblico di <i>Oktjabr'</i> | 128 |
| 4. Un film (in parte) riconciliato col pubblico | 137 |

| | |
|-----------------|-----|
| Indice dei nomi | 141 |
|-----------------|-----|

Il Sovkino deve sapere come respira lo spettatore, tra quanto tempo si potrà riproiettare il film sullo schermo, quali film ama la Siberia centrale e come si riflette la situazione generale del Paese nel riempimento delle sale... Noi ancora ci immaginiamo lo spettatore senza nessun tipo di articolazione, come qualcosa di generico... Per noi è inaspettato che la folla in fila per vedere Harry Piel al cinema Gorn debba essere sgomberata dalla polizia a cavallo, per noi è inaspettato che i contadini arrivino nella città di Novosibirsk e vi pernottino per vedere *Baby Rjazanskie*. Per noi è inaspettato il fiasco commerciale di *Mat' e Konec Sankt-Peterburga* e il grande successo di *Pikovaja Dama* a dieci anni dalla prima proiezione. Finora non abbiamo controllato come reagiscono allo stesso film spettatori di diversi quartieri. Fra l'altro ci sono film che non sono apprezzati alla prima visione ma poi hanno un lungo successo alla seconda. [...] Il monopolio della distribuzione del Sovkino deve essere legato alla ricerca sullo spettatore, con un lavoro scientifico ben definito, con una chiara rappresentazione del proprio mercato. Attualmente ci basiamo solo su preconcetti.

(V. Šlovskij, *K voprosu ob izučenii zritelja*
[*La questione dello studio dello spettatore*],
in «Sovetskij Ekran», 50, 1928, p. 6)

Prefazione

Per molto tempo i film furono valutati dalla critica come oggetti autonomi, immutabili, indifferenti alla reazione degli spettatori o alle variazioni del canone estetico. Il punto di vista cambiò con l'introduzione del cinema nello spazio privato: un film non si guarda a casa, in famiglia, come lo si vede nel buio della sala, in mezzo a una massa di sconosciuti. Oggi l'analisi dell'audience è diventata un settore importante degli studi cinematografici che interessa tanto sociologi e storici quanto gli specialisti di cinema: numerose monografie sono state dedicate all'argomento. Ottimi lavori hanno descritto la creazione e l'evoluzione del pubblico del cinema nella Russia zarista, dal 1896 alla rivoluzione. Il libro di Stefano Pisu prolunga la ricerca con un'investigazione originale e approfondita del periodo successivo che, dall'ottobre del 1917, attraverso la Nuova Politica Economica, finì con l'imposizione nella prima metà degli anni Trenta del "realismo socialista", quale dottrina ufficiale per l'arte, la letteratura e il cinema.

Il periodo fu tra i più brillanti nell'evoluzione del cinema russo e sovietico. Frequentemente citate, le parole attribuite a Lenin – «di tutte le arti la più importante per noi è il cinema» – non si trovano nelle opere del leader della rivoluzione. Un anno dopo la sua morte furono svelate dal commissario per l'educazione, Lunačarskij, che voleva introdurre il cinema nei villaggi isolati della Siberia ma incontrava molti ostacoli tecnici e finanziari. Riferirsi a un'affermazione di Lenin che nessuno era in grado di verificare non era un modo per eliminare le obiezioni? Abituati a servirsi della parola e dello scritto, gli uomini del Cremlino riconoscevano l'importanza del cinema, veicolo di propaganda e strumento didattico, ma non sapevano come usarlo. Dovevano risolvere problemi più urgenti quali l'approvvigionamento insufficiente, le migrazioni verso le città, la differenza crescente tra prezzi industriali e prezzi agricoli. Nel 1919 fu istituita una scuola nazionale di cinema; cinque anni dopo si costituì il Sovkino, con la riunione delle compagnie pubbliche di produzione filmica e delle società di distribuzione; nel 1925 nacque l'ODSK, la Società degli amici del cinema sovietico: sembravano misure sufficienti per promuovere un cinema autenticamente rivoluzionario.

Il governo non aveva previsto l'importanza della domanda di film. L'URSS era diventata (e lo è rimasta fino alla sua sparizione) una grande consumatrice di film. Prima della guerra il novanta per cento dei film proveniva da Francia, Germania e Italia. Il conflitto interruppe le importazioni e le imprese russe comprarono le filiali delle compagnie straniere, aumentando la produzione interna che passò da centotrenta mediometraggi nel 1913 a oltre cinquecento nel 1916. Le società di produzione private erano solide, disponevano di ottime attrezzature, di tecnici esperti e di una lunga esperienza: non a caso i loro film ebbero più successo di quelli del Sovkino. Negli anni della NEP il cinema fu un'oasi di tolleranza e di pluralismo, dove si potevano vedere opere straniere, soprattutto americane, e film di puro intrattenimento senza traccia di propaganda. I questionari e i giudizi analizzati da Stefano Pisu mostrano come ci fosse all'epoca una reale libertà d'espressione, perlomeno a proposito dei problemi artistici: una parte delle persone intervistate dopo la proiezione di *Ottobre* osava dire che prima di vederlo conosceva male gli avvenimenti rappresentati nel film.

L'ODSK rimase, durante i primi anni della sua breve storia, un luogo di dibattito senza riserve. Il libro di Pisu, che offre la prima storia esauriente della società, non si limita a chiarire un aspetto del cinema sovietico per molto tempo considerato secondario, ma da un contributo notevole alla riflessione sulla NEP. Bisogna ammetterlo, sappiamo poche cose sul lavoro concretamente realizzato dall'ODSK: organizzò proiezioni nelle campagne, anticipò quelli che sarebbero stati più tardi i cine-forum e fece sondaggi sulle preferenze cinematografiche del pubblico. Le statistiche relative ai tesserati indicano variazioni talmente forti e inspiegabili che valutare il numero dei membri è impossibile. Una tale imprecisione non è casuale giacché l'ODSK non era un'istituzione burocratizzata e animare dibattiti sui film sembrava più utile che mandare relazioni aggiornate all'amministrazione centrale. Si aderiva senza dovere soddisfare condizioni particolari, bastava la volontà d'impegnarsi a far conoscere e apprezzare il cinema sovietico. Qui lo studio del cinema incrocia la storia generale.

La NEP, con la ripresa parziale degli scambi coi paesi capitalisti, ebbe, come motivo principale, una situazione economica disastrosa: «Le privazioni che subiscono i lavoratori sono talmente gravi che l'indebolimento di questi è diventato il primo problema attuale. Dobbiamo assicurare loro, immediatamente, un respiro grazie a un miglioramento della loro situazione materiale» confessava la «Pravda»¹. C'era però anche un'altra ragione: il partito comunista mancava di militanti poiché gli aderenti “storici”, attori della ri-

¹ «Pravda», 6 marzo 1921.

voluzione, occupavano le cariche nazionali e non c'erano abbastanza persone a livello locale. 1921, 1924, 1928: periodicamente il partito organizzava una campagna di reclutamento massiccio poco utile visto che, come riconoscevano le «Izvestija»², attrarre numerosi operai era facile, però questi non avevano nessuna formazione né intellettuale, né politica. La creazione, pochi mesi dopo questa confessione, di un'associazione di volontari desiderosi di sostenere il cinema sovietico e di resistere alla diffusione di film ritenuti ostili al socialismo non fu fortuita: l'aiuto di persone pronte a collaborare, ma estranee al partito, era indispensabile. Almeno due terzi dei membri dell'ODSK non erano iscritti al partito, il che non significava non politicizzati, visto che numerosi aderenti ai partiti sciolti dopo la rivoluzione volevano partecipare utilmente all'educazione artistica della popolazione senza divenire bolscevichi³. La categoria sociale più importante era quella operaia, però i membri del partito rappresentavano meno di un dodicesimo dei tesserati e solo i membri del Komsomol assicuravano una presenza fortemente minoritaria del comunismo. La nozione di “operaio” è elastica, include manovali, operai qualificati, ingeneri e le tabelle di cui disponiamo non consentono di proporre una partizione secondo le competenze: rimane il fatto rilevante che nell'ODSK la maggioranza degli “operai” non dipendeva dal partito.

Analizzando puntualmente la struttura professionale e la composizione politica dell'associazione Pisu svela un aspetto importante della NEP, ovvero l'apertura ad agenti non sottomessi al controllo diretto di Mosca. Mostra anche come la relativa indipendenza dell'ODSK fu uno dei fattori che contribuirono a mantenere una produzione cinematografica aperta. Lungo il decennio la creazione filmica fu straordinariamente variegata in URSS, con opere d'avanguardia, commedie “borghesi”, avventure e fantascienza. Nel medesimo periodo l'audience si dimostrò spesso appassionata, pronta, almeno nelle grandi città, a esprimere giudizi non stereotipati: gli anni Venti rappresentano un momento eccezionale nell'evoluzione del cinema sovietico, un decennio in cui interessarsi al pubblico, alle sue pratiche, ai suoi gusti offre un punto di vista sull'uso del tempo libero in Unione Sovietica prima dello stalinismo.

Pisu descrive l'evoluzione degli studi sui gusti del pubblico dal periodo anteriore alla guerra agli anni della NEP e fa capire come lo scopo delle inchieste fosse di conoscere le preferenze degli spettatori per tenerne conto nella redazione delle sceneggiature. Citando opinioni di studiosi contempo-

² «Izvestija», 19 aprile 1924.

³ Riguardo a questi «radunabili» vedi «Pravda», 21 settembre 1921.

ranei, l'autore fa misurare la distanza tra le concezioni dell'audience vigenti ai tempi della NEP e quelle che prevalgono oggi. Negli anni Venti si pensava che lo spettatore fosse evidentemente sincero e desse il suo parere autentico: bastava contare le occorrenze per avere percentuali affidabili di opinioni positive e negative sui film. Chi effettuava le indagini non pensava che i giudizi potessero essere influenzati da dati apparentemente esterni, per esempio dal fatto che c'erano polemiche a proposito di un film e che, senza saperlo, gli individui intervistati seguivano l'opinione corrente o la respingevano.

Il lavoro di Pisu ne offre un esempio sintomatico. *La sesta parte del mondo*, film nel quale Vertov faceva una critica del capitalismo e mostrava, grazie a immagini riprese attraverso il pianeta, la costruzione di una nuova società mondiale, risultò ultimo sulla lista delle opere giudicate negativamente in un sondaggio realizzato a Mosca nel 1927. Non c'era niente di disorientante nell'opera che, però, non concordava con le preoccupazioni del momento. Nell'ottobre 1917 i rivoluzionari erano convinti che il loro movimento, allargandosi alla Germania, avrebbe raggiunto presto tutto l'universo capitalista. Dopo tre anni bisognò rassegnarsi al fatto che il socialismo non avrebbe oltrepassato le frontiere dell'URSS e l'opera poetica, ottimista di Vertov fu vista come un'utopia intempestiva. Invece *Ottobre*, a dispetto dei passaggi astratti, come la sequenza metaforica sulla divinità, ieratica, sorprendente, non collegata alle scene anteriori e posteriori, fu molto apprezzato a Mosca da un gruppo di spettatori che l'ODSK aveva riunito. In occasione del decimo anniversario della rivoluzione l'argomento era all'ordine del giorno: pareri contraddittori si esprimevano a proposito dell'opera di Ejzenštejn, i membri del campione, giovani e in maggioranza provvisti di una formazione secondaria, volevano affermare che capivano le figure allegoriche.

Numerosi fattori, indipendenti dai film, intervengono nella frequentazione del cinema e l'analisi dell'audience è stata costretta ad allargarsi per prendere in considerazione elementi dei quali nessuno si preoccupava negli anni Venti. Agli occhi di un osservatore superficiale, una sala cinematografica è un luogo amorfo, la gente che aspetta l'inizio dello spettacolo parla poco; durante la proiezione, nel buio, solo urla o risate possono rompere un silenzio pesante; alla fine tutti se ne vanno per la loro strada. In realtà, per un osservatore attento, la sala è il luogo di una paradossale attività sociale in cui gli spettatori formano una "comunità informale". Una comunità perché le persone hanno fatto il medesimo passo preliminare, hanno scelto un certo programma, sono venute, hanno pagato, vedono lo stesso oggetto. La comunità è informale visto che i partecipanti non si rendono conto che sono legati gli uni agli altri nella misura in cui comportandosi in maniera identi-

ca sono, per due o tre ore, membri di un insieme umano che osserva regole di cui non sono coscienti. Il nero, in un cinema, non è il vuoto: rumori, respirazioni, movimenti, contrazioni durante i passaggi topici del film comandano parzialmente le reazioni degli spettatori.

Vari fattori influiscono sul grado di coesione all'interno della comunità. Un primo elemento è la geografia. Pisu fa giustamente una distinzione tra le prospettive di intrattenimento pubblico, nello specifico di frequentazione del cinema, a Mosca e in una città media, Tula. Precisiamo che in tutte le aree urbane importanti c'erano sale di centro città dove si recavano amatori venuti da vari quartieri e sale di periferia. In queste sale le stesse persone si ritrovavano periodicamente e una familiarità superficiale si stabiliva tra di loro, producendo un certo effetto sui comportamenti degli spettatori come sui loro giudizi sui film. Parlare del pubblico è ingannatore in quanto ci sono molti pubblici instabili e dobbiamo dissociare l'atto di presenza a una proiezione, osservabile, dalla reazione ai film.

Un secondo dato da prendere in considerazione è il numero di volte che un individuo assiste a una proiezione. Per gli anni della NEP i documenti sono rari. Pisu trae il migliore profitto dai tre campioni di cui disponeva. Le liste stabilite negli anni Venti sono caratteristiche di un approccio ancora elementare alla materia: si espone uno dopo l'altro, come risposta possibile, tutti i numeri da 1 a 11 spettacoli visti ogni mese, e si aggiunge una categoria imprecisa (l'opzione «spesso»). Tale precisione è ingannevole poiché una persona che afferma di andare al cinema una o due volte al mese dice semplicemente che ci va in maniera irregolare, mai certi mesi, tre volte i altri momenti; l'unica distinzione utile, a partire delle tabelle, oppone una pratica regolare a una pratica irregolare. E queste categorie devono essere riferite alla posizione geografica delle sale nelle quali è stata fatta l'inchiesta e alla popolazione totale del luogo, città o villaggio.

Pisu è stato costretto a lavorare con un materiale concepito in una prospettiva rigorosamente commerciale, indifferente al comportamento collettivo degli individui spettatori e lontana dai nostri interrogativi. Cionondimeno, è riuscito a mettere in risalto i tratti salienti del pubblico cinefilo di Mosca nella fase eccezionale della storia sovietica che fu la NEP. A meno che non si scoprano nuovi documenti non si andrà molto più in là. Il suo libro è la migliore sintesi che si possa proporre oggi sull'argomento.

Pierre Sorlin

Introduzione

A partire dagli anni Settanta gli storici – non solo di formazione cinematografica – hanno iniziato a studiare il cinema sovietico, allontanandosi dalle mere questioni artistiche, per affrontare aspetti più generalmente politici, culturali e sociali della storia dell'URSS tramite il prisma del cinema, nella sua molteplice natura di industria, oggetto culturale e medium.

Ferro aveva intuito la possibilità di effettuare attraverso l'esame di alcuni film – come *Po zakonu* (Dura lex, 1926) di Lev Kulešov e *Čapaev* (Id., 1934) di Georgij e Sergej Vasil'ev – delle analisi e «controanalisi» della società sovietica, rivelandone aspetti più latenti, quali la critica ai processi politici degli anni Venti oppure l'affermarsi nei primi anni Trenta di un'ideologia staliniana di stampo conservatore⁴. Alla fine dello stesso decennio alcuni studiosi anglosassoni hanno avviato delle ricerche sul versante propriamente istituzionale e organizzativo del settore cinematografico sovietico. Taylor ha fornito per primo un contributo fondamentale alla storia politica del cinema dell'URSS dalla rivoluzione alla fine degli anni Venti, mostrando sia i progetti delle autorità politiche e cinematografiche, sia la loro concreta realizzazione. Lo studioso britannico è giunto alla conclusione che vi fu sempre una distanza fra le dichiarazioni dei vertici e le misure realmente intraprese, fino alla convocazione nel marzo del 1928 della conferenza del partito sul cinema che decretò la volontà del partito comunista di irreggimentare il settore⁵.

Negli anni Ottanta Youngblood ha offerto la prima ricostruzione storica del cinema sovietico dell'epoca del muto, arrivando fino all'affermazione del realismo socialista alla metà degli anni Trenta⁶. Il suo merito è stato di in-

⁴ M. Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société*, in «Annales», 1 (1973), pp. 109-124. Id., *Cinéma et Histoire*, Denoël/Gonthier, Paris 1977 (in particolare il capitolo *L'idéologie stalinienne au travers d'un film: Tchapaev*), tr. it. *Cinema e storia*, Feltrinelli, Milano 1980.

⁵ R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1979.

⁶ D. Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*, University of Texas Press, Austin 1985.

crociare proficuamente la storia istituzionale con i dibattiti degli addetti ai lavori e l'analisi dei film, avvalendosi parzialmente – primo caso per uno studioso occidentale – delle carte d'archivio sovietiche. Uno dei principali risultati è stato quello di mostrare l'importanza di un cinema popolare di intrattenimento nel mercato della NEP, oltre che della ben più conosciuta ma minoritaria produzione d'avanguardia⁷.

La rivoluzione archivistica degli anni Novanta seguita alla fine dell'URSS ha permesso di proseguire con maggiore cognizione quanto già avviato in precedenza. Taylor ha continuato le sue indagini allargando l'arco cronologico dalla nascita del cinema russo fino alla fine degli anni Trenta: aspetto rilevante di questi lavori è stato il coinvolgimento di studiosi di diversi Paesi e la pubblicazione di importanti appendici documentarie sui dibattiti estetici, sul ruolo del partito e sui processi istituzionali e produttivi⁸. Kenez ha poi tracciato una sintesi dalla rivoluzione al secondo stalinismo, passando per gli anni del conflitto e mostrando l'importanza del cinema sovietico come fonte per la storia sociale dell'URSS⁹.

Uno dei nuovi aspetti che l'apertura degli archivi ha permesso di scandagliare a fondo è stato quello della censura. In questo senso le studiose francesi hanno contribuito in modo sostanziale: i lavori di Laurent¹⁰ per l'epoca staliniana e di Godet¹¹ per gli anni di Chruščev e Brežnev hanno scardinato

⁷ A questo aspetto la stessa autrice ha dedicato qualche anno dopo la monografia *Movies for the masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge University Press, Cambridge 1992. Uscì allora anche la prima ricerca più ampia sulla cultura popolare sovietica posta in continuità con il periodo zarista. Cfr. R. Stites, *Russian Popular Culture. Entertainment and society since 1900*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

⁸ R. Taylor, I. Christie (eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, Routledge, London-New York 1991; R. Taylor, D. Spring (eds.), *Stalinism and Soviet Cinema*, Routledge, London-New York 1993; R. Taylor, I. Christie (eds.), *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*, Routledge, London-New York 1994.

⁹ P. Kenez, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

¹⁰ N. Laurent, *L'Oeil du Kremlin. Cinéma et censure sous Staline (1928-1953)*, Privat, Toulouse 2000. Sempre attorno al rapporto fra cinema e stalinismo si veda Ead. (sous la direction de), *Le Cinéma « stalinien » questions d'histoire*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2003. Negli stessi anni il complesso rapporto fra stalinismo e cinema, in una prospettiva anche memoriale, è stato affrontato in K. Feigelson (sous la direction de), *Caméra politique. Cinéma et stalinisme, Théorème 8*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2005. Ai diversi soggetti della censura e alle vittime delle purghe fra gli anni Venti e Trenta nel campo cinematografico sono dedicati il secondo e terzo capitolo di J. Miller, *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin*, I.B. Tauris, London 2009, pp. 53-90.

¹¹ M. Godet, *La pellicule et les ciseaux. La censure dans le cinéma soviétique du Dégel à la perestroïka*, CNRS Éditions, Paris 2010.

l'immagine di un sistema di controllo monolitico, rivelando la sovrapposizione di enti partitici, governativi, oltre che cinematografici, nonché il peso dei rapporti personali e professionali nei meccanismi di vigilanza sulle singole fasi di realizzazione dei film, dalla pianificazione alla distribuzione. Negli anni Duemila sono stati gli studiosi del cinema a interessarsi maggiormente al sistema cinematografico dell'URSS, pur con un approccio storico basato sull'analisi delle fonti¹². La consistente documentazione archivistica prodotta in età sovietica e inaccessibile almeno fino alla perestrojka – e la sua riproduzione in importanti raccolte di annuari e documenti pubblicate in Russia¹³ – hanno favorito una proliferazione degli studi e dei filoni di ricerca, fino a coprire cronologicamente tutta la parabola storica dell'URSS¹⁴. A questa esplosione degli studi si collega anche la pubblicazione dal 2006 di una rivista specializzata¹⁵ sotto la direzione di Beumers¹⁶; in Francia si sono imposti in particolare gli studi promossi da Pozner, con

¹² Fra i pochi lavori russi sul cinema come fonte per lo studio della storia del proprio Paese si segnala, anche per il coinvolgimento di studiosi stranieri e per l'ampio raggio cronologico, S. Sekirinskij (pod red.), *Istorija strany. Istorija Kino* [La storia del paese. La storia del cinema], Znak, Moskva 2004.

¹³ Si veda la serie di quattro annuari *Letopis' rossijskogo kino 1863-1929* [Annuario del cinema russo 1863-1929], Materik, Moskva 2004; *Letopis' rossijskogo kino 1930-1945*, Materik, Moskva 2007; *Letopis' rossijskogo kino 1946-1965*, Kanon⁺, Moskva 2010; *Letopis' rossijskogo kino 1966-1980*, Kanon⁺, Moskva 2015. Per una raccolta documentaria dalla prospettiva politica e organizzativa si veda A. L. Evstigneeva (sost.), *Kino. Organizacija upravlenija i vlast'. 1917-1938. Dokumenty* [Cinema. Organizzazione, amministrazione e potere. 1917-1938. Documenti], Političeskaja Enciklopedija, Moskva 2016. I principali documenti sul cinema conservati al RGASPI (Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Social'no-Političeskij Istorii, Archivio statale russo di storia politica e sociale) sono riprodotti in *Kul'tura i vlast' ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr. 1928-1953. Dokumenty* [Cultura e potere da Stalin a Gorbačev. Il cinema del Cremlino. 1928-1953. Documenti], Rosspen, Moskva 2005.

¹⁴ Sugli anni di Chruščev si veda J. Woll, *Real Images: Soviet Cinemas and the Thaw*, I.B. Tauris, London-New York 2000. Sull'ultima fase della storia dell'URSS vedi A. Lawton, *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*, New Academia Publishing, Washington 2002.

¹⁵ Ci riferiamo alla rivista *Studies in Russian and Soviet Cinema* edita da Routledge

¹⁶ La stessa autrice si è distinta per aver curato diversi volumi collettanei che hanno rinnovato il panorama degli studi sul cinema sovietico ponendolo in una linea di continuità storica con l'esperienza prerivoluzionaria e con quella post sovietica. Si vedano ad esempio *A History of Russian Cinema*, Bloomsbury, New York 2008 e la curatela *A Companion to Russian Cinema*, Wiley Blackwell, Hoboken 2016.

un'attenzione specifica al cinema sovietico durante la seconda guerra mondiale e alla rappresentazione degli ebrei¹⁷.

Fra tutte le strade percorse in più di quarant'anni circa di studi accademici sulla storia del cinema sovietico (il dibattito estetico e organizzativo, le vicende istituzionali e amministrative, il ruolo ideologico del partito comunista, i meccanismi di produzione e distribuzione, i luoghi e il funzionamento della censura), una delle meno battute è stata quella del pubblico e più in generale del problema della ricezione. Studiare il pubblico sovietico di una determinata epoca significa indagare dinamiche sociali e culturali della storia dell'URSS attraverso il filtro del cinema, inteso non solo e non tanto come prodotto industriale, ma anche e soprattutto in questo caso come pratica sociale, come modalità di impiego del tempo libero dei cittadini.

Il presente volume vuole dunque essere un contributo volto a colmare almeno parzialmente questa lacuna storiografica. Malgrado lo studio pionieristico di Tsivian per il periodo zarista¹⁸ e la maggiore attenzione riservata recentemente a questo filone da parte soprattutto di sociologi e ricercatori di cinema russi¹⁹, siamo comunque davanti a un campo ancora da dissoda-

¹⁷ Si vedano a esempio V. Pozner, A. Sumpf, V. Voisin, *Filmer la guerre. Les Soviétiques face à la Shoah, 1941-1946*, 2015, <http://filmer-la-guerre.memorialdelashoah.org>, e V. Pozner, N. Laurent (sous la direction de), *Kinojudaïca. Les représentations des juifs dans le cinéma de Russie et d'Union soviétique des années 1910 aux années 1980*, La cinémathèque de Toulouse, Nouveau monde éditions, Paris 2012. Restando nell'ambito ambito francese e in quello degli studi sulle rappresentazioni si veda l'importante lavoro sull'immagine della rivoluzione di A. Sumpf, *Révolutions russes au cinéma. Naissance d'une nation : URSS, 1917-1985*, Armand Colin, Paris 2015.

¹⁸ Y. Tsivian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, Routledge, London-New York 1994.

¹⁹ J. U. Focht-Babuškin (sost.), *Publika kino v Rossii, Sociologičeskie svidetel'stva 1910-1930-ch godov* [Il pubblico del cinema in Russia. Testimonianze sociologiche 1910-1930], Kanon⁺, Gosudarstvennyj Institut Iskusstvoznaniija, Moskva 2013; E. Zhdankova, *Cinema e tempo libero in Unione sovietica negli anni venti del Novecento*, in M. G. Fanchi, D. Garofalo (a cura di), *Tra pubblico e privato. Storia e storie delle audience in era globale*, «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», 1 (2018), (in via di pubblicazione; ringrazio l'autrice e i curatori del numero per aver concesso la citazione dell'articolo prima della sua pubblicazione); Ead., *Il cinema in Unione Sovietica attraverso lo sguardo degli spettatori. Aspettative e realtà nel periodo della Nep*, in «Cinergie. Il Cinema e le altre Arti», 4 (2013), p. 95-102. Per la versione originale dell'articolo si veda *Kinoteatry v SSSR glazami zritelej: ožidaniija i povsedevnost' v period NEPa (Na materiale anketirovanija i sociologičeskich oprosov, provedennyh v kinoteatrach)*, in «Vestnik Permskogo Universiteta», 3 (2013), pp. 136-143; N. I. Lubašova, *Iz istorii sociologii kino* [Dalla storia della sociologia del cinema], in «Sociologičeskie issledovanija», 4 (2011), pp. 147-149. Fra le ricerche svolte da studiosi non russi spiccano quelle di A. Sumpf, *Le public soviétique et Octobre d'Eisenstein: enquête sur une enquête*, «1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze» [En ligne], 42 | 2004, mis en ligne le 09 janvier 2008, consulté le 02 octobre 2016. URL :

re. Si tratta di un lavoro da svolgere tramite l'uso di nuove fonti e nuovi approcci a una materia complessa, che implica la considerazione simultanea e consapevole della storia del cinema dell'URSS all'interno della sua più ampia storia sociale e politica, nonché degli studi metodologici su come trattare "storicamente" il tema sociologico dei pubblici del cinema²⁰. Al centro della presente ricerca vi è il pubblico cinematografico sovietico fra gli anni Venti e i primi anni Trenta sotto diverse prospettive. In primo luogo ci siamo interrogati sui modi in cui nell'URSS della NEP le istituzioni del partito-stato sovietico solleccitarono la mobilitazione della società attorno alla promozione del cinema nazionale in un momento in cui quello straniero, bollato irrimediabilmente come "borghese", era nettamente predominante nelle sale. Il problema di utilizzare il cinema nella sua doppia qualificazione assonante di strumento e arma (in russo *orudie* e *oružie*)²¹ si era presentato da subito al nuovo governo rivoluzionario, ma il processo di appropriazione e controllo del settore fu tutt'altro che immediato e lineare. Il 30 ottobre 1917 (12 novembre secondo il nuovo calendario adottato dai bolscevichi) – ovvero meno di una settimana dopo l'arresto del ministri del governo provvisorio ed il colpo di Stato con cui i bolscevichi presero il potere – era apparso quello che essere può ritenuto il primo documento riguardante il loro rapporto con il mezzo cinematografico. Si tratta del rifiuto del comitato militare rivoluzionario di Pietrogrado alla richiesta di un cineoperatore di effettuare delle riprese in città²². Tuttavia, poco meno di una settimana dopo lo stesso organo del soviet cittadino degli operai e dei soldati concesse all'operatore E. Modzelevskij «il diritto di effettuare riprese cinematografiche nella città di Pietrogrado e nei dintorni allo scopo di immortalare i più importanti momenti della rivoluzione»²³. Le due decisioni

<http://1895.revues.org/275> ; DOI : 10.4000/1895.275; Id., *La vision de l'Histoire des spectateurs soviétiques: la Révolution à travers Octobre d'Eisenstein*, in «Communisme», 90 (2007), pp. 31-49.

²⁰ Si vedano ad esempio R. C. Allen, D. Gomery, *Film History. Theory and Practice*, McGraw-Hill, New York 1985 (in particolare il paragrafo "Who Saw Films, How and Why? The History of Movie-Going", pp. 156-157) e M. Lagny, *de l'Histoire du cinema. Méthode historique et histoire du cinema*, Armand Colin, Paris 1992 (in particolare il paragrafo "«Une sociologie du cinéma?»", pp. 209-222.

²¹ K. Feigelson, *L'U.R.S.S. et sa télévision*, Ina/Champ Vallon, Paris 1990, p. 18.

²² V. S. Listov, *Rossija, Revolucija, Kinematograf* [Russia. Rivoluzione. Cinema], Materik, Moskva 1995, p. 29; *Petrogradskij Voенno-Revoljucionnyj komitet. Dokumenty i materialy v 3 tomach* [Il comitato militare rivoluzionario di Pietrogrado. Documenti e materiali in tre tomi], Tom 1, Nauka, Moskva 1966, p. 352.

²³ Le riprese effettuate da Modzelevskij, P. Novickij e altri operatori entrarono nel film di G. Boltjanskij *Oktjabr'skij Perevorot. Vtoraja revolucija* (Il rivolgimento di

del comitato, tanto ravvicinate cronologicamente quanto agli antipodi nei contenuti, suggeriscono la primigenia circospezione verso il medium, e al contempo la consapevolezza dell'importanza di un controllo sui mezzi di comunicazione con cui non solo informare ma anche formare i cittadini.

Negli anni della guerra civile vi fu il primo tentativo del governo bolscevico di mobilitare la popolazione su larga scala tramite l'attività cinematografica svolta dai treni e dai battelli di agitazione e propaganda. Nelle condizioni di scarsi collegamenti fra il centro e la campagna, questi mezzi costituirono una forma efficace di direzione e rafforzamento degli organi locali di partito, perché portavano la parola del governo anche tramite il linguaggio dell'arte e della letteratura, e spesso arrivavano con i pasti caldi da distribuire alla popolazione, contribuendo così al consolidamento dell'autorità dei soviet in periferia e al trasferimento delle risorse materiali e umane sui fronti dei combattimenti²⁴.

L'organizzazione degli agit-treni e degli agit-battelli fu affidata a una commissione speciale del presidium del comitato esecutivo centrale panrusso, massimo organo istituzionale sovietico dell'epoca. Le cifre sulla loro attività sono impressionanti: durante i loro viaggi l'Oktjabr'skaja Revoljucija, il Lenin e il Krasnaja Zvezda organizzarono insieme un totale di 753 incontri pubblici cui parteciparono un milione e duecentomila persone²⁵. Altre fonti parlano di non meno di 2000 spettacoli cinematografici e concerti dal dicembre 1918²⁶. L'attività cinematografica degli agit-treni si concretava nella proiezione per le campagne degli *agitki* (*agitacionno-propagandičeskij fil'm*, film di agitazione e propaganda), che erano cortometraggi molto semplici a contenuto educativo-politico o scientifico-divulgativo, e di cine-attualità²⁷. I contadini russi potevano vedere servizi cinematografici sulle manifestazioni nelle città e sulle imprese dell'Armata Rossa. I resoconti degli attivisti attestano che alla fine della guerra civile il numero di contadini capaci di riconoscere Lenin e Trockij superava il nu-

Ottobre. La seconda rivoluzione). Cfr. G. Boltjanskij, *Kinematograf v oktjabr'skie dni* [Il cinema nei giorni di ottobre], in «Kinonedelja», 40-41 (1924).

²⁴ Cfr. fra gli altri *Agitparpoezda VCIK. Sbornik statej* [I battelli e i treni di agitazione del comitato esecutivo centrale. Raccolta di articoli], Moskva 1920, ma anche J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Vol. 1, Il Saggiatore, Milano 1964, pp. 193-4, 201-202.

²⁵ Cfr. R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, cit., p. 58.

²⁶ Cfr. V. S. Listov, *Rossija, Revoljucija, Kinematograf*, cit., p. 99.

²⁷ Sugli *agitki* e le cine-attualità si veda N. Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, Einaudi, Torino 1962, pp. 111-122. L'ambizione educativa di massa del cinema veicolata dagli agit-treni è riscontrabile in uno dei disegni che decorava le pareti dei vagoni: vi si vedeva una cinepresa che proiettava un fascio colorato al cui interno era scritto lo slogan la cui traduzione è *Il cinema illumina l'oscurità, il cinema educa i poveri*.

mero di quelli che avevano visto prima l'immagine dello zar Nicola II²⁸. Il film costituiva una novità assoluta per buona parte della popolazione contadina, abituata alla fissità dell'icona ortodossa quale immagine di riferimento²⁹ e non sempre raggiunta dai cinema ambulanti già attivi in epoca prerivoluzionaria. I bolscevichi riuscirono così non solo a sfruttare il cinema a fini di comunicazione politica, per diffondere le immagini della nuova leadership presso la popolazione, ma anche a presentarsi nelle campagne come portatori della modernizzazione³⁰, in un momento in cui le requisizioni forzate avevano inaugurato «la grande guerra contadina in URSS»³¹. Gli agit-treni e l'attività cinematografica che realizzavano trasmettevano efficacemente l'«immagine di un potere in marcia»³², trasformandosi da mezzi di trasporto e di comunicazione a simbolo stesso del messaggio rivoluzionario³³. Attraverso questa esperienza si formarono professionalmente diversi cineasti entrati poi nella storia del cinema non solo sovietico ma mondiale, quali i registi Lev Kulešov, Dziga Vertov³⁴, Sergej Eizenštein, Grigorij Kozincev e il direttore della fotografia Eduard Tissé³⁵. Con la fine della guerra civile i treni furono sostituiti gradualmente nelle loro funzioni propagandistiche da una rete di *agitpunkty* fissi nei circoli operai, nelle stazioni ferroviarie rurali e nei centri di educazione politica delle campagne³⁶. Ciò rivelava il carattere provvisorio degli agit-treni legati a una situazione di emergenza militare e propagandistica, che aveva messo a dura prova il neonato Stato sovietico³⁷. Dal punto di vista della diffusione mobile del cinema, si aprì un lungo dibattito sul potenziamento dei cinema ambulanti (in russo *kinopeređvižki*), ovvero vagoni ferroviari ma più spesso autocarri, che

²⁸ Cfr. P. Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*, cit., p. 32.

²⁹ Sul rapporto fra immagine fissa e in movimento nella cultura russa prerivoluzionaria si veda K. Feigelson, *L'U.R.S.S. et sa télévision*, cit., pp. 13-18.

³⁰ Cfr. R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, cit., p. 54.

³¹ A. Graziosi, *La grande guerra contadina in URSS. Bolscevichi e contadini, 1918-1933*, ESI, Napoli 1998.

³² K. Feigelson, *L'U.R.S.S. et sa télévision*, cit., p. 26.

³³ Ivi, p. 24.

³⁴ Vertov fu anche l'autore de *L'Agit-treno del Comitato esecutivo centrale panrusso*, un filmato del 1921 che riprende proprio l'attività di un treno di agitazione e propaganda. Cfr. Y. Tsivian (ed.), *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*, Le giornate del cinema muto, Pordenone 2004, p. 406. Il filmato è visibile in <https://www.youtube.com/watch?v=ck-7wqD2Zf0>.

³⁵ R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, cit., p. 55.

³⁶ Cfr. A. Sumpf, *Bolsheviks en campagne. Paysans et éducation politique dans la Russie des années 1920*, CNRS Editions, Paris 2010.

³⁷ R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, cit., p. 63.

avrebbero dovuto coprire in modo capillare il territorio rurale e la domanda di film da lì proveniente. Negli anni della guerra civile c'erano state anche le prime misure ufficiali prese dal governo sovietico in relazione al cinema: il 27 agosto del 1919 un decreto firmato da Lenin sancì la nazionalizzazione formale di tutto il settore cinematografico, dalla produzione alla distribuzione e all'esercizio³⁸; pochi giorni dopo a Mosca fu istituita la prima scuola nazionale di cinema al mondo per la formazione di registi, operatori, attori e scenografi, diretta da Vladimir Gardin³⁹.

Tuttavia, le gravi condizioni socioeconomiche ereditate dal comunismo di guerra e dalla guerra civile, che avevano messo l'industria cinematografica in secondo piano, condussero le autorità, quando fu inaugurata la NEP, a permettere un sistema misto pubblico-privato anche nel settore cinematografico, a prescindere dal decreto dell'agosto 1919. Ciò non comportò una resa del governo e del partito dal punto di vista della mobilitazione della società tramite il cinema. Al contrario, dopo l'esperienza positiva delle proiezioni itineranti in campagna degli agit-treni, oltre che quelle allestite nelle piazze delle città, si sentì la necessità di escogitare nuove forme di coinvolgimento della società tramite il cinema. Un cinema di cui si percepiva tanto il valore propagandistico ed educativo, quanto quello economico e materiale, nell'ambito della ricostruzione dei diversi settori produttivi del Paese in seguito al tritico guerra mondiale-rivoluzione-guerra civile⁴⁰.

La costituzione dell'ODSK (la Società degli amici del cinema sovietico) – di cui abbiamo ricostruito la storia nel primo capitolo – fu in questo senso l'esperienza più originale nell'URSS degli anni Venti. La sua istituzione fu sollecitata dal dipartimento per l'agitazione e la propaganda del comitato centrale del partito e come presidente fu nominato il capo della polizia poli-

³⁸ *Postanovlenie soveta narodnykh komissarov o perechode fotografičeskoj i kinematografičeskoj trgovli i promyšlennosti v vedenie narodnogo komissariata prosvěščeniya* [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 ukazanij i rasporjaženij RSFSR* [Raccolta di provvedimenti e disposizioni della 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. 11-12.

³⁹ Sullo sviluppo della formazione cinematografica in URSS fino agli anni Trenta vedi M. Salazkina, (*V*)*GIK and the History of Film Education in the Soviet Union, 1920s–1930s*, in B. Beumers (ed.), *A Companion to Russian Cinema*, cit., pp. 45-65.

⁴⁰ Sugli anni 1914-1921 come periodo di belligeranza permanente, violenza e rotura politica, sociale ed economica capace di segnare la storia russa del Novecento si veda il recente L. Engelstein, *Russia in Flames: War, Revolution, Civil War, 1914 – 1921*, Oxford University Press, Oxford 2017.

tica Feliks Dzeržinskij, che sarebbe morto l'anno successivo. La nascita dell'ODSK rispondeva all'esigenza di avere un pubblico cinematografico inteso non solo come spettatore passivo da informare e formare, come si era tentato di fare durante la guerra civile, ma al contempo quale soggetto attivo nell'edificazione della stessa Unione Sovietica, tramite il suo impegno diretto nella promozione della settima arte. Cinema che nel frattempo era assunto ufficialmente ad arte più importante, anche in seguito alla presunta espressione leniniana riportata postuma nel 1925 dal commissario del popolo all'istruzione Lunačarskij⁴¹.

L'organizzazione fu fondata proprio nel 1925 nell'ambito del cosiddetto associazionismo volontario di massa che fu uno dei tratti tipici delle campagne lanciate negli anni Venti e che riguardò ambiti diversi, tra cui la lotta all'analfabetismo⁴². Lo studio delle vicende dell'ODSK – basato sulla documentazione d'archivio conservata al RGALI (Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva, archivio statale russo della letteratura e dell'arte) e sulla pubblicistica del tempo – mostra un'associazione in precario equilibrio fra dichiarazioni programmatiche di ampio respiro e difficoltà ancora maggiori nel metterle in pratica. È innegabile che vi sia stato il tentativo entusiasta di sostenere attivamente l'edificazione del cinema sovietico al servizio della popolazione oltre che del partito, tramite una serie di iniziative, quali lo studio dello spettatore, il sostegno pratico alla diffusione del cinema in campagna, i corsi di formazione cinematografica a distanza, la promozione dei circoli di foto e cineamatori, per citare le più importanti. D'altro canto l'analisi ha fatto emergere in modo abbastanza palese che il suo progetto di essere un'associazione di massa operaio-contadina si scontrò con una serie di limiti e problematiche capaci di ridimensionarne quasi da subito la portata effettiva. L'esame della variazione della composizione sociale, politica e del numero di iscritti permette poi di osservare in filigrana alcune dinamiche socioeconomiche e culturali tipiche degli anni dello stalinismo montante, quali la fuga dalle zone rurali in seguito alla collettivizzazione forzata, l'imponente campagna di promozione sociale degli operai e il connesso attivismo proletario, nonché la corsa al partito comunista con cui il leader politico georgiano costruì la sua base di consenso. È poi

⁴¹ Secondo quanto riferito dal commissario all'istruzione la conversazione fra i due si sarebbe tenuta nel marzo 1922 e l'espressione esatta pronunciata da Lenin sarebbe stata «fra tutte le arti per noi la più importante è il cinema». Cfr. A. Lunačarskij, *Beseda s V. I. Leninyom o kino* [Conversazione con V. I. Lenin sul cinema], in G. Boltjanskij, *Lenin i kino* [Lenin e il cinema], Moskva 1925, p. 19.

⁴² P. Kenez, *The Birth of the Propaganda State. Soviet methods of mass mobilization 1917-1929*, Cambridge University Press, Cambridge 1985.

emerso un rapporto spesso conflittuale e concorrenziale con le altre organizzazioni impegnate a vario titolo nella diffusione del cinema, rivelando una certa disorganizzazione dovuta a una divisione non netta dei compiti da svolgere nel comune obiettivo di sostenere lo sviluppo del cinema nazionale. L'ODSK non rese alle campagne "d'assalto" della fine degli anni Venti; la sua ristrutturazione in senso proletario fu, tuttavia, solo una tappa verso la dissoluzione, in sintonia con quanto accadde in seguito al decreto del 23 aprile 1932. Dopo gli anni della "rivoluzione culturale" dominati dalle organizzazioni proletarie, questo provvedimento aprì una fase di assoggettamento diretto di tutte le attività artistiche al partito comunista, fino all'affermazione nel 1934 del "realismo socialista" quale unico metodo di creazione, cui si accompagnava l'accentramento di tutte le attività, anche sociali, di diffusione artistica e culturale. In questo nuovo quadro di centralizzazione sempre più rigida le forme di mobilitazione di massa con un certo grado di autonomia e una discreta ramificazione territoriale – come l'ODSK – non avrebbero avuto più margine d'azione.

