

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](mailto:redazione@morlacchilibri.com) | [www.morlacchilibri.com](http://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»<sup>1</sup>. C'era però anche un'altra ragione: il partito comunista mancava di militanti poiché gli aderenti “storici”, attori della ri-

---

<sup>1</sup> «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»<sup>2</sup>, 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 bolscevichi<sup>3</sup>. 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-

---

<sup>2</sup> «Izvestija», 19 aprile 1924.

<sup>3</sup> 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 conservatore<sup>4</sup>. 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 settore<sup>5</sup>.

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 Trenta<sup>6</sup>. Il suo merito è stato di in-

---

<sup>4</sup> 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.

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

<sup>6</sup> 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'avanguardia<sup>7</sup>.

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 produttivi<sup>8</sup>. 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'URSS<sup>9</sup>.

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 Laurent<sup>10</sup> per l'epoca staliniana e di Godet<sup>11</sup> per gli anni di Chruščev e Brežnev hanno scardinato

---

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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.

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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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 fonti<sup>12</sup>. 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 Russia<sup>13</sup> – hanno favorito una proliferazione degli studi e dei filoni di ricerca, fino a coprire cronologicamente tutta la parabola storica dell'URSS<sup>14</sup>. A questa esplosione degli studi si collega anche la pubblicazione dal 2006 di una rivista specializzata<sup>15</sup> sotto la direzione di Beumers<sup>16</sup>; in Francia si sono imposti in particolare gli studi promossi da Pozner, con

---

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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<sup>+</sup>, Moskva 2010; *Letopis' rossijskogo kino 1966-1980*, Kanon<sup>+</sup>, 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.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Ci riferiamo alla rivista *Studies in Russian and Soviet Cinema* edita da Routledge

<sup>16</sup> 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 ebrei<sup>17</sup>.

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 zarista<sup>18</sup> e la maggiore attenzione riservata recentemente a questo filone da parte soprattutto di sociologi e ricercatori di cinema russi<sup>19</sup>, siamo comunque davanti a un campo ancora da dissoda-

---

<sup>17</sup> 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.

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

<sup>19</sup> 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<sup>+</sup>, Gosudarstvennyj Institut Iskusstvovoznaniija, 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 cinema<sup>20</sup>. 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 sollecitarono 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*)<sup>21</sup> 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 città<sup>22</sup>. 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»<sup>23</sup>. 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.

<sup>20</sup> 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.

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

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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 costituiscono 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 combattimenti<sup>24</sup>.

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 persone<sup>25</sup>. Altre fonti parlano di non meno di 2000 spettacoli cinematografici e concerti dal dicembre 1918<sup>26</sup>. 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-attualità<sup>27</sup>. 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).

<sup>24</sup> 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.

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

<sup>26</sup> Cfr. V. S. Listov, *Rossija, Revoljucija, Kinematograf*, cit., p. 99.

<sup>27</sup> 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 II<sup>28</sup>. Il film costituiva una novità assoluta per buona parte della popolazione contadina, abituata alla fissità dell'icona ortodossa quale immagine di riferimento<sup>29</sup> 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 modernizzazione<sup>30</sup>, in un momento in cui le requisizioni forzate avevano inaugurato «la grande guerra contadina in URSS»<sup>31</sup>. Gli agit-treni e l'attività cinematografica che realizzavano trasmettevano efficacemente l'«immagine di un potere in marcia»<sup>32</sup>, trasformandosi da mezzi di trasporto e di comunicazione a simbolo stesso del messaggio rivoluzionario<sup>33</sup>. 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 Vertov<sup>34</sup>, Sergej Eisenstein, Grigorij Kozincev e il direttore della fotografia Eduard Tissé<sup>35</sup>. 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 campagne<sup>36</sup>. 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 sovietico<sup>37</sup>. Dal punto di vista della diffusione mobile del cinema, si aprì un lungo dibattito sul potenziamento dei cinema ambulanti (in russo *kinopereдвижки*), ovvero vagoni ferroviari ma più spesso autocarri, che

---

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

<sup>29</sup> 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.

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

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

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

<sup>33</sup> Ivi, p. 24.

<sup>34</sup> 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>.

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

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

<sup>37</sup> 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'esercizio<sup>38</sup>; 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 Gardin<sup>39</sup>.

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 civile<sup>40</sup>.

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-

---

<sup>38</sup> *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.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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 Lunačarskij<sup>41</sup>.

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'analfabetismo<sup>42</sup>. 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

---

<sup>41</sup> 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.

<sup>42</sup> 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»<sup>43</sup>. 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 patria<sup>44</sup>.

Nel volume sono stati ripresi alcuni temi oggetto di precedenti contributi pubblicati in occasioni differenti (tra il 2009 e il 2011)<sup>45</sup>, 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-

---

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

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

<sup>45</sup> 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.