

Articoli/2

La propaganda visuale dell'ateismo nell'Unione Sovietica dei primi due decenni

Gian Piero Piretto

Articolo sottoposto a *peer review*. Inviato il 25/07/2017. Accettato il 06/08/2017.

Religious iconoclasm was one of the main issues of the new born Soviet power. Church holydays, according to the Bolsheviks, were responsible for drunkenness and bad work. Visual culture was highly employed to fight superstition and promote atheism among the proletarians. Russian peasants were illiterate and extremely conservative. It was not easy to convince them to abandon old habits. Special newspapers and magazines were dedicated to this problem. Especially the illustrated «Bezbozhnik u stanka» (The godless in the factory) published fierce images stimulating hate against religion and its representatives. Churches were demolished or transformed into more politically correct worker clubs. Cinema also dedicated great attention to this process. Dziga Vertov's *Enthusiasm* or *The Donbass Symphony* (1931) showed how a church was dismantled and transformed into a youth club, but the highly innovative artifices and avant-garde sound and image relationship proposed by the director were not appreciated by the censors, and the film was not distributed. The same happened in 1937 with Sergei Eisenstein's *Bezhin Meadow*. The ritual dismantling of a church by peasants who, because of the montage technique, turn into saints or prophets was condemned for excess of formalism and lack of political involvement. Soviet power was more interested in the result of actions than in the poetic description of the process. Mass illustrations were more effective and the great investment in propaganda posters and magazine covers continued throughout the years of the Soviet experience. The article investigates several examples of the creation of visual iconoclasm and how it 'functioned' among the new born proletarians.

Questa riflessione, legata al centenario del mitico ottobre 1917, è dedicata a uno degli ambiti che hanno visto da parte del neo-nato potere sovietico ferventi investimenti nella nuova causa ma che, per ragioni che mi propongo di indagare, hanno incontrato resistenze, diffidenza e scarso seguito sia nei responsabili della politica culturale che nei neo-nati proletari, futuri ipotetici Signori dello Stato Sovietico. Mi riferisco alle campagne antireligiose, in particolare alla loro componente visuale: stampa, manifesti di propaganda e cinema. Analizzerò cartelloni, copertine di riviste e film, sia documentari che di finzione, per verificarne strategie di creazione, artifici compositivi, modalità di diffusione e

conseguente difficoltà di comprensione e apprezzamento da parte degli utenti deputati.

Prendo le mosse dal fenomeno iconoclasta scatenatosi tra i rivoluzionari immediatamente dopo la caduta dello zarismo, come succede in ogni sollevazione al mondo.

All Utopias are in a way texts of negation of the present order, a deep critique of society as a whole as well as of its constituent parts. Revolutionary iconoclasm was the old impulse, now fed and reinforced by the Revolution, to expunge the hated past and make way for the future by means of destroying odious images, idols, icons, and structures and by a sweeping negation of cultural and social values¹.

Anche su questo fronte la percentuale di adesioni al fermento distruttivo fu ben lungi dall'essere totale. Soprattutto nelle campagne, i fenomeni politici arrivavano in ritardo filtrati dalle enormi distanze, dall'atmosfera sonnolenta della provincia e dalla dilatazione del tempo che vi si verificava, a causa della secolare arretratezza (*beskul'tur'e*) in cui erano stati tenuti i servi della gleba e dell'atavico atteggiamento russo incline all'apatia e all'indolenza (la ben nota *len' oblomoviana*). A questo si aggiunga il totale analfabetismo dei contadini, la radicata consuetudine del sopruso, tanto cara agli slavofili, l'abitudine del rapportarsi ai rappresentanti del potere (tutti *batjuška*, caro e rispettato padre) con affettuosa sottomissione, a sublimare nel canto la narrazione del proprio dolore e delle ingiustizie subite, senza che protesta, vendetta o riscatto venissero contemplati². Tutte categorie socio-culturali che si collocavano all'esatto opposto dei fermenti di rivolta e rivincita che infiammavano le città. «When urban iconoclasts completed their work of demolition they began at once erecting new monuments and images. When peasants purged their space of alien ornaments, they erected nothing to replace them»³.