Nel secondo capitolo ci siamo focalizzati su uno degli ambiti più originali dell'attività di coinvolgimento del pubblico, svolta negli anni Venti dall'ODSK ma non solo, ovvero il cosiddetto «studio dello spettatore» (*izučenje kinozritelja*). La domanda che ha mosso questo particolare approfondimento della ricerca è stata se fosse possibile tracciare un profilo dello spettatore sovietico del periodo, delle sue caratteristiche sociali e professionali, delle sue attitudini e preferenze relativamente allo spettacolo cinematografico.

Lo studio dello spettatore nell'URSS degli anni Venti fu una delle misure intraprese per comprendere più a fondo le caratteristiche del pubblico ed avvicinare così il più possibile le masse al grande schermo. Le modalità maggiormente utilizzate furono la somministrazione di questionari (con domande di natura biografica, sulla frequenza delle sale e sui film visti) e l'organizzazione di discussioni dopo la proiezione. Lo studio dello spettatore ebbe due scopi: il primo fu quello di constatare le preferenze e le abitudini del pubblico in modo che le case di produzione potessero creare un'offerta cinematografica capace di rispondere adeguatamente alla sua domanda. In questo senso tale pratica rientrava nel sistema concorrenziale permesso dalla NEP, con l'estrema attenzione al consumatore quale perno dello stesso sistema. Nel dibattito sull'utilità dello studio dello spettatore, affianco alla finalità commerciale si pose, acquisendo sempre maggiore rilevanza, quella pedagogica e ideologica che fu comunque presente anche prima della svolta di fine decennio, così come pure l'obiettivo economico non fu eliminato. Lo studio dello spettatore doveva essere uno strumento

per assecondare i suoi gusti finché quelle preferenze non fossero entrate in collisione con i principi della “rivoluzione culturale”, quali l’eliminazione del “retaggio borghese” anche fra i gusti del pubblico e la rieducazione ai valori della nuova società nata dalla rivoluzione. Una funzione commerciale e una di controllo della società legate al doppio profitto (economico ed ideologico) che il potere politico prima richiese al cinema, durante la NEP, e poi gli impose dalla fine degli anni Venti. La crescita esponenziale dell’ingerenza da parte del partito comunista nelle questioni cinematografiche – espressasi manifestamente con la conferenza del marzo 1928 – ebbe tuttavia come prezzo quello di depauperare il repertorio in termini di quantità e varietà.

L’incontro dei tre attori fondamentali del sistema cinematografico (pubblico, autorità, addetti ai lavori), riuscito in parte nelle condizioni socioeconomiche e politico-culturali della NEP, si interruppe in coincidenza con il progressivo affermarsi dello stalinismo e comportò una compressione dell’offerta, nonostante le dichiarazioni dei vertici di potere, secondo un processo che avrebbe portato, nel quarto di secolo di potere staliniano, all’eccezionale depressione produttiva del secondo dopoguerra. Il cinema della NEP, con una ricchezza propositiva replicata in seguito solo con la destalinizzazione, soddisfaceva lo spettatore in quanto era capace di rispondere alla molteplicità delle sue richieste.

Anche il potere politico, pur nella convinzione del formidabile potenziale propagandistico e di strumento di consenso del cinema, mirava a un uso di questo di più ampio respiro, capace di sostenere e sviluppare le diverse sfere d’attività della società sovietica, da quella dell’istruzione primaria a quella dell’educazione sociale e civile, da quella del lavoro a quella del tempo libero. I cineasti infine, e con loro la produzione in genere, rappresentavano anch’essi un mondo che esprimeva interessi e obiettivi, anche estetici, diversi. L’espressione della creatività si doveva coniugare, soprattutto in un sistema concorrenziale come quello della NEP, sia con la ricerca del consenso del pubblico, sia con l’attenzione a non apparire sospetti davanti alle autorità e agli enti che già dagli anni Venti avevano funzioni censorie, seppure non così stringenti come sarebbe accaduto nel decennio successivo.

I dati sul pubblico qui riportati ed esaminati denunciano, in una generale cornice di preferenza per un cinema come forma d’intrattenimento e per i generi classici (dramma e commedia), la presenza non trascurabile di una componente interessata anche alla funzione conoscitiva del grande schermo (come dimostra l’apprezzamento per i film scientifici e i cinegiornali), e al suo lato estetico (i film dei cineasti dell’avanguardia occuparono spesso buone posizioni, mentre l’opzione di assistere ad uno spettacolo artistico

quale scopo dell'andare al cinema ottenne molte preferenze nei questionari somministrati agli spettatori). Anche relativamente alla scelta fra film sovietici e stranieri, domanda ricorrente nei questionari, si può parlare di una preferenza per i film domestici, ma con percentuali consistenti anche per quelli stranieri e per l'opzione «entrambi» che rivela anche una forma di indifferenza degli intervistati per la provenienza dell'opera.

È necessario evidenziare alcuni dei limiti delle indagini allora effettuate e qui prese in considerazione. In primo luogo esse hanno una rappresentatività circoscritta all'ambito urbano (in particolare moscovita) in contrasto con gli obiettivi molto più ampi posti dall'ODSK – e in generale di chi si cimentò all'epoca con lo studio dello spettatore – di conoscenza ed educazione del pubblico contadino. È probabile che questo sia dipeso dalla difficoltà a radicarsi nelle campagne dove peraltro operavano anche altre organizzazioni con finalità pedagogiche. In stretta connessione con questo va sottolineato che le indagini furono condotte spesso in modo disorganizzato e confusionario, come ammesso apertamente nei resoconti delle prime ricerche lanciate dall'ARK nel biennio 1924-1925, o come si evince dalle polemiche fra il Sovkino e l'ODSK circa l'indagine su *Ottobre* del marzo 1928. Premesso ciò, i dati emersi suggeriscono comunque alcune tendenze. La già citata varietà delle abitudini e delle preferenze espresse dagli intervistati mal si conciliava con le affermazioni talvolta apodittiche degli addetti ai lavori sulla nascita con la rivoluzione di un presunto nuovo spettatore, la cui novità sarebbe consistita nella sua composizione sociale (operaio e contadina) e nei suoi gusti (lontani da quelli commerciali del supposto vecchio pubblico borghese). Simili dichiarazioni si basavano sull'assunto che le tendenze e le abitudini del consumo culturale dei cittadini si sarebbero convertite automaticamente con l'affermarsi del nuovo regime o che occorresse in ogni caso favorire e orientare questo processo. In realtà il pubblico della NEP, quello moscovita almeno su cui abbiamo più dati, non solo si presenta come un insieme molto variegato dal punto di vista delle preferenze, ma spesso era composto soprattutto da impiegati e professionisti senza partito, oppure studenti (questi invece sovente iscritti al Komsomol); gli operai che frequentavano le sale commerciali lo facevano perché insoddisfatti della proposta di intrattenimento offerta dai club allestiti nelle fabbriche. Insomma, un pubblico lontano da quella idealizzata omogeneità sociale “rivoluzionaria” e di comportamenti, vagheggiata talvolta dagli addetti ai lavori, ma smentita dagli esiti delle indagini. È ipotizzabile che anche questa rivelazione di un pubblico dalle caratteristiche non rispondenti all'immagine fornita dal discorso bolscevico abbia contribuito negli anni Trenta all'interruzione degli studi sullo spettatore. Lo spaccato della società e dei

suoi comportamenti che emergeva dalle analisi risultava forse dissonante e inaccettabile rispetto alla rappresentazione ideale della società caldeggiata dal partito fino all'imposizione nel 1934 del realismo socialista.

Il terzo capitolo entra ancora maggiormente nel merito della pratica dello studio dello spettatore, analizzando lo specifico caso dell'inchiesta sul film *Okťabr'* (Ottobre, 1928) di Sergej Ejzenštejn condotta dall'ODSK nel marzo 1928. L'indagine rappresenta l'esempio più significativo di applicazione dello studio dello spettatore di quegli anni, almeno da quanto finora emerso nelle ricerche. Essa si svolse in alcune sale del centro di Mosca con un pubblico apparentemente non selezionato secondo parametri socioprofessionali, anagrafici e politici. Non si può non citare anche in questo caso la frattura fra una progettualità ambiziosa e le concrete realizzazioni: dei quindicimila questionari stampati sembrerebbe che solo tremila siano stati realmente distribuiti e di questi ultimi ne rimangono conservati solo poco più di cinquecento; è ipotizzabile che gli altri siano andati perduti sin dall'epoca dell'indagine, come ammesso dagli addetti per altri casi simili di raccolta inefficiente dei moduli degli anni Venti. Dall'analisi dei questionari conservati presso il RGALI si evince che il film 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 il film l'avesse coinvolto emotivamente.

Sono risultati che in generale divergono dalla visione ereditata dalla tradizione storiografica sovietica 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 spettatori poco istruiti e impreparati ai procedimenti formali utilizzati da Ejzenštejn, sebbene le risposte circa la sua comprensibilità vadano nella direzione opposta. È lecito di conseguenza affermare che il pubblico interessato al sondaggio – in maggioranza maschio, istruito, politicizzato – non accolse male il film. Il giudizio sostanzialmente buono espresso dal pubblico interessato dall'inchiesta su *Ottobre* – così com'è emerso dalle fonti qui esaminate – non poteva e non può tuttavia essere considerato l'opinione dello spettatore di massa operaio-contadino, il quale costituiva il target principale della trasformazione sociale e politica attraverso l'immagine filmica, da raggiungere anche tramite l'indagine sulle sue reazioni ed esigenze. Un tipo di approfondimento che, come auspicato nel principale volume del tempo dedicato allo studio dello spettatore e qui ampiamente citato, avrebbe dovuto condurre alla creazione di una «cultura sovietica dello spettacolo su base stret-

tamente scientifica»⁴³. Se l'obbiettivo della cinematografia sovietica era in generale quello di sostenere attraverso il grande schermo la costruzione della nuova società socialista nata dalla rivoluzione, il suo interlocutore principe avrebbe dovuto essere il “nuovo” spettatore operaio-contadino, che di quella società era nelle dichiarazioni la classe dirigente.

Tuttavia, anche in questo caso, il pubblico interessato all'indagine in questione aveva ben poco di operaio e praticamente nulla di contadino: in totale meno di 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 netta maggioranza di studenti e impiegati e un livello di istruzione non basso per quasi i tre quarti degli intervistati: insomma, siamo lontani dall'uditorio ideale di operai e contadini da istruire ed educare tramite il grande schermo. L'analisi 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 pienamente all'appello che proprio nei giorni della sua uscita il partito comunista lanciava risolutamente per un cinema non apolitico ma 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 patria⁴⁴.

Nel volume sono stati ripresi alcuni temi oggetto di precedenti contributi pubblicati in occasioni differenti (tra il 2009 e il 2011)⁴⁵, ampliati e integrati sulla base di ulteriori ricerche condotte negli ultimi anni e sulla letteratura scientifica più recente. I risultati di alcuni di questi studi sono stati oggetto di relazioni e interventi dello scrivente a convegni e seminari, organizzati dal Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio dell'Università di Ca-

⁴³ A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja* [Lo studio dello spettatore], Narkompros RSFSR, Gosizdat, Moskva-Leningrad 1928, p. 7.

⁴⁴ Le traduzioni di tutti i testi in lingua straniera citati nel presente volume sono a cura dell'autore.

⁴⁵ Si tratta di: *La Società degli amici del cinema sovietico (1925-1934): fra utopia “cineficatrice” e rivoluzione culturale*, in «Letterature Straniere &», 13 (2011), pp. 281-304; *Kino i obščestvo v SSSR: izučenie kinozritelja v sovetskoj kinematografii 20-ch godov* [Cinema e società in URSS: lo “studio dello spettatore” nella cinematografia sovietica degli anni Venti], in «Romanoslavica», 3 (2010), pp. 81-102; *Il pubblico sovietico ed Ejzenštejn: l'inchiesta su “Ottobre”*, in «Letterature Straniere &», 11 (2009), pp. 157-178.

gliari o tenutisi presso altre Università o istituzioni, tra i quali sono da segnalare in particolare il convegno *L'Ottobre delle arti* (Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, 6-7 novembre 2017) e i convegni e seminari *Il cinema, la storia* (27-28 ottobre 2017), organizzato dal Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio dell'Università di Cagliari, e quello di alcuni anni prima *Il cinema e la storia: tre seminari con Pierre Sorlin* (20-21 marzo 2013), anch'esso organizzato dal Dipartimento, tenutisi nei locali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Ateneo. Chi scrive coglie l'occasione per ringraziare il Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio dell'Università di Cagliari: in particolare il direttore Francesco Atzeni e la vicedirettrice Cecilia Tasca per il sostegno concessomi; e Gianarita Mele per aver sempre creduto nelle mie ricerche sulla storia sociale dell'URSS tramite il suo cinema. Infine, un ringraziamento speciale va a Pierre Sorlin per la lettura del testo, le preziose osservazioni e la disponibilità nello scrivere la prefazione.

Abbreviazioni

ARK, Asociacija Revoljucionnoj Kinematografii (Associazione della cinematografia rivoluzionaria)

ARRK, Asociacija Rabotnikov Revoljucionnoj Kinematografii (Associazione dei lavoratori della cinematografia rivoluzionaria)

D., Delo (Busta)

Ed. Ch., Edinica Chranenija (Unità di conservazione)

F., Fond (Fondo archivistico)

FEKS, Fabrika Ekscentričeskogo Aktera (Fabbrica dell'attore eccentrico)

GLAVISKUSSTVO, Glavnoe Upravlenie po Delam Chudožestvennoj Literatury i Iskusstva (Direzione generale della letteratura e dell'arte)

GLAVPOLITPROSVET, Glavnyj Politiko-Prosvetitel'nyj Komitet Respubliki (Comitato centrale per l'istruzione politica della Repubblica)

GLAVREPERTKOM, Glavnyj Komitet po Kontrolju za Zreliščami i Repertuarom (Comitato generale per il controllo sugli spettacoli e il repertorio)

GOSKINO, Central'noe Gosudarstvennoe Foto-Kino Predprijatie (Impresa fotocinematografica centrale dello Stato)

GUKF, Glavnoe Upravlenie Kino-Fotopromyšlennosti (Direzione generale dell'industria fotocinematografica)

ICE, Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa

KOMSOMOL, Vsesojuznyj Leninskij Kommunističeskij Sojuz Molodeži (Unione nazionale comunista leninista della gioventù)

L., List (foglio)

MEŽRABPOM, Meždunarodnaja Rabočaja Pomošč' (Soccorso operaio internazionale)

MONO, Moskovskij Otdel Narodnogo Obrazovanie (Dipartimento di Mosca per l'istruzione popolare)

NARKOMPROS, Narodnyj Komissariat Prosveščeniija (Commissariato del popolo all'istruzione)

NEP, Novaja Ekonomičeskaja Politika (Nuova politica economica)

ODN, Obščestvo "Doloi Negramotnost'" (Società "Abbasso l'analfabetismo")

ODR, Obščestvo Druzej Radio (Società degli amici della radio)

ODSK, Obščestvo Druzej Sovetskogo Kino (Società degli amici del cinema sovietico)

ODSKF, Obščestvo Druzej Sovetskogo Kino i Fotografii (Società degli amici del cinema sovietico e della fotografia)

OGPU, Ob'edinennoe Gosudarstvennoe Političeskoe Upravlenie pri SNK SSSR (Direzione politica statale riunita presso il consiglio dei commissari del popolo dell'URSS)

Op., Opis' (Inventario)

OSOAVIACHIM, Obščestvo Sodejstvija Oborone, Aviacionnomu i Chimičeskomu stroitel'stvu (Società per l'assistenza alla difesa, all'aviazione ed allo sviluppo della chimica)

OSPK, Obščestvo Stroitelej Proletarkogo Kino (Associazione dei costruttori del cinema proletario)

OZPKF, Obščestvo Za Proletarskoe Kino i Foto (Società per il cinema e la fotografia proletaria)

PROLETKINO, Akcionernoe Obščestvo «Proletarskoe Kino» (Società per azioni «Il cinema proletario»)

PUR, Političeskoe Upravlenie Rabisa (Direzione politica del sindacato dei lavoratori dell'arte)

RABIS, Sojuz Rabotnikov Iskusstv (Unione dei lavoratori dell'arte)

RAPP, Rossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej (Associazione russa degli scrittori proletari)

RGALI, Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Literatury i Iskusstva (Archivio statale russo della letteratura e dell'arte)

RGASPI, Rossijskij Gosudarstvennyj Archiv Social'no-Političeskaj Istorii (Archivio statale russo di storia politica e sociale)

RSFSR, Rossijskaja Sovetskaja Federativnaja Socialističeskaja Respublika (Repubblica socialista federativa russa sovietica)

SOJUZKINO, Ob'edinenie po Kinofotopromyšlennosti (Unione dell'industria cinematografica)

SOVKINO, Vserossijskoe Foto-Kinopromyšlennoe Akcionernoe Obščestvo "Sovkino" (Società per azioni panrussa dell'industria foto e cinematografica "Sovkino")

SVB, Sojuz Voinstvujuščich Bezbožnikov (Unione degli atei militanti)

UMZP, Upravlenie Moskovskimi Zrelišnymi Predprijatijami (Direzione delle imprese dello spettacolo di Mosca)

URSS, Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche

UTZP, Upravlenie Teatral'no-Zreliščnymi Predprijatijami (Direzione delle imprese teatrali e dello spettacolo)

VFKO, Vserossijskij FotoKino Otdel (Settore fotocinematografico panrusso)

VSNCh, Vysšij Sovet Narodnogo Chozjajstva (Consiglio superiore dell'economia del popolo)

1. La Società degli amici del cinema sovietico

1. Un'associazione poco studiata

Nella storiografia sui rapporti fra il cinema e la società nell'URSS degli anni Venti il ruolo dell'ODSK (Obščestvo Druzej Sovetskogo Kino, Società degli amici del cinema sovietico) è rimasto marginale. Gli storici anglosassoni che per primi si sono interessati al cinema sovietico come fonte per una storia sociale e culturale dell'URSS sembrano averla sottovalutata, pur senza ometterla completamente. Taylor alla fine degli anni Settanta colse quello che avrebbe dovuto essere il difficile compito dell'associazione di «colmare la distanza fra produzione, registi e pubblico»⁴⁶. Lo studioso britannico, pur ritenendo difficile misurare il suo grado di successo nella società sovietica, ha affermato che l'ODSK «ha agito come un'avanguardia ed un punto focale per il successivo indottrinamento ideologico della popolazione, specialmente nelle aree rurali»⁴⁷. Youngblood, che dovette scontrarsi con l'inaccessibilità del fondo archivistico dell'associazione, affermava a metà degli anni Ottanta che

la storia dell'ODSK è oscura. A giudicare dalle critiche successive le sue operazioni non ebbero molto successo, ma siccome non era citata di frequente nella stampa cinematografica ed il suo archivio era chiuso, il campo di attività rimane quasi completamente sconosciuto⁴⁸.

Anche Kenez, sebbene l'abbia considerata la terza organizzazione cinematografica sovietica degli anni Venti per importanza dopo il Sovkino⁴⁹ e

⁴⁶ R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, cit., p. 99.

⁴⁷ Ivi, p. 101.

⁴⁸ D. Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*, cit., p. 49.

⁴⁹ Abbreviazione di Vserossijskoe foto-kinopromyšlennoe akcionernoe obščestvo "Sovkino" [Società per azioni panrusa dell'industria foto e cinematografica "Sovkino"], il Sovkino fu costituito nel dicembre 1924 e suoi membri furono le singole case di produzione sovietiche. Il Sovkino monopolizzò la distribuzione e contribuì in modo determinante alla progressiva eliminazione del capitale privato nell'industria cinematografica sovietica, che tuttavia rimase lungo tutta la NEP. Sottoposto a dura critica per non avere sostenuto a

l'ARRK⁵⁰, non ha riservato all'ODSK particolare attenzione, individuandone nondimeno la funzione mobilitante:

il compito più importante dell'associazione era comunque la mobilitazione. Il partito creò un'organizzazione per mobilitare le masse alla costruzione del socialismo. I bolscevichi capirono istintivamente che fare appartenere le persone ad organizzazioni e far loro svolgere delle funzioni, per quanto insignificanti in sé fossero tali funzioni, era un eccellente strumento di agitazione⁵¹.

In un lavoro successivo lo stesso Kenez ha equiparato la campagna per la diffusione del cinema, sostenuta dall'ODSK, a quelle sociali ed ideologiche lanciate dal potere anche tramite le associazioni di masse degli anni Venti⁵². Tuttavia, anche dopo l'apertura degli archivi ex sovietici i documenti del fondo dell'ODSK conservati al RGALI non sono stati studiati in modo sistematico e, sebbene siano quantitativamente esigui e non coprono l'intero periodo di attività, costituiscono una fonte imprescindibile per ricostruire dall'interno le vicende dell'associazione. A partire da tale corpus documentario, oltre che dalla pubblicistica del tempo e dalla storiografia, in questo capitolo ricostruiremo l'esperienza dell'ODSK in dieci anni fondamentali

dovere la crescita del cinema sovietico, soprattutto dopo il maggiore interessamento del partito comunista, venne riorganizzato nel 1930 nel Sojuzkino. Per una ricostruzione della sua attività si veda O. V. Varonova, «*Sovetskoe Kino*» k istorii organizacii kinodela v Rossii 1925-1930 [Il «Sovetskoe Kino» per una storia dell'organizzazione della questione cinematografica in Russia 1925-1930], Izdatel'stvo «ČeRo», Moskva 1998.

⁵⁰ L'ARRK (Associacija rabotnikov revoljucionnoj kinematografii, Associazione dei lavoratori della cinematografia rivoluzionaria) nacque a Mosca il 7 maggio 1924 col nome ARK (Associacija revoljucionnoj kinematografii, Associazione della cinematografia rivoluzionaria) ed ebbe tra i suoi fondatori Lev Kulešov, Nikolaj Lebedev e Sergej Ejzenštejn. A partire dalla sua creazione svolse un'importante funzione di collante all'interno del mondo cinematografico, offrendo ai cineasti uno spazio privilegiato per la discussione delle questioni tecniche ed estetiche. Per il manifesto programmatico dell'associazione si veda *Deklaracija asociacii revoljucionnoj kinematografii* [Dichiarazione dell'associazione della cinematografia rivoluzionaria], in «Kinogazeta», 9 (1924).

⁵¹ P. Kenez, *Cinema and Soviet Society, 1917-1953*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1992, p. 106.

⁵² Id., *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the death of Stalin*, I.B. Tauris, London 2001, p. 75. Fra le organizzazioni sociali nate negli anni Venti si ricordino: l'ODR (Obščestvo Druzej Radio, Società degli amici della radio); l'ODN (Obščestvo "Doloz Negramotnost'", Società "Abbasso l'analfabetismo"); l'SVB (Sojuz Voinstvujuščich Bezbožnikov, Unione degli atei militanti); l'OSOAVIACHIM (Obščestvo Sodejstvija Oborone, Aviacionnomu i Chimičeskomu stroitel'stvu, Società per l'assistenza alla difesa, all'aviazione ed allo sviluppo della chimica).

per la storia sovietica – il passaggio dal decennio breve della NEP⁵³ allo stalinismo –, con le sue conseguenze non solo nell’ambito socioeconomico e politico-ideologico, ma anche in quello artistico-culturale e specificamente cinematografico.

2. Genesi e scopi dell’ODSK dalla NEP alla rivoluzione culturale

L’ODSK fu formalmente costituita come organizzazione sociale (*obščestvennaja organizacija*) il 24 luglio 1925, con l’approvazione dello statuto da parte del commissariato agli interni e la creazione dell’ufficio organizzativo (*orgbjuro*) presieduto da Feliks Dzeržinskij, già a capo dell’OGPU e del VSNCh⁵⁴. I tre scopi indicati nel suo primo statuto avrebbero dovuto essere:

a) promuovere in tutti i modi la costruzione del cinema sovietico come strumento di istruzione delle masse, di propaganda delle idee del comunismo e dell’edificazione sovietica; b) la lotta contro la penetrazione nel cinema della propaganda chiara o mascherata dell’ideologia borghese o piccoloborghese; c) avvicinare il cinema alle masse operaie e contadine⁵⁵.

Il 12 novembre si svolse la prima conferenza moscovita per le elezioni interne alla neonata società: fu ufficializzato lo spostamento delle strutture locali dell’OSPK⁵⁶ all’ODSK e proposto l’ingresso al suo interno dell’ARK

⁵³ Secondo Graziosi il 1921, primo anno ufficiale della NEP, fu fallimentare a causa delle requisizioni, che erano state interrotte solo in parte e per la carestia, dovuta alle requisizioni del 1920. La vera NEP iniziò secondo lo studioso nel 1922 e si protrasse non oltre il 1927, quando riprese la guerra fra lo Stato e i contadini. Cfr. A. Graziosi, *L’Urss di Lenin e Stalin. Storia dell’Unione Sovietica. 1914-1945*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 157, 175.

⁵⁴ Cfr. *Letopis’ rossijskogo kino 1863-1929*, cit., p. 491. L’OGPU (Ob’edinennoe Gosudarstvennoe Političeskoe Upravlenie pri SNK SSSR, Direzione politica statale riunita presso il consiglio dei commissari del popolo dell’URSS) era l’organo della polizia politica sovietica. Il VSNCh (Vysšij Sovet Narodnogo Chozjajstva, Consiglio superiore dell’economia del popolo), era la massima istituzione economica dell’URSS.

⁵⁵ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 3, l. 58.

⁵⁶ L’OSPK (Obščestvo Stroitelej Proletarkogo Kino, Associazione dei costruttori del cinema proletario), presente dal settembre 1924, era stata costituita dai rappresentanti delle case di produzione, del partito e del governo anche se i rapporti più stretti erano con lo studio Proletkino e la rivista «Kino-nedelja». Contava diecimila membri e nel cinema vedeva uno strumento proletario di organizzazione, educazione ed istruzione delle masse lavoratrici, piuttosto che di puro intrattenimento. Questa visione tuttavia non corrispondeva alle esigenze sociali ed ideologiche più aperte della NEP, per cui si decise per la sua

con uno status particolare; avvenne inoltre il passaggio di consegne dall'ufficio organizzativo al primo consiglio centrale tramite elezione cui parteciparono più di 700 persone⁵⁷. Le organizzazioni presenti e con diritto di voto furono numerose: la direzione dell'ARK, il presidium del consiglio artistico per gli affari del cinema presso il Glavpolitprosvet⁵⁸, le cellule del partito e del Komsomol, le organizzazioni cinematografiche sia della repubblica russa che di quelle nazionali, le sezioni competenti dei sindacati dei lavoratori dell'arte ed ancora altri come le rappresentanze dei cineteatri e della stampa specializzata⁵⁹. La quantità e la varietà di enti coinvolti direttamente all'elezione del primo consiglio centrale dell'ODSK testimoniano l'estensione della partecipazione alla vita sociale in particolare a metà degli anni Venti, suggerita peraltro dalla nascita in quegli anni di diverse organizzazioni volontarie, come sopra ricordato⁶⁰. Dzeržinskij, passato dalla presidenza dell'ufficio organizzativo a quella del consiglio centrale, ma assente alla conferenza del 12 novembre, inviò un messaggio di saluti in cui si affermava il valore culturale della diffusione del cinema in URSS:

liquidazione in favore dell'ODSK. Cfr. D. Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*, cit., p. 47.

⁵⁷ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, ll. 4-7. La conferenza fu filmata per la proiezione nelle cineattualità. Cfr. *ivi*, l. 7.

⁵⁸ Il Glavpolitprosvet (Glavnyj politiko-prosvetitel'nyj komitet Respubliki, comitato centrale per l'istruzione politica della Repubblica) fu un organo inserito il 12 ottobre 1920 in qualità di Direzione Generale (*Glavnoe upravlenie*) all'interno del Narkompros (Narodnyj komissariat prosvješčenija, commissariato del popolo all'istruzione) della RSFSR, diretto da Anatolij Lunačarskij. Il Glavpolitprosvet unificò e indirizzò l'intera attività di educazione politica e di agitazione-propaganda del Paese. Nelle competenze di quest'organo si trovavano i circoli contadini ed operai, le biblioteche di massa, le scuole per adulti e di partito, le università comuniste etc. Presidente permanente del Glavpolitprosvet fu Nadežda Krupskaja, compagna di Lenin. Nel giugno del 1930 il Glavpolitprosvet fu riorganizzato nel settore per le attività di massa del Narkompros. Cfr. *Bol'saja Sovetskaja Enciklopedija*, Izdatel'stvo Sovetskaja Enciklopedija, Moskva 1971, v. 6, p. 576. Sull'attività del Glavpolitprosvet si vedano N. K. Krupskaja, *O kul'turno-prosvetitel'noj rabote*, *Izbr.stat'i i reči* [Sull'attività culturale-educativa. Testi scelti], Moskva 1965; e S. Fitzpatrick, *Rivoluzione e cultura in Russia. Lunačarskij e il Commissariato del popolo per l'istruzione 1917-1921*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 269-280.

⁵⁹ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 12.

⁶⁰ L'interessamento di diversi attori – politici, sociali, culturali, artistici – alla nascita dell'OSDK è confermato anche dalla formazione del primo bilancio dell'associazione, di 1200 rubli, cui contribuirono il Sovkino con 400 rubli, il Glavpolitprosvet, la case produttrici Goskino con 200, Mežrabpom-Rus' e Sevzapkino con 150, ed il PUR (Političeskoe Upravlenie Rabisa, Direzione Politica del Sindacato dei lavoratori dell'Arte) con 100. Cfr. *ivi*, l. 4.

il cinema può e deve diventare un potente strumento di crescita culturale del nostro paese operaio-contadino. Siamo arretrati, senza cultura, analfabeti, ma ci siamo dati un compito difficilissimo: in breve tempo diventare il paese più progredito, più acculturato e il più alfabetizzato. In questo il cinema dovrà svolgere un ruolo di non poco conto. “cinema e radio in campagna e nei quartieri operai”, che sia questo il nostro slogan, che il cinema e la radio favoriscano il rapidissimo superamento della nostra mancanza di cultura⁶¹.

Dzeržinskij sottolineava il problema dell’alfabetizzazione, che allora costituiva una delle questioni fondamentali dell’URSS, per la cui risoluzione il potere riponeva nel cinema non poche speranze. Non è casuale che – come abbiamo visto – l’incipit del primo statuto dell’associazione ponesse inizialmente come scopo: «a) il massimo sostegno alla costruzione del cinema sovietico, come strumento di istruzione, di propaganda delle idee del comunismo e dell’edificazione sovietica»⁶². Il cinema in URSS avrebbe dovuto svolgere un ruolo sia didattico-culturale, sia di agenzia ideologica finalizzata alla realizzazione di una società socialista. Fu Karl Mal’cev, nuovo presidente dopo la morte di Dzeržinskij il 20 luglio 1926, a confermare durante la riunione dell’attivo del consiglio centrale nel dicembre dello stesso anno il duplice compito assegnato al cinema in URSS di strumento di propaganda e al contempo di «potente leva col cui aiuto innalziamo le masse ad un gradino più alto della cultura»⁶³.

Il processo di progressivo approfondimento, dall’istruzione primaria a quella politica, così come sottinteso dallo statuto dell’ODSK del 1925, – ed approvato peraltro dall’ultimo Lenin⁶⁴ –, avrebbe subito un forte scossone a

⁶¹ «Kino», 47 (1928), riprodotto in I. K. Naumov, *Puti i zadači ODSKF* [Le strade ed i compiti dell’ODSKF], Gosudarstvennoe Izdatel’stvo Chudožestvennoj Literatury, Moskva-Leningrad 1930, p. 4; ed in N. Lebedev (pod red.), *Lenin, Stalin, partija o kino*, cit., p. 54.

⁶² V. Uspenskij, *ODSK (Obščestvo družej sovetstkoj kinematografii). Organizacija i rabota jačeev i kružkov* [ODSK (Associazione degli amici del cinema sovietico). Organizzazione ed attività delle cellule e dei circoli], *Kinopečat’*, Moskva 1926, pp. 67-68; RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 3, l. 17.

⁶³ K. Mal’cev, *Na pomošč sovetskomu kino* [In aiuto del cinema sovietico], *Kinopečat’*, Moskva-Leningrad 1927, p. 6. Lo stesso Mal’cev aveva affermato la genesi precipuamente culturale, oltre che economica, dell’associazionismo sovietico degli anni Venti. Cfr. *ivi*, p. 5.

⁶⁴ Werth ricorda che nel 1922-23 «Lenin prendeva le distanze da una certa concezione dell’”educazione delle masse” invalsa durante la guerra civile, in cui l’”educazione” si limitava spesso a un indottrinamento ideologico sommario e all’acquisizione troppo rapida e mal digerita di rudimenti di cultura, impartiti in genere nell’esercito. [...] Soltanto l’elevazione generale del livello culturale avrebbe permesso la modernizzazione del paese e facilitato la trasmissione del messaggio politico». N. Werth,

partire dalla fine del decennio, quando, con la “rivoluzione culturale”⁶⁵, le drastiche misure prese dalla leadership staliniana presero il sopravvento: il nuovo statuto dell’ODSK, trasformatosi nel maggio 1930⁶⁶ in ODSKF (Obščestvo Druzej Sovetskogo Kino i Fotografii, Società degli amici del cinema sovietico e della fotografia), presentava una premessa inequivocabile sulla nuova agenda delle associazioni socio-culturali:

i tempi bellicosi dell’edificazione socialista, la gigantesca crescita di attivismo delle masse proletarie della città e della fascia medio-povera della campagna affianco al crescente acutizzarsi della lotta di classe, in relazione ai successi dell’edificazione socialista e della liquidazione politica dei kulaki come classe, elevano il significato delle associazioni di volontari e nel contempo esigono da queste una svolta decisiva verso la costruzione del socialismo e le sue masse e una radicale revisione tanto degli scopi e dei compiti delle associazioni, quanto dei metodi e delle forme della loro attività. In relazione a ciò l’Associazione nazionale degli amici del cinema e della fotografia sovietica si pone l’obiettivo di riservare attivo sostegno agli organi di potere sovietico per quanto riguarda la realizzazione degli scopi della edificazione socialista: industrializzazione del paese, collettivizzazione dell’agricoltura e rivoluzione culturale attraverso l’elaborazione delle questioni e dei problemi comuni, così come tramite la partecipazione diretta da parte degli organi di potere sovietico delle iniziative pratiche nel campo dell’attività della società.⁶⁷

La «radicale revisione» degli scopi delle associazioni come l’ODSK sostituitiva o quantomeno metteva alla pari, in una ipotetica scala di priorità, la finalità concretamente politico-ideologica, a quella più generalmente didattico-culturale. Rispetto al binomio alfabetizzazione primaria/alfabetizzazione politica dello statuto del 1925, cinque anni dopo la finalità generalmente culturale era rimpiazzata da una concezione più diretta del cinema «come strumento di istruzione comunista degli operai e delle masse dei contadini»⁶⁸. Inoltre dalla fine degli anni Venti si fece riferimento tanto a un maggiore coinvolgimento delle associazioni di volontari nelle campagne promosse dal potere, quanto viceversa all’ingerenza degli organi politici

Storia della Russia nel Novecento. Dall’Impero russo alla Comunità degli Stati Indipendenti 1900-1991, Il Mulino, Bologna 2000, pp. 219-220.

⁶⁵ Sull’analisi della “rivoluzione culturale” negli anni del primo piano quinquennale si veda il sempre valido S. Fitzpatrick (ed.), *Cultural revolution in Russia 1928-1931*, Indiana University Press, Don Mills 1978.

⁶⁶ Il nuovo statuto fu poi approvato dal commissariato agli Interni il 6 luglio 1930. Cfr. I. K. Naumov, *Puti i zadači ODSKF*, cit., p. 33.

⁶⁷ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 3, l. 1.

⁶⁸ *Ibid.*

nell'attività delle organizzazioni sociali: un evidente segno di come quegli spazi di relativa libertà e apertura che la NEP aveva contribuito a creare si stessero chiudendo. Lo statuto del 1925 si limitava a citare fra i suoi obiettivi la più generica opposizione a forme di penetrazione di ideologie borghesi nel cinema⁶⁹. Invece, in un contesto di accentuata "lotta di classe", era naturale che si premesse per il coinvolgimento delle masse contadine e proletarie, al fine di creare una base sociale forte e capace di sostituirsi come forza motrice del Paese alla tanto osteggiata "intelligencija borghese"⁷⁰. Non è corretto però pensare a una dicotomia fra istruzione tout court e istruzione socialista: al contrario i due aspetti nell'ottica sovietica finivano quasi col compenetrarsi e ancora nel 1931 Konstantin Jukov⁷¹, lo poneva come un problema ancora da risolvere:

sappiamo che in un paese analfabeta, arretrato non si costruirà il socialismo e, al fine di rafforzare in modo deciso ed autenticamente fermo ogni settore dell'edificazione socialista, in primo luogo occorre costruire la base della rivoluzione culturale, ovvero liquidare l'analfabetismo delle vaste masse dei lavoratori. [...] La cellula dell'OZPKF per lo svolgimento di questa attività si trova in una

⁶⁹ V. Uspenskij, *ODSK (Obščestvo družej sovetstkoj kinematografii). Organizacija i rabota jačeeek i kružkov*, cit., p. 68.

⁷⁰ Una lettera firmata dal vicepresidente della direzione del consiglio centrale dell'ODSK M. Nikanorov e indirizzata al commissariato all'istruzione, senza data ma probabilmente risalente al 1928-1929, chiarisce il tentativo da parte dell'ODSK di "illuminare" le masse dei lavoratori sovietici: «L'ODSK [...] contribuisce all'eliminazione dalla nostra vita domestica dell'eredità del buio passato, della mancanza di cultura, dei pregiudizi e dell'ideologia religiosi e piccolo borghesi, e rafforza nella coscienza e nell'esistenza delle vaste masse i risultati della rivoluzione culturale». RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 10, l. 19.

⁷¹ Konstantin Jukov (1902-1938), oltre che sceneggiatore fu ai vertici della frazione del partito interna all'ARRK e degli organi di stampa di quest'ultima. Animatore dei dibattiti teorico-critici per un decennio a cavallo fra anni Venti e Trenta, fu uno dei massimi assertori del realismo socialista nel cinema. Nel 1933 fu nominato assistente del direttore del GUKF (Glavnoe Upravlenie Kino-Fotopromyšlennosti, Direzione generale dell'industria fotocinematografica) Boris Šumjackij per il settore artistico. Nell'ambito del decreto di onorificenza degli operatori del cinema sovietico dell'11 gennaio 1935 gli fu assegnato "l'Ordine della Bandiera Rossa del Lavoro" e alla prima conferenza dei cineasti costituiti una delle "voci del potere" che si scagliarono contro Ejzenštejn e il suo retaggio formalista. Allontanatosi dal mondo del cinema per disaccordi con la direzione del settore, divenne nell'agosto del 1936 direttore del settore quadri del dipartimento del comitato centrale del partito per la radio. Il 3 febbraio 1938, nell'ambito delle campagne del terrore staliniano, fu arrestato e condannato alla fucilazione. Il 7 settembre 1938 la condanna venne eseguita. Cfr. *K. J. Jukov. Avtobiografija* (K. J. Jukov. Autobiografia), RGASPI, f. 17, op. 100, d. 108722, ll. 5-7. Il documento è riprodotto in *Kul'tura i vlast' ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr. 1928-1953. Dokumenty*, cit., pp. 1057-1059.

condizione vantaggiosa in quanto possiede il mezzo più forte della rivoluzione culturale, ossia il cinema⁷².

3. L'ODSK in cifre: crescita, composizione sociale e politica

Alcuni dati sulla crescita dell'ODSK (tab. 1), nonostante la loro incompletezza⁷³, forniscono alcune indicazioni sulla risposta della società sovietica all'appello dell'associazione:

Tabella 1 Tesserati ODSK (1926-1930)⁷⁴

| Anno | Membri ODSK |
|----------------------|-------------|
| 1926 | 50.000 |
| Fine 1927/Inizio1928 | 35.000 |
| Marzo 1928 | 35.000 |
| Novembre 1928 | 50.000 |
| Febbraio 1929 | >50.000 |
| Maggio 1930 | 110.000 |

La diminuzione del 30% di iscritti tra il 1926 e il periodo a cavallo fra la fine 1927 e l'inizio del 1928 è ascrivibile sia alla ripetizione della procedura di registrazione all'associazione che avrebbe portato ad una certa scrematura, sia all'interruzione dell'attività da parte di alcune associazioni per incapacità organizzativa⁷⁵. Il numero dei 35.000 iscritti fu confermato dal presidente Mal'cev in occasione della prima conferenza nazionale del partito sul cinema del marzo 1928, per quanto i dati sembrassero a lui stesso

⁷² K. Jukov, *Licom k rabočemu zritelju* [Davanti allo spettatore operaio], Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, Moskva – Leningrad 1931, p. 12. A cavallo fra anni Venti e Trenta la comparsa del sonoro amplificava poi il potenziale educativo ed istruttivo del cinema, come rilevato in un volume del 1930 sull'utilizzo del cinema per la gioventù in riferimento alla pellicola *Kinobukvar'* (Cine-alfabetario) della Mežrabpomfil'm: «Nella nostra lotta per l'alfabetizzazione di massa della popolazione il film sonoro *Kinobukvar'* giocherà un ruolo enorme. [...] Non si può inventare per analfabeti e semianalfabeti un insegnante migliore del cinema sonoro. Anche il cinema muto può aiutare la causa dell'istruzione dei semianalfabeti». K. Gavrjušin, *Molodež' o kino* [La gioventù sul cinema], Teakinopečat', Moskva 1930, pp.53-54.

⁷³ Cfr. RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 22.

⁷⁴ Tabella da noi redatta sulla base delle seguenti fonti: RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, ll. 22, 45; Ivi, ed. ch. 7, l. 3; *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii* [Le strade del cinema. Prima conferenza nazionale del partito comunista sul cinema], Teakinopečat', Moskva 1929, p. 388; I. K. Naumov, *Puti i zadači ODSKF*, cit., p. 18.

⁷⁵ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch.1, l. 22.

esagerati⁷⁶. La crescita impetuosa che portò fra il 1928 ed il 1930 ad una triplicazione del numero di iscritti non è semplice da spiegare. Se il recupero, fra il marzo 1928 e il febbraio 1929, di quel 30% perso nel 1927 è imputabile all'eco suscitata dalla conferenza del partito sul cinema⁷⁷, non ci furono particolari eventi in ambito cinematografico in grado di giustificare una tale crescita, se non la riorganizzazione della stessa associazione in ODSKF. Una chiave interpretativa può essere la battaglia per l'attivismo sociale proletario promossa dal potere per creare una classe dirigente consapevole e acculturata che permettesse lo sradicamento della cosiddetta intelligencijs borghese. La funzione mobilitante di organizzazioni come l'ODSK – come citato prima da Kenez – avrebbe potuto offrire un forte sostegno alla rivoluzione dall'alto imposta da Stalin alla fine del decennio. La composizione sociale costituisce un altro aspetto importante per verificare in che misura l'ODSK avesse raggiunto lo scopo, indicato nello stesso statuto, di attrarre a sé e coinvolgere le masse operaie e contadine. Il reperimento di diversi dati è di per sé sintomo di come rappresentasse una delle principali preoccupazioni per l'associazione. La varietà delle informazioni riguarda tanto l'arco temporale, che copre la seconda metà degli anni Venti fino all'inizio del nuovo decennio, quanto il livello della struttura, come mostra la tabella 2:

Tabella 2 *Composizione sociale dell'ODSK (1926-1930)*⁷⁸

| Anno | Struttura ODSK | Numero Membri | % Operai | % Contadini | % Impiegati | % Studenti | % Militari |
|-----------|-----------------------|---------------|----------|-------------|-------------|------------|------------|
| Giu. 1926 | Omsk (distretto) | 2765 | 54,9 | 7,4 | 6,7 | 30,9 | 0 |
| Gen. 1927 | 10 org. ⁷⁹ | 5.579 | 31,4 | 18,1 | 24,1 | 23,7 | 2,7 |
| Nov. 1927 | Nazionale | 35.000 | 36 | 15 | 26 | 21 | 2 |

⁷⁶ *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, cit., p. 388.