Lo sconfinato spazio vuoto della steppa russa, con rari agglomerati concentrati in sé stessi e assai distanti gli uni dagli altri, era entrato nello spirito dei contadini e aveva forgiato mentalità, atteggiamenti culturali, folclore⁴ e, non ultima, quella che sarebbe stata la posizione da riservare a eventuali rivolgimenti politici e sociali. Su tutto pesava l'incombenza del *byt*, concetto culturale russo intraducibile in altre lingue senza ricorrere a lunghe parafrasi. Mi faccio aiutare da Roman Jakobson nel tentativo di chiarirlo:

Allo slancio creativo nel futuro trasfigurato è contrapposta la tendenza alla stabilizzazione dell'invariabile presente, il suo incrostarsi di vecchiume inerte, lo

¹ R. Stites, *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York-Oxford 1989, p. 61.

² Cfr. G. P. Piretto, *Il popolo russo e il sacrificio*, in *Il sacrificio*, a cura di R. Ago, Napoli 2004, pp. 49-75.

³ Ivi, p. 63.

⁴ Cfr. G. P. Piretto, *Indirizzo Unione Sovietica. Venticinque luoghi di un altro mondo*, Milano 2015.

spingersi della vita entro angusti schemi irrigiditi. Il nome di questa forza elementare è *byt*⁵.

Forza elementare che, alleata al concetto di tradizione immutabile, di fatalistica accettazione del male minore, di atavica diffidenza nei confronti di tutto ciò che non fosse ratificato dal tempo e dalla consuetudine, domina e ostacola passivamente ogni tendenza innovativa. Se le minacce contro la rimozione del «vecchiume inerte» si univano poi a ideologie non comprese fino in fondo e recepite come estranee, si può capire la situazione venutasi a creare durante e subito dopo il comunismo di guerra: proletari indotti in tentazione dal *byt* 'degenerato' della NEP, attratti più dalla restaurazione di abitudini e comodità borghesi che dall'appello bolscevico alla sobrietà e all'ascetismo, dallo stile di vita all'architettura di interni ed esterni⁶.

Contro il modello borghese, per quasi tutto il XX secolo, lottò il modello proletario di *byt* che la rivoluzione cercava strenuamente di imporre. Quest'ultimo era sorto dalla pratica quotidiana della rivoluzione, della guerra civile e del comunismo di guerra. La categoria etico-estetica dominante era la negazione della comodità intesa come ostacolo al lavoro e alla lotta⁷.

I giovani membri del Komsomol, l'associazione giovanile del partito comunista, cadevano troppo facilmente nelle trappole tese dal rinato filisteismo, attratti da miraggi di becero internazionalismo e godibilità di beni materiali. Majakovskij, più e meglio di altri, dedicò versi infuocati al problema e alla sua recrudescenza, agli atteggiamenti degli «elettricisti Vanja dai baffetti tinti e dalla scriminatura ben pettinata» che si trasformavano in pseudo-parigini «elettrotecnici Jean» e facevano strage di fanciulle ingenuie e sprovvedute, come la Marusja dell'omonima poesia del 1927 che si avvelena per colpa di un bellimbusto di quella portata, proprio come in una obsoleta quanto popolare romanza sentimentale che aveva portato lo stesso titolo. E Majakovskij tuonava:

Questa canzone
L'ha creata la nostra
Massa
Del Komsomol.
È facile
Bucherellare il nemico
Con una pistola.
O
Tagliare una testa
E far sparire la sciabola.
Ma come

⁵ R. Jakobson, *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, Milano 2004, p. 9.

⁶ Cfr. V. Margolin, *The Struggle for Utopia. Rodchenko Lissitzky Moholy-Nagy. 1917-1946*, Chicago-London 1997, pp. 80-121.

⁷ P. Vajl', *Bezdomnost'*, in Id., *Stichi pro menja*, Sofia 2011, pp. 3-4: 3. <https://profilib.com/chtenie/109148/petr-vayl-stikhi-pro-menya-3.php>. Tutte le traduzioni dal russo sono mie.

Facciamo adesso
A identificare il nemico?
Si nasconde.
È furbo!
Qualsiasi scarpa indossiamo,
qualsiasi cosa ci mettiamo addosso,
sul corpo abbiamo
roba usata
dei borghesi⁸.

Le possibilità di persuadere le masse di cui la stampa realmente disponeva nelle condizioni del 1920, quando nel paese tra la popolazione al di sopra degli otto anni il 68% era analfabeta, si erano drasticamente ridotte. Le facevano riferimento, di fatto, soltanto quei pochi cittadini istruiti che appartenevano agli strati colti della società e che scarsamente partecipavano alle attività di partito. Inoltre, la percentuale di popolazione che davvero contava, composta da svariati milioni di persone, risultava totalmente indifferente all'impegno ideologico. Erano necessarie soluzioni di altro genere, capaci di coinvolgere anche gli analfabeti. Tra queste ci furono la neonata radio e la cine-cronaca, già esistente sulla piazza, passibili di esercitare influenza su un pubblico incapace di leggere ma in grado di vedere e ascoltare⁹.

In questo clima si inserirono le campagne a favore dell'ateismo contro la superstizione religiosa e la sua conseguenza più immediata, almeno secondo i bolscevichi, l'alcolismo dilagante.

Le feste religiose, la Pasqua prima di tutte, ricorrenza di primaria importanza del calendario liturgico ortodosso, vennero condannate e irrise. Manifesti di propaganda, diffusi in migliaia di esemplari, esplicitavano attraverso eloquenti immagini, soprattutto per chi ancora non avesse imparato a leggere, il legame che sussisteva tra celebrazione clericale e sbronza. Addirittura fu fondato un quotidiano dal titolo *Doloi paschu!* (Abbasso la Pasqua!) e vennero organizzate celebrazioni satiriche alternative, dette Pasqua del *Komsomol* o Pasqua rossa, durante le quali si irrideva la vecchia tradizione e si affrontava "scientificamente" il problema dell'ateismo.

Il 21 dicembre 1922 uscì il primo numero del quotidiano «Bezbožnik» (Il senzadio), così battezzato per rendere con la massima immediatezza il concetto che avrebbe veicolato, senza il ricorso a parole di origine straniera incomprensibili al popolo come agnostico o ateo. L'anno successivo, il 4 gennaio, vide la luce la conseguente rivista illustrata, l'immagine intervenne a sostegno e integrazione della parola, «Bezbožnik u stanka» (Il senzadio alla macchina da lavoro), diretta da Dmitrij Moor, uno dei più grandi grafici e cartellonisti sovietici. Copertine

⁸ V. Majakovskij, *Marusja otravilas'* (1927), in *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Moskva 1958, t. 8, p. 25.

⁹ A. Vartanov, *Vlast', chudožnik, fil'm*, in *Kino v menjajuščemsja mire*, a cura di Kollektiv avtorov, Luogo? 2016, pp. 9-31: 17.



Figura 1. D. Moor, *Sono un senza-dio*, 1924.

allo scopo di abolire le feste comandate e le conseguenti derive religiose e alcoliche. Appositi turni di riposo sarebbero stati organizzati per garantire una pausa ai lavoratori, ma evitando giornate di festa collettive. L'ormai noto giovane-bolscevico-senzadio sosteneva l'evento promosso dall'associazione dei senzadio militanti da un eloquente pagina della sua rivista (Fig. 2).

Ancora una copertina, dello stesso 1929, allo scopo di identificare il percorso e lo spirito corrosivo e violento della testata giornalistica

e illustrazioni sarcastiche, pungenti, blasfeme avrebbero circolato ottenendo sempre maggior seguito tra i proletari. Il giovane con le mani in tasca del cappottone, *budėnovka* con immancabile stella rossa in capo e distintivo leniniano sul petto sarebbe diventato emblema e simbolo dei giovani proletari atei.