⁷⁷ Cfr. RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 3, l. 71.

⁷⁸ Tabella da noi redatta sulla base delle seguenti fonti: RGALI, F. 2495, op. 1, ed. ch. 1, ll. 13, 23, 37, 39, 45; Severo-Kavkazskij kraevoj sovjet ODSK, *Materialy 1-oj Severo-Kavkazskoj kraevoj konferencii ODSK. 3-4 dekabnja 1927 goda* [Documenti della prima conferenza regionale del Caucaso occidentale dell'ODSK. 3-4 dicembre 1927], Rostov na Don 1928, p. 11; *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, cit., p. 388; I. K. Naumov, *Puti i zadači ODSKF*, cit., p. 18.

⁷⁹ Le dieci organizzazioni erano quelle facenti capo ai centri di Irkutsk, Omsk, Novosibirsk, Barnaul, Krasnojarsk, Taganrog, Armavir, Arzamas, Tver' e Urjupino. Cfr. RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 23.

| | | | | | | | |
|-----------|----------------|---------|----|----|----|----|---|
| Dic. 1927 | Caucaso occid. | 3.000 | 41 | 54 | ? | ? | ? |
| Mar. 1928 | Nazionale | 35000 | 35 | 16 | 26 | 20 | 3 |
| Nov. 1928 | Nazionale | >46.000 | 36 | 18 | 26 | 20 | 0 |
| Feb. 1929 | Nazionale | >50.000 | 36 | 16 | 26 | 20 | 2 |
| Mag. 1930 | Nazionale | 110.000 | 33 | 9 | 28 | 22 | 8 |

I dati generali del periodo 1927-1930 evidenziano come per tutta la seconda metà degli anni Venti la composizione sociale dell'associazione sia stata in sostanza omogenea: gli operai rappresentavano circa un terzo dei membri; una percentuale che alla fine del 1926 però non soddisfaceva affatto i vertici:

nella nostra associazione lo strato operaio è straordinariamente insignificante. Ma come è possibile che nel nostro paese sovietico ci sia qualche organizzazione sociale di massa nella quale il proletariato non svolga un ruolo dirigente? [...] Ritengo che uno dei prossimi obiettivi della nostra associazione sia l'ampliamento dello strato proletario nelle nostre fila fino a che esso non diventi predominante e decisivo⁸⁰.

Nuovamente alla conferenza del partito sul cinema del 1928 Mal'cev esternò il malcontento per la percentuale operaia nell'associazione, giustificandola con la presenza concorrenziale dei sindacati nei club operai e nei circoli⁸¹. Ancora nel maggio 1930 si segnalava con disappunto come l'obiettivo di crescita della presenza proletaria non fosse stato raggiunto⁸². Anche la quota di contadini è stabile nel periodo 1927-1929 (circa uno su sei), mentre cala sensibilmente nel maggio 1930, fino a toccare il 9%. Pure fra gli impiegati e gli studenti non si riscontrano particolari variazioni: si può affermare che nella seconda metà degli anni Venti più di un iscritto ODSK su quattro fosse impiegato, mentre uno su cinque studente.

Da questa omogeneità emergono tuttavia alcune anomalie quali, come già accennato, il crollo della già bassa percentuale di contadini iscritti, dimezzatasi in meno di due anni, fra il 1928 e la prima metà del 1930. Ciò significa che a maggio del 1930 nemmeno un membro ogni dieci proveniva dalla campagna, in totale contrasto con le finalità dell'associazione, tanto più

⁸⁰ K. Mal'cev, *Na pomošč sovetskemu kino*, cit., p. 24.

⁸¹ Cfr. *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, cit., p. 388.

⁸² Cfr. I. K. Naumov, *Puti i zadači ODSKF*, cit., p. 23.

in un Paese a stragrande maggioranza contadina. Al di là delle reali difficoltà organizzative, è ipotizzabile un legame con gli stravolgimenti socioeconomici imposti dall'alto, che investirono l'URSS negli anni del primo piano quinquennale e della collettivizzazione dell'agricoltura; questa causò un'emorragia della popolazione contadina dovuta all'attuazione del progetto staliniano di "eliminazione dei kulaki come classe" ed alla fuga dei contadini stessi, privati della terra e terrorizzati, verso le città. Graziosi riporta le seguenti cifre:

il bilancio quantitativo della dekulakizzazione parla di decine di famiglie di repressi, spesso fucilati nelle prime settimane e di 381 mila famiglie (1,8 milioni di persone) deportate in regioni lontane tra il 1930 e il 1931, di cui circa un terzo nel 1930 e il resto nell'anno successivo. A esse vanno aggiunte le famiglie (forse 200 mila nel solo 1930-31) che a partire dal 1928 si "autodekulakizzarono" vendendo i loro beni prima di essere colpite ed emigrando nelle città, dove cercarono lavoro in fabbrica⁸³.

Ipotesi a parte l'esigua percentuale di contadini nell'ODSK mal si conciliava con il progetto di "cineficazione"⁸⁴ delle sterminate masse rurali, così come previsto dallo stesso statuto⁸⁵.

Inoltre nel 1930 delle tre fasce di lavoratori (operai, contadini e impiegati) solo quest'ultima risultava in crescita mentre le prime due, che costituivano gli interlocutori ideali dell'ODSK, erano in netta discesa⁸⁶: il divario fra presenza operaia e impiegatizia dal febbraio 1929 al maggio 1930 fu dimezzato (dal 10% al 5%), mentre quasi si raddoppiò la distanza a favore

⁸³ A. Graziosi, *L'Urss di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica. 1914-1945*, cit., p. 268. Sulla collettivizzazione e le conseguenze disastrose sulla classe contadina in URSS si veda anche V. Zaslavskij, *Storia del sistema sovietico. L'ascesa, la stabilità, il crollo*, Carocci, Roma 2001, pp. 98-105.

⁸⁴ Il termine "cineficazione" è un calco linguistico del russo *kinofikacija*, che fu un'espressione coniata in URSS a metà degli anni Venti per esprimere il processo di aumento della rete di sale e di cinema ambulanti nel territorio del Paese. Cfr. V. Kepley, "Cinefication": *Soviet Film Exhibition in the 1920s*, in «Film History», 2 (1994), pp. 262-277. Sullo specifico contesto ucraino si veda V. Mislavskij, *Formirovanie kinofikacii i kinoprokata v Ukraine. 1922-1930* [La formazione della cineficazione e della distribuzione cinematografica in Ucraina. 1922-1930], Lambert Academic Publishing, Saarbrücken 2015.

⁸⁵ V. Uspenskij, *ODSK (Obščestvo družej sovetstkoj kinematografii). Organizacija i rabota jačeev i kružkov*, cit., p. 68.

⁸⁶ Alla fine del 1927 l'ODSK, nonostante le dichiarazioni di insoddisfazione riguardo la presenza proletaria prima riportate, si autorappresentava comunque come associazione operaio-contadina: «Per quanto riguarda la composizione dell'associazione le sue stesse cellule per appartenenza già più o meno la definiscono operaio-contadina». RGALI, f.2495, op.1, ed. ch.1, l.23.

degli impiegati, rispetto ai contadini (dal 10% al 19%). Gli effetti del progetto staliniano forniscono nuovamente degli strumenti per provare a interpretare questo fenomeno: un altro aspetto rilevante di quegli anni fu infatti la promozione sociale di massa del proletariato verso posizioni manageriali ed amministrative per creare una nuova intelligencija proletaria fedele al piano staliniano di industrializzazione⁸⁷. Fitzpatrick ha approfondito questo fenomeno interno alla rivoluzione culturale imposta da Stalin fra gli anni Venti e Trenta:

l'aspetto proletario sostanziale della rivoluzione culturale fu la promozione degli operai verso mansioni di responsabilità ed il loro reclutamento in gradi di istruzione più elevati. Questo fu un periodo di enorme espansione dei lavori ad alta professionalità. Fra la fine del 1928 e la fine del 1932 il numero degli ingegneri impiegati nel settore civile dell'economia sovietica passò da 18 mila a 74 mila, mentre il numero dei professionisti impiegati nell'amministrazione e nel governo passò da 63 mila a 119 mila. La politica dei vertici sovietici era quella di promuovere gli operai ed i comunisti originari della classe lavoratrice verso tali posizioni⁸⁸.

Ai dati globali tuttavia si contrappongono quelli provenienti da livelli organizzativi inferiori come quelli della struttura distrettuale (*okrug*) di Omsk e quelli della regione del Caucaso occidentale, fortemente stridenti con la media nazionale: mentre l'ODSK distrettuale di Omsk si caratterizzava nella prima metà del 1926 per l'assoluta maggioranza operaia e studentesca, relegando i contadini ad un misero 7,4%, l'articolazione del Caucaso occidentale, secondo i numeri presentati alla prima conferenza ODSK di quella regione del dicembre 1927⁸⁹, poteva vantare di essere veramente un'organizzazione operaio-contadina, in quanto le due classi insieme rappresentavano ben il 95% degli iscritti. D'altra parte la composizione sociale dei presenti alla conferenza contraddice nettamente quella sugli iscritti: dei 48 rappresentanti presenti all'assise solo 2 erano contadini (2%) e 14 operai (29%). Gli impiegati invece, praticamente assenti secondo i dati globali,

⁸⁷ Cfr. N. Werth, *Storia della Russia nel Novecento. Dall'Impero russo alla Comunità degli Stati Indipendenti 1900-1991*, cit. pp. 275-276; V. Zaslavsky, *Storia del sistema sovietico. L'ascesa, la stabilità, il crollo*, cit., pp. 109-112.

⁸⁸ S. Fitzpatrick (ed.), *Cultural revolution in Russia 1928-1931*, cit. Secondo Graziosi il fenomeno della promozione operai in ruoli dirigenziali, esploso nella seconda metà degli anni Venti, era nato precedentemente. Cfr. A. Graziosi, *L'Urss di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica. 1914-1945*, cit., p. 236.

⁸⁹ Gli atti della conferenza sono raccolti in Severo-Kavkazskij kraevoj sovet ODSK, *Materialy 1-oj Severo-Kavkazskoj kraevoj konferencii ODSK. 3-4 dekabnja 1927 goda*, cit.

costituirono il 52% dei presenti alla conferenza e gli studenti il 17%⁹⁰. Questo dimostrerebbe come in realtà anche in una struttura definita “operaio-contadina”, la loro presenza a livello dirigenziale fosse marginale.

Le cifre suggeriscono come l’ODSK non fosse un’associazione di massa, almeno non nella misura in cui si proponeva di esserlo, ossia una struttura capace di coinvolgere attivamente operai e soprattutto contadini, che secondo il censimento del 1926 costituivano l’82% dei 93,5 milioni di abitanti della RSFSR⁹¹. Taylor perciò definisce correttamente l’ODSK «un elite istruita o addestrata»⁹², piuttosto che un’organizzazione di massa operaio-contadina, visto che anche prima della promozione sociale del proletariato – determinata dalla rivoluzione culturale – impiegati e studenti componevano quasi la metà dei suoi membri.

I dati sull’appartenenza partitica degli iscritti (tab. 3) costituiscono una fonte preziosa per valutare in quale proporzione i membri dell’ODSK fossero formalmente politicizzati:

Tabella 3 *Appartenenza partitica degli iscritti ODSK (1927-1930)*⁹³

| Anno | Struttura ODSK | Numero membri | Membri partito % | Membri Komsomol % | Senza Partito % | Pionieri % |
|---------------|----------------|---------------|------------------|-------------------|-----------------|------------|
| Inizio 1927 | 10 organizza. | 5.579 | 7,7 | 13,6 | 78,7 | 0 |
| Novembre 1927 | Nazionale | 35.000 | 6 | 24 | 66 | 4 |
| Autunno 1928 | Nazionale | >46.000 | 7 | 25 | 68 | 0 |
| Febbraio 1929 | Nazionale | >50.000 | 6 | 24 | 66 | 4 |
| Maggio 1930 | Nazionale | 110.000 | 13 | 26 | 61 | 0 |

Emerge la superiorità assoluta dei cosiddetti “senza partito” (*bespartijnye*), che raggiungevano i due terzi e più degli iscritti ODSK. Inoltre, della già esigua percentuale dei membri ufficialmente politicizzati, il rapporto fra tesserati al partito e al Komsomol fu sempre a netto vantaggio dei secondi, che fra il 1927 e il 1930 costituivano mediamente un quarto dei tesserati ODSK totali: ciò testimonia come nelle file dell’associazione ci fosse una costante e sostenuta presenza giovanile politicizzata, di cui Stalin si servì,

⁹⁰ Ivi, pp. 20-21.

⁹¹ Cfr. A. Graziosi, *L’Urss di Lenin e Stalin. Storia dell’Unione Sovietica. 1914-1945*, cit., p. 215.

⁹² R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, cit., p. 101.

⁹³ Tabella da noi redatta sulla base delle seguenti fonti: RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, ll. 24, 37, 39, 45; I. K. Naumov, *Puti i zadači ODSKF*, cit., p. 19.

prospettandole un ruolo ed una carriera tramite promozioni ed un maggiore accesso agli istituti superiori⁹⁴. I membri del partito al contrario non toccarono la doppia cifra percentuale se non nel 1930, quando la crescita rispetto all'anno precedente fu più che duplicata. Le trasformazioni socioeconomiche e culturali degli anni del primo piano quinquennale ci ricordano in proposito che all'imponente campagna di promozione sociale degli operai si accompagnò un'autentica corsa alla tessera del partito, anzi come la possibilità di ascendere a posizioni migliori fosse resa più semplice dall'adesione scritta al bolscevismo; ha sottolineato Werth:

tra il 1928 e il 1932, gli effettivi del Partito erano passati da 1,5 milioni a 3,7 milioni. Nel corso delle grandi "campagne di reclutamento" di quegli anni, più di due milioni di persone, una buona metà delle quali operai, erano entrate nel Partito, speso senza alcuna preparazione ideologica preliminare. L'entusiasmo più sincero per il "gran balzo in avanti" che doveva "cambiare la vita" si accompagnava al calcolo e all'arrivismo di tutti coloro per i quali la tessera del Partito aprì la strada ad una promozione sociale e professionale⁹⁵.

Il grande attivismo di quegli anni, che fece crescere il valore e le fila delle stesse organizzazioni sociali⁹⁶, seguì parallelamente l'aumento dei tesserati al partito: non è quindi casuale che tra il 1929 e il 1930 raddoppiasse il numero tanto degli iscritti ODSK, quanto degli effettivi del partito associatisi. In questa prospettiva i dati sulla crescita, la composizione sociale ed il grado di politicizzazione dell'ODSK, oltre che fornire informazioni sull'evoluzione dell'associazione, costituiscono una peculiare fonte per rintracciare le trasformazioni socioeconomiche e politico-culturali dell'URSS in un tornante decisivo per la sua storia, come quello della rivoluzione culturale che contribuì al passaggio dalla NEP allo stalinismo.

4. I rapporti col partito comunista e le altre organizzazioni

Nell'esame dei rapporti fra l'ODSK e il partito comunista va sottolineato innanzitutto che il 25 febbraio 1925 proprio presso il dipartimento dell'agitprop del comitato centrale del partito fu firmato lo statuto e che

⁹⁴ A. Graziosi, *L'Urss di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica. 1914-1945*, cit., p. 236.

⁹⁵ N. Werth, *Storia della Russia nel Novecento. Dall'Impero russo alla Comunità degli Stati Indipendenti 1900-1991*, cit., pp. 283-284.

⁹⁶ Cfr. I. K. Naumov, *Puti i zadači ODSKF*, cit., pp. 5-6.

quell'organismo guidò, insieme ad organi statali, sindacali e cinematografici, l'attività dell'ODSK prima dell'elezione del consiglio centrale, durante cui le stesse rappresentanze del partito ebbero diritto di voto⁹⁷. Anche dopo l'avvio dell'attività dell'associazione il peso del partito fu abbastanza rilevante sia in funzione direttiva che di controllo, come segnala la stessa direzione del consiglio centrale nel resoconto per il periodo aprile-giugno 1926:

come regola generale, le organizzazioni di partito prestano la più ampia assistenza al lavoro dell'ODSK a livello locale. Esse stesse, talvolta, assumono l'iniziativa nell'organizzazione richiedendo nei dipartimenti dell'agitprop, nelle commissioni cinematografiche [...] resoconti dell'attività delle organizzazioni locali dell'ODSK, correggendola e indirizzandola⁹⁸.

Una tale influenza va interpretata come una richiesta di collaborazione ed appoggio rivolta alla struttura organizzativa e politica più importante del Paese. Nella primavera del 1928 il presidente del consiglio cittadino ODSK di Čeljabinsk invitava i comitati regionali (*rajkomy*) del partito e del Komsomol del distretto della stessa città siberiana «a un'ardente partecipazione alla creazione delle cellule locali ODSK» all'interno di imprese, biblioteche e club⁹⁹. Pochi mesi dopo il consiglio distrettuale (*Okrsovet*) ODSK di Novosibirsk affermava la necessità per le cellule locali di stringere stretti rapporti con le organizzazioni locali di partito, del Komsomol e dei sindacati, in quanto «senza il loro sostegno (in fatto di forze e mezzi) non si riesce a svolgere un vasto lavoro»¹⁰⁰. D'altra parte le stesse cellule proponevano di mettersi a disposizione del partito in vista anche di un «utilizzo del cinema al servizio delle campagne politiche e sociali, dell'attività di agitazione e propaganda del partito e delle organizzazioni sociali di massa»¹⁰¹. Fu, tuttavia, lo stesso Mal'cev durante la conferenza del partito sul cinema del marzo 1928 a segnalare delle difficoltà a legittimarsi presso le sezioni locali del partito:

solo negli ultimi tempi siamo riusciti a ottenere il riconoscimento dell'ODSK presso una serie di organizzazioni. Invece il comitato regionale di Leningrado solo una settimana fa ha decretato che nella regione non serve nessun ODSK, che associazioni ce ne sono già tante per cui a che pro crearne ancora una nuova. Purtroppo un

⁹⁷ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 2.

⁹⁸ Ivi, l. 17. Il valore aggiunto del sostegno del partito alle articolazioni locali ODSK era stato affermato da Mal'cev alla fine dello stesso 1926. Cfr. K. Mal'cev, *Na pomošč sovetskomu kino*, cit., pp. 24-25.

⁹⁹ Cfr. RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 78.

¹⁰⁰ Ivi, l. 76.

¹⁰¹ Ivi, ed. ch. 3, l. 52.

tale atteggiamento verso le associazioni non si presenta solo a Leningrado ma anche in altri luoghi¹⁰².

I rapporti con gli altri organismi a livello centrale e periferico, quindi, non sempre erano positivi. Una certa conflittualità caratterizzava le relazioni con il Glavpolitprosvet e le sue sezioni locali sui temi della “cineficazione” delle scuole e delle campagne e sulla creazione di cinegiornali¹⁰³. Anche con i sindacati, tranne quelli con il Rabis (l’associazione di categoria dei lavoratori dell’arte), i legami non sempre erano buoni per la rivalità che poteva crearsi fra i circoli cinematografici¹⁰⁴. Leggermente meglio andava con il Komsomol al vertice – un membro del consiglio centrale dell’organizzazione comunista giovanile era anche nella struttura omologa dell’ODSK – anche se nelle cellule l’attenzione riservata all’attività dell’associazione era ritenuta «assolutamente insufficiente»¹⁰⁵. D’altra parte il rappresentante del Komsomol Kiva alla conferenza per il terzo anniversario della nascita dell’associazione del 16 novembre 1928, criticando la mancanza di direzione delle cellule locali, giunse ad affermare che l’ODSK «non è [un’organizzazione] di massa, visto che la massa non la conosce»¹⁰⁶. L’ODSK sembrava, invece, aver intrapreso con l’esercito un percorso comune che prevedeva proiezioni seguite da dibattiti fra i reparti dell’Armata Rossa, corsi professionali per il personale in congedo da cui erano usciti circa mille proiezionisti¹⁰⁷. Anche le relazioni con chi amministrava le sale cittadine erano contrastate, come rivela la relazione inviata il 17 ottobre 1928 dal candidato alla direzione del consiglio centrale dell’ODSK Stepanov al vicepresidente dello stesso organo M. Nikanorov. Un’indagine svolta in dieci cineteatri di Mosca sulla possibilità di rilasciare degli abbonamenti a prezzi scontati per operai e piccoli impiegati rivelava «una resistenza passiva, talvolta trasformatasi in attiva» e, in alcuni casi, il rifiuto categorico di trattare da parte dei direttori delle sale¹⁰⁸.

¹⁰² *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, cit., p. 392.

¹⁰³ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 25.

¹⁰⁴ Cfr. *ivi*, l. 26.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ivi*, ed. ch. 7, l. 26.

¹⁰⁷ *Ibid.* Il rappresentante della casa di produzione dell’esercito Voennoe Kino Syčev alla riunione per il terzo anniversario dell’ODSK parlò di 2500 soldati dell’Armata Rossa formati per occuparsi della diffusione del cinema in campagna, soprattutto come proiezionisti. Cfr. *ivi*, ed. ch. 7, l. 19.

¹⁰⁸ *Ivi*, ed. ch.10, l.8. In un altro documento era segnalata tuttavia una serie di direttori di sale virtuosi come Petruchin, Bravko, Bobrov, Ravinskij e Pestunov. Cfr. *ivi*, ed. ch. 3, l. 76.

I rapporti peggiori erano, paradossalmente, quelli con la massima istituzione cinematografica del tempo, il Sovkino, che, oltre ad occuparsi della produzione, deteneva il monopolio della distribuzione. La direzione constatava come, nonostante ci fosse stato un certo avvicinamento,

si senta da parte del Sovkino una chiara incomprendione, un'ignoranza dell'ODSK come organizzazione ideologicamente influente sullo sviluppo della produzione cinematografica del paese. La partecipazione dell'ODSK alla critica dell'attività del Sovkino è vista come un'incosciente campagna a danno della cinematografia sovietica e in primo luogo del Sovkino¹⁰⁹.

Una conferma della scarsa intesa fra l'ODSK e il Sovkino venne dall'intervento con cui Jan Rudzutak, membro dell'ufficio politico, nonché all'epoca presidente supplente del consiglio dei commissari del popolo, aprì la seduta dell'assemblea plenaria del consiglio dell'associazione sulla situazione della cinematografia. L'alto dirigente comunista e di governo si chiese perché mancasse «un indispensabile linguaggio comune»¹¹⁰. L'atteggiamento alla conferenza di M. Rafes, capo del dipartimento artistico del Sovkino, non favorì il riavvicinamento fra i due organi, dal momento che accusò l'ODSK di organizzare le proiezioni per vedere i film gratuitamente, suscitando la prevedibile indignazione della sala¹¹¹. Il problema emerse nuovamente alla seduta dedicata ai tre anni dalla costituzione della stessa ODSK, del novembre 1928, ma rispetto all'incontro precedente i ruoli sembravano essersi invertiti. In quell'occasione, mentre il vicepresidente del Sovkino M. P. Efremov fu molto conciliante verso l'associazione di cui riconobbe alcuni meriti¹¹², Mal'cev passò al contrattacco e nel suo intervento finale scagliò l'anatema contro il Sovkino, identificandolo nel vero ostacolo allo sviluppo del cinema in URSS:

voi vedete l'organizzazione, contro cui lottiamo tutto il tempo e che giudica il nostro lavoro come ostile. Ma noi non siamo nemici, noi non siamo l'associazione dei nemici del cinema sovietico, noi restiamo gli amici della cinematografia sovietica, ma lottiamo con il Sovkino, lottiamo contro la politica sbagliata che conduce (Applausi). Noi difendiamo la cinematografia sovietica dal Sovkino (Applausi)¹¹³.

¹⁰⁹ Ivi, ed. ch. 1, l. 26.

¹¹⁰ Ivi, ed. ch. 5, l. 3.

¹¹¹ Cfr. ivi, l. 10.

¹¹² Ivi, ed. ch. 7, l. 24.

¹¹³ Ivi, d. 7, l. 35.

Come interpretare la difficoltà di comunicazione e cooperazione, mai risoltesi definitivamente¹¹⁴, fra l'ODSK e le diverse istanze coinvolte nella diffusione presso la società sovietica del medium cinematografico? Sarebbe che l'ODSK si fosse posto un obiettivo al di là delle sue capacità di associazione volontaria, non solo nell'idea di legittimarsi come avanguardia della "cineficazione" del paese, viste le esigue forze numeriche prima sottolineate, ma anche nella volontà di porsi come primo interlocutore fra le altre organizzazioni interessate a vario titolo alla settima arte. Tuttavia gli stessi contrasti fra l'ODSK, il Sovkino, e le altre voci della *obščestvennost'* cinematografica sovietica – nonché le lamentele di Mal'cev sulla poca considerazione delle organizzazioni inferiori del partito – suggeriscono l'esistenza, almeno fino a tutto il 1928, di un dibattito in materia di cinema e società sovietica vivace e di una dialettica plurale.

5. L'attività nella seconda metà degli anni Venti¹¹⁵

Il primo plenum, convocato sotto la presidenza di Dzeržinskij il 3 aprile 1926, nominò la direzione, ma solo in autunno le organizzazioni locali iniziarono a ricevere direttive dal centro e l'attività fu considerata «straordinariamente debole»¹¹⁶. Furono diverse le attività di supporto organizzativo e ideologico allo sviluppo del cinema sovietico, svolte dall'ODSK in particolare modo nel biennio 1927-28, in città e in campagna. Notevole fu lo sforzo per garantire l'affluenza di pubblico operaio tramite delle agevolazioni: per l'estate 1928 si emisero 22.000 carnet di abbonamento per assistere a 52 spettacoli scontati dal 35% al 50%, mentre per l'autunno-inverno ne erano stati previsti 50.000¹¹⁷. Oltre che incoraggiare la frequentazione delle sale, l'ODSK si preoccupava delle condizioni per il loro svolgimento, per cui l'organizzazione distrettuale di Pskov nel febbraio 1927 aveva formato presso il cineteatro Aviator un gruppo per la «lotta al teppismo» con compiti di controllo nel foyer ed in sala¹¹⁸. Che si verificassero non di rado casi di vandalismo, furti e disturbo degli spettatori nelle sale – specialmente perife-

¹¹⁴ Ancora nel 1931 Naumov segnalava la distanza fra l'ODSK da una parte ed i sindacati, le case di produzione ed il Komsomol dall'altra. Cfr. I. K. Naumov, *Puti i zadači ODSKF*, cit., p. 5.

¹¹⁵ Circa l'attività dello «studio dello spettatore» si rimanda direttamente al secondo capitolo in cui è analizzata in modo specifico.

¹¹⁶ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 37.

¹¹⁷ Cfr. *Ibid.*

¹¹⁸ Ivi, l. 38.

riche e spesso da parte degli orfani a causa della guerra civile (i cosiddetti *bezprisorniki*) – è testimoniato anche in altre fonti sulla quotidianità dell'andare al cinema:

l'oscurità, l'ammasso della gente, e il trambusto favorivano la fioritura del crimine al cinema. Se nel cinema delle grandi città, alla fine degli anni Venti, la situazione era in qualche modo gestibile, nelle province, il problema della criminalità in sala era talmente grave da privare i cinema della funzione di intrattenimento culturale¹¹⁹.

L'attività dell'ODSK si incentrava anche sulla discussione post proiezione: la sezione agitazione e propaganda (*agitpropsekcija*) dell'ODSK di Kiev nel 1928 aveva analizzato diversi film fra cui *Zvenigora* (Id., 1928) di Aleksandr Dovženko, *Odinnadcatyj* (L'Undicesimo, 1928) di Dziga Vertov, *Dva druga, model' i podrug*a (I due amici, il modello e l'amica, 1928) di Aleksej Popov e *Parižskij sapožnik* (Il ciabattino di Parigi, 1927) di Fridrich Ermler¹²⁰. L'attività ideologica si esprimeva, inoltre, nelle rassegne di film – come nel caso dell'organizzazione del Kuban' – che avrebbero mostrato «la volgarità del soggetto del film borghese»¹²¹ oppure di «speciali serate antireligiose» col sostegno della Società degli atei militanti, come previsto dal programma dell'ODSK di Voronež per i mesi fra il 1928 ed il 1929¹²². Miller ha poi sottolineato che le discussioni organizzate spesso nei club operai dall'ODSK, in collaborazione con l'ARRK, potevano avere una funzione indirettamente censoria giacché si concludevano con delle risoluzioni le quali erano poi trasmesse alle istituzioni competenti¹²³. Nei cinema ambulanti in campagna le cellule dell'ODSK favorivano la fruizione stessa della pellicola sia negli aspetti tecnici (funzionamento della dinamo in assenza di elettricità, sostituzione del proiezionista se ubriaco¹²⁴), sia nella comprensione (spiegazione della trama durante la proiezione e lettura delle didascalie)¹²⁵.

¹¹⁹ E. Zhdankova, *Il cinema in Unione Sovietica attraverso lo sguardo degli spettatori. Aspettative e realtà nel periodo della Nep*, cit., p. 99. Per la versione originale dell'articolo si veda E. Zhdankova, *Kinoteatry v SSSR glazami zritelej: ožidanija i povsedevnost' v period NEPa (Na materiale anketirovanija i sociologičeskich oprosov, provedennyh v kinoteatrach)*, cit.

¹²⁰ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 48.

¹²¹ Ivi, l. 59.

¹²² Ivi, l. 63.

¹²³ J. Miller, *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin*, cit., pp. 56-57.

¹²⁴ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 3, l. 51.

¹²⁵ Ivi, ed. ch. 1, l. 38.

Gli inconvenienti tecnici dovuti al cattivo lavoro del proiezionista – in particolare la proiezione accelerata con conseguente impossibilità di leggere le didascalie e di comprendere il film – costituiva, insieme alla questione del teppismo sopra citata, uno dei problemi più riportati nei questionari che venivano compilati dal pubblico:

la proiezione era interrotta a intervalli dalle grida del pubblico: «leggi più lentamente le didascalie». Effettivamente gli spettatori non alfabetizzati molto spesso non erano in grado di cogliere il corso dell'azione perché l'alta velocità di proiezione non consentiva loro di leggere le didascalie: «Sarebbe assai auspicabile che i film venissero mostrati più lentamente», «sarebbe molto auspicabile che i film non scorressero tanto velocemente, e che si desse un'opportunità ai semianalfabeti», «non bisogna far andare avanti in fretta le pellicole altrimenti si strappano», «non c'è bisogno di correre dietro alla terza proiezione». Spesso la ripetizione incidentale di questa frase nei questionari svela il problema della proiezione accelerata della pellicola come uno dei tratti maggiormente irritanti del cinema di quel periodo¹²⁶.

Alcuni dati dell'inizio del 1928 danno la misura dell'appoggio concreto dell'ODSK alla diffusione del cinema nelle aree rurali. La struttura di Tver' ad esempio aveva organizzato 49 viaggi del cinema ambulante, con l'allestimento di 1.259 proiezioni per un pubblico contadino intorno alle 170.000 unità; quella siberiana di Irkutsk con 19 spettacoli aveva servito 5.139 spettatori, mentre quella di Kamensk durante le feste proletarie aveva permesso la proiezione gratuita a 5.000 persone¹²⁷. Una cellula dell'ODSK collaborava col circolo culturale contadino (*izba-čital'nja*) di un villaggio del governatorato di Tver' alla raccolta di fondi per l'acquisto del cinema ambulante¹²⁸. Anche nel rapporto diretto con il pubblico rurale c'erano state delle iniziative significative, come il suo graduale coinvolgimento da parte dell'organizzazione di Brjansk nel dibattito dopo la proiezione e la successiva pubblicazione nella stampa locale come recensione collettiva¹²⁹. L'alto dirigente ODSK Nikanorov, nella relazione a nome del consiglio centrale per il terzo anniversario della nascita dell'associazione, definì comunque insufficiente il sostegno offerto all'aumento della rete cinematografica: solo il 3% dei centri rurali abitati con più di 2.000 abitanti poteva ritenersi “ci-

¹²⁶ E. Zhdankova, *Il cinema in Unione Sovietica attraverso lo sguardo degli spettatori. Aspettative e realtà nel periodo della Nep*, cit., p. 99.

¹²⁷ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 29.

¹²⁸ Ivi, l. 38. Su questo aspetto si veda P. Kenez, *Cinema and Soviet Society 1917-1953*, cit., p. 106.

¹²⁹ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 37.

neficato”, dotato cioè di una postazione fissa per le proiezioni o raggiunto dai cinema ambulanti¹³⁰.

Il movimento dei foto e cineamatori fu un’ulteriore iniziativa promossa dall’ODSK, che incoraggiò l’allestimento di mostre fra la gioventù operaio-contadina e la ripresa degli avvenimenti locali più significativi e «degli angoli più lontani del paese», con la trasmissione del materiale al Sovkino per le cineattualità¹³¹. I circoli dei foto e cineamatori erano anche criticati della sezione competente del consiglio centrale dell’ODSK per la tendenza a commercializzare i loro prodotti, sebbene di natura dilettantistica, come testimoniato dalle risoluzioni secondo cui occorreva «regolamentare severamente l’attività delle nostre organizzazioni»¹³². Nella sopra citata relazione di Nikanorov per il terzo anniversario dell’ODSK, ai circoli veniva richiesta un’inversione di rotta contenutistica, che abbandonasse un neutrale estetismo, i «paesaggi», per rappresentare le trasformazioni dell’URSS¹³³. L’associazione imponeva così anche agli amatori un tipo di ripresa che non poteva più essere apolitica, in ossequio ai principi fondamentali scaturiti dalla conferenza del partito comunista sul cinema del marzo 1928¹³⁴. Il consiglio centrale avrebbe poi lanciato un appello affinché i circoli di foto e cineamatori supportassero visivamente le imminenti rielezioni dei soviet rurali del 1929:

riprendete in campagna la lotta di classe, l’attività dei comitati elettorali, dei soviet contadini, smascherate con la fotografia i ritratti dei kulaki e dei loro sostenitori che [...] falsano la campagna per le rielezioni. Affianco all’uso della fotografia nella campagna per la rielezione dei soviet è necessario rivolgere la più seria attenzione al più ampio utilizzo della fotografia per l’agitazione ed in tutte le campagne

¹³⁰ Ivi, ed. ch. 7, l. 3. Secondo Kenez e Taylor uno dei problemi maggiori dell’ODSK in campagna era la difficoltà a reclutare quadri per operare nelle zone rurali al punto che erano sempre le stesse poche persone ad impegnarsi nelle diverse campagne lanciate dall’alto. Cfr. P. Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the death of Stalin*, cit., p. 75; R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*, cit., p. 100.

¹³¹ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 7, l. 30. I circoli di foto e cineamatori si organizzavano presso le cellule locali dell’associazione ed i documenti sono discordi sulla loro effettiva quantità: alcuni parlano di 270 circoli all’inizio del 1928, con una netta maggioranza (220) di fotoamatori. RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 30. Il rappresentante del movimento dei cine e fotoamatori alla riunione per il terzo anniversario dell’ODSK Zaks contò più di 300 circoli fotografici; un altro documento, non successivo alla fine del 1928, segnala nella sola RSFSR fino a 400 circoli di fotoamatori e 25 di cineamatori. Cfr. ivi, l. 37.

¹³² Ivi, ed. ch. 2, l. 15.

¹³³ Ivi, ed. ch. 7, l. 4.

¹³⁴ Cfr. *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, cit., p. 431.

politiche: nel dispiegamento dell'autocritica attraverso la fotografia smascheratrice, nella lotta per l'alfabetizzazione, per una sana generazione di lotta sul fronte antireligioso, sul fronte contro l'alcoolismo, nella lotta al burocratismo etc. Uscite dai limiti della fissazione degli angusti compiti culturali, tramite la fotografia, più spazio all'agitazione, tramite la fotografia sul fronte di tutta la vita sociale e politica del paese¹³⁵.

Al di là delle elezioni, i cine e fotoamatori sarebbero dovuti diventare autentici corrispondenti al servizio delle campagne che il potere sovietico aveva promosso: era esplicito l'invito a sostituire nelle macchine fotografiche l'obbiettivo politico e ideologico a quello meramente culturale.

Uno specifico interesse dell'ODSK fu, inoltre, la formazione di personale cinematografico qualificato attraverso i corsi a distanza. Questi iniziarono nel 1928 e riguardavano le figure degli sceneggiatori e dei proiezionisti (*kino-mechaniki*), con compiti anche di animatore cinematografico (*kino-organizator* oppure *kino-obščestvennik*). Fra i docenti si trovavano nomi celebri della cinematografia sovietica come gli sceneggiatori Nina Agadžanova-Šutko, Petr Bljachin e Natan Zarchi, nonché i registi Vsevolod Pudovkin e Abram Room. I corsi per corrispondenza per queste due figure rispondevano all'esigenza di arginare la crisi della sceneggiatura evocata alla già citata conferenza del partito sul cinema e di formare una squadra di tecnici da inviare con i cinema ambulanti a "cineficare" il territorio sovietico¹³⁶. È difficile misurare l'effettivo risultato di questa iniziativa: è innegabile, tuttavia, il suo carattere innovativo che conferma il ruolo avanguardistico dell'URSS nella riflessione sul medium cinematografico negli anni Venti, in questo caso non solo verso il pubblico, ma anche nella volontà di costruire una classe di addetti ai lavori.

La "cineficazione" del Paese, il movimento amatoriale e la creazione di personale qualificato, insieme allo studio dello spettatore che affronteremo specificamente nel terzo capitolo, furono i primi quattro ambiti citati nella relazione di Nikanorov alla più volte citata riunione per il terzo anniversario dell'ODSK¹³⁷. Nell'intervento finale dell'assise Mal'cev, oltre che attaccare, come si è visto in precedenza, il Sovkino, dovette difendere la sua stessa associazione dalle diverse critiche mossegli. Il presidente adottò un

¹³⁵ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 3, l. 80.

¹³⁶ Cfr. *Prospekt zaočnyh kinokursov* [Prospetto dei corsi a distanza], ODSK, Moskva 1928.

¹³⁷ Gli altri due ambiti citati da Nikanorov furono la promozione dei cosiddetti *kul'turfilm*, ossia pellicole a carattere didattico e di divulgazione scientifica destinati alle scuole, ai luoghi di lavoro o al grande pubblico, e l'attività all'interno delle sale cinematografiche. Cfr. RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 7, l. 5.

profilo basso, affermando che, nonostante la cronica mancanza di mezzi che colpiva l'associazione¹³⁸, il merito stava quantomeno nell'esser stati degli «iniziatori»¹³⁹. Tuttavia, ammise che dopo tre anni l'ODSK era ancora un cantiere aperto:

non si può dire, che da noi tutto è perfetto, che realizziamo pienamente le direttive, sarebbe falso e non bisogna farlo. Ci stiamo ancora costruendo. Ed è pure vero il fatto che la massa operaia e contadina viene coinvolta ancora male. Ma questo sta davanti a noi, è il nostro compito. E non possiamo contare nemmeno sulle quote dei membri, come accade in altre associazioni di volontari, dove ci sono milioni di iscritti¹⁴⁰.

Mal'cev confessava così che l'ODSK non solo non aveva una fisionomia operaio-contadina, come invece il suo statuto richiedeva, ma era in generale deficitaria come associazione di massa tout court, sia nella quantità che nella qualità della sua organizzazione.

6. La riorganizzazione e l'agonia dell'ODSK nei primi anni Trenta

Dopo un anno la situazione doveva essere rimasta immutata se il membro del consiglio centrale N. Kupcov scrisse per il quarto anniversario dell'associazione che l'ODSK «si è limitato all'elaborazione di direttive belle ma raramente portate a compimento»¹⁴¹. Sullo stesso numero della ri-

¹³⁸ Nel bilancio preventivo per il 1928-1929 si affermava come restasse «assolutamente non chiaro» il modo in cui coprire un passivo che al primo ottobre 1929 sarebbe ammontato a 21.500 rubli. Cfr. RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 36. Nel primo semestre del 1928, secondo quanto scritto dal vicepresidente della direzione del consiglio centrale Nikanorov all'allora presidente Mal'cev, la situazione economico-finanziaria era «assai difficoltosa, quasi catastrofica» ed il passivo era salito a 35.000 rubli. Cfr. Ivi, ed. ch. 10, l. 5. Il 2 luglio 1928 lo stesso Nikanorov definì nuovamente vicina alla catastrofe la situazione finanziaria del consiglio centrale sia perché il Sovkino permetteva una detrazione molto bassa di quanto dovutogli dall'associazione, sia perché dalle organizzazioni locali giungevano richieste di copertura dei loro passivi. Cfr. Ivi, ed. ch. 4, l. 1. Ancora Nikanorov a fine 1928 inviò una lettera al commissariato all'Istruzione in cui chiedeva 10.000 rubli. Cfr. Ivi, ed. ch. 10, l. 18. In una situazione di perenne emergenza il tentativo di sostenere attivamente i costosi progetti di «cineficazione» della campagna, così come quelli di favorire la frequenza delle sale da parte degli operai attraverso gli abbonamenti scontati ed altre iniziative, potevano essere realizzati solo parzialmente. La situazione economico-finanziaria dell'ODSK ben esprime la contraddizione tra le sue ambizioni «cineficatrici» e le possibilità pratiche.

¹³⁹ Ivi, ed. ch. 7, l. 36.

¹⁴⁰ Ivi, l. 37.

¹⁴¹ N. Kupcov, *Vzjat' bar'ery!* [Togliere le barriere!], in «Kino», 8 (1930), p. 2.

vista si fece quindi largo l'idea di una riorganizzazione generale dell'associazione, che sarebbe dovuta passare attraverso un ricambio degli effettivi: «Occorre ripulire con il fuoco dell'autocritica la sua composizione dagli elementi socialmente estranei, attirando migliaia di avanguardisti operai e colcosiani»¹⁴². Il riferimento agli «elementi socialmente estranei», permette di capire quanto anche l'associazione fosse dentro le campagne della rivoluzione culturale lanciata dallo stalinismo montante. Un'altra critica concreta si fondava sulla presunta assenza di una concreta direzione del consiglio centrale verso le cellule¹⁴³, che smentiva inequivocabilmente l'idea di Mal'cev del novembre 1928 sulla larga autonomia che la periferia dell'associazione doveva mantenere rispetto al centro¹⁴⁴.

Il 21 maggio 1930 sarebbe dovuto svolgersi il plenum del consiglio centrale per modificare lo statuto dell'associazione¹⁴⁵, ma non si tenne perché dei 75 membri del consiglio se ne presentarono solo 10, più un rappresentante della commissione di revisione e cinque delle organizzazioni locali. La seduta svoltasi al posto del plenum incaricò la direzione di rivedere la composizione del consiglio centrale, di «eliminare i membri che avevano abbandonato, quelli inattivi, rianimare la sua composizione con una quantità massimale di operai dalla produzione e di soldati dell'Armata rossa»¹⁴⁶. Venne allora approvato il nuovo statuto con cui l'associazione diventava ODSK¹⁴⁷. Una delle novità principali era la soppressione di tutte le attività economiche delle organizzazioni locali e delle cellule. Come spiegò il vicepresidente della direzione del consiglio centrale Esikov a metà luglio, si tentava così di rivolgere l'associazione verso «i compiti della costruzione della cinematografia e della cineficazione del nostro paese, dell'attività con le masse, nelle condizioni dell'offensiva socialista e dell'inasprimento della lotta di classe»¹⁴⁸. Eliminando le attività commerciali (pagamento del biglietto per i cinema ambulanti, vendita di filmati e foto da parte dei circoli amatoriali etc.), si voleva abbattere quanto dello spirito imprenditoriale della NEP era rimasto nell'associazione. Le misure riguardavano nello specifico la produzione fotografica e le postazioni cinematografiche, ambulanti e

¹⁴² ODSK – na boevye pozicii kinofikacii [L'ODSK nelle posizioni militanti della cineficazione], in «Kino», 8 (1930), p. 1

¹⁴³ Cfr. F. Ivanov, *Reorganizovat' ODSK* [Riorganizzare l'ODSK], in «Kino», 18 (1930), p. 1.

¹⁴⁴ Cfr. RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 7, l. 34.

¹⁴⁵ Cfr. «Kino», 19 (1930), p. 1.

¹⁴⁶ *Plenum ne sostojalsja* [Il plenum non si è tenuto], in «Kino», 31 (1930).

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Esikov, *Vsem organizacijam i jačejkam ODSK* [A tutte le organizzazioni ed alle cellule dell'ODSK], in «Kino», 40 (1930), p. 4.

fisse, dai quali l'ODSK non avrebbe più potuto ottenere dei guadagni, mentre rimaneva lecita l'acquisizione di risorse finalizzate al reinvestimento dei guadagni ottenuti nelle stesse attività. La ristrutturazione dell'ODSK in ODSKF comportò anche una epurazione interna, innanzitutto a livello del consiglio centrale. Venne sostituito tutto il personale amministrativo e rivista la struttura organizzativa per cui fu nominata una commissione di revisione formata da Sušev, Ivanov e Bolotnikov¹⁴⁹. Un bersaglio particolare fu l'organizzazione moscovita la cui direzione fu completamente destituita, a partire dal presidente Černov¹⁵⁰. Nel nuovo ufficio organizzativo entrarono 12 persone, di cui 10 iscritti al partito ed uno al Komsomol¹⁵¹ a testimonianza dell'interesse che il potere riversava con più concretezza negli anni della rivoluzione culturale sia verso le organizzazioni sociali, sia verso il cinema in particolare. Alla luce di quanto riportato, non possiamo che dissentire dalla posizione dei Miller, secondo cui

L'ODSK non fu mai purgata in quanto tale. A causa della sua debolezza, l'ODSK non fu percepita come una minaccia politica, perciò, quando emersero le richieste di cambiamento, esse si concentrarono sul bisogno di una riorganizzazione piuttosto che sulla rimozione dei suoi leader o membri¹⁵².

L'inizio delle epurazioni nell'ODSK coincise, quindi, con la sua riorganizzazione in ODSKF e la pressione maggiore del partito comunista. In realtà le purghe nel cinema sovietico erano state avviate nell'estate del 1929 e avevano riguardato tanto l'amministrazione e le case produttrici – il Sovkino era stato soppresso fra il maggio ed il giugno del 1930 e sostituito dal Sojuzkino – quanto l'ARRK quale associazione dei cineasti¹⁵³. L'invito a «ripulire con la scopa di ferro le fila del cinema dai balordi e dagli arraffatori non di rado nascosti sotto il titolo onorifico di membri dell'ARRK etc.»¹⁵⁴ – lanciato nella prima pagina dell'organo ufficiale dell'ODSK – esplicita il clima da caccia alle streghe che anche l'ambiente del cinema viveva. L'ODSKF rivendicava il ruolo di controllore dello sviluppo della cinematografia sovietica in particolare con le cellule operaie, in sintonia con

¹⁴⁹ *Po ODSKF. Reorganizacija v Central'nom Sovete* [Sull'ODSKF. La riorganizzazione nel Consiglio Centrale], in «Kino», 47 (1930), p. 4.

¹⁵⁰ *Smena rukovodstva Moskovskoj organizacej ODSKF* [Cambio della direzione dell'organizzazione di Mosca dell'ODSKF], in Ivi.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² J. Miller, *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin*, cit., p. 78.

¹⁵³ Cfr. D. Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*, cit., pp. 189-194.

¹⁵⁴ *Ob'edinennym frontom na likvidaciju proryvov* [Con un fronte unito nella eliminazione dei ritardi], in «Kino», 56 (1930), p. 1.

le campagne di «operaizzazione»¹⁵⁵. Tuttavia anche la ristrutturazione dell'associazione non aveva dato nel breve termine i frutti sperati e poche settimane dopo fu richiesto un'ulteriore ricambio¹⁵⁶, per quanto fosse citato l'esempio positivo dell'organizzazione regionale di Leningrado¹⁵⁷. L'ODSKF diveniva sempre più bersaglio delle critiche, proprio sulle pagine della sua rivista, per il mancato sostegno ai grandi processi socioeconomici del Paese¹⁵⁸. «Kino» rivelava il doppio ruolo di inquisitore e inquisito dell'associazione, come testimonia un editoriale nel quale si riferiva delle brigate di attivisti-operai dell'ODSKF impegnate a coadiuvare le commissioni per le epurazioni all'interno del neonato Sojuzkino¹⁵⁹. Del carattere militante che l'ODSKF andava acquisendo è paradigmatico il titolo bellicoso di un articolo del dicembre del 1930 secondo cui «al fronte cinematografico» non era più necessaria una società di «amici», ma «colonne di combattenti attivi»¹⁶⁰.

Il plenum del 27-30 dicembre 1930, dopo quello fallimentare di maggio, determinò una nuova riorganizzazione dell'associazione che venne ridenominata, in ossequio alla campagna operaistica dell'epoca, OZPKF (Obščestvo Za Proletarskoe Kino i Foto, Società per il cinema e la fotografia proletaria). Al di là dell'ulteriore ridenominazione, la novità sostanziale avrebbe dovuta essere lo spostamento della cellula con compiti di controllo nei centri produttivi industriali, nei kolchoz e nei sovchoz¹⁶¹. Con questa ennesima riorganizzazione veniva accentuato il ruolo politico dell'associazione e di sentinella della “proletarizzazione” del cinema sovietico. Ciò si riflesse anche nell'organigramma dell'OZPKF da cui furono espulse le cosiddette «anime morte», a favore «dei nuovi compagni

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Cfr. *Za perestrojku ODSKF* [Per la ricostruzione dell'ODSKF], in «Kino», 57 (1930), p. 1.

¹⁵⁷ *Leningradskoe ODSKF rabotaet ne plocho! Naldit' tesnuju svjaz' s Central'nym Sovetom* [L'ODSKF di Leningrado lavora niente male! Occorre stabilire uno stretto contatto con il Consiglio Centrale], in «Kino», 59 (1930), p. 4.

¹⁵⁸ Si veda a proposito *Ne medlit' ni odnoj minuty!* [Non perdere neanche un minuto!], in «Kino», 63 (1930), p. 1.

¹⁵⁹ *Vnimanie čistke kinoorganizacij* [Attenzione alla purga delle organizzazioni cinematografiche], in «Kino», 65 (1930), p. 1.

¹⁶⁰ *Bezdežel'nost' obščestvennosti – Proval v kinoproizvodstve. Ne obščestvo “druzej”, a kolonny aktivnyh borcov neobchodimy na kinofronte* [L'inattività delle associazioni è il fallimento nella produzione cinematografica. Al fronte cinematografico sono necessarie non una società di “amici”, ma delle colonne di combattenti attivi], in «Kino», 69 (1930), p. 3.

¹⁶¹ Cfr. *Itogi plenuma* [I risultati del plenum], in «Kino», 1 (1931), p. 1.

dall'attivo operaio della società e dei rappresentanti locali»¹⁶². I membri eletti al nuovo consiglio centrale furono 69 ed i componenti del presidium 17, tutti nuovi rispetto al 1928. Rudzutak fu posto a capo del presidium, mentre per il ruolo di supplenti i nomi furono quelli di Boris Šumjackij, che avrebbe guidato la cinematografia sovietica negli anni Trenta, e Nikolaj Švernik, all'epoca alla testa dei sindacati¹⁶³.

E quando Stalin il 23 giugno 1931 pose fine di colpo alla rivoluzione culturale e riabilitò la vecchia intelligencija tecnica borghese, ritenuta necessaria per la nuova fase della «costruzione del socialismo»¹⁶⁴, anche l'OZPKF salutò il suo discorso apparentemente pluralista¹⁶⁵, al pari di tutte le altre organizzazioni sociali e culturali. Ma ancora nell'ottobre 1931 l'OZPKF fu oggetto di forte critica fra le pagine del suo organo di stampa: molte delle cellule venivano ritenute esistenti «solo sulla carta» ed i proclami di ristrutturazioni interne erano giudicati ormai niente più che slogan¹⁶⁶.

Il celebre decreto del comitato centrale del partito datato 23 aprile 1932 *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* (Sul riassetto delle organizzazioni artistico-letterarie) prevedeva lo scioglimento di tutti i gruppi e le associazioni artistiche e letterarie, compresa la potente RAPP¹⁶⁷ e la riunione di tutti gli scrittori «favorevoli alla piattaforma del potere sovietico».

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Cfr. *Novyj sostav Central'nogo Soveta ODSKF* [La nuova composizione del Consiglio Centrale ODSKF], in «Kino», 2 (1931), p. 1.

¹⁶⁴ Cfr. N. Werth, *Storia della Russia nel Novecento. Dall'Impero russo alla Comunità degli Stati Indipendenti 1900-1991*, cit., pp. 276-277.

¹⁶⁵ Cfr. *Rabotat' po-novomu* [Lavorare in modo nuovo], in «Kino», 31 (1931), p. 1.

¹⁶⁶ Cfr. *Nužna ne deklaracija, a bol'sevitskaja rabota* [Serve non una dichiarazione, ma un lavoro bolscevico], in «Kino», 57 (1931).

¹⁶⁷ La RAPP, acronimo di Rossijskaja organizacija proletarskich pisatelej (Organizzazione russa degli scrittori proletari), affermò la sua egemonia su tutto il panorama artistico e letterario con l'appoggio del partito comunista, sancito ufficialmente nel 1929. Gli anni della dittatura letteraria della RAPP furono un periodo difficile, fatto di disagi ed accuse violente per tutti quegli scrittori e gruppi letterari, che si erano sempre opposti ad una totale dipendenza dell'arte dalla politica. Per un'analisi approfondita delle vicende della RAPP si veda E. Dobrenko, *Literary Criticism and the Transformations of the Literary Field during the Cultural Revolution, 1928-1932*, in E. Dobrenko, G. Tihanov (eds.), *A History of Russian Literary Theory and Criticism. The Soviet Age and Beyond*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2011, pp. 43-63. Ancora validi risultano inoltre: H. Ermolaev, *Soviet literary theories 1917-1934*, University of California Press, Berkeley Los Angeles 1963; A. Dement'ev, *Očerki istorii russkoj sovetskoj žurnalistiki 1917-1932* [Compendio di storia del giornalismo russo sovietico], Izdatel'stvo Nauka, Moskva 1966; E. Ferrario, *Teoria della letteratura in Russia 1900-1934*, Editori Riuniti, Roma 1977; G. Kraiski (a cura di), *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, Bari 1968.

co» all'interno di un'unica Unione degli scrittori sovietici¹⁶⁸. Liquidando non solo il pluralismo culturale, ma anche quella associazione (la RAPP) alla quale era stato concesso un sostegno monopolistico alla fine degli anni Venti dopo la fase relativamente "non interventista" della NEP, il partito comunista si inserì attivamente nelle sfere dell'arte e della letteratura decidendo la formazione di un unico organo, l'Unione degli scrittori sovietici, che avrebbe controllato direttamente. Le conseguenze del decreto del 23 aprile per l'OZPKF furono il passaggio delle sue attività e funzioni alle organizzazioni sindacali di base in quanto essa «non ha saputo ristrutturarsi in corrispondenza con i compiti della costruzione socialista»¹⁶⁹. Questa decisione comportò per la stessa associazione l'inizio della fine, anche formale, visto che i dibattiti che seguirono sui numeri successivi di «Kino» erano tutti incentrati sul destino non già suo, ma dell'ARRK¹⁷⁰. Ciò significava che non si sentiva nemmeno più l'esigenza di riflettere su un possibile ed ennesimo suo riassetto. Inoltre, dal numero 31 del 6 luglio 1932, la stessa rivista «Kino» smetteva ufficialmente di essere l'organo dell'OZPKF per continuare ad esserlo solo del Rabis (il sindacato dei lavoratori dell'arte) e del Sojuzkino, ovvero l'ente statale che gestiva oramai in modo monopolistico il settore cinematografico.

La cessazione ufficiale dell'attività dell'OZPKF viene fatta risalire al 1934¹⁷¹, anno del primo congresso dell'Unione degli scrittori sovietici, in cui il potere politico ufficializzò la fine del pluralismo culturale con l'imposizione del "realismo socialista" quale unico metodo di creazione artistica. Le motivazioni della parabola discendente e della conclusione dell'esperienza dell'ODSK, nelle sue diverse ridenominazioni, sono molteplici come sopra analizzato. Esse hanno a che fare in particolare con il duplice cambio di clima culturale dell'URSS, fra la fine degli anni Venti e la prima parte degli anni Trenta, cui l'ODSK non seppe adeguarsi. Tale cam-

¹⁶⁸ *O perestrojke literaturno-chudožestvennich organizacij*, in «Pravda», 24 aprile 1932. Il decreto venne subito riprodotto su tutte le più importanti riviste artistiche e culturali. Si veda anche *Sčast'e literatury. Gosudarstvo i pisateli 1925-1938. Dokumenty* [La sorte della letteratura. Lo Stato e gli scrittori. 1925-1938. Documenti], Rosspen, Moskva 1997, pp. 130-131.

¹⁶⁹ *Postanovlenie CK i zadači rabotnikov sovetskoj kinematografii* [Il decreto del comitato centrale ed i compiti dei lavoratori della cinematografia sovietica], in «Kino», 20 (1932), p. 3.

¹⁷⁰ Per gli interventi dei cineasti sull'ARRK si veda la serie di articoli *Na tvorčeskie vysoty* [Sulle vette della creazione], in «Kino», 22, 23, 24 (1932).

¹⁷¹ Cfr. S. Jutkevič (pod red.), *Kino. Enciklopedičeskij slovar'* [Cinema. Dizionario enciclopedico], Moskva, Sovetskaja Enciklopedija, Moskva 1987, p. 303.

biamento rimanda al complesso e contraddittorio processo di costruzione del totalitarismo staliniano.

Fedorov, nella sua riflessione sul ruolo decisivo dell'ODSK nello sviluppo della media education in URSS, ha parlato del tentativo del potere staliniano di chiudere qualsiasi spazio di discussione pubblica che potesse in qualche modo sfuggire al controllo del sistema:

nonostante la rigida censura, i circoli di discussione dell'ODSKF in qualche misura sviluppavano non solo un'attività creativa autonoma, ma anche il pensiero critico del pubblico, e di conseguenza potevano suscitare anche pensieri indesiderati per le autorità dell'epoca, che riguardavano non soltanto la fotografia, la stampa e il cinema, ma ugualmente la vita circostante e la struttura sociale del paese. Anche le cineprese degli amatori dell'ODSKF avrebbero potuto filmare qualcosa non troppo da parata, di non ratificato dall'alto¹⁷².

Un esempio delle potenzialità destabilizzanti del movimento amatoriale risale al 1928 e riguarda la liquidazione della cellula dell'ODSK presso il circolo del sindacato degli impiegati commerciali e dei soviet. Per il presidente della cellula L. Michajlov ciò avvenne perché, nonostante le minacce del responsabile del circolo, lui si era rifiutato di consegnare il negativo di alcune foto scattate durante una festa del circolo sindacale dove erano stati immortalati alcuni alti dirigenti completamente ubriachi¹⁷³. Questo aneddoto scandalistico pur non grave costituisce una spia del pericolo insito nell'autonomia di cui poteva godere un amatore e dell'imprevedibilità nel riprendere aspetti della vita sovietica dissonanti rispetto all'immagine che le autorità, ad ogni livello, volevano offrire della realtà. Si conferma, inoltre, la tesi di Federov per cui la liquidazione dell'ODSK sia riconducibile anche alla volontà del totalitarismo staliniano di eliminare qualsiasi potenziale fonte di rappresentazioni eterodosse della vita del Paese che avrebbero potuto suscitare riflessioni da parte dei fruitori¹⁷⁴. Anche Vajsfel'd ha sotto-

¹⁷² A. V. Federov, *Mediaobrazovanie i mediagramotnost'*. *Učebnoe posobie dlja vuzov* [Media education e media alfabetizzazione. Sussidiario per le università], Kučma, Taganrog 2004, pp. 59-60.

¹⁷³ Cfr. RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, ll. 80-81.

¹⁷⁴ È comprensibile che in un sistema condizionato dalla censura il movimento dei foto e cineamatori potesse costituire una zona grigia, meno soggetta ai controlli ideologici istituzionali subiti dai professionisti. Inoltre la minor consapevolezza da parte di dilettanti delle capacità dell'obbiettivo di cogliere anche involontariamente aspetti del visibile non allineati al potere li trasformava in potenziali mine vaganti. Sarebbe interessante ritrovare ed esaminare questo materiale amatoriale fotografico e cinematografico, teoricamente meno "contaminato" di quello dei professionisti sia perché in genere meno soggetto a controlli, sia perché meno consapevole. D'altra parte si potrebbe obiettare che, proprio perché realizzato

lineato gli effetti di omologazione e appiattimento determinati dal totalitarismo staliniano non solo sulla produzione, ma anche sulla ricezione:

il sistema del pensiero totalitario ha inferto un durissimo colpo non solo al processo artistico ma anche allo spettatore. La potente macchina dell'educazione e dell'istruzione orientava sia l'artista che lo spettatore alla standardizzazione ed alla univocità¹⁷⁵.

Nei decenni successivi l'operato dell'ODSK è stato in parte rivalutato nella stessa URSS. In particolare negli anni Sessanta, quando ripresero le inchieste sociologiche, si riconobbe anche il valore delle iniziative e dello slancio dell'ODSK e l'utilità di ispirarvisi per una diffusione capillare della cultura cinematografica nella società sovietica¹⁷⁶. Nella Russia post sovietica si è sottolineata la rilevanza di quell'associazione come componente essenziale nello sviluppo della *media education* in URSS¹⁷⁷.

da professionisti, il materiale filmico e fotografico non amatoriale possa esser caricato, tramite i procedimenti tecnici conosciuti dagli addetti ai lavori, di significati non immediatamente decodificabili dalle autorità preposte ai controlli. Sulla strategia "visiva" dello stalinismo si veda G. P. Piretto, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Cortina Editore, Milano 2010.

¹⁷⁵ I. V. Vajsfel'd, *Evoljucija ekrana, evoljucija vosprijatija* [L'evoluzione dello schermo, l'evoluzione della percezione], in «Specialist», Moskva 1993, p. 4.

¹⁷⁶ Cfr. I. E. Kokorev, *K voprosu vospitanija kinozritelja* [Sulla questione dell'educazione dello spettatore cinematografico], in *Kino i zritel'*. *Sbornik statej* [Il cinema e lo spettatore. Raccolta di articoli], Moskva 1967, p. 24.

¹⁷⁷ Cfr. I. V. Čelyševa, *Osnovnye etapy razvitiya mediaobrazovanija v Rossii* [Le tappe fondamentali dello sviluppo della media education in Russia], in A. V. Federov, I. V. Čelyševa, A. A. Novikova i dr., *Problemy mediaobrazovanija. Naučnaja škola pod rukovodstvom A. V. Federova* [Problemi di media education. Scuola scientifica sotto la direzione di A. V. Federov], Izdatel'stvo Tagangorskogo Gosudarstvennogo Pedagogičeskogo Universiteta, Taganrog 2007, pp. 69-70; A. V. Federov, *Mediaobrazovanie i mediagramotnost'. Učebnoe posobie dlja vuzov*, cit., pp. 56-60. Con l'espressione *media education* (*mediaobrazovanie*) qui si intende sia l'educazione e l'istruzione attraverso i media, sia un tipo di formazione finalizzata alla conoscenza ed all'utilizzo dei media.

2. Lo «studio dello spettatore» nel cinema sovietico

1. Nuovi gusti per un nuovo pubblico?

Lo «studio dello spettatore» (*izučenie kinozritelja*) costituisce uno dei campi in cui la ricerca e l'approfondimento del confronto fra pubblico sovietico e cinema trovò espressione significativa. Come segnalato nell'introduzione, il ruolo degli spettatori nel cinema sovietico, e in particolare in quello degli anni Venti, è una tematica rimasta per diverso tempo ai margini della storiografia sullo sviluppo della settima arte in URSS, che si è prioritariamente interessata agli autori e alle teorie estetiche, ai film realizzati e al rapporto fra settore cinematografico e potere politico, con particolare riferimento al tema della censura. Nella sua storia del cinema sovietico pubblicata alla fine degli anni Quaranta – tradotta in Italia solo nel 1962 e diventato il punto di riferimento della letteratura sovietica sul tema – Lebedev stabilisce all'interno del pubblico della NEP una separazione tranchant fra il «vecchio spettatore piccolo-borghese» e quello nuovo «rivoluzionario», affermando il progressivo emergere di quest'ultimo coi propri gusti «nuovi» e «molto più progrediti»¹⁷⁸.

Lo scarso interesse verso le prime e pionieristiche indagini sociologiche sull'arte sovietica in generale, svoltesi durante gli anni Venti, è segnalato anche da Nosova a metà degli anni Settanta¹⁷⁹. L'impegno profuso durante la NEP per approfondire la conoscenza dei fruitori dell'arte è citato ancora in epoca brežneviana, come esempio da seguire per migliorare l'organizzazione sovietica della cultura e del suo consumo, sebbene nello specifico ambito teatrale:

negli anni Venti all'Istituto di Storia delle Arti si svolgeva il corso speciale “Lo studio degli spettatori”. Ora tali discipline nelle università teatrali quasi non ci so-

¹⁷⁸ Cfr. N. Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, cit., pp. 229-231.

¹⁷⁹ I. L. Nosova, *Stanovlenie metodov issledovanija auditorii v sovetskoj sociologii iskusstva* [L'affermazione dei metodi di ricerca del pubblico nella sociologia dell'arte sovietica], in «Metodologičeskie problemy sovremennogo iskusstvovoznaniija» [I problemi metodologici della scienza dell'arte], 6 (1975), p. 187.

no. [...] L'esperienza del passato ci aiuta a capire quanto la conoscenza dello spettatore sia utile a tutti gli operatori artistici del teatro¹⁸⁰.

Tale aspetto chiave della sociologia del cinema sovietico degli anni Venti in prospettiva storica sembra poi acquistare più interesse in URSS nella prima metà degli anni Ottanta con l'uscita di alcuni contributi fra i quali, oltre quelli di carattere più generale¹⁸¹, spicca quello di Belousov¹⁸² per l'affinità con l'oggetto del presente capitolo. La tesi principale esposta dall'autore è che l'equilibrio fra le richieste del pubblico di massa, le proposte estetiche dei cineasti e le aspettative del potere politico venne raggiunto solamente fra la fine degli anni Venti e la prima metà del decennio successivo dalla «seconda generazione» di cineasti sovietici, laddove la cosiddetta «avanguardia storica», dopo i successi del film «epico-rivoluzionario» a metà del decennio, si era allontanata dalle esigenze manifestate successivamente dallo spettatore¹⁸³. Anche Belousov si rifà alla distinzione fra “vecchio” e “nuovo” spettatore proposta da Lebedev, sebbene ne rifiuti la radicalità, precisando che la novità dello spettatore operaio-contadino stava più nella sua composizione socio-politica che nei gusti estetici, giacché l'intero pubblico cinematografico sovietico era stato educato almeno fino a metà degli anni Venti dai film principalmente commerciali e stranieri¹⁸⁴. Tuttavia, pur utilizzando dati provenienti anche dalle diverse forme di «studio dello spettatore», l'attenzione è rivolta dallo studioso russo soprattutto al punto di vista dei cineasti e al dibattito svoltosi fra

¹⁸⁰ E. Frolova, *Iz opyta izučenija zritelja v 20-x godach* [Dall'esperienza dello studio dello spettatore negli anni Venti], in «Metodologičeskie problemy sovremennogo iskusstvoznanija», cit., p. 202.

¹⁸¹ Fra i contributi di diversa natura sulla fruizione dell'evento cinematografico da parte dello spettatore si vedano: J. A. Gusev, *Kinoprocess i teoritičeskie problemy social'no-tvorčeskogo razvitija zritelej* [Il processo cinematografico e i problemi teorici dello sviluppo sociale-creativo degli spettatori], Moskva 1984; *Kino i zritel'. Metody differencirovannogo prokata i reklamy* [Il cinema e lo spettatore. Metodi di distribuzione differenziata e di pubblicità], Moskva 1983; *Kino i zritel'. Rabotu kinoklubov i kinolektoriev* [Il cinema e lo spettatore, A sostegno dell'attività dei club cinematografici e dei lettori cinematografici], Moskva 1984; *Kino i zritel'. V pomošč' kinoklubam i kinolektorijam pri kinoteatrach* [Il cinema e lo spettatore. A sostegno dei club cinematografici e dei lettori cinematografici presso i cineteatri], Moskva 1983; J. A. Vostrikov, V. A. Rodionov, *Kinoekran i zritel'* [Lo schermo cinematografico e lo spettatore], Saratov 1985.

¹⁸² J. A. Belousov *Problema vzaimootnošenij chudožnika i zritelja v sovetskom kinematografe 20-ch – 30-ch godov* [Il problema della correlazione fra artista e spettatore nella cinematografia sovietica degli anni '20 e '30], Vsesojuznyj Gosudarstvennyj Ordena Trudovogo Krasnogo Znameni Institut Kinematografii, Moskva 1981.

¹⁸³ Ivi, pp. 22-25.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 15-16.

gli addetti ai lavori intorno allo spettatore e a come catturarne l'attenzione. Turovskaja e Buttafava concordano nell'affermare che il cinema dell'avanguardia cedeva allora il passo alle pellicole commerciali, non solo importate ma anche realizzate in URSS, come *Medvež'ja svad'ba* (Nozze di orsi, 1925) di Konstantin Eggert e *Miss Mend* (Id., 1926) di Boris Barnet e Fedor Ocep, che avrebbero riscosso più successo del coevo *Potemkin*¹⁸⁵. La questione del “nuovo spettatore” e della sua natura di slogan piuttosto che di reale fenomeno socio-culturale nell'URSS della NEP è ripresa da Jusupova:

il significato dominante di un generale e caratteristico concetto di “nuovo spettatore” per gli anni Venti racchiudeva in sé una rappresentazione idealizzata di un “nuovo” uomo proletario nato e fabbricato dalla rivoluzione. È chiaro che il “nuovo spettatore” era un “modello”, l'identificazione e la proiezione dello stesso creatore e della sua concezione degli scopi e dei compiti dell'arte. Ma nella realtà degli anni Venti, quando esistevano decine di cinema e di teatri, esisteva anche uno spettatore reale, la cui scelta personale non di rado non coincideva con l'immagine astratta dello spettatore fortemente acculturato, nata dall'immaginazione dei maestri dell'avanguardia rivoluzionaria¹⁸⁶.

In questo capitolo, da una parte, descriveremo le modalità e le finalità della pratica dello «studio dello spettatore» nella cinematografia sovietica degli anni Venti; dall'altra proveremo a rintracciare i caratteri principali della domanda di cinema da parte del pubblico durante la NEP con l'ausilio dei dati emersi proprio dalla prassi in oggetto.

2. Le origini dello «studio dello spettatore»

Diversi sono i fattori che nell'URSS degli anni Venti hanno rappresentato il terreno fertile in cui l'attenzione verso i gusti, gli interessi e le reazioni del cinespettatore è potuta crescere e svilupparsi. In primo luogo va sottolineata

¹⁸⁵ Cfr. M. Turovskaja, *I gusti del pubblico agli inizi degli anni trenta*, in A. De Vidovich, S. Crespi (a cura di), *Prima dei codici. Il cinema sovietico prima del realismo socialista 1929/1935*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia 1990, pp. 31-35; G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, (a cura di F. Malcovati), Biblioteca di Bianco & Nero, Roma 2000, pp. 67-69.

¹⁸⁶ G. M. Jusupova, *Sovetskoe zriteľščenoje iskusstvo 1920-ch godov: problema novogo zritelja* [L'arte spettacolare sovietica degli anni Venti: il problema del nuovo spettatore], Moskva 2005, p. 10.

to come il settore cinematografico fosse formalmente nazionalizzato¹⁸⁷. Come ricordato nell'introduzione, il decreto del governo della RSFSR – firmato il 27 agosto 1919 da Lenin – aveva stabilito il passaggio dell'industria e del commercio del cinema e della fotografia al Commissariato del popolo all'istruzione, tramite la costituzione del VFKO (Vserossijskij FotoKino Otdel, Settore fotocinematografico panrusso)¹⁸⁸. Il 19 dicembre 1922 un decreto governativo stabilì la trasformazione del VFKO in Goskino (Central'noe Gosudarstvennoe Kinopredpriatie, Impresa statale centrale del cinema), al quale fu trasferito il monopolio della distribuzione. Al momento della costituzione del Goskino, in ritardo di quasi un anno rispetto alla direttiva impartita in tal senso dallo stesso Lenin nel gennaio, il mercato del cinema era già stato suddiviso in una serie di nuove e dinamiche società pubbliche e private, tra le quali la Sevzapkino, Kino-Moskva, Rus', Kino-Sever e Proletkino. Per questo motivo il Goskino iniziò a riscuotere imposte molto alte dalle organizzazioni cinematografiche locali per la cessione dei diritti di monopolio della distribuzione nelle diverse regioni. In questo modo molti cineteatri ristabiliti dopo la guerra civile vennero messi in crisi e in poco tempo chiusero i battenti¹⁸⁹. Al XII congresso del partito comunista dell'aprile 1923 la risoluzione sul cinema prevedeva l'immissione nel settore di capitali anche privati russi e stranieri «a condizione della piena garanzia della direzione ideologica e del controllo da parte dello stato e del partito»¹⁹⁰. Nel dicembre del 1924, su indicazione del XIII congresso del partito, venne formalizzata la costituzione della società per azioni Sovkino (Vserossijskoe kinematografičeskoe akcionerное obščestvo “Sovetskoe Kino”, Società per azioni cinematografica panrusa “Sovetskoe Kino”), membri della quale divennero le organizzazioni cinematografiche della RSFSR allora esistenti. La maggioranza del capitale era di proprietà statale (apparteneva alle banche e ai Commissariati del popo-

¹⁸⁷ Per una raccolta recente di documenti sulla storia istituzionale del cinema dal 1917 alla fine degli anni Trenta vedi A. L. Evstigneeva (sost.), *Kino. Organizacija upravlenija i vlast'. 1917-1938. Dokumenty*, cit. Uno dei primi lavori sulla storia del cinema in Russia subito dopo la rivoluzione basato su fonti archivistiche è il già citato di V. S. Listov, *Rossija, Revoljucija, Kinematograf*, cit.

¹⁸⁸ Cfr. *Postanovlenie soveta narodnych komissarov o perechode fotografičeskoj i kinematografičeskoj trgovli i promyšlennosti v vedenie narodnogo komissariata prosveščeniija*, cit., p. 433. Il testo del decreto è riprodotto nella raccolta di documenti sul cinema N. Lebedev (pod red.), *Lenin, Stalin, partija o kino*, cit., pp. 11-12.

¹⁸⁹ Cfr. *Letopis' rossijskogo kino 1863-1929*, cit., p. 386.

¹⁹⁰ Cfr. *VKP(b) v rezoljucijach i rešenijach s'ezdov, konferencij, plenumov CK* (Il partito comunista panrusso (bolcevico) nelle risoluzioni e nelle decisioni dei congressi, delle conferenze, dei plenum del comitato centrale), Partizdat, Moskva 1932, p. 616.

lo). Al Sovkino fu assegnato il monopolio della distribuzione. Si ampliarono così le possibilità materiali per l'eliminazione del capitale privato dalla distribuzione e per l'aumento dei film realizzabili dagli studi statali¹⁹¹.

Oltre a questa interconnessione costitutiva con lo Stato sovietico va considerata anche la presenza di elementi di concorrenza e capitalismo privato di origine prerivoluzionaria o favoriti dall'economia mista della NEP. Massimo esempio di questa continuità con un'idea di cinema privato è l'esperienza della Mežrabpom-Rus'. Lo studio cinematografico nacque nell'autunno del 1923 dall'unione fra il Soccorso Operaio Internazionale (di cui Mežrabpom è l'acronimo russo), organizzazione proletaria creata in Germania di Willi Munzenberg, e la casa di produzione russa privata Rus', guidata dal dinamico direttore Moisej Alejnikov. La fondazione della sezione cinematografica del SOI a Mosca fu affidata a Francesco Misiano, comunista italiano artefice insieme allo stesso Munzenberg della nascita del suddetto movimento operaio internazionale. Dalla seconda metà degli anni Venti la Mežrabpom-Rus' esportò i propri film in occidente e sul mercato interno le sue produzioni furono sempre in testa alle classifiche con una offerta molto diversificata. Fra i registi che lavorarono per la Mežrabpom-Rus' vanno ricordati Vsevolod Pudovkin, Jakob Protazanov, Boris Barnet, Lev Kulešov e Nikolaj Ekk. Alla fine degli anni Venti, in concomitanza col giro di vite del potere politico sul cinema, lo studio diventò oggetto di costanti critiche da parte del partito comunista per un livello ideologico della produzione ritenuto insufficiente. Nel 1928 il capitale privato della società fu del tutto eliminato e lo studio fu ribattezzato Mežrabpomfil'm. Nel 1935 il SOI interruppe la sua attività seguita dalla Mežrabpomfil'm, nel giugno 1936. Quest'ultimo sarebbe stato riorganizzato in Sojuzdetfil'm e più avanti in Studio Centrale Gorkij per i film per bambini e ragazzi¹⁹². Inoltre l'atteggiamento relativamente tollerante del potere in campo culturale e artistico negli anni Venti permise tanto alle avanguardie artistiche quanto a un'altra grossa fetta di cineasti impegnati in un cinema di evasione, più commerciale, di esprimere la propria creatività, a patto che non risultasse

¹⁹¹ Cfr. *Letopis' Rossijskogo kino 1863-1929*, cit., p. 448; S. Jutkevič (pod red.), *Kino Enciklopedičeskij slovar'*, cit., 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)*, cit.

¹⁹² Sullo studio Mežrabpom si veda A. Kheroubi (sous la direction de), *Le studio Mejrabpom ou l'aventure du cinéma privé au pays des bolcheviks*, Réunion des Musées nationaux, Paris 1996. Per una ricostruzione puntuale delle vicende dello studio di produzione e dello stesso Misiano si veda G. Spagnoletti (a cura di), *Francesco Misiano o l'avventura del cinema privato nel paese dei bolscevichi*, Dino Audino Editore, Roma 1997.

controrivoluzionaria. Il clima pluralista della NEP fu presente anche in campo editoriale e favorì un regime di concorrenza, in sostanziale continuità con l'epoca prerivoluzionaria, di cui arbitro furono i consumatori, come rileva Werth:

con la NEP, l'editoria si diversificò e, di conseguenza, si spolticizzò. Il *Gosizdat* non ebbe più il monopolio della pubblicazione. Ricomparvero case editrici private che si specializzarono nella pubblicazione di opere letterarie, russe, sovietiche o straniere. Gli anni Venti furono l'unico periodo nella storia sovietica in cui il gusto dei lettori determinò parzialmente le tirature. In questi anni, la parte delle pubblicazioni politiche diminuì in maniera sensibile, per scendere, nel 1927, al di sotto della soglia, giudicata "allarmante", del 15% della tiratura (giornali esclusi)¹⁹³.

In questo quadro di compresenza di pubblico e privato, che fu un prodotto tipico della NEP, le autorità sovietiche erano conscie tanto della fondamentale funzione sociale e politica del cinema, quanto del suo aspetto industriale e di profitto. Al XV congresso del partito, nel dicembre 1927, lo stesso Stalin aveva indicato la necessità di sfruttare i potenziali ricavi dell'industria cinematografica al posto di quelli, socialmente deleteri, derivanti dalla vodka¹⁹⁴, riprendendo in realtà un'idea già espressa da Trockij sin dal 1923. Vale la pena ricordare che per il potere sovietico la funzione educativa e istruttiva del cinema occupava uno spazio altrettanto importante rispetto alla mera finalità propagandistica, tanto più che fino a metà degli anni Venti non sembrava ci fossero stati ancora, su entrambi i versanti, risultati soddisfacenti. I due aspetti, quello propagandistico e quello culturale-pedagogico, appaiono peraltro strettamente connessi nel momento in cui il passaggio del messaggio politico veniva reso vano dall'assenza nel destinatario (e spesso nel mittente stesso) degli strumenti di comprensione (o di trasmissione) di base. Non è un caso, infatti, che Lenin abbia incessantemente insistito sulla necessità dell'alfabetizzazione e dell'istruzione di base come compito principale della nuova cultura¹⁹⁵.

L'economia mista della NEP – e la forte domanda – aveva stimolato un'offerta cinematografica estremamente ricca e diversificata, che in URSS sarebbe stata raggiunta nuovamente solo dopo un quarto di secolo, con la

¹⁹³ N. Werth, *Storia della Russia nel Novecento. Dall'Impero russo alla Comunità degli Stati Indipendenti 1900-1991*, cit., p. 220.

¹⁹⁴ Cfr. *XV s'ezd VKP(b), Stenografičeskij otčet* (Il XV congresso del partito comunista panrusso (bolševico), Resoconto stenografico), Gosizdat, Moskva 1928, p. 60.

¹⁹⁵ Cfr. N. Werth, *Storia della Russia nel Novecento. Dall'Impero russo alla Comunità degli Stati Indipendenti 1900-1991*, cit., pp. 220-221; S. Fitzpatrick, *Rivoluzione e cultura in Russia. Lunačarskij e il Commissariato del popolo per l'istruzione 1917-1921*, cit.

destalinizzazione. Riportiamo nella tabella 4 i dati segnalati da Eisen-schitz¹⁹⁶:

Tabella 4 Produzione annua di lungometraggi

| Anno | Lungometraggi prodotti |
|------|------------------------|
| 1925 | 80 |
| 1926 | 102 |
| 1927 | 118 |
| 1928 | 124 |
| 1929 | 92 |
| 1930 | 126 |

Nel 1928 il presidente del Sovkino riportava, invece, queste cifre:

Tabella 5 Produzione di lungometraggi per stagione¹⁹⁷

| Anno | Lungometraggi prodotti |
|------------------------|------------------------|
| 1922-1923 | 12 |
| 1923-1924 | 41 |
| 1924-1925 | 77 |
| 1926-1927 | 98 |
| 1927-1928 (previsione) | 120 |

I dati non divergono più di tanto e la seconda tabella permette di apprezzare l'incremento avuto soprattutto dopo il 1924, anno in cui era stato fondato il Sovkino.

A queste vanno aggiunte poi le pellicole straniere importate, che in quegli anni costituivano una quota consistente dei film proiettati nelle sale, sebbene in calo nella seconda metà del decennio: si delineava in questo modo un quadro con più affinità che differenze rispetto al periodo prerivoluzionario¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Per i dati sulla produzione dei film in URSS si veda B. Eisenschitz (sous la direction de), *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique 1926-1968*, Centres Pompidou, Paris 2002, pp. 194-196.

¹⁹⁷ Tabella redatta sulla base dei dati indicati in *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, cit., p. 233.

¹⁹⁸ Nell'oramai ricca storiografia sul cinema russo prerivoluzionario si segnalano almeno i seguenti contributi: *Le cinéma russe avant la révolution*. Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1989; D. Youngblood, *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia, 1908-1918*, The UP of Wisconsin, Madison 1999; B. Beumers, *A History of Russian Cinema*, cit., in particolare il primo cap. "The Silent Era: the beginnings of Russian Cinema (1908-1919)". Per una bibliografia aggiornata al primo decennio degli anni Duemila si veda

Si comprende così l'importanza dello "studio dello spettatore": assumendo il fruitore un ruolo centrale con la sue esigenze e la sua domanda, questo ambito di indagine avrebbe potuto essere redditizio sia in termini di consenso, sia nell'aspetto più propriamente economico-commerciale. D'altra parte il concorso di iniziativa privata e intervento pubblico non fu privo di contrasti, se nel 1926 il già citato Francesco Misiano, dirigente comunista della Mežrabpom-Rus', si lamentava di come la costituzione del Sovkino, con il conseguente accentramento monopolistico della distribuzione da parte dello Stato, avesse sottratto alle case di produzione la più importante fonte di introiti¹⁹⁹.

Le prime esperienze di indagine sociologica sul cinema si ebbero in realtà negli anni Dieci, ancora prima della guerra mondiale e della conseguente rivoluzione. Nel 1913 una rivista pietroburghese si rivolse ai propri lettori con delle domande tipiche da inchiesta sociologica: «Cosa vi piace maggiormente del cinema?»; «Quali fra le opere della letteratura mondiale vi piacerebbe vedere messa in scena al cinema?»²⁰⁰. I risultati di questa forma molto primitiva di indagine non furono però mai pubblicati. Lo stesso anno apparve la prima pubblicazione con gli esiti di una ricerca condotta in 14 scuole di Mosca di diverso grado e su un campione di più di mille alunni. L'indagine mirava a studiare il rapporto dei più piccoli con i libri e i film, nell'ambito di uno studio più ampio sulla delinquenza giovanile, che si pensava fosse collegata anche al cinema. Il risultato – quasi a sorpresa – vedeva più della metà degli interpellati schierarsi dalla parte del libro²⁰¹. Nel 1915 la rivista «Kinematograf» pubblicò l'esito di un sondaggio cinematografico da cui emerse che «negli ultimi sei mesi la delinquenza giovanile è cresciuta del 40-50%» e fra le cause di questo era indicato anche il cinema²⁰². Queste esperienze, seppur estemporanee, sono la spia di un interesse per il pubblico del cinema che coinvolgeva tanto le riviste specializza-

il link creato dall'Università di Pittsburg: <http://www.pitt.edu/~slavic/video/prerevolutionary.html>.

¹⁹⁹ Cfr. F. Misiano, *Mežrabpom-Rus'*, in S. Syrcov, A. Kurs (pod red.), *Sovetskoe Kino na pod'eme* [Il cinema sovietico in crescita], Kinopečat', Moskva 1926, pp. 81-82.

²⁰⁰ J. U. Focht-Babuškin (sost.), *Publika kino v Rossii, Sociologičeskie svidetel'stva 1910-1930-ch godov*, cit., p. 8.

²⁰¹ A. I. Zak, *Kino i junyj zritel'* [Il cinema e il giovane spettatore], cit. in J. U. Focht-Babuškin (sost.), *Publika kino v Rossii, Sociologičeskie svidetel'stva 1910-1930-ch godov*, cit., pp. 53-54.

²⁰² I. N. Ignatov, *Kinematograf v Rossii. Prošloe i buduščee* [Il cinematografo in Russia], in «Kinovedčeskie zapiski», 16 (1992), p. 54, cit. in N. I. Lubašova, *Iz istorii sociologii kino*, cit., p. 146.

te, quanto altri soggetti interessati collateralmente alla giovane forma di comunicazione e alle sue ricadute sociali.

A prescindere da questa sporadica attenzione al versante sociologico della fruizione culturale, lo studio dello spettatore acquisì un carattere sistematico solo dopo il 1917 e, secondo Nosova, «solo con la nascita della nuova situazione culturale si può parlare di un carattere di massa di questa attività, che si basava su di uno straordinario entusiasmo per la ricerca di chi vi partecipava»²⁰³. Il dirigente sovietico degli anni della guerra civile J. Burov attribuisce agiograficamente allo stesso Lenin la paternità ideale dell'input per una considerazione approfondita dello spettatore e dell'influenza del cinema su quello già dal 1920, in relazione all'attività dei treni e dei battelli di agitazione e propaganda²⁰⁴.

Le prime manifestazioni d'interesse per lo studio dello spettatore di massa nel cinema sovietico sembrerebbero risalire agli anni 1922-1923, anche se a dedicarvisi furono, in un ambito ristretto, figure professionalmente non qualificate: questi erano perlopiù proiezionisti (*kinomechaniki*) che operavano in campagna²⁰⁵. Tali tentativi pionieristici fecero tuttavia da modello per l'utilizzo di alcune delle forme che sarebbero state poi sfruttate in modo più organizzato e sistematico: fra di esse i questionari e le riprese fotografiche delle «emozioni del pubblico», effettuate durante la proiezione con i flash al magnesio²⁰⁶.

Già dal 1924-25 della materia iniziarono ad interessarsi l'ARK – come vedremo nello specifico più avanti –, lo Stato con il Glavpolitprosvet e le stesse case di produzione, le quali cominciarono a capire i potenziali vantaggi e a sperimentare delle forme di studio dello spettatore, contribuendo così ad aumentare le conoscenze, l'esperienza e l'indispensabile classe di specialisti del settore²⁰⁷. Le prime ricerche organiche sul pubblico del grande schermo e sui suoi gusti risalgono alla metà del decennio e denunciano una certa varietà di quelli, quale conseguenza anche della grossa presenza

²⁰³ I. L. Nosova, *Stanovlenie metodov issledovanija auditorii v sovetskoj sociologii iskusstva*, cit., p. 188.

²⁰⁴ Cfr. J. Burov, *On govoril o važnosti kino* [Lui parlava dell'importanza del cinema], in *Samoe važnoe iz vsech iskusstv. Lenin o kino* [La più importante fra le arti. Lenin sul cinema], Iskusstvo, Moskva 1963, cit. in S. A. Iosifjan, *Opyt konkretno-sociologičeskogo issledovanija kinozritelja* [Un'esperienza di ricerca sociologica concreta dello spettatore cinematografico], in *Kino i zritel'*. *Sbornik statej*, cit., p. 5.

²⁰⁵ Cfr. Severo-Kavkazskij kraevoj sovet ODSK, *Materialy 1-oj Severo-Kavkazskoj kraevoj konferencii ODSK. 3-4 dekabnja 1927 goda*, cit., p. 23.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ *Ibid.*

nell'offerta cinematografica di film stranieri. Rileva a proposito Kogan in uno studio del 1968:

il cinema sovietico faceva allora [*nel 1925*] ancora i suoi primi passi: i film di produzione sovietica costituivano solo il 15-20% di quelli proiettati sugli schermi. Assai disomogeneo era anche lo spettatore. Nepmen, commercianti, borghesi si entusiasmarono per le volgari pellicole straniere che logicamente erano respinte dal pubblico operaio, in particolare dalla gioventù operaia²⁰⁸.

Successivamente si impegnarono nello studio dello spettatore singoli cine-teatri e speciali commissioni create presso il già citato Glavpolitprosvet: il Collegio del Narkompros, da cui il Glavpolitprosvet dipendeva, aveva approvato nel gennaio 1927 una risoluzione in cui si riteneva opportuno, all'interno delle misure per l'attività del cinema in campagna,

organizzare riprese fotografiche del pubblico durante la proiezione, così come effettuare la compilazione da parte degli stessi spettatori di brevi questionari, l'osservazione del pubblico durante la proiezione, le discussioni successive con esso, in gruppi e con singoli²⁰⁹.

Sullo stesso campo si cimentarono l'UMZP (Upravlenie Moskovskimi Zrelišnymi Predprijatijami, la direzione delle imprese dello spettacolo di Mosca del MONO, Moskovskij Otdel Narodnogo Obrazovanie, il dipartimento di Mosca per l'istruzione popolare), il laboratorio di ricerca teatrale (Teatral'no-issledovatel'skaja masterskaja) e una serie di singole organizzazioni²¹⁰.

3. L'ODSK e lo studio dello spettatore

Nel luglio 1927 il consiglio centrale dell'ODSK decise di ordinare l'attività sparsa sullo studio dello spettatore già intrapresa precedentemente dalle

²⁰⁸ L. Kogan (pod. red.), *Kino i zritel'*. *Opyt sociologičeskogo issledovanija* [Il cinema e lo spettatore. Un'esperienza di ricerca sociologica], Iskusstvo, Moskva 1968, p. 14.

²⁰⁹ *Rezol. utveržd. Kolleg. NKP 27/I – 27 g. N°6/271* [Risoluzione approvata dal Collegio del Narkompros il 27 gennaio 1927 N°6/271], in Glavpolitprosvet. Chudožestvennyj Otdel, *Osnovnye voprosy kino-raboty* [Le questioni fondamentali dell'attività cinematografica], Izdanie Glavpolitprosveta, Moskva 1927, p. 21.

²¹⁰ Severo-Kavkazskij kraevoj sovet ODSK, *Materialy 1-oj Severo-Kavkazskoj kraevoj konferencii ODSK. 3-4 dekabnja 1927 goda*, cit., p. 23.

proprie cellule locali²¹¹. Il «settore per lo studio dello spettatore» (*sektor izučenija kino-zritelja*) fu inserito all'interno del «dipartimento per l'agitazione e la propaganda» (*agitacionno-propaganditskij otdel*), uno dei tre dipartimenti dipendenti dalla direzione dell'associazione. Secondo quanto indicato dal regolamento del 1928 sugli organi del consiglio centrale e della sua direzione, il settore per lo studio dello spettatore

organizza e dirige l'attività dell'associazione nel campo dell'accertamento dei dati sugli interessi e le esigenze del cinespettatore, indispensabili allo sviluppo della produzione cinematografica, controlla i materiali corrispondenti e li trasmette alle organizzazioni cinematografiche interessate²¹².

In primo luogo, quindi, tale branca dell'ODSK si occupava della preparazione delle forme di indagine per acquisire informazioni relative ai gusti e alle tendenze del pubblico e informare di ciò le case di produzione. L'attività di rilevamento dei dati e della loro elaborazione non aveva così una valenza meramente statistica, ma presupponeva un uso attivo degli esiti delle ricerche svolte per migliorare l'offerta cinematografica, o quantomeno per calibrarla in relazione all'orizzonte d'attesa manifestato dal pubblico.

Altra funzione che il settore per lo studio dello spettatore si attribuiva era quella di sostenere «lo sviluppo nelle vaste masse operaio-contadine di una giusta comprensione dei compiti della cinematografia sovietica, dei gusti artistici sani e di un chiaro pensiero marxista»²¹³. Anche in questo caso l'analisi dello spettatore nelle intenzioni non si limitava alla semplice constatazione di interessi e preferenze, ma si proponeva al contempo di canalizzarli sui binari auspicati dai vertici direttivi. Fra le metodologie applicabili per raggiungere i suddetti obbiettivi, lo stesso regolamento indicava

lo svolgimento di proiezioni, «cine-processi» [*kino-sudy*] sul film o sui loro protagonisti, speciali cine-dibattiti [*kino-disputy*], e anche lo svolgimento di inchieste sul cinespettatore di massa tramite questionari, laboratori e indagini sulle reazioni psicofisiche²¹⁴.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Položenie ob organach apparata CS i ego pravlenija* [Regolamento sugli organi del Consiglio Centrale e della sua Direzione], in RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 3, l. 28.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

In merito alle proiezioni seguite da dibattiti aperti (*obščestvenno-diskussionnye prosmotry*), una comunicazione della segreteria del consiglio centrale del settembre 1927 si espresse su come organizzarne le diverse fasi:

la proiezione del film deve essere preceduta da una relazione o da un'introduzione che chiarisca il film sotto tutti i punti di vista. Alla discussione del film è auspicabile che vengano invitati, oltre all'attivo dell'ODSK, anche i rappresentanti delle organizzazioni sociali locali. Sulla proiezione del film e sulla discussione occorre redigere i relativi resoconti e le risoluzioni, che diano la possibilità di considerare in modo preciso il giudizio dello spettatore di ogni film. È necessario inviare al consiglio centrale dell'ODSK queste risoluzioni, le quali verranno utilizzate per l'elaborazione e la registrazione del giudizio del pubblico sul film, così che il Consiglio centrale possa presentare alle relative case di produzione le richieste corrispondenti²¹⁵.

Il materiale da elaborare poteva quindi provenire da fonti diverse, ricavabili sia durante la proiezione dello stesso film, sia in un momento successivo, nel caso in cui fosse prevista una discussione. Come già segnalato, l'ODSK in un primo momento si interessò allo studio dello spettatore solo a livello locale, dalle organizzazioni periferiche²¹⁶, senza un'effettiva direzione dal centro: è per questo motivo che nel primo statuto dell'associazione del luglio 1925 non si fa menzione di questo specifico aspetto dell'attività; in una bozza di statuto risalente al 1928 veniva indicato, invece, come l'ODSK

avesse diritto allo studio degli interessi dei cinespettatori tramite l'organizzazione di proiezioni di massa dei film, con la discussione di quelli attraverso lo svolgimento di opportuni questionari, l'organizzazione di dibattiti etc. (nelle fabbriche, negli stabilimenti, in campagna, fra i soldati dell'Armata Rossa e della Flotta Rossa), al fine di trasmetterne i risultati alle case di produzione cinematografiche²¹⁷.

²¹⁵ *Bjulleten' sekretariata CK ODSK* (Bollettino della segreteria del consiglio centrale dell'ODSK), n°2, sent. 1927, in Severo-Kavkazskij kraevoj sovet ODSK, *Materialy 1-oj Severo-Kavkazskoj kraevoj konferencii ODSK. 3-4 dekabnja 1927 goda*, cit., p. 22.

²¹⁶ Tale interesse a livello periferico continuò anche successivamente, nonostante le difficoltà materiali, come segnalato dal programma delle attività della cellula dell'ODSK presso il Teatro "Kalinin" della città bielorusa di Gomel' per il trimestre aprile-luglio 1929. Cfr. *Plan raboty Ob-va Druzej Kino pri Teatre im. Kalinina* [Programma delle attività dell'ODSK presso il teatro "Kalinin"], in RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 64.

²¹⁷ *Ustav Obščestva Druzej Sovetskoj Kinematografii. Proekt Tipovoj* [Statuto dell'Associazione degli amici del cinema sovietico. Bozza di progetto], in RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 3, l. 17.

Il diritto a occuparsi dello studio dello spettatore – arrogatosi dall'ODSK – si doveva scontrare, tuttavia, con la difficoltà a passare dalle dichiarazioni alle azioni concrete, così come puntualizzato in un resoconto dell'attività dell'associazione databile all'inizio del 1928, quindi dopo la formalizzazione da parte del consiglio centrale dell'inserimento di questo specifico settore fra le proprie attività:

bisogna dire che questo è uno dei campi più difficili, non ancora elaborati, dell'attività dell'ODSK. La preparazione delle forme e dei metodi di questa attività è uno dei compiti fondamentali senza la cui risoluzione una piena individuazione delle esigenze e delle richieste del nostro spettatore, e perciò dell'influenza ideologica di quello sulla nostra produzione cinematografica, è impossibile²¹⁸.

Che il regolamento facesse riferimento all' «influenza ideologica» dello spettatore, in quanto contemporaneamente oggetto e soggetto di analisi, conferma il concetto del peso del pubblico e dell'attenzione che i promotori del cinema sovietico gli volevano rivolgere nella seconda metà degli anni Venti al fine di creare opere in grado di soddisfarne i gusti e non deluderne le attese.

Lo studio dello spettatore acquistava ancora più valore nelle sterminate aree rurali, oggetto da parte del potere sovietico (oltre che di organizzazioni sociali quali l'ODSK, comunque autorizzate dall'istanza politica) di un tentativo di diffusione capillare del mezzo cinematografico. I punti di proiezione fissi (*kino-ustanovki*) in campagna erano passati fra l'inizio del 1925 e la fine del 1929 da 100 a 1.185; i cinema ambulanti (*kino-peredvižki*) – già operanti in epoca zarista – erano aumentati nello stesso periodo nelle zone rurali da 389 a 4.634. In generale la crescita della rete cinematografica nella seconda metà degli anni Venti pare essere stata imponente: alcune fonti d'archivio parlano di un incremento nella Russia sovietica, fra postazioni fisse e mobili in città e in campagna, dalle 1.397 unità del marzo 1925 alle 10.415 dell'ottobre 1929, con un aumento di quasi otto volte²¹⁹; una crescita talmente impetuosa da far venire dei dubbi sulla veridicità di quelle cifre. Sono cifre però non lontane da quelle presenti in altre fonti. Secondo Nejgol'dberg nella RSFSR – la repubblica sovietica russa – si contavano le seguenti postazioni cinematografiche²²⁰:

²¹⁸ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 27.

²¹⁹ Ivi, f. 645, op. 1, d. 89, l. 1.

²²⁰ V. J. Nejgoldberg, *Funkcionirovanie iskusstva v zerkale statistiki, 1920-e – 1930-e gody*, [Il funzionamento dell'arte nel prisma della statistica, anni 1920-1930], 1 tom,

Tabella 6 Punti di proiezione cinematografica nella RSFSR (1924-1929)

| Anno | Postazioni fisse e ambulanti |
|------|------------------------------|
| 1924 | 849 |
| 1925 | 1297 |
| 1926 | 2317 |
| 1928 | 4839 |
| 1929 | 9800 |

Il Gosplan, principale organo sovietico per la pianificazione, segnala invece le seguenti cifre²²¹:

Tabella 7 Punti di proiezione cinematografica in città e campagna (1924-1930)

| Anno | Postazioni cinematografiche in città | Postazioni cinematografiche in campagna | Totale |
|------|--------------------------------------|---|--------|
| 1924 | 505 | 135 | 640 |
| 1925 | 635 | 195 | 830 |
| 1926 | 941 | 411 | 1352 |
| 1927 | 941 | 625 | 1566 |
| 1928 | 3392 | 1416 | 4808 |
| 1929 | 3900 | 2676 | 6576 |
| 1930 | 5500 | 9549 | 15049 |

Esse sono in generale più basse rispetto alle precedenti, sebbene in continua crescita nella seconda metà del decennio; colpisce come nel passaggio fra il 1929 ed il 1930 vi sia stato un aumento enorme delle postazioni cinematografiche rurali, talmente alto, che richiederebbe un confronto con altre fonti. L'enorme sforzo di "cineficare" il Paese rispondeva a più esigenze. Da un lato, vi era la finalità educativa tout court. La questione dell'istruzione di base costituiva negli anni Venti uno dei problemi più gravi che l'URSS avrebbe dovuto risolvere. Secondo alcuni studiosi, fra cui Werth, pur riconoscendo gli sforzi compiuti in questo senso dall'Armata Rossa o da organizzazioni sociali come "Abbasso l'analfabetismo", l'obiettivo poté essere raggiunto solo parzialmente²²². Secondo altri, come Bartlett, la vasta cam-

RII, Moskva 1993, p. 9, cit. in J. U. Focht-Babuškin (sost.), *Publika kino v Rossii, Sociologičeskie svidetel'stva 1910-1930-ch godov*, cit., p. 12.

²²¹ *Kul'turnoe stroitel'stvo SSSR. Statističeskij sbornik* [L'edificazione culturale dell'URSS. Raccolta statistica], Moskva-Leningrad 1940, pp. 193-195, cit. in J. U. Focht-Babuškin (sost.), *Publika kino v Rossii, Sociologičeskie svidetel'stva 1910-1930-ch godov*, cit., p. 13.

²²² Cfr. N. Werth, *Storia della Russia nel Novecento. Dall'Impero russo alla Comunità degli Stati Indipendenti 1900-1991*, cit., pp. 219-220.

pagna di alfabetizzazione lanciata dal potere sovietico ebbe invece esiti lusinghieri e costituì uno dei maggiori successi del sistema sovietico, per quanto questo non significasse la crescita automatica della consapevolezza politica presso la popolazione²²³. Vi era, inoltre, la cosiddetta attività “politico-educativa” (*politprosvetitel'skaja rabota*), che mirava al controllo e all'orientamento dei media culturali in modo da fare elevare il livello delle masse secondo i principi sovietici. A questo riguardo, in uno dei numeri dei corsi a distanza per aspiranti proiezionisti (*kinomechaniki*) promossi dall'ODSK e dedicato all'organizzazione dell'attività cinematografica in campagna, si dichiarava con forza il valore non superfluo ma complementare delle discussioni:

chi non capisce che nelle discussioni su questo o quel nostro film sovietico si riflette tutta quella lotta di classe che si sta svolgendo in quella determinata regione, non sa in generale come accostarsi all'attività politico-educativa ed è completamente staccato dalla vita politica della campagna²²⁴.

Alla riunione convocata per il terzo anniversario della nascita dell'ODSK il 16 novembre 1928, il vicepresidente della direzione del consiglio centrale Nikanorov ribadì nella sua relazione l'idea dell'utilità dello studio dello spettatore per indirizzare meglio l'azione della produzione cinematografica:

se svolgeremo le inchieste, raccoglieremo i materiali su come lo spettatore operaio-contadino si pone davanti a questo o a quel film nel complesso o rispetto a singole parti; se, dopo averlo ordinato, trasmetteremo questo materiale alla produzione, allora è naturale che registi, direttori della fotografia e scenografi potranno attraverso questo materiale considerare gli errori e i meriti presenti nei diversi lavori, e nell'attività successiva non commettere gli errori fatti e tendere alle elevate qualità segnalate dallo spettatore²²⁵.

Nikanorov sottolineava come lo spettatore dovesse svolgere un ruolo attivo nello sviluppo del cinema sovietico, non solo come fruitore ma anche fautore, tramite l'espressione delle proprie esigenze e preferenze, di un sistema di cui così si esaltava il carattere sociale e la dimensione collettiva. L'alto dirigente dell'ODSK aggiunse che le forme interattive di studio dello spettatore, come i “cine-processi” e le discussioni sui film, avevano «un enorme

²²³ Cfr. R. Bartlett, *Storia della Russia*, Mondadori, Milano 2007, p. 231.

²²⁴ *Zaočnye kino-kursy. Otdelenie kino-mechanikov* [Corsi di cinema per corrispondenza. Sezione proiezionisti], Lekcija 12, Urok 24, 1928, p. 35.

²²⁵ *Stenogramma zasedanija, posvjaščennogo 3-letniju O.D.S.K* [Stenogramma della seduta dedicata al terzo anniversario dell'ODSK], in RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 7, l. 4.

senso politico-culturale» e che «lo spettatore – specialmente in campagna – potrà, con un approccio ponderato, ricevere quelle basi di alfabetizzazione politica [*polit-gramota*] che in altro modo e con altri metodi talvolta non gli possono essere date»²²⁶.

Iniziative come lo studio dello spettatore rivelano il tentativo del potere politico, che queste iniziative permetteva e promuoveva attraverso esperienze come quelle dell'ODSK, di indirizzare l'attenzione del pubblico verso la doppia finalità socioculturale e politico-educativa, tenendo comunque in forte considerazione le aspettative dello spettatore. Un sistema che era più interessato a cogliere gli umori dell'utenza cinematografica, in quanto spaccato della stessa società sovietica, che a imporre esclusivamente dei modelli. La ricerca costante di un codice condiviso capace di soddisfare i diversi poli del campo cinematografico (addetti ai lavori, pubblico e potere politico) si riflette per esempio nel programma delle attività della sezione per lo studio dello spettatore dell'ODSK per il giugno 1929, dove era stata prevista l'organizzazione – insieme all'ARRK – di un dibattito sul tema «C'è un linguaggio comune fra gli autori e gli spettatori delle opere cinematografiche?»²²⁷. Tale ricerca di una lingua comune è una delle chiavi per comprendere le ragioni di fenomeni quali appunto lo studio dello spettatore, di cui con ogni probabilità la dirigenza sovietica dovette tener conto nel percorso che avrebbe condotto negli anni Trenta all'adozione anche nella settima arte del “realismo socialista” come unico metodo di creazione artistica²²⁸.

A proposito dell'importanza per gli addetti ai lavori di tenere conto delle impressioni dello spettatore per migliorare la produzione, è altamente significativo che in una delle lezioni dei corsi per corrispondenza (*zaočnye kino-kursy*), organizzati dall'ODSK e destinati a futuri sceneggiatori, il già citato docente a distanza Konstantin Jukov affermasse che

bisogna conoscere bene non solo il cinema, non solo la sua teoria; occorre non solo saper scrivere una sceneggiatura, ma bisogna conoscere chi guarda il cinema, colui

²²⁶ Ivi, l. 5.

²²⁷ Cfr. *Plan raboty sekcii po izučeniju kinozritelja na ijun' mesjac 1929 g.* [Programma delle attività della sezione per lo studio dello spettatore per il mese di giugno 1929], in RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 68.

²²⁸ Per una messa in prospettiva dell'espressione “realismo socialista” nella storia del cinema sovietico cfr. V. Pozner, *Le «réalisme socialiste» et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique*, in K. Feigelson (sous la direction de), *Caméra politique. Cinéma et stalinisme*, *Théorème* 8, cit., pp. 11-18.

al quale il film è destinato, colui per il quale lo sceneggiatore scrive il piano del futuro allestimento cinematografico, ovvero la sceneggiatura²²⁹.

Accantonando la metodologia dei questionari, irrealizzabili da un singolo per motivi pratici, secondo Jukov i metodi migliori per lo studio dello spettatore erano la trascrizione delle sue reazioni durante la proiezione e, soprattutto, l'organizzazione di discussioni su un dato film con gruppi di spettatori nei circoli operai e contadini: questo era infatti un modo per entrare in contatto diretto con il fruitore dell'opera cinematografica, sentire dal vivo i suoi commenti, le critiche, le lodi e trarre da ciò le proprie conclusioni²³⁰.

Nonostante l'invito a tenere conto dell'opinione dello spettatore, Jukov avvertì che ciò non avrebbe dovuto in ogni caso costituire per lo sceneggiatore una «legge indiscutibile», affinché «noi possiamo condurre lo spettatore, e non farci trascinare da lui»²³¹. Questa precisazione serviva a scongiurare l'eventualità che i gusti “non ortodossi” condizionassero negativamente un aspirante addetto ai lavori, magari politicamente poco avveduto:

ciò si rapporta specialmente alla parte piccolo-borghese dello spettatore. Studiando i lati deboli di questo spettatore occorre non imitarne le tendenze ma presentargli il film in modo tale che lo rieduchi nello spirito della cultura proletaria²³².

Ancora una volta quindi lo studio dello spettatore rivelava il suo carattere teoricamente non solo di accumulazione e classificazione dei dati in entrata, ma anche di intervento immediato laddove si fosse presentata la necessità di esplicitare, chiarire e correggere il messaggio filmico o meglio, la sua percezione da parte del pubblico. Una pratica che veniva effettuata alla fine degli anni Venti in nome di una “rivoluzione culturale”, la quale si proponeva di estirpare dalla società sovietica il “retaggio borghese” anche nei gusti cinematografici dello spettatore che, negli spazi di libero mercato e di relativa libera espressione concessi dalla NEP, non si poneva problemi nel preferire spesso il cinema straniero di evasione.

Alla fine degli anni Venti, in un contesto di “rivoluzione culturale”, con un'accresciuta volontà del potere di intervenire sulle masse anche tramite strumenti potenzialmente di ampissimo raggio come il cinema, non è quin-

²²⁹ K. Jukov, *Učityvajte zaprosy zritelja* [Considerate le richieste dello spettatore], *Zaočnye kinokursy. Scenarnoe otdelenie* [Corsi di cinema per corrispondenza. Sezione sceneggiatori], Moskva 1928, Lekcija 2, Urok 4, p. 8.

²³⁰ *Ivi*, pp. 8-10.

²³¹ *Ivi*, p. 10.

²³² *Ibid.*

di un caso che una figura come quella di Jukov, dirigente del partito comunista oltre che addetto ai lavori, ritenesse fondamentale il confronto diretto con il pubblico. La discussione con un vasto uditorio rappresentava una modalità diretta per verificare, attraverso il giudizio sui film, il *modus pensandi* dello spettatore-cittadino sovietico, il suo atteggiamento verso questioni che potevano interessare la società, e di conseguenza chi ne aveva il comando. In altri termini le discussioni sui film, a maggior ragione se questi trattavano della realtà del tempo o toccavano questioni ideologiche, avevano in nuce la funzione di rivelatore dello spirito pubblico di una società relativamente fluida, come quella sovietica degli anni della NEP. Chi promuoveva e coordinava tali iniziative aveva l'obbiettivo non solo di registrare le tendenze dello spettatore ma, se necessario, di correggerle e inquadrarle in una cornice di pensiero "ortodossa": in sintesi, come dichiarato da Jukov e indicato nel regolamento dell'ODSK sopra considerato, «rieducare nello spirito della cultura proletaria» e offrire sostegno per la trasmissione di un «chiaro pensiero marxista». Le indicazioni di Jukov sulla doppia funzione, ricettiva e di orientamento, dello sceneggiatore rispetto al pubblico ben si accordano con il ruolo che, secondo Belousov, la conferenza del partito comunista sul cinema del marzo 1928 assegnò ai cineasti:

in pratica l'artista, avvicinandosi al massimo allo spettatore, allo stesso tempo sarebbe dovuto rimanere davanti alle masse, essere il barometro sensibile dei suoi interessi e delle sue richieste e ugualmente poterli indirizzare attivamente, cambiarli, realizzando l'importantissima funzione di educatore dell'uomo nuovo, propagandista delle idee della nuova società socialista²³³.

Il dialogo continuo fra cinema e società sovietica, che si cercò di instaurare anche con strumenti quali l'ODSK a fini di istruzione ed educazione, oltre che propagandistici, presupponeva un avvicinamento sempre maggiore tra il medium cinematografico e la popolazione, la quale sarebbe dovuta diventare parte attiva di quel processo. Lo studio dello spettatore rappresentò uno dei mezzi utilizzati nella ricerca di una mobilitazione sempre più ampia delle masse dei lavoratori attorno alla cultura e, nel caso specifico, al cinema²³⁴.

²³³ J. A. Belousov *Problema vzaimotnošenij chudožnika i zritelja v sovetskom kinematografe 20-ch – 30-ch godov*, cit., p. 3.

²³⁴ Walter Benjamin nella sua celebre riflessione del 1936 sui rapporti fra arte e tecnica nella società di massa afferma l'enorme crescita di accessibilità della cultura, non solo a livello di fruizione ma anche di intervento attivo del tradizionale "pubblico"; secondo il filosofo tedesco chi possedeva un minimo di competenza in un determinato settore

Anche i sopra citati corsi a distanza per sceneggiatori e operatori del cinema ambulanti, nonché per i “cine-organizzatori”, rispondevano all’esigenza di creare in modo rapido e pratico una classe di quadri specializzati capaci di sostenere il processo di “cineficazione” avviato allora per tutto lo sconfinato territorio sovietico. Ecco come veniva presentata la nuova attività dal consiglio centrale dell’ODSK:

come abbracciare per tutto il territorio della nostra Unione tutti gli interessati a ricevere l’indispensabile preparazione per l’attività cinematografica? Come riunire dalle città e dalle campagne, dalle fabbriche, dagli stabilimenti e dalle miniere quell’attivo che si potrebbe avvicinare a questa causa? [...] I corsi per corrispondenza sono un nuovo tipo di scuola nella quale ogni lavoratore può studiare stando a casa sua, tramite un costante legame coi corsi; in questo caso con Mosca, in quanto la più ricca di esperienza e conoscenza, di forze scientifiche e pratiche, che verranno condivise con ogni allievo, attraverso una costante corrispondenza e il controllo dei loro lavori²³⁵.

In una direzione simile, sebbene con minori velleità professionistiche, andava anche la costituzione di un «settore per i cine-fotoamatori» (*sektor foto-kinoljubitel’stva*) all’interno del «dipartimento organizzativo» (*organizaciiannyj otdel*) della direzione dell’ODSK: i circoli di cine e fotoamatori delle cellule locali dell’associazione divenivano i luoghi in cui in qualche misura si attuava il passaggio da spettatore a cineasta, seppure dilettante, il momento in cui il pubblico passava dall’altra parte della macchina da presa, da oggetto a soggetto. Il vicepresidente della direzione del consiglio centrale dell’ODSK Nikanorov così intervenne, alla riunione per il terzo anniversario

avrebbe avuto facilmente la possibilità di manifestare tali conoscenze ed esprimere tali competenze nei luoghi offerti dalla cultura e dall’incontro di questa con la tecnica, passando così da pubblico ad autore: «Nell’Unione Sovietica è il lavoro stesso che si esprime. La sua rappresentazione mediante la parola costituisce una parte di quelle capacità che sono necessarie alla sua esecuzione. La competenza letteraria non viene più raggiunta attraverso una preparazione specializzata, bensì attraverso quella politecnica, e diventa così dominio pubblico. Tutto questo può venir trasposto senz’altro al cinema, nel cui campo, certi spostamenti, che in quello letterario hanno richiesto secoli, avvengono nel giro di un anno. Poiché nella prassi cinematografica – specialmente in quella russa – questi spostamenti sono già stati in parte realizzati. Una parte degli interpreti del cinema russo non sono interpreti nel senso nostro, bensì persone che interpretano *se stesse* – in primo luogo nel processo lavorativo». W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966, pp. 35-36.

²³⁵ Pravlenie CS ODSK, *Prospekt zaočnykh kinokursov* [Prospetto dei corsi per corrispondenza], Moskva 1928, pp. 2-3.

sario della fondazione dell'associazione, sui compiti che i foto e i cineamatori avrebbero dovuto svolgere al fine di immortalare la realtà sovietica:

noi dobbiamo abbracciare la costruzione della nostra economia, dobbiamo rispecchiare la nuova vita quotidiana, la vita quotidiana sovietica e socialista, e se svolgeremo questo compito in una qualche percentuale, allora potremo ritenere di aver fatto un'opera abbastanza utile sia per lo sviluppo dell'economia, sia per lo sviluppo della cultura nel nostro paese²³⁶.

Il concetto della creazione di uno spettatore proletario attivo e fautore della stessa arte di cui era fruitore fu affermata esplicitamente dal già citato Jukov durante una riunione dell'ARRK nel febbraio 1931:

lo spettatore proletario non è la persona che guarda solamente il film. È un costruttore consapevole della società socialista, che vuole partecipare in modo organizzato alla costruzione della sua arte proletaria, che vuole e deve influenzare lo sviluppo di questa arte proletaria. Ora non abbiamo più uno spettatore passivo, ma un partecipante attivo di questa costruzione, che presenta al cinema le sue richieste attraverso le organizzazioni sociali²³⁷.

Si può parlare in questo senso del tentativo da parte del potere politico, nella seconda metà degli anni Venti e oltre, di penetrare col cinema non solo nell'immenso spazio geografico esterno rappresentato dal territorio sovietico, ma ugualmente di "cineficare" quello interno del cittadino-spettatore: un progetto di difficile realizzazione, forse utopico, viste le dimensioni geografiche e numeriche dell'URSS, ma che è testimone, attraverso le molteplici e innovative misure adottate e qui descritte, dell'incessante ricerca di diffondere, parafrasando Dziga Vertov, il modello degli "uomini con la macchina da presa". Questo coinvolgimento delle masse all'interno del processo cinematografico aveva comunque i suoi confini: per esempio la pratica della "tipizzazione" (*tipaž*), ossia dell'uso di attori non professionisti, teorizzato da una parte dell'avanguardia e in particolare da Ejzenštejn degli anni Venti, fu criticata durante uno dei "processi cinematografici" (*kino-sudy*) organizzati dall'ARRK e dalla stessa ODSK. In quell'occasione venne decretato

²³⁶ *Stenogramma zasedanija, posvjaščennogo 3-letniju O.D.S.K* [Stenogramma della seduta dedicata al terzo anniversario dell'ODSK], in RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 7, l. 4.

²³⁷ K. Jukov, *O massovoj rabote ARRKa* [Sull'attività di massa dell'ARRK], in ARRK, *Licom k rabočemu zritelju* [Davanti allo spettatore operaio], Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, Moskva-Leningrad 1931, p. 9.

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, e allo stesso modo collaborando allo sviluppo del fenomeno insano e intollerabile nelle condizioni sovietiche della cosiddetta “cinemania”, va severissimamente condannato e non deve aver luogo nel cinema sovietico rivoluzionario²³⁸.

Fu così ritenuto necessario permettere l’utilizzo di attori non professionisti solo in casi eccezionali e comunque sempre previa autorizzazione delle organizzazioni sovietiche.

4. La conferenza del partito comunista sul cinema

Il tema dello studio dello spettatore fu affrontato anche alla più volte menzionata conferenza del partito comunista sul cinema del marzo 1928. Fra gli obiettivi da perseguire, indicati nelle risoluzioni finali, si segnalano anche

lo studio delle richieste degli operai e dei contadini, la raccolta e il bilancio della valutazione da parte del pubblico di massa della produzione cinematografica, aiutando inoltre le organizzazioni cinematografiche a dare una produzione per contenuto e costruzione formale vicina allo spettatore operaio-contadino e allo stesso tempo rispondente agli scopi del partito²³⁹.

Si sottolineava quindi nuovamente e in una sede ufficiale come gli stimoli provenienti dalle richieste espresse dal “nuovo” pubblico operaio-contadino in fatto di contenuti e forma dovessero essere sì prese in forte considerazione dalle case di produzione, ma che queste ultime avrebbero dovuto ugualmente tener conto delle esigenze ideologiche del partito, senza cedere alla eventuale tentazione di un cinema solamente commerciale e quindi apolitico. Il potenziale corto circuito fra la richiesta dello spettatore, che, in quanto educato dal film “borghese”, era orientato naturalmente, ma non solo, verso il cinema di puro intrattenimento e la volontà del potere politico di sfruttare anche a fini ideologici il grande schermo dava allora luogo a discussioni su come risolvere tale apparente contraddizione. A questo proposito anche il dirigente della cinematografia sovietica I. Trajnin aveva preci-

²³⁸ Cfr. «Kino», 29, 17 luglio 1928, p. 1; «Kino», 32, 7 agosto 1928, p. 4.

²³⁹ *Rezoljucii soveščanii. Obščestvennost', pečat' i kino* [Le risoluzioni della conferenza. L’opinione pubblica, la stampa e il cinema], in *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, cit., p. 460.

sato che l'ascolto delle esigenze dello spettatore riguardo a una visione "non impegnata" del cinema avrebbe dovuto in ogni caso conciliarsi con le direttive ideologiche impartite dall'alto:

stilando i nostri piani orientativi dobbiamo tenere conto di ciò che vuole lo spettatore, il quale non va al cinema solo per vedere la propaganda, ma per svagarsi, per sfruttare il suo tempo libero e il nostro compito è fare in modo che questi momenti di svago e di tempo libero siano sfruttati allo scopo di organizzare i sentimenti degli spettatori nella direzione a noi utile. [...] Questo non significa affatto che dobbiamo strisciare dietro lo spettatore e soddisfare servilmente tutti i suoi capricci e i suoi sfizi a danno della nostra ideologia. Al contrario siamo obbligati a stare sempre davanti allo spettatore, ma bisogna saper agganciare il suo interesse a questo o quel problema per condurlo poi nella nostra strada e indirizzare i suoi sentimenti, la sua volontà e il suo attivismo nella direzione delle nostre idee²⁴⁰.

Le stesse risoluzioni della conferenza del marzo 1928 erano state d'altronde chiare sulle funzioni del cinema e sulla sua inscindibilità dalla questione politica, anche quando se ne affermava la natura di intrattenimento:

il cinema – la più importante delle arti – può e deve occupare un grande posto nella questione della rivoluzione culturale come strumento di una vasta opera di istruzione e di propaganda comunista, di organizzazione ed educazione delle masse intorno agli slogan e ai compiti del partito, alla loro educazione artistica e a uno svago e a un divertimento mirati. Il cinema, come qualsiasi arte, non può essere apolitico²⁴¹.

Il potenziale di influenza e la diffusione di massa dell'arte cinematografica venivano esaltati come fattori da sfruttare, in modo socialmente trasversale, sia verso il "nuovo spettatore" operaio-contadino, sia nei confronti di quello "vecchio", per l'approfondimento «della coscienza di classe degli operai,

²⁴⁰ I. Trajnin, *Raboče-krest'janskij byt v sovetskom kino* [La vita quotidiana di operai e contadini nel cinema sovietico], in *Sovetskoe Kino pered licom obščestvennosti* [Il cinema sovietico davanti alla società], Teakinopečat', Moskva 1928, pp. 77-78.

²⁴¹ *Rezoljucii soveščanija. Itogi stroitel'stva kino v SSSR i zadači sovetskoj kinematografii* [Le risoluzioni della conferenza. I risultati della costruzione del cinema in URSS e i compiti della cinematografia sovietica], in *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, cit., pp. 430-431. Si capisce come il potere sovietico non demonizzasse tout court l'aspetto d'intrattenimento del grande schermo, ma si preoccupasse soprattutto «affinché il materiale «di svago» del cinema organizzi il pensiero e i sentimenti nella direzione utile al proletariato».

della rieducazione politica di tutti gli strati non proletari della popolazione e della classe contadina»²⁴².

Dal punto di vista strettamente estetico-creativo, la conferenza si pronunciò nelle sue risoluzioni in modo abbastanza contraddittorio, proprio nella ricerca di un compromesso fra le diverse istanze in gioco. Da un lato, infatti, ribadì di non voler sostenere in modo particolare nessuna corrente «stabilendo la competizione tra le diverse tendenze estetico-formali e dando l'opportunità di sperimentazione allo scopo di raggiungere, sotto l'aspetto artistico, la maggiore perfezione possibile»²⁴³. Dall'altro affermò l'esigenza di una forma artistica «comprensibile a milioni» e capace di entrare in sintonia con il grande pubblico di massa:

la forza d'influenza di qualsiasi film a soggetto sullo spettatore deve essere garantita dalla sua capacità attrattiva [*zanimatel'nost'*], dalla sua vicinanza allo spettatore operaio e contadino, e da una forma rispondente alle richieste di un ampio uditorio di massa (si capisce, senza adattarsi a gusti meschini e piccolo-borghesi, senza la semplificazione e la volgarizzazione della forma artistica)²⁴⁴.

Questa indicazione entrava in contraddizione con quella riguardante la possibilità di sperimentare: se quest'ultima sembrava affermare una certa libertà di ricerca e d'espressione, a maggior ragione per dei cineasti che si definivano d'avanguardia, la direttiva di una forma accessibile a vaste masse di spettatori, costituiva, invece, una limitazione, tanto generica quanto di ampia applicazione, di cui da quel momento i cineasti avrebbero dovuto tener conto. Per raggiungere questo tipo di accessibilità occorre che lo spettatore, operaio e contadino, fosse attratto dal film, lo sentisse “suo” e che la forma rispondesse alle richieste di un vastissimo uditorio. D'altra parte ciò non doveva significare farsi trascinare da gusti meschini, immorali o dall'eccessivo semplicismo della forma²⁴⁵. La lotta al “semplicismo” nel cinema, meno conosciuta di quella diametralmente opposta condotta contro il formalismo, fu lanciata nei primi anni Trenta. Si denunciò allora il fenomeno dell'*agitpropščina*, definizione negativa della diffusione dell'*agitpropfil'm* (film di agitazione e propaganda). Si trattava di documentari, film di finzione, montaggi di episodi reali e messi in scena; ruotavano intorno agli slogan politici del momento e avevano come protagonisti soprattutto gli operai. La comparsa di questo fenomeno è strettamente lega-

²⁴² Ivi, p. 431.

²⁴³ Ivi, p. 438.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

ta al periodo in cui esso si diffuse, gli anni del primo piano quinquennale e della “rivoluzione culturale” con la volontà da parte del potere politico, da una parte, di rappresentare il processo di industrializzazione del paese e i suoi attori principali; dall’altra di opporsi alla visione “borghese” di un cinema puramente commerciale. Fu la stessa dirigenza della cinematografia a sottolinearne il fallimento, a causa di una semplificazione eccessiva nella realizzazione a livello formale e contenutistico²⁴⁶.

I motivi di questa indicazione sulla fruibilità di massa del prodotto filmico vanno ricondotti al duplice fine del cinema come fonte di consenso e di guadagno: il cinema sarebbe diventato economicamente redditizio se le sale cittadine (e con queste i club operai e i cinema ambulanti) fossero risultate gremite e quest’ultima condizione sarebbe stata possibile con la proiezione di pellicole chiare, semplici e comprensibili per il pubblico. Tramite la chiarezza del contenuto (il quale non poteva essere apolitico) il film sarebbe “arrivato” allo spettatore e l’avrebbe quindi influenzato. Perciò si rendeva necessaria, da un lato, un’offerta cinematografica studiata in modo rigoroso – anche con l’ausilio di strumenti come lo studio dello spettatore – e, dall’altro, la creazione dei presupposti artistici e tecnico-economici adeguati, perché la domanda potesse venir soddisfatta.

Secondo le decisioni prese nel marzo 1928, l’obiettivo primario della cinematografia sovietica avrebbe dovuto essere quello di far convergere gli interessi del potere, del pubblico e degli operatori del settore (case di produzione e *tvorčeskie rabotniki*, addetti al lavoro creativo), con film capaci di soddisfare politicamente il partito comunista, di piacere allo spettatore comune, permettendo al contempo agli artisti di esprimere al meglio le proprie capacità espressive. In questo punto d’incontro consisteva l’utopia della NEP di creare un’arte di massa altamente qualificata nella quale le avanguardie potessero espletare la loro funzione culturale al servizio delle aree più vaste della popolazione. Questa utopia sarebbe stata spezzata dalla lotta del potere allo sperimentalismo, incapace, a suo avviso, di creare un’arte veramente di larga fruizione popolare; un obiettivo, quest’ultimo, che secondo Belousov, come visto sopra, venne raggiunto pienamente a partire dalla fine degli anni Venti, ma dalla «seconda generazione» di cineasti sovietici.

²⁴⁶ Cfr. *O tvorčeskich zadačach sovetskoj kinematografii 1932 g.* [Sui problemi creativi della cinematografia sovietica del 1932], Izdanie Sojuzkino, Moskva 1932, p. 26.

5. Per uno studio dei gusti del pubblico sovietico

Come affermato in precedenza, l'ARK fu fra i primi soggetti a sperimentare forme di studio dello spettatore tramite i questionari. Tuttavia, le prime esperienze sono sintomatiche dello scarto fra intenzioni e azioni, fra dichiarazioni programmatiche e realizzazioni. Il primo tentativo dell'associazione sembrerebbe essere stato effettuato nel 1924 e – secondo Lebedev – scaturiva dalla necessità di conoscere il supposto nuovo pubblico che aveva sostituito quello «borghese»:

Dopo la rivoluzione al cinema è arrivato un nuovo spettatore – *operaio, operaio-intellettuale, membro dell'Armata Rossa-contadino* [in corsivo nel testo] (nei prossimi anni verranno le masse di milioni di spettatori puramente contadini)²⁴⁷.

Quindi si dava per scontato che il nuovo Stato sovietico avesse dato vita anche nel campo del consumo culturale – in questo caso cinematografico – a un nuovo tipo di fruitore, nuovo dal punto di vista sociale e quindi anche delle esigenze. Per conoscere queste nuove esigenze l'ARK aveva costituito una sezione sociologica (*sociologičeskaja sekcija*) con i seguenti indirizzi metodologici:

1. organizzazione di riunioni operaie, con relazioni e dibattiti sul cinema;
2. visioni nei circoli operai delle tipologie di film più caratteristiche e discussione su quelli;
3. studio delle lettere dei lettori inviate alle redazioni delle pubblicazioni cinematografiche;
4. studio delle sceneggiature e dei soggetti scritti dagli operai;
5. svolgimento di inchieste ed elaborazione dei dati delle indagini²⁴⁸.

Tuttavia, solo 67 questionari furono restituiti dagli spettatori del cineteatro operaio del quartiere moscovita “Krasnaja Presnja”. Una cifra irrisoria, secondo lo stesso Lebedev imputabile alla disorganizzazione di chi somministrò i questionari, e non rappresentativa né del pubblico moscovita, né del suo proletariato e nemmeno dello stesso quartiere²⁴⁹. Al di là di questo, l'autore dell'articolo specificava che il pubblico era composto soprattutto

²⁴⁷ N. Lebedev, *67 otvetov (K voprosu ob izučenii zritelja)* [67 risposte (alla questione sullo studio dello spettatore)], cit., in J. U. Focht-Babuškin (sost.), *Publika kino v Rossii, Sociologičeskije svidetel'stva 1910-1930-ch godov*, cit., p. 215.

²⁴⁸ Ivi, p. 216.

²⁴⁹ Ivi, p. 218.

da operai membri dei comitati di fabbrica e dei sindacati degli stabilimenti rionali che avevano ricevuto gratuitamente i biglietti. Pur specificando la scarsa rilevanza statistica del campione preso in considerazione, Lebedev riportava come il 57% degli intervistati fosse operaio (38 persone), seguito da un 29% di impiegati (20 persone) e da un 14% di studenti (9 spettatori). Colpisce come, pur in un contesto in cui gli operai avevano ricevuto dei biglietti gratuiti, la loro percentuale fosse sì maggioritaria, ma non quanto ci si sarebbe potuti aspettare. Il 43% di spettatori impiegati e studenti è un indicatore di quello che sarebbe stato lo zoccolo duro del pubblico cinematografico urbano delle indagini svolte in quegli anni. Questo pubblico comunque in maggioranza operaio, inoltre, per il 40% andava al cinema una volta o più al mese, ma meno di una volta alla settimana. Il 30% vi andava almeno una volta alla settimana, mentre il restante 30% frequentava raramente le sale²⁵⁰. Il dato sulla frequenza più alta – almeno una volta alla settimana – è inferiore rispetto a quelli relativi alle indagini svolte a Mosca e Tula nel 1927-1928 dove, come si può osservare nel terzo capitolo, chi andava al cinema una volta o più alla settimana, rappresentava almeno il 40% degli interpellati. Sembra essere questa un'altra spia del fatto che il pubblico operaio non rappresentasse la componente principale di quelle sale, mettendo così in crisi l'assunto di partenza di Lebedev sul nuovo pubblico paritorito dalla rivoluzione. È anche vero che il pubblico proletario frequentava anche le sale dei circoli operai, ma i dati su questo tipo di fruizione settoriale sono ancora più sporadici rispetto a quelli sui cine-teatri commerciali. Inoltre, gli studi di Zhdankova hanno rivelato che spesso gli stessi proletari preferivano pagare di più per andare nei cine-teatri commerciali piuttosto che nelle sale dei club operai, dove l'ingresso poteva essere scontato, se non gratuito. Alla base di questa scelta economicamente sconveniente vi era la preferenza per le comodità offerte dalle sale pubbliche, intese più latamente come luoghi per trascorrere il tempo libero, con una serie di caratteristiche che i circoli operai non possedevano: dalla hall ampia e gli spazi più grandi per fumare ai quotidiani, riviste e scacchi messi a disposizione; fino alla proiezione di cinegiornali aggiornati prima del film di finzione e a una maggiore frequenza degli spettacoli²⁵¹. Che gli operai prediligessero pagare un biglietto più costoso piuttosto che frequentare gli spazi di socialità culturale della loro classe di appartenenza testimonia ancora di più come la distinzione a priori presente nella pubblicistica ufficiale sovietica

²⁵⁰ Ivi, p. 217.

²⁵¹ E. Zhdankova, *Cinema e tempo libero in Unione sovietica negli anni venti del Novecento*, cit.

fra nuovo pubblico proletario, almeno in città, e pubblico “borghese” fosse in gran parte arbitraria e basata piuttosto su presupposti ideologici.

Anche la successiva indagine, svolta dalla sezione sociologica dell’ARK nella seconda metà del 1925, mostra la difficoltà di chi si occupò dello studio dello spettatore in URSS a realizzare quanto pianificato, oltre che fornire qualche dato interessante. La sezione preparò un questionario con ben 16 domande, che fu stampato inizialmente in duemila esemplari per essere distribuito nelle aziende, negli enti, nelle università ed altri istituti di formazione. Dei duemila esemplari solo 400 tornarono indietro compilati, ma non più di 250 furono i moduli le cui risposte vennero elaborate «a causa di una ricezione non accurata»²⁵². Anche in questo siamo davanti a un corpus di dati di quasi dieci volte inferiore rispetto a quanto si era progettato di ottenere ed elaborare; una incapacità organizzativa che stride ancora di più se si pensa che lo stesso articolo annunciava un successivo questionario – mai realizzato – che sarebbe stato stampato e distribuito in ben mezzo milione di esemplari giacché

solo con un questionario di massa, che penetra all’interno dei circoli operai, dei cinema ambulanti e delle sale commerciali di provincia, otterremo una risposta autentica sul rapporto che con il cinema hanno milioni di spettatori, verso i quali si deve orientare il cinema sovietico²⁵³.

L’elaborazione dei 250 questionari – riguardanti un pubblico moscovita e in gran parte frequentatore di sale del centro e dei circoli operai più grossi – faceva emergere una preferenza per i film sovietici:

Tabella 8 *Questionario somministrato dall’ARK nel 1925*

| Preferite i film sovietici o quelli stranieri? | Intervistati | % |
|--|--------------|------|
| Film sovietici | 97 persone | 38,8 |
| Film stranieri | 54 persone | 21,6 |
| Entrambi | 65 persone | 26 |
| Senza risposta | 34 persone | 13,6 |

Più di un terzo degli intervistati optava esclusivamente per i film domestici. Tuttavia, lo stesso autore dell’articolo segnalava come la somma di chi pre-

²⁵² A. Dubrovskij, *Opyty izučenija zritelja (Anketa ARK)* [Esperienze di studio dello spettatore (Questionario dell’ARK)], in J. U. Focht-Babuškin (sost.), *Publika kino v Rossii, Sociologičeskie svidetel’stva 1910-1930-č godov*, cit., p. 219.

²⁵³ *Ibid.*

feriva i film stranieri e chi indicava entrambi costituisse la maggioranza delle opzioni. Questo dato era interpretato come la prova del radicamento dei film stranieri nelle sale e nei gusti degli spettatori: «Questo mostra che la conquista del mercato cinematografico sovietico da parte dei film stranieri porta i suoi frutti, educando in modo corrispondente l'utente»²⁵⁴. D'altra parte Dubrovskij era rincuorato dal fatto che

nonostante i film stranieri riempiano per la stragrande maggioranza lo schermo sovietico e superino per tecnica la nostra produzione, la maggior parte degli spettatori interpellati, consapevoli di ciò, preferisce comunque i film sovietici²⁵⁵.

La doppia consapevolezza che una fetta consistente della produzione circolante fosse straniera e che quella fosse più avanti dal punto di vista tecnico veniva così bilanciata da una preferenza maggiore per i film sovietici, in cui si intravedeva anche una stratificazione di classe: secondo l'autore, l'analisi, in realtà molto superficiale, dei commenti rilasciati dal pubblico stabiliva una netta differenziazione fra chi optava per i film sovietici (l'operaio, il pioniere, l'impiegato e l'intellettuale d'avanguardia) e chi per gli stranieri («un altro gruppo di intellettuali», borghesi, nepmen)²⁵⁶.

I risultati dei giudizi sui film sovietici mostravano una certa varietà sia relativamente a quelli che avevano ottenuto maggiori apprezzamenti, sia rispetto a quelli con pareri negativi²⁵⁷. Fra i primi vi erano il georgiano *Krasnye D'javoljata* (Diavoletti rossi) di Ivan Perestiani, film d'avventura – considerato prima opera rilevante non solo della cinematografia georgiana, ma in generale di quella sovietica – che rappresentava lo scontro fra l'armata a cavallo bolscevica e Machno durante la guerra civile in Ucraina. Vi erano, inoltre, *Stačka* (Sciopero) di Ejzenštejn, quindi un campione del genere “storico-rivoluzionario” con cui si affermava la nascente avanguardia; la commedia di Aleksandr Razumnyj *Kombrig Ivanov* (Il comandante di brigata Ivanov) prodotta dal Proletkino. Vi era addirittura *Abort* (Aborto), film del Kul'tkino, casa di produzione specializzata nella realizzazione dei cosiddetti *kul'turfil'my*, opere a cavallo fra fiction e documentario didattico-scientifico. Non mancava, infine, un rappresentante della più volte citata *Mežrabpom-Rus'*, ovvero *Ego prizyv* (La sua chiamata) di Jakob Protazanov, girato in occasione del primo anniversario della morte di Lenin. In-

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ivi*, p. 220.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 221.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 222.

somma, generi diversi sfruttati da case di produzione differenti e con cineasti non accomunabili fra loro.

Fra i film che avevano ricevuto soprattutto giudizi negativi vi erano: la commedia antioccidentale *Prezident Samosadkin* (Il presidente Samosadkin) di Michail Verner; *Babij log* (Il dirupo delle donne) di Sergej Mitrič, dramma sull'attivismo femminile di un villaggio; *Gonka za samogonkoj* (La corsa alla distilleria), commedia di esordio di Abram Room, incentrata sul problema sociale della produzione clandestina di superalcolici; *Pochoždenija Oktjabrina* (Le avventure di Ottobrina) commedia di esordio della FEKS, la fabbrica dell'attore eccentrico, ovvero lo studio sperimentale dove si formarono Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg. L'unica conclusione che si può trarre è che risulta difficile offrire risposte univoche sulle tendenze del pubblico oggetto dell'indagine, pur con tutti i suddetti limiti dell'inchiesta stessa. Alla varietà di opere, di generi e di case di produzione corrispondeva, in positivo e in negativo, una risposta plurale capace di apprezzare o meno sia opere della giovane avanguardia, ma anche commedie e film di contenuto sociale.

Il 1928 fu importante nell'economia dello studio dello spettatore perché vide l'uscita del volume *Izučenie kino-zritelja* (Lo studio dello spettatore), a cura di A. V. Trojanovskij e R. I. Egiazarov a nome del Glaviskusstvo²⁵⁸, che costituì il primo grosso contributo alla materia. Nel capitolo introduttivo gli autori, rifiutando un'impostazione meramente commerciale del problema, individuano nell'aspetto pedagogico-politico il valore fondamentale dello studio dello spettatore:

lo spettatore nelle sue richieste e nei suoi gusti in nessun modo può essere ritenuto immobile. Ogni film, e ancor più una serie di film, visti in un determinato intervallo di tempo, in un modo altrettanto determinato rieduca lo spettatore. Perciò nell'attività di istruzione politica del cinema si aprono possibilità assolutamente

²⁵⁸ Il Glaviskusstvo (Glavnoe upravlenie po delam chudožestvennoj literatury i iskusstva, Direzione generale della letteratura e dell'arte) fu un organo statale sovietico incaricato della gestione di tutte le arti (teatro, musica, cinema, arti figurative, circo etc.). Istituito all'interno del Narkompros con il decreto del governo sovietico del 13 aprile 1928, il Glaviskusstvo unificò la direzione nel campo dell'arte prima suddivisa in diversi organismi. Nel 1933 il Glaviskusstvo fu riorganizzato in UTZP (Upravlenie teatral'no-zreliščnymi predprijatijami, Direzione delle imprese teatrali e dello spettacolo) del Narkompros. Anche le singole repubbliche dell'Unione e le repubbliche autonome avevano il proprio Glaviskusstvo. Nel 1936 la gestione dei diversi settori artistici venne spostata dal Narkompros al comitato per gli affari artistici, organo direttamente subordinato alla presidenza del consiglio dei commissari del popolo. Cfr. <http://www.cult.vslivar.org.ru/1480.html> (consultato il 10 gennaio 2017).

nuove. La fissazione di queste possibilità, l'individuazione delle richieste dello spettatore, come percorso di appropriazione di quello al fine dell'istruzione politica: ecco il primo obiettivo²⁵⁹.

In questa interpretazione del pubblico come oggetto da studiare per una sua «rieducazione» e «appropriazione» politica – che esalta una delle funzioni del cinema come «agente della storia»²⁶⁰ – si scorge una delle grandi potenzialità attribuite dal potere sovietico alla settima arte, in modo ancor più esplicito dalla fine degli anni Venti in poi. Fra gli altri compiti indicati dai due autori vi erano: l'uso dello studio dello spettatore come metodo di lavoro dell'ODSK sull'opinione del pubblico in merito al cinema (*kino-obščestvennost'*); l'esame dei commenti e delle esigenze espresse dal pubblico da parte delle case di produzione, sia in termini di redazione del repertorio, sia di analisi di errori e meriti; la considerazione delle annotazioni del pubblico da parte delle amministrazioni dei cineteatri per evitare insufficienze organizzative capaci di ostacolare la frequenza di massa²⁶¹.

Confrontando le parole introduttive di Trojanovskij ed Egiazarov con quanto citato in precedenza dal regolamento dell'ODSK, in merito all'«influenza ideologica» che il pubblico avrebbe dovuto esercitare sulla produzione cinematografica, è percepibile, se non un'inversione di tendenza, almeno una rimodulazione delle priorità nelle finalità perseguite tramite strumenti come lo studio dello spettatore. Durante la NEP l'aspirazione a un'offerta cinematografica realmente rispondente alle attese del pubblico aveva infatti costituito il principale stimolo all'individuazione delle sue preferenze, facendo dello spettatore parte attiva, nonché ago della bilancia del sistema concorrenziale promosso anche nel settore cinematografico dalla NEP. Alla fine del decennio, quando pure nel cinema la domanda privata iniziò a essere progressivamente rimpiazzata dall'offerta pubblica, la trasmissione dei dati alle case di produzione per uno sviluppo proficuo del repertorio sembrò, invece, perdere il primato fra gli obiettivi dello studio dello spettatore, in conseguenza del tentativo di politicizzare l'intero settore, fruitori compresi, secondo le trasformazioni socioeconomiche e culturali imposte dal nascente modello totalitario staliniano.

Una conseguenza evidente di questi mutamenti fu il progressivo impoverimento quantitativo della produzione che in questi anni conobbe una fase di forte instabilità, come mostrato nella tabella 9:

²⁵⁹ A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, cit., p. 6.

²⁶⁰ Cfr. M. Ferro, *Cinema e storia*, cit.

²⁶¹ A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, cit., pp. 6-7.

Tabella 9 Numero dei lungometraggi realizzati in URSS²⁶²

| Anno | Lungometraggi realizzati |
|------|--------------------------|
| 1928 | 124 |
| 1929 | 92 |
| 1930 | 126 |
| 1931 | 96 |
| 1932 | 74 |
| 1933 | 29 |
| 1934 | 60 |

dai 124 film realizzati nel 1928 si passò l'anno successivo a 92 film, ossia il 25% circa in meno; nel 1930 la quota risalì fino a 126 (cifra che verrà superata solamente solo nel 1959), per poi riscendere nel 1931 a 96, con un nuovo calo del 25% circa; nel 1932 si verificò una nuova flessione (74 film) e tale tendenza al ribasso esplose nel 1933 quando i film realizzati e distribuiti furono solo 29 (solo dieci anni dopo, durante la guerra, si fece di peggio), con un calo del 60% rispetto all'anno precedente. Va detto che dopo il record negativo del 1933, l'anno seguente ci fu una relativa impennata con l'uscita di 60 film, anche se da allora fino all'ingresso dell'URSS nella seconda guerra mondiale la produzione si assestò su livelli molto inferiori (circa 50 film all'anno) rispetto agli anni Venti.

Tale evidente oscillazione può essere letta come il riflesso del momento di transizione attraversato allora dalla cinematografia sovietica, che passava dalle condizioni favorevoli della NEP al giro di vite imposto gradualmente dall'alto anche nell'industria del grande schermo e concretamente manifestatosi con l'inasprimento della stretta censoria²⁶³. D'altra parte il netto calo

²⁶² Tabella redatta coi dati riportati in B. Eisenschitz (sous la direction de), *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique 1926-1968*, cit., pp. 195-200.

²⁶³ In realtà già dal febbraio del 1923 presso il Narkompros (il commissariato del popolo all'istruzione) fu istituito il Glavrepertkom, acronimo di Glavnyj komitet po kontrolju za zreliščami i reperturom (Comitato generale per il controllo sugli spettacoli e il repertorio). Esso si occupò negli anni Venti del controllo e della censura degli spettacoli teatrali, musicali e cinematografici. Nei primi anni di attività l'azione censoria del Glavrepertkom era stata abbastanza blanda, sebbene vi fossero stati alcuni casi di film bloccati. Nel 1928 il Glavrepertkom fu inserito all'interno del Glaviskusstvo (Glavnoe upravlenie po delam chudožestvennoj literatury i iskusstva, Direzione generale della letteratura e dell'arte), un organo sempre dipendente dal Narkompros incaricato della gestione di tutte le arti (teatro, musica, cinema, arti figurative, circo etc.). Alla fine del

della produzione troverebbe un'altra ragione nel disorientamento dei cineasti, che talvolta poteva trasformarsi in una certa ritrosia nell'esporsi con la realizzazione di pellicole in un delicato momento di passaggio, non solo dal punto di vista tecnico (l'imminente introduzione del sonoro) ed estetico-ideologico (la maggiore attenzione prestata dal potere politico alle questioni artistiche), ma più in generale sotto l'aspetto socioeconomico (la radicalizzazione della "rivoluzione culturale" nell'ambito del primo piano quinquennale). Un opuscolo pubblicato in occasione dei 15 anni del cinema sovietico si espresse così in merito a questa complessa fase di transizione:

questi problemi rappresentavano non solo i problemi creativi della ricostruzione tecnica del cinema sovietico, ma anche la soluzione dei problemi generali della tappa della costruzione del primo piano quinquennale. Di conseguenza la maggior parte dei maestri del cinema sovietico, risultando ideologicamente impreparata, si occupò nel suo gruppo della sperimentazione formale; altri, sempre in questo periodo non lavorano e non fanno film; altri ancora cercano soluzioni ai nuovi problemi sulla strada del semplicismo esteriormente "coerente dal punto di vista ideologico", ma schematico e artisticamente non convincente²⁶⁴.

In effetti, prima dell'uscita nel novembre 1934 del celebratissimo *Čapaev*, assunto unanimemente a paradigma del realismo socialista nella settima arte, la sensazione è quella di un cinema sovietico che, nonostante i risultati ottenuti, sembra sempre alla ricerca affannosa di un modello in grado di sancire la piena corrispondenza tra le attese del potere, l'offerta creativa dei cineasti e i gusti del pubblico²⁶⁵. Quasi a screditare questa ipotesi va sottolineato che, anche dopo l'uscita del film di Georgij e Sergej Vasil'ev, la media dei film prodotti e distribuiti si mantenne su livelli molto inferiori a

decennio la stretta censoria diventò molto più stringente, in particolare verso i film stranieri, con motivazioni soprattutto di natura morale («decadenza borghese». «meschinità», crimini e prostituzione): nel novembre 1928 furono ritirati dalla circolazione circa 300 film stranieri che fino allora erano stati distribuiti nelle sale commerciali. Fra il 1929 ed il 1933 furono banditi soprattutto film provenienti dalle diverse repubbliche nazionali non tanto per contenuti antisovietici, quanto perché rappresentavano tendenze "borghesi" con storie «sciocche» e «avventurose». Cfr. J. Miller, *Soviet Cinema. Politics and Persuasion under Stalin*, cit., pp. 53-54.

²⁶⁴ *15 let sovetskogo kino. Materialy dlja dokladčikov* [15 anni di cinema sovietico. Materiale per i relatori], Kinofotoizdat, Moskva 1934, p. 34.

²⁶⁵ Per una ricostruzione puntuale del dibattito interno alla cinematografia sovietica nella prima metà degli anni Trenta ci permettiamo di rimandare a S. Pisu, *Cinema e potere in URSS (1928-1935): trasformazione e destino della cinematografia sovietica negli anni dell'affermazione dello stalinismo*, Tesi di Laurea, Università degli studi di Cagliari, A.A. 2003-2004.

quelli del decennio precedente. Tuttavia, è lecito pensare che sia stata anche questa paura di non riuscire a far convergere le esigenze delle diverse parti in causa a frenare l'attività del cinema sovietico all'indomani della svolta della fine degli anni Venti.

Trojanovskij ed Egiazarov nel loro volume hanno suddiviso in due gruppi l'insieme dei metodi di studio dello spettatore. Del primo fanno parte i metodi nei quali lo studio si concentra direttamente sullo spettatore, sia che quest'ultimo abbia un ruolo passivo, sia che vi partecipi attivamente: sono ascrivibili a questo gruppo i questionari, gli appunti dello spettatore, le diverse forme di sondaggi, i dibattiti e i "processi" su un determinato film, le proiezioni pubbliche con successiva discussione, le visite ai cine-teatri e la trascrizione delle reazioni dello spettatore al film. Del secondo gruppo fanno parte quei metodi che non riguardano tanto direttamente il solo spettatore, quanto il suo generale rapporto col cinema, individuabile nella frequenza delle sale, nella domanda di materiale scritto sul cinema etc.²⁶⁶

Questo testo è estremamente interessante per almeno due ragioni. In primo luogo infatti chiarisce quali erano i quesiti che venivano inseriti nei questionari per il pubblico. Inoltre, riportando a titolo esemplificativo le esperienze già condotte in materia, offre dei dati molto importanti non solo per capire gusti, esigenze e comportamenti del pubblico sovietico di quegli anni, ma anche per osservare come queste informazioni venivano interpretate da chi aveva allora il compito di analizzarle. È evidente che i dati soffrono di una forte parzialità, visto sono, come vedremo, indagini effettuate in particolare a Mosca: per quanto, quindi, la definizione di "pubblico sovietico" possa essere esagerata, si tratta comunque di numeri significativi, da cui partire per eventuali ampliamenti della ricerca verso platee di spettatori più ampie e diversificate, non solo urbane e appartenenti alla Repubblica sovietica russa, ma anche a audiences rurali e/o provenienti dalle altre repubbliche dell'Unione.

Questi dati interessano alcune delle antinomie con cui tradizionalmente è stato interpretato il cinema della NEP (avanguardia/cinema commerciale, offerta statale/offerta privata, produzione nazionale/film d'importazione, film "culturali"/film d'intrattenimento) e sulla base delle quali si è cercato di stabilire un primato fra i diversi poli messi a confronto.

Il primo orientamento di indagine proposto nel volume è quello «artistico-produttivo», che contemplava la registrazione e l'esame dei dati su diversi fattori tra i quali il repertorio nel suo complesso, le caratteristiche tematiche dei singoli film più popolari, le condizioni di proiezione dei film (dimensioni dello schermo, apparecchiature, luce etc.) e l'accompagnamento mu-

²⁶⁶ A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, cit., pp. 9-10.

sicale²⁶⁷. Seguendo questa linea di indagine, le prime due domande proposte per un'inchiesta condotta a Mosca nella primavera del 1927 ci permettono di verificare sia la classifica dei film più amati in URSS, sia le pellicole meno apprezzate. Purtroppo gli autori non hanno specificato in quali sale siano state effettuate le indagini di cui riportiamo qui i risultati e come sia stato selezionato il pubblico: è tuttavia probabile che si trattasse di sale del centro della città e che il pubblico non fosse stato selezionato, se non in modo spontaneo per la distanza geografica dai cinema e per il costo del biglietto. Nella tabella 10, presente nel volume e da noi rielaborata, relativa alla prima domanda, inseriamo i dieci film più segnalati come migliori opere viste dallo spettatore:

Tabella 10 *Quale dei film visti ultimamente vi è piaciuto?*

| Film | Regista | Produzione | Genere | Anno |
|---|-----------------|--------------------|-----------------------|------|
| <i>Bronenosec Potemkin</i> (La corazzata Potemkin) | S. Ejzenštejn | Sovkino | Epocea- Rivoluz. | 1926 |
| <i>Medvež'ja Svad'ba</i> (Nozze d'orsi) | K. Eggert | Mežrabpom- Rus' | Fantastico- Horror | 1925 |
| <i>Sorok Pervyj</i> (Il quarantunesimo) | J. Protazanov | Mežrabpom- Rus' | Dramma | 1927 |
| <i>Dekabristy</i> (I decabristi) | A. Ivanovskij | Leningradkino | Dramma | 1925 |
| <i>Bagdadskij Vor</i> (Il ladro di Bagdad) | R. Walsh | USA | Avventura | 1924 |
| <i>Morskoj Jastreb</i> (Il falco del mare) | F. Lloyd | USA | Avventura | 1924 |
| <i>Process o 3.000.000</i> (Processo dei tre milioni) | J. Protazanov | Mežrabpom- Rus' | Commedia | 1926 |
| <i>Kolležskij Registrator</i> (Il registratore collegiale) | J. Željabužskij | Mežrabpom- Rus' | Dramma | 1925 |
| <i>Mat'</i> (La madre) | V. Pudovkin | Mežrabpom- Rus' | Dramma | 1926 |
| <i>Znak Zorro</i> (Il segno di Zorro) | F. Niblo | USA | Avventura | 1920 |

²⁶⁷ Ivi, p. 8.

· Cfr. Ivi, p. 31.

In questa classifica si rispecchia la varietà dell'offerta cinematografica di cui lo spettatore sovietico poteva godere negli anni Venti. Innanzitutto sembrerebbe che il film di Ejzenštejn fosse il più amato di quegli anni, almeno a Mosca, sede dell'inchiesta. Ciò andrebbe in controtendenza rispetto alle affermazioni di Buttafava e della Turovskaja sul presunto scavalcamento subito al botteghino dal *Potemkin* a opera di film "commerciali", sebbene occorra sempre tener presente il carattere urbano del pubblico oggetto di indagine. Si tratta di una fetta di pubblico che nei suoi gusti era potenzialmente più vicino alle nuove realizzazioni dell'avanguardia di quanto lo potesse essere un uditorio di estrazione contadina. In merito all'accoglienza del film di Ejzenštejn, vale la pena riportare le parole di Lunačarskij, commissario del popolo all'istruzione, secondo cui il successo in URSS fu favorito dal trionfo con cui la pellicola di Ejzenštejn era stata accolta in Germania:

solitamente si tace il fatto che *Bronenosec Potemkin* da noi non ebbe alcun successo. Ricordo quale strana impressione ricevetti quando entrai al primo teatro del Sovkino sull'Arbat, tappezzato di pubblicità, trasformato all'interno in qualcosa simile a una nave, col personale di servizio travestito da marinai, e quando trovai la sala per metà vuota. Era quasi all'inizio dell'uscita del film. Fu solo dopo l'accoglienza entusiasta da parte del pubblico tedesco che cominciarono a dare di nuovo il *Potemkin* anche da noi. La grandissima pubblicità fattaci gratuitamente all'estero attirò l'attenzione verso il *Potemkin*. Tutti vollero vedere il film che ci aveva dato la prima vittoria nel mercato cinematografico straniero²⁶⁸.

A livello più generale, va poi precisato che non necessariamente i film più visti sono anche quelli più amati, come rileva acutamente Sorlin:

di fatto, il successo di un film non prova niente a priori; per definizione, lo spettatore sa solo vagamente, in maniera confusa e indiretta, che cosa andrà a vedere; la coincidenza tra i suoi pensieri e gli orientamenti del film si rivelerà, se esiste, solo alla fine della proiezione. Successo o insuccesso pongono un problema serio sul quale bisogna ragionare, ma non si potrebbe invertire l'ordine dei fattori e decidere che un film è "simpatico" perché ha fatto cassetta²⁶⁹.

Oltre Ejzenštejn è presente solo un altro autore di quella serie dei cosiddetti «novatori», secondo la classificazione eccessivamente tranchant proposta

²⁶⁸ A. Lunačarskij, *Sovetskoe Kino na pod'eme* [Il cinema sovietico in ripresa], in *Sovetskoe Kino pered licom obščestvennosti*, cit., p. 15.

²⁶⁹ P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, Garzanti, Milano 1979, pp. 48-49.

da Lebedev²⁷⁰, ossia Pudovkin con *Mat'* (La madre, 1926), il quale occupa solo la nona posizione. È un dato che in questo caso si accorda con quelli rilevati in precedenza sulla non-supremazia di un cinema tutto proteso verso la ricerca formale, sebbene al momento dell'inchiesta diverse pellicole ascritte tradizionalmente all'avanguardia non fossero ancora uscite: ciò sembra confermato peraltro dalla presenza dei film di Konstantin Eggert (1883-1955)²⁷¹, Jakob Protazanov (1881-1945)²⁷², Aleksandr Ivanovskij (1881-1968), Jurij Željabužskij (1888-1955), registi indirizzati maggiormente verso un cinema dalle formule stilistiche più tradizionali, sebbene affatto indifferenti alle nuove tendenze²⁷³.

Il quadro è completato dalla presenza di due film dell'attore americano Douglas Fairbanks, popolarissimo in URSS negli anni Venti insieme alla moglie ed attrice Mary Pickford²⁷⁴, più il film di Lloyd. A ulteriore dimostrazione del successo dei due americani, va riportato come essi occupassero rispettivamente la seconda e la terza posizione, dopo Igor Il'inskij, nella lista degli interpreti più amati, secondo un'altra domanda dei questionari analizzati dai curatori del volume in esame²⁷⁵.

²⁷⁰ Cfr. N. Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, cit., pp. 140-153. Nel marzo 1949 Lebedev fu criticato aspramente per aver schematizzato nel suo volume lo sviluppo della storia della settima arte in URSS nella lotta fra «innovatori» e «tradizionalisti», facendo passare così il messaggio che gli autentici innovatori del cinema sovietico fossero i «formalisti coerenti e gli epigoni del cinema borghese». Cfr. *Rezolucija sobranija aktivna tvorčeskich rabotnikov sovsedskoj kinematografii po dokladu ministra kinematografii SSSR tov. Bol'sakova I.G. "Sovetskoe kinoiskusstvo v 1948 i bližajšie zadači sovsedskoj kinematografii"* [Risoluzione della riunione dell'attivo dei lavoratori artistici della cinematografia sovietica in riferimento alla relazione del ministro della Cinematografia dell'URSS I.G. Bol'sakov "Il cinema sovietico nel 1948 ed i prossimi compiti della cinematografia sovietica"], in RGASPI, f. 17, op. 132, d. 249, l. 48. Il documento è riprodotto in *Kul'tura i vlast' ot Stalina do Gorbačeva. Kremlevskij kinoteatr 1928-1953. Dokumenty*, cit., p. 820.

²⁷¹ Attore e regista teatrale e cinematografico, Konstantin Eggert (1883-1955) è uno dei pochi cineasti a esser stato vittima delle repressioni della seconda metà degli anni Trenta. Arrestato nel 1938 con l'accusa di spionaggio, fu deportato in un Gulag della Repubblica autonoma del Komi e fu liberato nel 1946.

²⁷² Si ricordi come Protazanov avesse diretto *Aelita* (1924), considerato il primo film sovietico di fantascienza.

²⁷³ Cfr. N. Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, cit., p. 146.

²⁷⁴ I due compirono nel 1926 un viaggio in URSS e fecero una piccola apparizione nel film di Sergej Komarov *Poceluj Meri Pikforda* [Il bacio di Mary Pickford]. Cfr. G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, cit., p. 68.

²⁷⁵ A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, cit., p. 38. Il metodo di classificazione degli attori più amati, che si basava anche sulla vendita dei loro foto ritratti, sarebbe stato definito qualche anno dopo «primitivo» e «dilettantistico». Cfr. L.

La contemporanea presenza in questa classifica di gradimento delle opere dell'avanguardia, delle pellicole commerciali e dei film d'importazione è sintomatica di due aspetti fra loro interconnessi. In primo luogo, essa rivela la notevole differenziazione della proposta cinematografica di cui il pubblico sovietico poté usufruire negli anni Venti, in sintonia con quanto accadeva in epoca zarista. Inoltre, testimonia della risposta altrettanto varia data dallo spettatore a un'offerta così riccamente strutturata: tale aspetto, d'altronde, spiega l'utilizzo in quegli anni di strumenti di individuazione e chiarimento degli orientamenti del pubblico, quali furono appunto quelli usati dallo studio dello spettatore.

Il carattere affatto monolitico dei gusti del pubblico sembra d'altronde essere confermato nel passaggio dai film più amati a quelli meno apprezzati – sistemati nella tabella 11 – in cui si ritrovano gli stessi elementi di pluralità già riscontrati:

Tabella 11· Quali film non vi sono piaciuti?

| Film | Regista | Produzione | Genere | Anno |
|---|------------|-----------------|-----------------------|------|
| <i>Ljubov' vtroem</i> (Amore in tre) | A. Room | Sovkino | Commedia | 1927 |
| <i>Prostitutka</i> (La prostituta) | O. Frelich | Belgoskino | Dramma | 1926 |
| <i>Myl'naja Pena</i> (Schiuma di sapone) | J. Dillon | USA | Tragicommedia | 1920 |
| <i>Šestaja čast' mira</i> (La sesta parte del mondo) | D. Vertov | Goskino/Sovkino | Poema cinematografico | 1926 |

Anche in un campione così ristretto, come questi quattro film, sono presenti le realizzazioni tanto del cinema commerciale, sia nazionale che straniero

Skorodumov, *Zritel' i kino* [Lo spettatore ed il cinema], in «Proletarskoe Kino», 19-20 (1932), p. 57.

· Cfr. Ivi, p.32

· Anche conosciuto coi titoli *Tret'ja Meščanskaja* (La via della terza borghesia); *Letto e divano* e *Tre nel sottosuolo*.

· Il film *Prostitutka*, autorizzato alla distribuzione dopo esser passato tra il 1926 e il 1927 al vaglio del Glavrepertkom, organo di censura degli spettacoli cinematografici e teatrali, venne proiettato il 15 marzo 1927 e definitivamente ritirato nel marzo del 1931 con questa motivazione: «È un film cattivo senza un punto di vista di classe. La prostituzione prende origine nella vita di tutti i giorni (violenze etc.) L'atmosfera [del film è quella] di una casa chiusa». Cfr. B. Eisenschitz (sous la direction de), *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique (1926-1968)*, cit., pp. 65-66.

· Cfr. N. Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, cit., p. 512.

(principalmente americano), quanto di quello dell'avanguardia cinematografica, come il film di Vertov: un'altra testimonianza di come un input "plurale" stimolasse una reazione altrettanto diversificata, sia per quanto attiene la risposta positiva del pubblico, sia nell'accoglienza negativa delle pellicole.

In una cornice di compresenza di orientamenti differenti tuttavia alcuni dati paiono incontrovertibili. Facciamo riferimento all'indiscutibile successo della casa di produzione Mežrabpom-Rus', che costituì il principale baluardo di una idea privata del settore cinematografico: dei dieci film prima visti, ben la metà uscì dai suoi studi, mentre nessuna pellicola appartenente allo stesso studio figura fra i meno amati. La supremazia della Mežrabpom-Rus' fu messa in dubbio nel 1932 sul «Proletarskoe Kino» da Skorodumov, il quale criticò fortemente la formulazione delle domande, che a suo avviso costringevano gli intervistati a «pensare secondo una logica formale»:

col metodo di tali questionari gli autori dicono di essere giunti a delle conclusioni pratiche ed un po' produttive. Così, «al primo posto», secondo Trojanovskij, stavano i film della produzione Mežrabpom-Rus', mentre il Sovkino in questo senso occupa uno degli ultimi posti²⁷⁶.

Al contrario, se è vero che *Bronenosec Potemkin* fu prodotto dalla statale Goskino per celebrare il ventesimo anniversario della rivoluzione del 1905, ben tre dei quattro film presenti nella "lista nera", ossia tutti quelli confezionati in URSS, provengono dagli studi statali. Il generale orientamento del pubblico verso i prodotti proposti dalla Mežrabpom-Rus' – leader del mercato concorrenziale della NEP – e la contemporanea freddezza verso l'offerta "pubblica", del Sovkino nello specifico, sono due aspetti segnalati peraltro dai curatori del volume in esame: un testo uscito paradossalmente proprio nell'anno in cui lo studio si vedeva eliminata dall'alto la quota di capitale privato e quindi con un minore margine di libertà d'iniziativa²⁷⁷.

Un'altra delle antinomie classiche con cui spesso è affrontato il cinema sovietico degli anni Venti è quella del rapporto fra produzione nazionale e importazione di pellicole dall'estero, la quale, quest'ultima, si assottigliò costantemente a partire dalla fine del decennio e agli inizi degli anni Trenta con l'affermarsi dello stalinismo. Anche in questo caso sembrerebbe imporsi il generale equilibrio nelle preferenze espresse dal pubblico, al contempo causa ed effetto del sistema relativamente pluralista del mercato cinematografico sovietico del tempo.

²⁷⁶ L. Skorodumov, *Zritel' i kino*, cit, p. 52.

²⁷⁷ Cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, cit., p. 32.

L'indagine svolta a Mosca nel marzo del 1927 ha rilevato che il 50% degli spettatori prediligeva i film di produzione nazionale, il 27,4% privilegiava quelli stranieri, mentre il restante 22,6% optava per entrambe. Queste percentuali dicono che, se una metà del pubblico moscovita dava la preferenza esclusiva ai film domestici, l'altra metà preferiva quelli stranieri o quantomeno li metteva sullo stesso piano dei nazionali. Da un lato, questo equilibrio conferma la presenza consistente e l'apprezzamento delle pellicole straniere, soprattutto americane, nell'URSS della NEP. Nel 1926 il 46% (127 film) delle pellicole importate in URSS era di provenienza americana. Seguivano la Francia col 23,5% (65 film), la Germania col 17% (47 film), l'Italia col 5,8% (16 film) e la Danimarca col 5,4% (15 film). Il resto dell'importazione era costituito da Svezia e Norvegia con l'1,5% (4 film), Lettonia ed Inghilterra con lo 0,4% (un film a testa)²⁷⁸. D'altra parte, l'esito del sondaggio mitiga l'intensità di quell'attrazione, giacché i numeri prima considerati propendono per una sostanziale parità, se non per una preminenza dei film sovietici.

La generica definizione di "pubblico sovietico" nascondeva, tuttavia, al suo interno un'estrema frammentazione su cui gli stessi Trojanovskij ed Egiazarov non hanno potuto sorvolare: in relazione alla domanda precedente sulla differente accoglienza riservata dallo spettatore ai film sovietici e stranieri, la ripartizione delle risposte in base a discriminanti di natura professionale, politica, anagrafica e di genere offriva infatti risultati non sempre corrispondenti al dato generale²⁷⁹. A ulteriore testimonianza della varietà dei giudizi espressi e dei diversi fattori capaci di influenzare gli esiti del sondaggio, gli autori dello studio hanno indicato il condizionamento imposto dalla stessa collocazione dei cinema di Mosca in cui le inchieste erano state compiute, fino ad affermare che

addirittura nei singoli cineatri si hanno risposte differenti. Ad esempio, nel cine-teatro "Velikan", dove una porzione significativa degli spettatori è composta da operai, per il film sovietico la percentuale arriva al 58%, mentre nel cinema al centro "Malaja Dmitrovka" solo al 44%²⁸⁰.

Il pericolo insito nell'applicazione di una metodologia per la redazione dei questionari inadeguata, non in grado di rendere la giusta composizione del

²⁷⁸ RGALI, f. 2496, op. 1, d. 19, l. 4, riprodotto in O. V. Varonova, «*Sovetskoe Kino*» *k istorii organizacii kinodela v Rossii (1925-1930)*, cit., p. 76.

²⁷⁹ Cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, cit., p. 33.

²⁸⁰ Ivi, p. 33.

pubblico di massa sovietico e di decifrarne gli interessi, sarebbe stato poi segnalato in un volume del 1930:

che significa, ad esempio, la definizione “membro del sindacato” di cui spesso ci si avvale? Qui entra sia l’operaio con la coscienza di classe, sia il grezzo impiegato, sia l’alto specialista, in cerca talvolta nel cinema di “piaceri estetici” superiori etc. Serve una grande differenziazione nello studio del nostro spettatore secondo i parametri sociali di classe. Serve un sistema severamente elaborato di questo studio. È necessaria l’unione di questa attività in un unico organo che sia capace di penetrare più in profondità nella massa degli spettatori²⁸¹.

Anche Sorlin, sebbene da un’angolazione differente, si dimostra in generale scettico verso un certo modo di concepire ed elaborare i questionari, incapaci a suo avviso di offrire del materiale originale per uno studio sociologico del cinema:

la maggior parte delle indagini sul pubblico cinematografico sono state condotte come se riguardassero una popolazione omogenea; si sono interrogati i soggetti sulla loro professione, sul loro reddito, sulla loro abitazione, in breve sul loro stato sociale, e si sono ripartite le opinioni espresse secondo le categorie socio-professionali. Ma poiché le domande erano le stesse per tutti, il risultato ottenuto è, nel migliore dei casi, la segnalazione dei diversi strati così isolati sul questionario. L’unico modo interessante di procedere sarebbe di partire da domande elaborate secondo il punto di vista di ciascun gruppo²⁸².

Un altro termine di valutazione significativo per provare a capire gli orientamenti del pubblico sovietico (nella sua rappresentanza moscovita) interessa poi i generi più amati. La tabella ci introduce nella problematica del rapporto tra i film d’intrattenimento e i film “culturali” (tab. 12):

Tabella 12·

| | | |
|-------------------------------|--------------------------|-------|
| Che genere di film preferite? | Dramma | 29,9% |
| | Commedia | 21,5% |
| | Scientifico | 19,7% |
| | Avventura | 14,6% |
| | Cinegiornale d’attualità | 14,3% |

²⁸¹ J. Rudoj, *Boevye voprosy politiki kino* [Le questioni militanti della politica del cinema], Teakinopečat’, Moskva 1930, p. 36.

²⁸² P. Sorlin, *Sociologia del cinema*, cit., p. 24.

· J. Rudoj, *Boevye voprosy politiki kino* [Le questioni militanti della politica del cinema], Teakinopečat’, Moskva 1930, p. 36.

A prevalere era il dramma, preferito da quasi un terzo del pubblico: in questo c'era una continuità con la tradizione melodrammatica prerivoluzionaria, trasformata negli anni Trenta quando, nella redazione dei piani tematici annuali, il genere drammatico restava al primo posto, anche se i vertici della cinematografia tentavano di incanalarlo nei parametri del nascente "realismo socialista". Gli amanti della commedia erano circa uno su cinque, sebbene stiamo parlando di un comico diverso da quello che si sarebbe affermato, in particolare tramite la commedia musicale, nel decennio successivo²⁸³. Il genere avventuroso, ben distribuito in URSS anche tramite l'importazione delle pellicole americane e amato dal pubblico più giovane, si attesta tuttavia su percentuali abbastanza basse.

Colpisce invece il successo riscosso dalle opere non a soggetto (cinegiornali d'attualità e film di divulgazione scientifica), che insieme rappresentano più di un terzo del totale. Ciò sembrerebbe testimoniare che più di uno spettatore su tre privilegiava un cinema dalla funzione informativa e conoscitiva, confermando e legittimando così la tradizione sovietica nel campo del cinema non di finzione. Questa tradizione era nata e si era sviluppata negli anni della guerra civile, agli albori del cinema sovietico, con le cosiddette "attualità" (*chronikal'nye fil'my*): favorite dalla semplicità di realizzazione (le uniche cose indispensabili erano una macchina da presa e la pellicola), le riprese documentarie trovarono nel nascente regime bolscevico un terreno fertilissimo in cui crescere vista la necessità propagandistica, soprattutto negli anni difficile della guerra civile e del comunismo di guerra. In seguito, dopo aver stabilizzato la situazione politica, il documentario acquisì una maggiore valenza didattico-sociale, all'interno della visione sovietica del cinema come strumento di educazione e alfabetizzazione primaria e politica delle masse. Le attualità sovietiche degli anni della guerra civile furono di fondamentale importanza per la crescita dei quadri dei cineasti in quanto in quel contesto si formarono figure come quelle di Dziga Vertov, Lev Kulešov, Aleksandr Medvedkin e Eduard Tissé²⁸⁴. Il film di divulgazione scientifica, con cui si indicavano le pellicole a finalità didattica ed educativa dedicate ai problemi dell'agricoltura, dell'industria e dell'esercito, rientrava invece nel più ampio genere del *kul'turfil'm* (film culturale). Di questo grande contenitore tematico facevano parte anche i film di viaggio, etnogra-

²⁸³ Sulla classica commedia musicale "staliniana", e in particolare i film di Grigorij Aleksandrov e Ivan Pyr'ev vedi R. Taylor, *The Stalinist Musical: Socialist Realism and Revolutionary Romanticism*, in B. Beumers (ed.), *A Companion to Russian Cinema*, cit., pp. 137-157.

²⁸⁴ Cfr. N. Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, cit., pp. 111-116.

fici, di medicina, di biologia etc. Nel 1929 alla realizzazione di pellicole per la propaganda culturale era stato assegnato dal 20 al 25% dei capitali investiti nella produzione di film²⁸⁵. A testimonianza del valore e del ruolo autorevole dell'URSS in materia di cinema didattico e di educazione si ricordi la collaborazione quasi decennale con l'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa (ICE), organismo voluto da Mussolini nel 1928 e posto sotto l'egida della Società delle Nazioni²⁸⁶. Una tradizione quindi non solo per quanto concerne chi proponeva quel tipo di cinema, ma anche per chi ne era destinatario. La differenziazione per classi sociali, da cui si evince che la percentuale di amanti del cinema non di finzione è leggermente più alta fra gli impiegati rispetto al ceto operaio, destinatario ideale di quel tipo di produzione, conferma peraltro la tesi di Belousov su uno spettatore sovietico "nuovo" per estrazione sociale, ma "vecchio" e tradizionalista nelle preferenze di genere²⁸⁷.

Inoltre, in una domanda apposita sui film non a soggetto («È opportuna la proiezione di film culturali e scientifici?»), più del 90% degli intervistati aveva risposto positivamente: per i due terzi la loro proiezione era opportuna in aggiunta al film a soggetto, mentre un terzo lo intendeva come spettacolo a sé. Meno del 10% soltanto aveva risposto in modo negativo²⁸⁸. I dati sui generi, in particolare il 34% di sostenitori di un cinema non di puro intrattenimento (film scientifici più cinegiornali), autorizza nuovamente a parlare di varietà e sostanziale equilibrio nel consumo di cinema nell'Unione Sovietica degli anni Venti, seppure all'interno di tendenze abbastanza riconoscibili, nel caso specifico la preponderanza dei "classici" generi di estrazione teatrale (drammatico e comico).

L'ultima domanda su cui ci soffermiamo afferisce, secondo lo schema proposto da Trojanovskij ed Egiazarov, alla linea di indagine sui cosiddetti «servizi culturali» (*kul'turno-bytovo*)²⁸⁹. Questo orientamento trattava le particolarità dello spazio (il foyer, le sue dimensioni, l'arredamento), la presenza di forme di «attrezzatura culturale» (*kul'turnoe oborudovanie*) e le

²⁸⁵ Sul "Kul'turfilm" vedi O. Sarkisova, *The Adventures of the Kulturfilm in the Soviet Russia*, in B. Beumers (ed.), *A Companion to Russian Cinema*, cit., pp. 92-116.

²⁸⁶ Sull'attività dell'ICE si veda C. Taillibert, *L'Institut International du cinématographe éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, L'Harmattan, Paris 1999. Per una ricostruzione puntuale delle relazioni fra l'ICE e l'URSS ci permettiamo di rimandare a S. Pisu, *Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 23-36.

²⁸⁷ Cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, cit., p. 37.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Cfr. Ivi, pp. 9, 48.

possibilità tecniche della loro applicazione. Per «attrezzatura culturale» si intendeva una serie di iniziative e di momenti collaterali, complementari alla proiezione del film. Fra questi c'erano la sala lettura, il giornale murale (*stengazeta*), la cassetta delle lettere (*počtovyj jaščik*) dove poter lasciare i propri commenti e/o le proprie richieste, l'allestimento di mostre, gli "angoli del cinema" (*kino-ugolki*), ossia spazi adibiti alla vendita di materiale sul cinema, la presenza dell'orchestra o di momenti di varietà (*estrada*) nel foyer, la pubblicità dei film di prossima uscita. La domanda indaga direttamente le fondamentali ragioni dell'andare al cinema da parte dello spettatore, come riassunto nella tabella 13:

Tabella 13

| | | |
|---|---------------------------------------|-------|
| Con quale scopo andate di solito al cinema? | Assistere ad uno spettacolo artistico | 28,3% |
| | Svagarsi | 25,4% |
| | Ampliare le proprie conoscenze | 24,1% |
| | Riposarsi (scopo ricreativo) | 22,3% |

Questa domanda è molto rilevante nell'economia dell'indagine sul pubblico, sulla ricezione e la fruizione di cinema nell'URSS della NEP. Essa infatti rivela la base sulla quale si instaurava il rapporto fra potenziale fruitore ed esperienza cinematografica, le motivazioni e le aspettative che spingevano il cittadino sovietico ad assumere le vesti di spettatore sovietico. Il dato generale offre un quadro caratterizzato da un sostanziale bilanciamento fra le quattro opzioni presenti (il questionario prevedeva ugualmente la possibilità di inserire una risposta argomentata). La seconda e la quarta risposta sono tuttavia assimilabili in quanto rientrano nel concetto di cinema come momento di svago ed intrattenimento: sommandole si giunge ad un 47,7% di preferenze per la finalità disimpegnata del cinema, sebbene occorra considerare che in questo modo ci troveremmo davanti a uno squilibrio fra le diverse alternative possibili. Gli studi di Zhdankova, fondati anch'essi sui questionari compilati dagli spettatori, hanno evidenziato, tuttavia, che la finalità ricreativa ricercata dal pubblico si scontrava con una serie di disservizi fastidiosi (pubblicità ingannevole dei film, ressa alle casse, speculazione sui biglietti, ritardi, teppismo, scarse condizioni igieniche, inefficienza del proiezionista):

le risposte ai questionari del tempo mettono in evidenza il desiderio, che lo spettatore nutriva, di presentarsi come persona acculturata. Contrapporre il proprio comportamento a quello di un soggetto deviato, definire la propria cultura per contrasto

· Ivi, p. 47.

(distinguendola da quella della Nep e del teppismo prerivoluzionario): si tratta di azioni che caratterizzano chi risponde al questionario sentendosi detentore di una cultura (sovietica)²⁹⁰.

La somma delle preferenze riferite a una visione del cinema principalmente come intrattenimento crea poi una situazione in cui sono presenti le tre basilari funzioni del grande schermo nell'URSS di quegli anni: quella, appunto, ricreativa, quella conoscitiva e quella artistica. Quest'ultima tabella ribadisce la tesi di uno spettatore sovietico che, pure con tendenze di fondo leggibili, fu capace di interessarsi al prodotto cinematografico nelle sue diverse declinazioni: da quello sperimentale a quello tradizionale, dalla quello di casa a quello di importazione, da quello di finzione e di intrattenimento a quello educativo e didattico. Ad aumentare il carattere variegato delle ragioni addotte del pubblico in merito alla frequentazione delle sale cinematografiche si trovava la sua diversa distribuzione sociale, come rilevato dai curatori del volume: «Ogni gruppo sociale mette in primo piano una propria ragione: per gli operai è l'ampliamento delle proprie conoscenze; per gli impiegati l'assistere ad uno spettacolo artistico; per i commercianti è lo svago». Non è un caso che Aleksandr Krinickij, capo della sezione del dipartimento dell'agitprop del comitato centrale del partito comunista e futura vittima delle repressioni staliniane del 1937, alla prima conferenza del partito sul cinema, dichiarando il coinvolgimento di enormi masse determinato dal cinema, ne citasse sia i capolavori dell'avanguardia, sia i successi commerciali della produzione sovietica:

laddove ci sono milioni [di persone], inizia una politica seria. Non bisogna dimenticare che già ora nel nostro paese facciamo passare davanti al grande schermo più di 200 milioni di spettatori l'anno. *Bronenosec Potemkin* è stato visto in URSS da 2.100.000 persone; *Miss Mend* da 7.960.000; *Ljubov' vtroem* da 1.260.000²⁹¹.

Il volume di Trojanovskij ed Egiazarov, di cui abbiamo riportato qui alcuni dati, costituì il primo grosso contributo sullo studio dello spettatore, anche se vi furono altre ricerche svolte in quegli anni – a Samara nel 1927, a Nižnij Novgorod ed a Odessa 1928, a Mosca nel 1930, a Voronež nel 1931

²⁹⁰ E. Zhdankova, *Il cinema in Unione Sovietica attraverso lo sguardo degli spettatori. Aspettative e realtà nel periodo della Nep*, cit., p. 101.

²⁹¹ A. I. Krinickij, *Itogi stroitel'stva kino v SSSR i zadači sovetskoj kinematografii*, in *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, cit., pp. 17-18.

– di cui però non furono pubblicati i risultati²⁹². Tuttavia, il testo non fu immune da critiche da parte degli stessi contemporanei, come testimonia l'articolo di Skorodumov pubblicato nel 1932 e più volte qui citato. Oltre alle accuse sull'elaborazione delle domande, delle opzioni di risposta e sui metodi di classificazione degli attori più amati, l'autore contestò l'eccessivo empirismo dell'osservazione diretta degli spettatori in sala con la successiva trascrizione delle loro reazioni (riso, pianto, paura, chiacchiera etc.) in determinati grafici: «Finché l'analisi non svelerà i motivi della risata e la composizione del gruppo che ride, l'efficacia di queste annotazioni sarà pari a zero»²⁹³. Per Skorodumov i passi da compiere affinché lo studio dello spettatore potesse risultare efficace e utile così alle case di produzione sarebbero stati due: la creazione di un'unica équipe scientifica specializzata e la selezione preliminare di un pubblico socialmente omogeneo – definito «spettatore sperimentale organizzato» – al quale proiettare un determinato film e tramite cui giungere ad un questionario adatto al pubblico di massa²⁹⁴. Skorodumov espresse apertamente il suo giudizio negativo sulle organizzazioni non professionistiche di volontari come l'ODSK, in un momento in cui quella attraversava una fase di riorganizzazione precedente al suo formale scioglimento²⁹⁵. Nell'articolo è nettamente percepibile la pressione centralizzatrice che proprio nel 1932 il mondo culturale ed artistico sovietico aveva subito con il già citato decreto del partito comunista del 23 aprile sul riassetto delle organizzazioni artistico-letterarie che determinò lo scioglimento di tutti i gruppi e le associazioni artistiche e letterarie e la costituzione dell'Unione degli scrittori sovietici.

Le ricerche sociologiche sul cinema in URSS continuarono sporadicamente fino agli inizi degli anni Trenta, con un'attenzione specifica per l'analisi delle reazioni degli spettatori-bambini²⁹⁶. Uno degli ultimi articoli pubblicati sul tema risale al 1934. Esso riportava una discussione tenutasi alla Dom Kino di Mosca a proposito allo studio compiuto da un gruppo di psicologi – guidato dal professo Rudik – sulle reazioni del pubblico al film di

²⁹² Cfr. S. A. Iosifjan, *Opyt konkretno-sociologičeskogo issledovanija kinozritelja*, cit., p. 5.

²⁹³ L. Skorodumov, *Zritel' i kino*, cit., p. 55.

²⁹⁴ Ivi, p. 54.

²⁹⁵ Ivi, p. 61.

²⁹⁶ Cfr. A. Gel'mont, *Izučenie detskogo kinozritelja* [Lo studio dello spettatore bambino], Rosskino, Moskva 1933. Per uno studio sull'argomento si veda N. Noussinova, *Maintenant tu es des nôtres*, in B. Eisenschitz (sous la direction de), *Gels et dégels. Une autre histoire du cinéma soviétique 1926-1968*, cit., pp. 47-53.

Lev Kulešov *Velikij Utešitel'* (Il grande consolatore, 1933). Queste erano le motivazioni della scelta del film:

il film è stato selezionato per lo studio in quanto di valore artistico, nonché straordinariamente complesso e peculiare nella sua costruzione. Sono stati redatti dei diagrammi sull'andamento del soggetto, della correlazione fra inquadrature analitiche e sintetiche, delle pause etc. Il confronto di questi materiali con le trascrizioni delle reazioni degli spettatori forniscono un quadro abbastanza chiaro circa la percezione del film nel complesso e in dettaglio²⁹⁷.

L'indagine riguardò un numero consistente di spettatori (4.420) di estrazione soprattutto operaia e studentesca. La maggioranza apprezzò in generale il film e in particolare la recitazione e la scenografia. L'articolo evidenziava che però «solo il 22% degli spettatori ha capito l'idea fondamentale del film»²⁹⁸. Si poneva così il problema dell'accessibilità del film per il pubblico di massa: si trattava di una questione che dalla fine del decennio precedente era diventata centrale nella politica cinematografica sovietica, incarnata dal suo responsabile Šumjackij²⁹⁹. A ribadire questa preoccupazione circa la comprensione dei film, l'indagine aveva mostrato come

²⁹⁷ E. K-va, *Problemy izučenija kinozritelja* [I problemi dello studio dello spettatore] in «Sovetskoe Kino», 7 (1934), p. 77.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Boris Šumjackij (1886-1938) fu nominato nel 1930 responsabile del Sojuzkino, ente che avrebbe dovuto gestire l'industria cinematografica sovietica, trasformato nel 1933 in GUKF (Glavnoe Upravlenie Kino-Fotopromyšlennosti, Direzione generale dell'industria foto e cinematografica) sotto le dirette dipendenze del governo. Operò negli in cui il controllo statale e del partito sul settore cinematografico divenne sempre più stringente, diventando protagonista di quel processo di irregimentazione. I capisaldi della sua azione furono orientare il cinema sovietico verso una produzione accessibile dal punto di vista formale alle masse, contenutisticamente attraente (favori lo sviluppo delle commedie musicali) e completamente controllata sul piano politico-ideologico. Fu acerrimo nemico di ciò che considerava “formalismo”, tanto che Ejzenštejn non riuscì a realizzare nessun film negli anni della sua gestione. Fra il 1934 ed il 1935 favorì una proiezione internazionale del cinema sovietico: fu il capo della delegazione dell'URSS alla Mostra del cinema di Venezia del 1934, nel 1935 organizzò il primo festival del cinema a Mosca e nell'estate dello stesso anno fece un viaggio negli Stati Uniti per studiare il sistema americano da cui nacque l'idea, mai realizzata, di costruire una “Hollywood su Mar Nero”. Questa aspirazione a inserirsi nel mercato internazionale contribuì al suo arresto e alla sua fucilazione nel 1938, nell'ambito del grande terrore staliniano che colpì anche l'industria del cinema. La sua opera più importante è B. Šumjackij, *Kinematografija millionov. Opyt analiza* [La cinematografia per milioni di persone. Un tentativo di analisi], Kinofotoizdat, Moskva 1935. Uno dei primi studi importanti su Šumjackij e la sua politica cinematografica è R. Taylor, *Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumiatsky and Soviet Cinema in the 1930s*, in R. Taylor, I. Christie (eds.), *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, cit., pp. 193-216.

Nonostante la difficoltà nella comprensione [...] lo spettatore non se ne va senza aver finito di vedere *Il grande consolatore*. La bravura del regista e dell'attore lo trattengono. Dal lato della spettacolarità il film non comporta nessuna complicazione. Sul piano visivo è semplice. *Ma, nonostante la capacità figurativa, l'idea del film rimane nascosta per una parte significativa del pubblico* [in corsivo nel testo]³⁰⁰.

Si metteva così in dubbio che la forma del film, anche se apprezzata dal pubblico, potesse essere sufficiente per una sua valutazione positiva finale: la questione della comprensibilità per una fetta di pubblico più larga possibile – parola d'ordine del discorso ufficiale sul cinema di quegli anni – era stata così introiettata anche da un non specialista di cinema, come lo psicologo che aveva condotto l'analisi. L'articolo riporta anche le reazioni degli addetti ai lavori presenti alla discussione. Sembra esserci stata una critica generalizzata per le modalità con cui era stato svolto lo studio. Secondo alcuni una tale ricerca sarebbe stata utile prima dell'uscita del film e non dopo. Per il critico Chersonskij occorreva studiare non il film, ma lo spettacolo cinematografico tenendo conto di ogni specifico pubblico. A parere dello stesso regista del film Kulešov tali indagini erano da compiere in collaborazione con gli autori dei film. Più netta fu la critica di Vološčenko, il quale mise in dubbio l'affermazione che gli spettatori non avessero capito il film: a suo giudizio l'interpretazione degli spettatori si basava sulla loro appartenenza sociale e non su una astratta capacità di capire o meno il film. L'onnipresente Lebedev, infine, fece notare soprattutto l'assenza dei cineasti alla discussione nonostante la promozione effettuata³⁰¹. Era forse il segnale di un certo disinteresse verso la materia dopo dieci di tentativi, di dichiarazioni sulla necessità di studiare lo spettatore e di risultati non all'altezza degli obiettivi fissati? Si trattava, piuttosto, di un minor interesse degli addetti ai lavori per le indagini sullo spettatore dovuto allo spostamento di focus che quelle avevano subito fra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta. Con la fine del relativo pluralismo culturale della NEP e l'affermarsi dello stalinismo lo studio dello spettatore aveva, infatti, abbandonato la finalità di rintracciarne i gusti e le abitudini per identificarne i bisogni e le aspettative. L'obiettivo prioritario era diventato quello di ottimizzare l'efficacia e la comprensibilità dei film, e in questa prospettiva apparve più utile concentrarsi sullo studio degli effetti psicologici e fisiologici dei prodotti culturali – in questo caso cinematografici – sul pubblico, alla

³⁰⁰ E. K-va, *Problemy izučenija kinozritelja*, cit., p. 78.

³⁰¹ *Ibid.*

ricerca del migliore risultato possibile da ottenere scientificamente³⁰². L'articolo sull'indagine legata al film di Kulešov terminava ribadendo l'importanza dell'analisi dello spettatore: «La questione merita attenzione, bisogna continuare, superando le difficoltà, dovute alla sua grande complessità»³⁰³.

Gli studi sul pubblico furono, invece, del tutto abbandonati poco dopo, o quantomeno i risultati non furono pubblicati, in quanto avrebbero potuto costituire «una pericolosa fonte di informazione sui reali processi in una società che dichiarava di essere comunista»³⁰⁴. In effetti, immediatamente dopo la caduta dell'URSS, si sottolineò il vuoto quasi totale di dati statistici sul consumo culturale della società sovietica degli anni Trenta³⁰⁵. La concomitanza non casuale fra la mancata prosecuzione di queste ricerche e lo scatenarsi delle repressioni – d'élite e di massa – nella seconda parte degli anni Trenta, l'inizio della guerra e il secondo stalinismo post bellico, era stata già segnalata in un lavoro degli anni Sessanta:

la situazione sul fronte ideologico, a partire dalla metà degli anni Trenta, non contribuì affatto allo sviluppo delle ricerche sociologiche. Non venne effettuato nessuno studio serio sulla composizione e sui gusti del cinespettatore. Solo dopo il XX congresso del PCUS la crescita generale dell'attività ideologica ha portato ad una rinascita delle ricerche sociologiche³⁰⁶.

La ripresa di quelle indagini negli anni Sessanta fu interpretata dai contemporanei come una testimonianza de «l'ulteriore sviluppo degli istituti democratici dopo il XX congresso del PCUS»³⁰⁷. In quello stesso

³⁰² A. Toropova, *Probing the Heart and Mind of the Viewer: Scientific Studies of Film and Theater Spectators in the Soviet Union, 1917–1936*, in «Slavic Review», 76, no. 4 (Winter 2017), pp. 931-958.

³⁰³ E. K-va, *Problemy izučenija kinozritelja*, cit., p. 78.

³⁰⁴ J. U. Focht-Babuškin, *Iskusstvo v žizni ljudej. Konkretno-sociologičeskie issledovanija iskusstva v Rossii vtoroj poloviny XX veka. Istorija i metodologija* [L'arte nella vita delle persone. Le ricerche sociologiche concrete dell'arte nella Russia della seconda metà del XX secolo. Storia e metodologia], Aletejja, Sankt Peteterburg 2001, p. 3.

³⁰⁵ Cfr. V. J. Nejgol'dberg, *Funkcionirovanie iskusstva v zerkale statistiki, 1920-e – 1930-e gody*, cit., p. 14.

³⁰⁶ L. Kogan (pod. red.), *Kino i zritel'. Opyt sociologičeskogo issledovanija*, cit., p. 22.

³⁰⁷ S. A. Iosifjan, *Opyt konkretno-sociologičeskogo issledovanija kinozritelja* [Un'esperienza di ricerca sociologica concreta dello spettatore cinematografico], in *Kino i zritel'. Sbornik statej*, cit., p. 4. Per una storia della sociologia dell'arte in URSS a partire dal dopoguerra, in cui si dedica ampio spazio anche alle ricerche sullo spettatore cinematografico, si veda il già citato J. U. Focht-Babuškin, *Iskusstvo v žizni ljudej*.

decennio il testo di Trojanovskij ed Egiazarov fu indicato quale prima opera organica sullo studio dello spettatore sovietico e ne vennero sottolineati in modo equilibrato i meriti e le lacune: fra i pregi furono segnalati il tentativo di un'analisi comparativa dei metodi (questionari, trascrizione delle reazioni etc.), l'interesse anche verso il cinema non di finzione e la modernità delle domande; fra i difetti vennero indicati l'insufficiente rappresentatività dovuta all'attività nei singoli cineteatri, la casualità del pubblico, l'eccessivo empirismo e la mancanza di conclusioni e sintesi³⁰⁸.

6. Un *homo sovieticus cinefilus*?

Lo studio dello spettatore nell'URSS degli anni Venti fu una delle misure intraprese per avvicinare il più possibile le masse al grande schermo, per provare a creare una sorta di "homo sovieticus cinefilus", proprio tramite l'attenzione da parte dello stesso cinema verso il pubblico. Un cinema, che era considerato fra gli strumenti artistico-culturali quello ideale per educare e istruire la società sovietica, sia in senso letterale che politico, grazie alla sua capacità di penetrazione, tanto verticale nel singolo spettatore, quanto orizzontale con la sua eccezionale diffusibilità. Le grandi speranze riposte nei confronti della settima arte si manifestarono con le iniziative di organizzazioni come l'ODSK o l'ARK che esemplificano la volontà di ridurre la distanza fra pubblico e film, di "collettivizzare" l'esperienza cinematografica fino a rendere instabile il confine fra chi si occupava di cinema e chi occupava il suo tempo libero per andarci.

Lo studio dello spettatore ebbe due finalità precipue dichiarate: la prima, di carattere primariamente commerciale, fu quella di constatare le preferenze del pubblico in modo che le case di produzione potessero creare un'offerta cinematografica capace di rispondere adeguatamente alla sua domanda. In questo senso tale pratica rientra nel sistema concorrenziale permesso dalla NEP, con l'estrema attenzione al consumatore quale perno dello stesso sistema.

Affianco alla finalità commerciale si pose, acquisendo sempre maggiore rilevanza, quella ideologica che fu comunque presente anche prima della

Konkretno-sociologičeskie issledovanija iskusstva v Rossii vtoroj poloviny XX veka. Istorija i metodologija, cit.

³⁰⁸ Cfr. S. A. Iosifjan, *Opyt konkretno-sociologičeskogo issledovanija kinozritelja*, cit., p. 5; L. Kogan (pod. red.), *Kino i zritel'.* *Opyt sociologičeskogo issledovanija*, cit., pp. 17-20.

svolta di fine decennio, così come pure l'obiettivo economico non fu eliminato. Lo studio dello spettatore doveva essere uno strumento per assecondare i suoi gusti finché però tali preferenze non fossero entrate in collisione con i principi della "rivoluzione culturale", quali l'eliminazione del "retaggio borghese" anche fra i gusti del pubblico e la rieducazione ai valori della nuova società nata dalla rivoluzione. Una funzione commerciale e una di controllo della società legate al doppio profitto (economico ed ideologico) che il potere politico prima richiese al cinema, durante la NEP, e poi le impose dalla fine degli anni Venti. La crescita esponenziale dell'ingerenza da parte del partito comunista nelle questioni artistiche, comprese quelle cinematografiche, ebbe tuttavia come prezzo quello di depauperare il repertorio in termini di quantità e varietà e di spostare l'ago della bilancia del profitto sempre più sul piatto ideologico, nonostante le dichiarazioni degli anni Trenta sulla necessità di avere un cinema redditizio anche sul piano economico.

L'incontro delle tre istanze fondamentali del sistema cinematografico precedentemente citate (pubblico, potere politico, addetti ai lavori), riuscito in parte nelle condizioni socioeconomiche e politico-culturali della NEP, si sarebbe interrotto in coincidenza con l'affermarsi dello stalinismo e comportò una compressione dell'offerta, nonostante le dichiarazioni dei vertici di potere. In questo senso è quantomeno discutibile la tesi di Belousov secondo cui solo a partire dalla fine del "decennio breve" della NEP e dalla prima metà degli anni Trenta si trovò un punto d'incontro fra produzione e pubblico, tra cineasta e spettatore. Il cinema della NEP, con una ricchezza propositiva replicata in seguito solo con la destalinizzazione, soddisfaceva lo spettatore in quanto era capace di rispondere alla molteplicità della sua richiesta e quindi di soddisfare un po' tutti, come i dati sopra esaminati hanno rivelato: una ricchezza ridottasi gradualmente durante i venticinque anni circa di totalitarismo staliniano, secondo un processo che avrebbe portato, nel lungo periodo, all'eccezionale depressione produttiva del secondo dopoguerra.

La convergenza di queste tre voci (pubblico, potere, cineasti), ribadiamo, fu resa possibile durante la NEP dalla coesistenza, in ognuna di esse, di molteplici interessi, non in collisione con quelli manifestati dalle altre istanze, ma capaci invece di integrarsi reciprocamente. Come si è visto, vi fu uno scarto importante fra le ambizioni dei diversi soggetti che tentarono di occuparsi dello studio sociologico del pubblico e i risultati ottenuti, in termini soprattutto di rappresentatività delle indagini stesse. Vi erano problemi organizzativi e finanziari nel realizzare i grandi progetti di mappatura su larga scala delle attitudini del pubblico. Il fatto che si abbiano in fine dei conti

pochi dati e tutti schiacciati sulle città, Mosca in primis, mentre la stragrande maggioranza della popolazione era contadina e quindi frequentava poco le sale urbane, dimostra chiaramente queste difficoltà. Premesso ciò, i dati sul pubblico qui riportati ed esaminati denunciano, in una generale cornice di preferenza per un cinema come forma d'intrattenimento e per i generi tradizionali (dramma e commedia), la presenza non trascurabile di una componente interessata anche alla funzione conoscitiva del grande schermo (si vedano i dati sul film scientifico e sul cinegiornale), e al suo lato estetico (il *Potemkin* risultava comunque essere l'opera più amata, mentre l'opzione sull'assistere ad uno spettacolo artistico, presente nell'ultima domanda, aveva ottenuto singolarmente più favori delle altre). Questa varietà mal si conciliava con le affermazioni apodittiche degli addetti ai lavori sulla nascita di un presunto nuovo spettatore emerso dalla rivoluzione: una dichiarazione che si basava sull'assunto che le tendenze e le abitudini del consumo culturale dei cittadini si sarebbero convertite automaticamente con l'affermarsi del nuovo regime. Il pubblico della NEP, quello urbano almeno, era composto soprattutto da impiegati e professionisti senza partito, oppure studenti (questi invece sovente iscritti al Komsomol); come si è visto, gli operai che frequentavano le sale commerciali lo facevano perché insoddisfatti della proposta di intrattenimento offerta dai club allestiti nelle fabbriche.

Lo stesso potere politico, pur nella consapevolezza del formidabile potenziale propagandistico e di strumento di consenso del cinema, mirava d'altra parte a un uso di questo di più ampio respiro, capace di sostenere e sviluppare le diverse sfere d'attività della società sovietica, da quella dell'istruzione primaria a quella dell'educazione sociale e civile, da quella del lavoro a quella del tempo libero. I cineasti infine, e con loro la produzione in generale, rappresentavano anch'essi un mondo che esprimeva interessi e obiettivi, anche estetici, diversi, in cui l'espressione della creatività si doveva coniugare, soprattutto in un sistema concorrenziale come quello della NEP, con la ricerca del consenso del pubblico e l'attenzione a non cadere nelle maglie di una censura già attiva dagli anni Venti. La conferenza del partito sul cinema del marzo 1928 aprì una nuova stagione in cui questo equilibrio tra i diversi attori in campo diventò precario, fino all'affermazione del realismo socialista che condizionò anche il cinema in cui sulla variegata domanda privata prese il sopravvento una molto più circoscritta offerta pubblica.

3. L'indagine su Oktjabr' di Ejzenštejn

1. Oktjabr': un film che non piacque?

L'indagine sul pubblico di *Oktjabr'* – condotta nel 1928 dall'ODSK – rappresenta l'esempio più significativo di applicazione pratica dello studio dello spettatore di quegli anni. Riflettere su questa esperienza e sui dati emersi permette di illuminare un aspetto rilevante quale la ricezione in patria del film di Ejzenštejn. La tradizione storiografica ufficiale del cinema sovietico, principale depositario del quale è stato per decenni Lebedev³⁰⁹, ha trasmesso anche in occidente l'immagine di un *Ottobre* accolto 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 crocefisso cattolico, gli idoli buddisti, confuciani, primitivi etc. – pensava di creare nella co-

³⁰⁹ 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» (1923-1924), 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, Vysšij Gosudarstvennyj Institut Kinematografii): dal 1931 al 1978 vi insegnò e ne diresse alcune cattedre, mentre nei periodi 1934-1936 e 1955-1956 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 *Partija o kino* [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.1 – Nemoie kino* [Compendio di storia del cinema dell'URSS, Vol.1 – Il cinema muto], primo contributo organico sulla storia del cinema dell'URSS degli anni Venti, per quanto l'autore subì in seguito forti critiche a causa di una visione schematica e fuorviante. Lebedev partecipò attivamente alla creazione di *Očerki istorii sovetskogo kino, T.1-2* [Compendi di storia del cinema sovietico, voll.1-2] nel 1956-1959 e di *Kratkaja istorija sovetskogo kino* [Breve storia del cinema sovietico] del 1969. Cfr. S. Jutkevič (pod ruk.), *Kino. Enciklopedičeskij slovar'*, cit. p. 229.

scienza dello spettatore il concetto di “divinità”. Ma in realtà, lo spettatore non vedeva in questa serie che un “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 freddezza³¹⁰.

Leyda ha rilevato che *Oktjabr'* fu 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 vita³¹¹.

Taylor e Youngblood hanno parlato di una accoglienza più diversificata da parte della critica, sottolineando che anche chi colse la novità portata da *Oktjabr'* non poté comunque sorvolare sulla non immediata accessibilità della pellicola per il grande pubblico di massa³¹².

Uno dei modi per capire l'atteggiamento degli ambienti cinematografici “ufficiali” e del partito comunista 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 un altro anniversario, ossia il quindicesimo della sua nascita, fra la fine del 1934 e l'inizio del 1935. L'editoriale della rivista «Sovetskoe Kino», organo ufficiale dell'Associazione russa dei lavoratori del ci-

³¹⁰ N. Lebedev, *Il cinema muto sovietico*, cit., p. 243. L'idea di freddezza del “montaggio intellettuale” era 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 sovetskoj kinematografii* [Per una grande arte cinematografica. Conferenza nazionale artistica dei lavoratori della cinematografia sovietica], Kinofotoizdat, Moskva 1935, pp. 25-26.

³¹¹ J. Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, vol.1, cit. p. 351.

³¹² 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*, cit., pp. 174-175.

nema 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*, *Tre 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 Stalin³¹³.

Lo stesso GUKF, 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 personaggi³¹⁴. Nei discorsi di auguri inviati dalle principali autorità e pubblicati sulla stessa rivista fra il 1934 e il 1935, non vi fu nessun accenno al film di Ejzenštejn. Stalin, nel suo messaggio d'auguri letto in occasione della consegna delle onorificenze agli operatori del cinema sovietica, citò il solo *Čapaev* di Georgij e Sergej Vasil'ev, quale modello del nascente "realismo socialista" nella settima arte³¹⁵. Altrettanto fecero nei propri messaggi di congratulazioni il governo e singolarmente il commissario del popolo alla difesa Vorošilov³¹⁶, mentre nel saluto inviato dal comitato centrale del partito comunista non c'era alcun riferimento a film specifici³¹⁷. Nel numero precedente della stessa rivista erano giunti alla redazione i saluti e gli auguri del commissario del po-

³¹³ *Put' pobed* [Il cammino delle vittorie], in «Sovetskoe Kino», 1 (1935), p. 9.

³¹⁴ 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.

³¹⁵ Cfr. I. Stalin, *Glavnoe upravlenie sovetskoj kinematografii, tov. Šumjackomu* [Al compagno Šumjackij, Direzione generale della cinematografia sovietica], in «Sovetskoe Kino», 1 (1935), p. 10.

³¹⁶ Cfr. *Sovet narodnych komissarov SSSR, GUKF pri SNK SSSR, tov. Šumjackomu i vsem rabotnikam sovetskoj kinematografii* [Il consiglio dei commissari del popolo al compagno Šumjackij e a tutti gli operatori del cinema sovietico], *Ibid.*; K. Vorošilov, *Glavnoe upravlenie sovetskoj kinematografii, tov. Šumjackomu* [Al compagno Šumjackij, Direzione generale della cinematografia sovietica], *Ibid.*

³¹⁷ Cfr. CK VKP (b), *Privetstvie CK VKP (b) rabotnikam sovetskoj kinematografii* [Saluto del comitato centrale del partito comunista panunionista (bolscevico) agli operatori del cinema sovietico], *Ibid.*

polo 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'*³¹⁸. 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»³¹⁹. Paradossalmente furono solo i messaggi di auguri giunti dall'estero a citare *Oktjabr'*, insieme alle altre pellicole che avevano segnato la storia della cinematografia sovietica fino a quel momento³²⁰: un segnale indiretto ma significativo della fortuna immediata del film fuori dai confini sovietici. Tale generale omissione, se rifletteva la delicata posizione del regista in URSS a metà degli anni Trenta – ben percepibile durante la conferenza dei cineasti del 1935³²¹ –, non era solo il frutto di quella congiuntura. L'ostracismo degli ambienti cinematografici ufficiali nei confronti di *Oktjabr'* è un fenomeno che sembrerebbe, infatti, proseguire negli anni successivi. Fra i documenti editi in occasione dei giubilei successivi del cinema sovietico nel 1940, nel 1944 e 1949, ossia negli anni concomitanti col ventesimo, venticinquesimo e trentesimo anniversario della sua nascita, non c'è quasi il minimo accenno al film di Ejzenštejn³²². Questo fu citato solamente nella trascrizione di un intervento dell'ottobre 1944

³¹⁸ 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.

³¹⁹ *Ot Narodnogo komissariata prosveščeniija* [Da parte del Commissariato del popolo per l'Istruzione], Ivi, p. 7.

³²⁰ Cfr. *Ot anglijskogo rabočego obščestva "Kino"* [Dall'organizzazione operaia inglese "Kino"], Ivi, pp. 8-9; *Ot revoljucionnych dejatelej iskusstv Japonii* [Dai rivoluzionari dell'arte del Giappone], Ivi, pp. 10-11.

³²¹ Cfr. 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)», 9 (2007), pp. 237-246.

³²² Cfr. *20 let sovetskoj kinematografii. Sbornik statej* [20 anni di cinematografia sovietica. Raccolta di articoli], Goskinoizdat, Moskva 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, Moskva 1940; I. Bol'sakov, *25 let sovetskoj kinematografii. Stenogramma publičnoj lekcii 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, Moskva 1944; *Ministerstvo kinematografii SSSR, 30 let sovetskoj kinematografii. Materialy dlja dokladčikov* [30 anni di cinematografia sovietica. Materiali per i relatori], Goskinoizdat, Moskva 1949.

dell'allora presidente del comitato per gli affari cinematografici dell'URSS Ivan Bol'šakov, non casualmente durante la guerra, quando la necessità di un pieno sostegno delle forze culturali e artistiche alla causa del Paese ebbe la meglio su considerazioni di tipo discriminatorio:

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 altri³²³.

Il film di Ejzenštejn non è quindi quasi mai citato fra le tappe fondamentali dell'evoluzione della produzione cinematografica sovietica: un segno indiretto, ma significativo, della volontà ufficiale di emarginare *Oktjabr'* dal pantheon dei film che avevano fatto fino allora la storia del cinema sovietico, almeno fino agli anni Quaranta.

È invece più complesso decifrare la reale opinione del pubblico dei non addetti ai lavori: ossia come *Oktjabr'* fu accolto dagli 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 rivoluzione³²⁴, se non per pura curiosità e svago.

In questo senso è utile tentare di fare emergere le opinioni degli spettatori su *Ottobre*, partendo dalla significativa testimonianza dell'indagine sul pubblico condotta dall'ODSK circa il film di Ejzenštejn nel marzo 1928. Incrociando l'analisi delle risposte presenti nei questionari con quella effettuata dagli studi in particolare di Sumpf³²⁵, 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, maggiormente incentrata sulla composizione del pubblico interessato all'indagine, e tenteremo di tracciare così un profilo dello spettatore inter-

³²³ I. Bol'šakov, *25 let sovetskoj kinematografii. Stenogramma publicnoj lekcii predsedatelja Komiteta po delam kinematografii pri SNK SSSR tov. I.G. Bol'šakova pročitannoj 27 oktjabrja 1944 v Bol'som zale konservatorii v Moskve*, cit., p. 8.

³²⁴ Le altre tre furono: *Konec Sankt-Peterburga* (La fine di San Pietroburgo) di Vsevolod Pudovkin; *Velikij put'* (Il grande cammino) di Esfir' Šub e *Moskva v oktjabre* (Mosca in ottobre) di Boris Barnet.

³²⁵ A. Sumpf, *Le public soviétique et Octobre d'Eisenstein: enquête sur une enquête*, cit.

pellato dal questionario. Infine riassumeremo i principali risultati ottenuti dall'elaborazione dei dati emersi dall'inchiesta presa in esame.

2. Il giudizio degli spettatori

La decisione di condurre l'inchiesta fu presa dal consiglio centrale dell'ODSK nel dicembre 1927 e questa fu effettuata nei giorni 14, 15 e 16 marzo – quindi in occasione del lancio della nuova edizione dopo l'anteprima del novembre precedente – in più sale del centro di Mosca fra cui il Sovkino 1, Malaja Dmitrovka, Gorn, Forum e Uran³²⁶. L'inchiesta su *Ottobre* è citata anche in altro documento del 1928 dove si conferma come consiglio centrale dell'ODSK avesse «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»³²⁷. All'inchiesta fa riferimento il dirigente del Sovkino Rafes a una seduta del plenum del consiglio dell'ODSK sulla situazione della cinematografia in seguito alla conferenza del partito comunista sul cinema, tenutasi dal 15 al 21 marzo. Rafes si lamentò del fatto che l'ODSK, dopo aver condotto l'indagine su richiesta del Sovkino, «avesse presentato il conto», mentre quello 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 volontari³²⁸.

Stepanov, alto dirigente dell'ODSK, replicò esponendo le difficoltà materiali e l'impegno necessario per un'attività di distribuzione, raccolta ed elaborazione dei dati emersi 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 se-

³²⁶ Ivi, p. 2.

³²⁷ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 1, l. 38.

³²⁸ *Stenogramma zasedanija plenuma Soveta ODSK o sostojanii kinematografii* [Stenogramma della seduta del plenum del consiglio dell'ODSK sullo stato della cinematografia], in RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 5, l. 11.

condo momento, quando questi 3000 questionari occorre elaborarli e farlo in modo tale che ci vuole circa un mese con un lavoro di 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 35.000 membri allora occorrerà un tempo ancora più lungo³²⁹.

La discussione sopra citata è interessante per diversi motivi. Innanzitutto, mostra una dialettica vivace – e delle critiche incrociate – fra gli enti che a diverso titolo si occupavano allora della promozione del cinema in URSS, in un momento in cui entrambi quegli enti erano sotto osservazione del partito che aveva convocato la conferenza. Inoltre, veniamo a sapere che dei 15.000 esemplari di questionario stampati – come indicato in calce ad ognuno di essi – solo un quinto, quindi 3.000, fossero stati realmente distribuiti³³⁰. Infine, Stepanov sollevava una questione non secondaria: la necessità di coinvolgere un personale qualificato – e di conseguenza retribuito – per l’elaborazione dei questionari. La riluttanza del Sovkino a offrire un compenso per questo lavoro spiegherebbe perché alla raccolta dei questionari non sembra essere seguita una loro analisi sistematica e la pubblicazione dei risultati. Ciò, insieme alla grande differenza numerica fra questionari stampati e quelli realmente distribuiti, suggerisce anche lo scarto fra intenzione e concreta applicazione, fra obiettivi e difficoltà realizzative, che fu una delle cifre dell’intervento dell’ODSK nel campo dello studio dello spettatore e in generale nella sua attività di promozione del cinema, come già rilevato nei precedenti capitoli.

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 *Brononossec Potemkin* riportati sul già citato testo di Trojanovskij ed Egiazarov. Nel volume venivano indicate le percentuali plebiscitarie con cui il film era stato accolto dal campione di pubblico scelto nel cinema “ARTES” di Mosca: 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

³²⁹ RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 5, l. 13.

³³⁰ 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 1000 unità. Cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, cit., p. 50.

risposto «Mi è piaciuto», il 4,5% «Non molto», il 3% «Non mi è piaciuto»³³¹. Inoltre, come sappiamo, il capolavoro di Ejzenštejn risultava essere in testa ai film più graditi in un sondaggio effettuato a Mosca nella primavera del 1927³³².

Circa un anno dopo la consacrazione del *Potemkin* presso il pubblico moscovita, Ejzenštejn tornava al centro di un'inchiesta sul rapporto fra il cinema sovietico e i suoi spettatori³³³. Ci si potrebbe legittimamente chiedere il senso della scelta del film di Ejzenštejn come oggetto di indagine e della conservazione, parziale o totale, di quei materiali, a prescindere dal mancato reperimento, finora almeno, di carte che testimonino la loro analisi e l'uso. Ponendosi lo stesso quesito Sumpf afferma che:

attraverso lo spettatore interpellato, oggetto di dieci anni di propaganda e di educazione politica e culturale, si intende tanto comprendere i gusti del pubblico, quanto produrre un'immagine ideale della società sovietica. [...] il questionario sul film di Ejzenštejn innova e costituisce a oggi un esempio unico per gli anni Venti in URSS. Infatti, sebbene le intenzioni dei committenti e di chi condusse l'inchiesta non siano chiaramente espresse, possiamo constatare che questa serie di domande estremamente precise e orientate perseguono un obiettivo ben definito: innanzitutto, fare un bilancio critico; in seguito, stabilire un piano d'azione. Per questo motivo l'accento è messo su delle domande di ordine politico e culturale, piuttosto che che estetico o emotivo³³⁴.

I questionari assumono un grande valore documentale per diverse ragioni. In primo luogo permettono di osservare da vicino come era costruito uno degli strumenti principali utilizzati per lo studio dello spettatore e in che misura esso rispondeva ai modelli presentati nei testi metodologici coevi. Inoltre, la lettura dei dati permette di verificare direttamente l'accoglienza riservata da un campione di pubblico a uno dei film che negli ambienti politici e cinematografici ufficiali aveva destato non poche perplessità, seppure sarebbe poi entrato nella storia del cinema mondiale. Come sottolinea ancora Sumpf, la ricchezza della fonte consiste anche nell'offrire informazioni preziose sulle sale moscovite in cui si svolsero le proiezioni, sul profilo sociologico, sulle conoscenze e i gusti cinematografici del pubblico, nonché

³³¹ Cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kinozritelja*, cit., pp. 15-17.

³³² Ivi, p. 31.

³³³ I dossier presenti nel fondo dell'ODSK conservato presso l'Archivio di Stato della letteratura e delle arti di Mosca contengono 526 copie compilate del questionario relativo ad *Oktjabr'*. Cfr. *Ankety oprosja zritelej po kinofil'mu "Oktjabr'"* [Questionari dell'indagine sul film *Ottobre*], in RGALI, f. 2495, op. 1, ed ch. 11, 12, 13.

³³⁴ A. Sumpf, *Le public soviétique et Octobre d'Eisenstein: enquête sur une enquête*, cit., p. 4.

sul rapporto di un campione di cittadini sovietici rispetto al tema della rivoluzione del 1917³³⁵.

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»³³⁶. 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 personale. Si seguiva in questo modo quanto suggerito nel testo di Trojanovskij ed Egiazarov circa la 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»³³⁷. Nella tabella 14 riportiamo inizialmente gli esiti delle risposte relative alle prime tre, ossia quelle direttamente attinenti al film a risposta chiusa, mettendo al fianco le diverse opzioni presenti e le percentuali ottenute da ciascuna di esse:

Tabella 14³³⁸ *Prime tre domande del questionario dell'ODSK su Oktjabr'*

| | | | |
|---|--------------------------------------|---|-------------------------------------|
| 1 | Vi è piaciuto il film nel complesso? | a) È piaciuto b) Non molto c) Non è piaciuto d) Risposta non deducibile | % 66 19 7 8 |
| 2 | Come si guarda "Ottobre"? | a) Con facilità b) È avvincente c) Emoziona d) Con difficoltà e) È incomprendibile f) È noioso g) Risposta non deducibile | 18 28 22 13 6 7 6 |

³³⁵ Ivi, p. 5.

³³⁶ *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr'"*, RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 11, l. 1.

³³⁷ Cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, cit., p. 12.

³³⁸ Nostra elaborazione sulle risposte date dal pubblico coinvolto nell'inchiesta. Cfr. *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr'"*, 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.

| | | | |
|---|---|---|----|
| 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 |

Ottobre nel complesso piacque, come dimostrato dai due terzi di risposte positive ottenute dalla prima domanda di carattere generale³³⁹, mentre uno spettatore su quattro circa rimase insoddisfatto del film, se si sommano le due opzioni che esprimono una valutazione negativa. Il dato acquista peraltro maggior valore in quanto due delle tre preferenze erano di carattere negativo e non c'era quindi equilibrio nelle risposte possibili.

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, raccolgono insieme più dei due terzi del totale. Di contro, poco più di un quarto della percentuale complessiva degli interessati, mostrò di rapportarsi a esso negativamente in termini di comprensibilità e attrattiva, qualità, queste ultime, richieste espressamente al cinema nelle risoluzioni della conferenza del partito svoltasi in contemporanea con l'uscita del film. Giova ricordare che l'assise si era 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 massa³⁴⁰. Come sappiamo, la ricerca della «capacità attrattiva» nel cinema sarebbe stato uno dei cardini della politica perseguita

³³⁹ 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 kino-zritelja*, cit., p. 15.

³⁴⁰ Cfr. *Rezoljucii soveščanija. Itogi stroitel'stva kino v SSSR i zadači sovetskoj kinematografii*, in *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, cit., p. 438.

dai vertici della cinematografia sovietica negli anni Trenta, in particolare dal suo responsabile Šumjackij, che così l'avrebbe definita 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 soggetto³⁴¹.

Sumpf ha scomposto i giudizi del pubblico secondo i parametri sociali e politici, rilevando come un terzo degli operai non politicizzati avesse espresso l'opinione peggiore sul film e di conseguenza la grande maggioranza di chi lo apprezzò fosse invece iscritto: «Un proletariato politicamente avveduto ed attrezzato sul piano culturale e ideologico pare quindi apprezzare maggiormente il film di Ejzenštejn rispetto alle altre classi sociali»³⁴². All'estremo opposto della scala sociale sovietica si trova l'insieme degli impiegati che costituisce il secondo gruppo più rappresentato dopo gli studenti. Gli impiegati, fortemente criticati nel volume di Trojanovskij ed Egiazarov in quanto esponenti dei gusti più borghesi, mostrano invece nell'inchiesta su *Ottobre* dei gusti nella media con le altre categorie, vicini addirittura a quella dei bolscevichi, anche perché circa un terzo risulta iscritta al partito:

l'appartenenza sociale o lo stesso impegno politico non svolgono dunque necessariamente il ruolo che si può attribuire loro a priori cercando di fare operare a tutti i costi la lotta di classe nell'analisi sociologica di un gruppo di spettatori³⁴³.

Al di là della valutazione globalmente positiva sul film e sulla sua comprensibilità, gli spettatori chiamati in causa dall'inchiesta si espressero allo stesso modo circa l'aderenza delle situazioni e dei personaggi rappresentati alla realtà storica. È particolarmente interessante porre in relazione questa terza domanda con la settima. Tale quesito (tab. 15) chiedeva quale tipo di conoscenza lo spettatore avesse della rivoluzione d'ottobre:

³⁴¹ *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.

³⁴² A. Sumpf, *Le public soviétique et Octobre d'Eisenstein: enquête sur une enquête*, cit., p. 10.

³⁴³ *Ivi*, p. 11.

Tabella 15³⁴⁴ Domanda n. 7 del questionario ODSK su Oktjabr'

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

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, mediata soprattutto dalla stampa: una percentuale bassa del pubblico oggetto dell'indagine, metà del quale non superava i 25 anni³⁴⁵.

Il confronto fra le due domande mette a nudo il carattere improprio del terzo quesito, considerato che solo una piccola fetta di pubblico, come visto, avrebbe potuto rispondere con cognizione di causa: verrebbe quindi da chiedersi se la formulazione più corretta della terza domanda avrebbe dovuto essere "La rivoluzione d'ottobre e i suoi protagonisti sono rappresentati in modo coerente con l'immagine che di queste si ha?".

Sumpf ha elaborato l'esito della settima domanda, scomponendo le risposte secondo il grado di politicizzazione e di istruzione: ne emerge un quadro in cui

l'appartenenza e l'impegno politico sono dunque determinanti nel rapporto con la Rivoluzione e l'Ottobre; ma la base proletaria del partito, meno istruita e che non ha necessariamente partecipato agli eventi del 1917, confessa la sua scarsa conoscenza dell'Ottobre. L'interesse di andare a vedere *Ottobre* risiederebbe allora nel suo doppio aspetto pedagogico: raccontare la Rivoluzione e trarne le conclusioni politiche che si impongono³⁴⁶.

Lo studioso francese ha notato, inoltre, l'interessante scarto nei risultati fra gli studenti iscritti al Komsomol e i "senza partito": questi ultimi, che pure hanno apprezzato in generale il film come gli studenti politicizzati e che condividono lo stesso livello di istruzione e di accesso alle informazioni sulla rivoluzione (libri, riviste etc), sono, tuttavia, decisamente più critici

³⁴⁴ Nostra elaborazione sulle risposte date dal pubblico coinvolto nell'inchiesta. Cfr. *Ankety oprosja zritelej po kinofil'mu "Oktjabr'"*, RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 11, 12, 13.

³⁴⁵ Cfr. Tabella 3.

³⁴⁶ A. Sumpf, *Le public soviétique et Octobre d'Eisenstein: enquête sur une enquête*, cit., p. 16.

sul valore storico del film. Tale differenza è attribuibile all'indottrinamento dei membri del Komsomol: «una certa irreggimentazione della gioventù nel Komsomol, la sua fede comunista, possono spiegare la sua convinzione a priori, la sua adesione spontanea alla storia ufficiale»³⁴⁷.

La domanda del questionario circa l'aderenza del film alla realtà presenta così in nuce i termini di un dibattito – quello sul complesso rapporto fra gli avvenimenti rivoluzionari, la lettura fatta da Ejzenštejn e l'influenza di quella lettura nella memoria successiva dell'Ottobre – che ha coinvolto diversi storici, oltre che storici del cinema. Riflettendo sul fenomeno di appropriazione della storia effettuata dal cinema, 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 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 propaganda³⁴⁸.

La storica del cinema sovietico 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 sovietico³⁴⁹.

L'idea che questo film, più che una testimonianza visiva di una realtà storica definita e definitivamente accertata (gli avvenimenti della rivoluzione

³⁴⁷ Ivi, p. 17.

³⁴⁸ R. Taylor, *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, cit., pp. 93-94.

³⁴⁹ N. Zorkaja, *Istorija sovjetskogo kino* [Storia del cinema sovietico], Aletejja, Sankt-Peterburg 2006, p. 109.

del 1917) possa esser interpretato come produttore di storia, è sostenuta anche da 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 esso³⁵⁰.

La visione di *Ottobre* quale agente storiografico – o meglio di una storia per immagini, secondo la definizione di «historiophoty» offerta da White³⁵¹ – è sostenuta anche da Rosenstone. Per lo studioso americano si tratta comunque di un diverso modo di trasmissione della storia, vista la differenza del medium utilizzato (immagini in movimento e non testo scritto) che consente al film di concedersi delle licenze rispetto alla realtà degli eventi:

forse “Storia” è la parola sbagliata. Forse dovremmo scegliere un’altra parola per il tentativo di restituire e dare senso al passato tramite i film drammatici. In qualsiasi modo possiamo chiamarlo, *Ottobre* è di certo un tentativo di trasmettere l’importanza degli avvenimenti sociali e politici di Pietrogrado nell’autunno del 1917. Di affermare che l’Ottobre fu un momento in cui i bolscevichi incarnarono lo spirito delle masse russe che avevano rovesciato lo Zar in febbraio e che erano state del tutto disilluse dal Governo Provvisorio nei mesi successivi. Che i bolscevichi non avevano fatto altro che dirigere la situazione laddove il popolo russo voleva andare. Questa interpretazione, questa tesi è espressa in una forma diversa da quella usata da noi storici che lavoriamo con le parole nelle pagine. Così diversa che si potrebbe dire che il film mente in alcuni momenti, nella linea sottile che separa la storia dalla poesia, come le definiva Aristotele. Per affermare la propria tesi, *Ottobre* non ci dice né ciò che è successo, né ciò che sarebbe potuto succedere. Ci presenta invece un’astuta combinazione dei due – una combinazione che crea (in modo non completamente diverso dalla storia scritta) un’espressione simbolica o metaforica di ciò che noi chiamiamo la Rivoluzione Bolscevica³⁵².

³⁵⁰ P. Sorlin, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*, La Nuova Italia, Firenze 1984, p. 150.

³⁵¹ H. White, *Historiography and Historiophoty*, in «The American Historical Review», 93 (1988), pp. 1193-1199.

³⁵² R. Rosenstone, *October as History*, in «Rethinking History: The Journal of Theory and Practice», 5 (2001), pp. 272-273.

La capacità analitica di Ejzenštejn e le sue doti di “storico” sono evidenziate da 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 1905³⁵³.

La lezione di storia sulla rivoluzione svolta da Ejzenštejn sul grande schermo soddisfece quindi il pubblico interrogato dall’inchiesta a tal punto che all’adesione estetica al film corrispose l’accettazione per gli spettatori della ricostruzione degli eventi e dei suoi protagonisti³⁵⁴? Tale ipotesi troverebbe conferma nelle percentuali sulla presunta fedeltà della pellicola agli eventi storici, che si stabilizzano sui valori già rilevati per i primi due quesiti e conferiscono così una certa omogeneità ai dati qui in esame. *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 il film l’avesse coinvolto emotivamente. 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 – in maggioranza maschio, istruito, politicizzato – non accolse così male il film, ammesso che, per chi tracciò il bilancio della

³⁵³ M. Ferro, *Cinéma, une vision de l’histoire*, Éditions du Chêne, Paris 2003, pp. 46-48.

³⁵⁴ Ci troveremmo allora davanti al concetto di «consonanza cognitiva», con cui 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. 106-107. 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.

“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 ritenuta troppo elevata.

3. Il pubblico di *Oktjabr’*

Parlare per *Oktjabr’* di un generico “pubblico sovietico”, senza considerare l’estrema varietà sociale, geografica, di istruzione, significherebbe semplificare notevolmente una realtà molto più complessa. La parte “biografica” del questionario – sebbene, ribadiamo, si tratti di un pubblico moscovita – può offrire un quadro, seppur limitato, delle sue caratteristiche (tab. 16)³⁵⁵.

Tabella 16³⁵⁶ *Domande 8-12 del questionario dell’ODSK su Oktjabr’*

| | | | |
|----|----------------------------------|---|---|
| 8 | La vostra appartenenza partitica | a) Iscritto al partito b) Candidato c) Iscritto al Komsomol d) Senza partito e) Risposta non deducibile | 28 5 19 44 4 |
| 9 | Tipo di occupazione | a) Operaio b) Impiegato c) Contadino d) Studente e) Soldato Armata Rossa f) Artigiano g) Commerciante h) Libero professionista i) Casalinga j) Risposta non deducibile | 22 26 2 33 3 1 0 6 2 5 |
| 10 | Istruzione | a) Superiore b) Super. non completata c) Media d) Bassa e) Autodidatta f) Risposta non deducibile | 12 21 40 20 4 3 |

³⁵⁵ 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 kino-zritelja*, cit., pp. 12-13.

³⁵⁶ Nostra elaborazione sulle risposte date dal pubblico coinvolto nell’inchiesta. Cfr. *Ankety oprosja zritelej po kinofil’mu “Oktjabr’”*, RGALI, f. .2495, op. 1, ed. ch. 11, 12, 13.

| | | | |
|----|--------------|---|--------------------------------|
| 11 | Stato civile | a) Celibe b) Coniugato c) Nubile d) Coniugata e) Risposta non deducibile | 51 36 4 5 4 |
| 12 | Età | a) ≤ 20 anni b) 21 – 25 anni c) 26 – 30 anni d) 31 – 35 anni e) ≥ 36 anni f) Risposta non deducibile | 22 28 29 10 8 3 |

Colpisce innanzitutto il forte grado di politicizzazione del pubblico oggetto dell'inchiesta. Più della metà risultano essere iscritti al partito, candidati o membri del Komsomol; il dato è ben più alto della frequenza media degli spettatori comunisti e pone delle domande se tale presenza fosse legata al contemporaneo svolgimento della già citata conferenza del partito sul cinema o piuttosto al tema del film³⁵⁷.

Il dato quasi nullo sui contadini e la forte presenza di impiegati confermano la natura urbana della proiezione e indurrebbero a pensarla, anche in assenza delle informazioni riportate sopra. Come sappiamo, infatti, l'indagine si svolse su un pubblico accorso in alcune sale commerciali del centro di Mosca (in russo *širokij ekran*, letteralmente “schermo largo”) e non nei circoli operai (*zakrytyj ekran*, letteralmente “schermo chiuso”, per indicare una proiezione per un auditorio ristretto): ciò è testimoniato anche dal fatto che gli operai occupavano solo la terza posizione in questa particolare graduatoria dominata dagli studenti col 33%³⁵⁸. La collocazione centrale delle sale della capitale – che comportava un costo più alto dei biglietti, oltre che una maggiore distanza dai quartieri operai – potrebbe giustificare la presenza non robusta degli operai. A tale posizione geografica privilegiata non corrispondevano tuttavia delle condizioni tecniche ottimali: sono diverse le lamentele segnalate dagli spettatori sia circa la velocità di proiezione, cui contribuiva anche il concitato montato eizensteiniano, sia sull'accompagnamento musicale, talvolta non adatto al film³⁵⁹.

³⁵⁷ A. Sumpf, *Le public soviétique et Octobre d'Eisenstein: enquête sur une enquête*, cit., p. 7.

³⁵⁸ 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 16.

³⁵⁹ A. Sumpf, *Le public soviétique et Octobre d'Eisenstein: enquête sur une enquête*, cit., p. 5.

Sumpf ha giustamente osservato l'assenza di una selezione del pubblico da parte di chi somministrò i questionari, il cui unico criterio sembrerebbe essere stato quello dell'alto prezzo del biglietto e della vicinanza geografica alle sale, oltre che al più generale carattere urbano³⁶⁰.

A una certa politicizzazione e al carattere urbano si aggiunge poi un buon livello culturale da parte del pubblico, quasi i tre quarti del quale poteva contare su un grado di istruzione medio-alto³⁶¹, in netto contrasto peraltro con un dato nazionale che, contando la piaga dell'analfabetismo rurale, evidenziava una forbice dall'apertura impressionante³⁶².

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 personali³⁶³, così come indicato sul fronte del foglio, di cui indichiamo alcuni esempi: «Il film *Ottobre* è adatto a uno spettatore di città o assolutamente acculturato. Per la campagna³⁶⁴ il film sarà incomprensibile, estraneo»³⁶⁵; e 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 all'operaio poco istruito»³⁶⁶.

³⁶⁰ Ivi, p. 9.

³⁶¹ Si ricordi che nel 1927-28 dei 551.000 insegnanti 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* [Storia della Russia 1917-2004], Aspekt Press, Moskva 2006, p. 181. Ciò significa che il 90% del corpo docente in URSS alla fine degli anni Venti aveva un grado di preparazione preuniversitario.

³⁶² Nel 1930 l'analfabetismo interessava il 63% della popolazione della RSFSR. Fu proprio nel settembre di quell'anno che venne decretata l'istruzione primaria obbligatoria. Cfr. Ivi, p. 180.

³⁶³ 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, ed. ch. 11, l. 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 cinema 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 kino-zritelja*, cit., p. 49.

³⁶⁴ 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).

³⁶⁵ *Ankety oprosa zritelej po kinofil'mu "Oktjabr'"*, in RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 11, l. 1.

³⁶⁶ Ivi, l. 18.

Già il primo lungometraggio di Ejzenštejn, *Stačka* (Sciopero), aveva rivelato il problema della diversità di ricezione dello stesso film presso il pubblico sovietico. 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 evidente³⁶⁷.

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 diede voce ai suoi film muti cresceva in corrispondenza col grado di istruzione del pubblico, nel generale quadro di successo della pellicola. Il 100% del pubblico con un livello di istruzione superiore aveva, infatti, 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»³⁶⁸.

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 più problematica la tradizionale visione di un *Ottobre* bocciato senza appello e in blocco. Lo spettatore urbano aveva probabilmente strumenti maggiori per comprendere e apprezzare i passaggi più complessi che avrebbero portato il cineasta a teorizzare il «cinema intellettuale», quale «variante teoricamente possibile», come spiegò lo stesso Ejzenštejn nel 1935³⁶⁹. Tuttavia, non sempre nelle parole dei dirigenti del partito era presente la percezione di una frattura fra città e campagna nelle capacità di comprendere i film, poiché quella era superata dal discorso ideologico di un generico e compatto pubblico "ope-

³⁶⁷ M. Ferro, *Cinema e storia*, cit. p. 15.

³⁶⁸ Cfr. A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, cit., p.20

³⁶⁹ Cfr. *Vystuplenie S. Ejzenštejna* [Intervento di S. Ejzenštejn], in *Za bol'soe kinoiskusstvo. Vsesojuznoe tvorčeskoe soveščanie rabotnikov sovetskoj kinematografii*, cit., p. 25.

raio-contadino” da educare grazie all’aiuto della gioventù politicizzata. Si veda ad esempio l’intervento del capo della sezione dell’agitprop del comitato centrale del partito comunista Krinicki durante la conferenza del partito sul cinema del marzo 1928, immediatamente successiva all’uscita del film:

Penso che *Ottobre* sarà un film un po’ difficile per contadini e 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 film³⁷⁰.

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 1927. Se, da una parte, le numerose indicazioni sui capolavori del cinema d’avanguardia degli anni Venti inducono a pensare al pubblico oggetto dell’indagine come a un uditorio in prevalenza acculturato ed istruito, è possibile che nell’espressione delle sue preferenze sia stato in qualche modo condizionato dalla tipologia di film appena visto. Non si può d’altronde nascondere come fossero ben presenti alcune delle tradizionali accuse al film relative alla scarsa attenzione ai singoli protagonisti degli eventi, e in particolare a Lenin³⁷¹: «Secondo me non sono mostrati nel film i capi, Lenin è raffigurato male, non si vede la sua direzione. Nel film ci sono falsità storiche³⁷²»; e ancora: «La mia opinione è che occorre presentare meglio la figura di Lenin»³⁷³; il discorso non riguardava però solo il principale leader bolscevico: «Vengono individuati pochissimo alcuni fra i

³⁷⁰ *Zaključitel’noe slovo tov. Krinickogo* [Discorso conclusivo del compagno Krinickij], in *Puti kino. Pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, cit., p. 222.

³⁷¹ Il presidente del presidium del Soviet supremo Michail Kalinin, affidando l’incarico di girare il film a Ejzenštejn e Aleksandrov, diede loro la sola direttiva di mostrare Lenin «guida della rivoluzione socialista e fondatore dello stato socialista». Citato da E. Decaux in «Cinematographe», 55 (1980), p. 4.

³⁷² *Ankety oprosja zritelej po kinofil’mu “Oktjabr”*, in RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 11, l. 125.

³⁷³ Ivi, l. 144.

fautori della rivoluzione che hanno svolto un grande ruolo nella storia»³⁷⁴. Da più parti si segnalò l'assenza ingiustificata nel film, fra i partecipanti alla rivoluzione, del personaggio di Trockij: «È ingiusta l'assenza di alcune grandi personalità come Trockij»³⁷⁵; e ancora: «Una cosa va male, hanno sorvolato su una grande figura della rivoluzione come Trockij». Occorre in questo caso sottolineare l'imprudenza politica o la scarsa consapevolezza delle possibili conseguenze di tali affermazioni, coperte comunque dalla forma anonima del questionario, in un momento in cui Trockij si trovava in esilio in Kazachstan, dopo l'espulsione dal partito esattamente quattro mesi prima dell'uscita del film. Poco meno di un anno dopo, il 21 gennaio 1929 Trockij, espulso dall'URSS, si trasferì in Turchia. Ejzenštejn dovette eliminare gli esponenti dell'opposizione interna al partito dalle scene principali, sebbene Leyda segnali la presenza di Trockij in due scene³⁷⁶. Ricordiamo che il ruolo di Lenin era stato interpretato nel film da un operaio sconosciuto, Vasilij 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 del cineasta sovietico, produsse all'epoca delle critiche di natura non solo strettamente estetica, ma addirittura sociale. 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 simboli³⁷⁷.

³⁷⁴ Ivi, I, 153.

³⁷⁵ Ivi, I, 15.

³⁷⁶ 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*, vol. 1, cit., pp. 247-249. 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.

³⁷⁷ R. Taylor, *Film propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, cit., pp. 95-96.

Anche la principale denuncia scagliata contro il film, lo strale dell'incomprensibilità, va limitata alle celebri sequenze "intellettuali" e non necessariamente queste inficiavano il giudizio globale sull'opera. A proposito delle singole scene del film, 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; in questo senso sembra che gli obiettivi principali di Ejzenštejn – mostrare il ruolo di ispiratore della rivoluzione svolto da Lenin e il coinvolgimento delle masse nella presa del potere – siano stati raggiunti³⁷⁸. 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 la sintesi migliore, da considerare nel suo carattere di estrema generalità, del modo in cui *Ottobre* venne accolto dal pubblico oggetto dello studio, secondo i dati provenienti dall'inchiesta. 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 mondiale³⁷⁹.

Se quindi il partito comunista alla conferenza del marzo 1928, proprio mentre usciva *Okjabr'*, subordinava la libertà di sperimentazione alla ricerca di una forma artistica «comprensibile a milioni», affermando 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. Si trattava di 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, 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 decodificare 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 material-

³⁷⁸ A. Sumpf, *Le public soviétique et Octobre d'Eisenstein: enquête sur une enquête*, cit., p. 13.

³⁷⁹ RGALI, f. 2495, op. 1, d.11, p.154

mente venisse riservato loro dal cittadino sovietico, o almeno dai campioni su cui si hanno dei dati. 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 (tab. 17):

Tabella 17³⁸⁰ *Quante volte al mese andate al cinema in media?*

| Inchiesta su <i>Oktjabr'</i> del 1928 | % | Inchiesta sui cinema di Mosca del 1927 | % | Inchiesta sui cinema di Tula del 1927 | % |
|---------------------------------------|------|--|------|---------------------------------------|------|
| 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 | 10,6 | i) Non han | 10,9 |
| j) Non han dato informazioni | 1,5 | dato informazioni | | dato informazioni | |

Se è vero che il centro possedeva all'epoca un pubblico in generale più istruito e pronto ad accogliere 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 cui cifre non differiscono in sostanza da quelle dell'inchiesta su *Ottobre*.

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%).

³⁸⁰ Nostra elaborazione sulle risposte date dai pubblici coinvolti nelle diverse inchieste. Cfr. *Ankety oprosna zritel'ju po kinofil'mu "Oktjabr'"*, RGALI, f. 2495, op. 1, ed. ch. 11, 12, 13; A.V. Trojanovskij, R.I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, cit., p. 44.

In questo caso specifico ci troviamo di fronte a uno scarto fra centro e periferia non di tipo qualitativo, nel modo cioè di comprendere il cinema, ma 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 intrattenimento, 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 e attrazioni certamente più ampio. Ad una maggiore frequenza delle sale non corrispondeva, quindi, necessariamente una più alta competenza degli astanti, la quale sembrava presupporre innanzitutto un grado di istruzione e di cultura quantomeno medi. Va, infine, specificato che la comparazione fra Mosca e Tula non corrisponde alla distinzione assoluta città-campagna: nel 1926 se la prima contava più di due milioni di abitanti, la seconda ne registrava comunque 155.000 abitanti³⁸¹; forse è anche per questo motivo – oltre che la vicinanza alla stessa Mosca – che era stata oggetto di indagine, considerando la difficoltà delle organizzazioni come l'ODSK a ramificarsi realmente nella campagna sovietica attraverso le cellule rurali.

Sumpf ha scomposto i dati del questionario su *Ottobre* sulla frequenza mensile nelle sale secondo il criterio professionale e partitico. La media generale di sei volte al mese permette di parlare di un pubblico familiare con il cinema³⁸², oltre che rappresentativo della società sovietica urbana, tanto da far impostare ai redattori dei criteri di classificazione su una base anche politica, oltre che sociale³⁸³. A questo proposito il ricercatore francese coglie la forbice culturale che caratterizza gli spettatori comunisti: se i due terzi del totale degli iscritti al partito interpellati possiede degli studi secondari o superiori, questo dato scende drasticamente a solo un terzo se questi tesserati sono anche operai³⁸⁴. Sumpf collega questo scarto al doppio canale di promozione con cui si formò in URSS la nuova élite politica negli anni Venti:

i membri del partito che hanno visto *Ottobre* costituiscono dunque al contempo la parte più istruita dell'insieme del pubblico interpellato, in qualche modo l'élite po-

³⁸¹ Per un'analisi demografica dell'URSS di lungo periodo vedi E. M. Andreev, L. E. Darskij, T. L. Charkova, *Naselenie Sovetskogo Sojuza 1922-1991* [La popolazione dell'Unione Sovietica 1922-1991], Nauka, Moskva 1993.

³⁸² i "professionisti" ci vanno in media più di nove volte, seguiti dagli operai (sette volte e mezzo); all'estremo opposto si trovano i soldati (4,4) e gli studenti (5). È il fattore economico, secondo lo studioso francese, a condizionare la frequenza massima e minima.

³⁸³ A. Sumpf, *Le public soviétique et Octobre d'Eisenstein: enquête sur une enquête*, cit., p. 7.

³⁸⁴ *Ibid.*

litica e culturale (addirittura sociale), e la sua parte più popolare: ciò evidenzia bene la contraddizione inerente alla formazione del partito bolscevico che mischia avanguardia «illuminata» e base proletaria³⁸⁵.

La lotta agli “specialisti borghesi” – nell’ambito della «rivoluzione culturale» lanciata dallo stalinismo montante – avrebbe chiuso di lì a poco, e almeno fino al 1931, il primo dei due canali di formazione delle élite comuniste.

4. Un film (in parte) riconciliato col pubblico

Il giudizio sostanzialmente buono espresso dal pubblico interessato dall’inchiesta su *Ottobre* – così com’è emerso dalle fonti qui esaminate³⁸⁶ – non poteva e non può tuttavia essere considerato l’opinione dello spettatore di massa operaio-contadino, il quale rappresentava il destinatario principale della trasformazione sociale e politica attraverso l’immagine filmica, da raggiungere anche tramite l’indagine sulle sue reazioni ed esigenze. Si trattava di un tipo di approfondimento che, come auspicato nel volume dello stesso 1928 sullo studio dello spettatore qui ampiamente utilizzato, avrebbe dovuto condurre alla creazione di una «cultura sovietica dello spettacolo su base strettamente scientifica»³⁸⁷. Se l’obbiettivo della cinematografia sovietica era in generale 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. Tuttavia, il pubblico interessato all’indagine in questione aveva ben poco di operaio e praticamente nulla di contadino: in totale meno di 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 statu-

³⁸⁵ Ivi, p. 8.

³⁸⁶ Fu condotta un’indagine volta a comprendere la reazione anche di un pubblico di bambini rispetto a *Oktjabr’*, durante i matinée (*utrenniki*) alla sala “Balkan”. 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 bigliettini 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-Škola. Metodičeskij sbornik po kino-rabote s det’mi* [Cinema-Bambini-Scuola. Raccolta metodologica per lavorare coi bambini attraverso il cinema], *Rabotnik prosvješčenija*, Moskva 1929, pp. 113-125.

³⁸⁷ A. V. Trojanovskij, R. I. Egiazarov, *Izučenie kino-zritelja*, cit., p. 7.

to dell'associazione. La composizione della platea coinvolta nell'inchiesta era tipicamente urbana, con una netta maggioranza di studenti e impiegati e un livello di istruzione non basso per quasi i tre quarti degli intervistati: insomma, siamo lontani dall'uditorio ideale di operai e contadini da istruire ed educare tramite il grande schermo. La "novità" del pubblico operaio-contadino si esprimeva poi maggiormente nella sua composizione sociale e politica, piuttosto che nel carattere dei gusti e delle preferenze³⁸⁸: lo spettatore sovietico era stato educato fino a metà degli anni Venti essenzialmente al cinema commerciale e straniero e, quindi, non deve sorprendere che quella rimanesse la prima scelta, sebbene in un contesto di domanda e offerta diversificata, quale fu quello favorito dalla NEP, soprattutto nella seconda metà degli anni Venti.

L'analisi 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 pienamente 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 patria³⁸⁹. Dietro questa inconciliabilità 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 bolscevichi³⁹⁰. Il film, piuttosto che commemorare e guardare quindi al passato, voleva invece 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 gene-

³⁸⁸ Cfr. J. A. Belousov *Problema vzaimotošenij chudožnika i zritelja v sovetskom kinematografe 20-ch – 30-ch godov*, cit.

³⁸⁹ 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. Accolto molto favorevolmente in Occidente, il governo vide le potenzialità propagandistiche del film sia in patria che all'estero, sebbene decise di semplificarlo ulteriormente con nuovi interventi 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. 21-22.

³⁹⁰ 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.

razioni 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 Ottobre!³⁹¹

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 comunista³⁹².

³⁹¹ «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 a 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.

³⁹² Lo stesso Ejzenštejn alla già citata conferenza dei cineasti sovietici del gennaio 1935 aveva indicato 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 socialista”. Cfr. *Vystuplenie S. Ejzenštejna* [Intervento di S. Ejzenštejn], in *Za bol'soe kinoiskusstvo. Vsesojuznoe tvorčeskoe soveščanie rabotnikov sovetskoj kinematografii*, cit., p. 30.

Indice dei nomi

- Agadžanova-Šutko, Nina, 52
Alejnikov, Moisej, 65
Aleksandrov, Grigorij, 101n, 121, 132n
Allen, Robert, 17n
Andreev, E. M., 136n
- Barnet, Boris, 63, 65, 117n
Barsenkov, A. C., 130n
Bartlett, Roger, 74, 75n
Belousov, J. A., 62 e n, 78 e n, 84, 102, 110, 138n
Benjamin, Walter, 78n, 79n
Beumers, Birgit, 15, 20n, 67n, 101n, 102n
Bimbenet, Jérôme, 138n
Bljachin, Petr, 52
Bobrov, 46n
Bol'shakov, Ivan, 116n, 117 e n
Bolotnikov, 55
Boltjanskij, Grigorij, 17n, 18n, 21n
Bravko, 46n
Burov, J., 69 e n
Buttafava, Giovanni, 63 e n, 95, 96n
- Čelyševa, I. V., 60n
Charkova, T. L., 136n
Chersonskij, Chrisanf, 107
Christie, Ian, 14n, 106n
Crespi, Silvana, 63n
- Darskij, L. E., 136n
Decaux, E., 132n
Dement'ev, A., 57n
De Vidovich, Alberto, 63n
- Dobrenko, E., 57n
Dovženko, Aleksandr, 49
Dubrovskij, A., 87n, 88
Dzeržinskij, Feliks, 21, 33, 34, 35, 48
- Efremov, M. P., 47
Eggert, Konstantin, 63, 94, 96 e n
Egiazarov, R. I., 26n, 89, 90 e n, 93 e n, 96n, 98n, 99n, 102 e n, 104, 109, 119 e n, 120n, 121 e n, 122n, 123, 128n, 130n, 131n, 135 e n, 137n
Eisenschitz, Bernard, 67n, 91n, 97n, 105n
Ejzenštejn, Sergej, 10, 25, 26, 32n, 37n, 80, 88, 94, 95, 106n, 113, 114 e n, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 125, 127, 128, 131, 132n, 133, 134, 137n, 138, 139n
Ekk, Nikolaj, 65
Engelstein, Laura, 20n
Ermler, Fridrich, 49
Ermolaev, Herman, 57n
Esikov, 54 e n
Evstigneeva, A. L., 15n, 64n
- Fairbanks, Douglas, 96
Fanchi, Maria Grazia, 16n
Federov, A. V., 59 e n, 60n
Feigelson, Kristian, 14n, 17n, 19n, 76n
Ferrario, Edoardo, 57n
Ferro, Marc, 13 e n, 90n, 127 e n, 131 e n
Fitzpatrick, Sheila, 34n, 36n, 42 e n, 42n, 66n

Focht-Babuškin, J. U., 16n, 68n, 74n, 85n, 87n, 108n
 Frolova, E., 62n

 Gardin, Vladimir, 20
 Garofalo, Damiano, 16n
 Gavrjušin, K., 38n
 Gel'mont, A. M., 105n, 137n
 Godet, Martine, 14 e n
 Gomery, Douglas, 17n
 Grasso, Aldo, 139n
 Graziosi, Andrea, 19n, 33n, 41 e n, 42n, 43n, 44n
 Gusev, J. A., 62n

 Ignatov, I. N., 68n
 Il'inski, Igor, 96
 Iosifjan, S. A.,
 Ivanov, 55
 Ivanov, F., 54n
 Ivanovskij, Aleksandr, 94

 Jukov, Konstantin, 37 e n, 38n, 76, 77 e n, 78, 80n
 Jusupova, G. M., 63n
 Jutkevič, S., 58n, 65n, 113n

 Kalinin, Michail, 132n
 Kenez, Peter, 14 e n, 19n, 21n, 31, 32 e n, 39, 50n, 51n
 Kepley, V., 41n
 Kheroubi, Aïcha, 65n
 Kiva, 46
 Kogan, L., 70 e n, 108n, 109n
 Kokorev, I. E., 60n
 Komarov, Sergej, 96n
 Kozincev, Grigorij, 19, 89
 Kraiski, Giorgio, 57n
 Krinickij, Aleksandr, 104 e n, 132
 Krupskaja, Nadežda, 34n

 Kulešov, Lev, 13, 19, 32n, 65, 106, 107, 108
 Kupcov, N., 53 e n
 Kurs, A., 68n
 K-va, E., 106n, 107n, 108n

 Lagny, Michèle, 17n
 Laurent, Natacha, 14 e n, 16n
 Lawton, Anna, 15n
 Lebedev, Nikolaj, 18n, 20n, 32n, 35n, 61 e n, 62, 64n, 85 e n, 86, 96 e n, 97n, 101n, 107, 113 e n, 114n, 127
 Lenin, Vladimir, 7, 18, 20, 21n, 34n, 35 e n, 64, 66, 69, 88, 115, 132 e n, 133, 134
 Leyda, Jay, 18n, 114 e n, 133 e n
 Listov, V. S., 17n, 18n, 64n
 Litvinov, Maksim, 116
 Lubašova, Natalija, 16n, 68n
 Lunačarskij, Anatolij, 7, 21 e n, 34n, 95 e n

 Mal'cev, Karl, 35n, 38, 40 e n, 45 e n, 47, 48, 52, 53 e n, 54
 Malcovati, Fausto, 63n
 Medvedkin, Aleksandr, 101
 Michajlov, L., 59
 Miller, Jamie, 14n, 49 e n, 55 e n, 92n
 Misiano, Francesco, 65 e n, 68 e n
 Mislvasikij, Vladimir, 41n
 Modzelevskij, E., 17 e n
 Munzenberg, Willi, 65

 Naumov, I. K., 35n, 36n, 38n, 39n, 40n, 43n, 44n, 48n
 Nejšol'dberg, V. J., 73 e n, 108
 Nikandrov, Vasilij, 133
 Nikanorov, M., 37n, 46, 50, 51, 52 e n, 53n, 75, 79
 Nosova, I. L., 61 e n, 69 e n

- Noussinova, Natalia, 105n
 Novickij, P., 17n
 Novikova, A. A., 60n

 Ocep, Fedor, 63

 Perestiani, Ivan, 88
 Pestunov, 46n
 Petruchin, 46n
 Pickford, Mary, 96
 Piretto, Gian Piero, 60n
 Pisu, Stefano, 7, 8, 9, 10, 11, 92n, 102n, 116n
 Popov, Aleksej, 49, 132
 Pozner, Valérie, 15, 16n, 76n
 Protazanov, Jakob, 65, 94, 96 e n
 Pudovkin, Vsevolod, 52, 65, 94, 96, 117n, 127, 132
 Pyr'ev, Ivan, 101n

 Rafes, M., 47, 118
 Ravinskij, 46n
 Razumnyj, Aleksandr, 88
 Rodionov, V. A., 62n
 Room, Abram, 52, 89, 97
 Rosenstone, Robert, 126 e n
 Rudoj, J., 100n
 Rudzutak, Jan, 47, 57

 Salazkina, Masha, 20n
 Sarkisova, Oksana, 102n
 Sekirinskij, Sergej, 15n
 Skorodumov, Lev, 97n, 98 e n, 105 e n
 Sorlin, Pierre, 11, 27, 95 e n, 100 e n, 126 e n, 127n, 133n, 138n
 Spagnoletti, Giovanni, 65n
 Spring, Derek, 14n
 Stalin, Iosif, 39, 42, 43, 57, 66, 115 e n
 Stepanov, 118, 119

 Stites, Richard, 14n
 Šub, Esfir', 117n
 Šumjackij, Boris, 37n, 57, 106 e n, 123
 Sumpf, Alexandre, 16n, 19n, 117 e n, 120 e n, 123 e n, 124 e n, 129n, 130, 134n, 136 e n
 Sušev, 55
 Švernik, Nikolaj, 57
 Syčev, 46n
 Syrcov, S., 68n

 Taillibert, Christel, 102n
 Taylor, Richard, 13 e n, 14 e n, 18n, 19n, 31 e n, 43 e n, 51n, 101n, 106n, 114 e n, 125 e n, 133 e n
 Tihanov, G., 57n
 Tissé, Eduard,
 Tolstova, N., 19, 101
 Toropova, Anna, 108n
 Trajnin, I., 81, 82n
 Trauberg, Leonid, 89
 Trockij, Lev, 18, 66, 133 e n
 Trojanovskij, A. V., 26n, 89, 90 e n, 93 e n, 96n, 98 e n, 99 e n, 102 e n, 104, 109, 119 e n, 120n, 121n, 122n, 123, 128n, 130n, 131n, 135n, 137n
 Tsivian, Yuri, 16 e n, 19n
 Turovskaja, Maja, 63 e n, 95

 Uspenskij, V., 35n, 37n, 41n

 Vajsfel'd, I. V., 59, 60n
 Varonova, O. V., 32n, 65n, 99n
 Vasil'ev, Georgij, 13, 92
 Vasil'ev, Sergej, 13, 92
 Vdovin, A. I., 130n
 Verner, Michail, 89
 Vertov, Dziga, 10, 19 e n, 80, 97, 98, 101

Voisin, Vanessa, 16n

Vološčenko, 107

Vorošilov, Kliment, 115 e n

Vostrikov, J. A., 62n

Werth, Nicolas, 35n, 42n, 44 e n, 57n,
66 e n, 74 e n

White, Hayden, 126 e n

Woll, Josephine, 15n

Youngblood, Denise, 13 e n, 31 e n,
34n, 55n, 67n, 114 e n

Zaks, 51n

Zarchi, Natan, 52

Zaslavskij, Viktor, 41n, 42n

Željabužskij, Jurij, 96n

Zhdankova, Elizaveta, 16n, 49n, 50n,
86 e n, 103, 104n

Zorkaja, Neja, 125 e n