Il 26 agosto del 1929 si inaugurò un'iniziativa dirompente: l'abolizione dei giorni di festa e il passaggio del calendario alla cosiddetta *nepřeryv-naja nedelja* (settimana di lavoro ininterrotto) o *pjatidnevka* (settimana di cinque giorni)



Figura 2. Le gerarchie celesti: «Aiuto! Ci hanno messo fuori legge! Salvateci!». Sulla bandiera rossa: «Passo alla settimana di lavoro ininterrotto!!!», 1929.



Figura 3. Variazione contemporanea sul tema dell'ubriachezza a Cana di Galilea, 1929.

Il 1933 vide un'ennesima iniziativa sintomatica sul fronte della cultura visuale: la pubblicazione di un abbecedario antireligioso, pensato per gli adulti che imparavano a leggere e scrivere, sull'onda dei molti che erano stati pubblicati nell'era zarista per i bambini, ma adeguato all'ideologia corrente. Protagonista il solito giovanotto-senzadio che, di lettera in lettera dell'alfabeto, accompagnava i discenti attraverso una serie di vignette dedicate a illustrare comportamenti corretti e irrisione nei confronti della superata religione.

La lettera č, per esempio, recitava: «čitaj četko: čuš' - četki», che, tra consonanze fonetiche e semantiche, significava più o meno: «leggi con chiarezza: il rosario è una sciocchezza».

(Fig. 3). Il miracolo delle nozze di Cana si trasforma in un'adunata di beoni, rissoosi e vomitanti, con Gesù Cristo che, come sottolinea la didascalica, viene identificato come il primo e più perfido distillatore di *samogon*, l'acquavite ad altissima gradazione che veniva prodotta illegalmente in casa.

Manifesti espliciti e coinvolgenti riprendevano e divulgavano ulteriormente i concetti trattati nella rivista (Fig. 4).



Figura 4. Abbasso le feste religiose, 1929



Figura 5. Abbecedario anti-religioso, 1933.

cinematografiche che saranno tra poco oggetto di indagine.

Il rapporto con l'edificio chiesa, simbolo tangibile e concreto del mondo clericale, sarebbe a sua volta entrato nell'occhio del ciclone, scatenando furori iconoclasti e distruzioni indiscriminate.

Buildings were a special problem in the iconoclastic war. A very large number of them in imperial Russia were palaces or official edifices. They therefore bore names and contained icons and symbols considered odious by the revolutionaries. They were also the homes, workplaces, and stations of the enemy. On the other hand, they were much harder to destroy than coats of arms or portraits; they were also of enormous practical value in the struggle for space that accompanied the upheaval, and — to some

Un ultimo manifesto, prima di passare al cinema, che associa la religione non già all'alcolismo ma al mondo dei vecchi e dell'obsoleta e ottusa credenza popolare (Fig. 6).

La nonna-strega (notare la nera trina del suo velo contrapposta ai rossi nastri e grembiule della bambina) tira per i capelli la nipotina che tende al nuovo e luminoso spazio della scuola, con tanto di pioniera che suona la tromba e aereo che la sovrasta, per tentare di trascinarla verso la già cadente chiesa da cui si affaccia la subdola figura di un pope ortodosso. Il campanile sghimbescio e la croce penzolante rimandano a immagini



Figura 6. N. Terpsichorov, La religione è veleno, difendi i bambini, 1930.

— they had esthetic worth as well¹⁰.

Proprio il loro valore fondiario, prima ancora che artistico-estetico, sarebbe stato preso in considerazione dai bolscevichi, consapevoli della necessità di salvaguardare preziosi spazi ed edifici, investendo in loro riconversioni più che in brutali abbattimenti. Un manifesto, già nel 1919, invitava a preservare i monumenti artistici, sostenuto da un intervento dello stesso Lenin che propose di sostituire l'inquinato termine 'tradizione' con un concetto più agile e coinvolgente: 'eredità culturale'.



Figura 7. N. Kuperjanov, Cittadini, salvaguardate i monumenti artistici, 1919.

dev'essere piuttosto inteso come 'un ramo dell'industria socialista', come un cinema senza attori e senza sceneggiature il cui oggetto è costituito dal mondo della vita e dagli eventi che vi accadono¹¹.

Procedendo su questa lunghezza d'onda si decise di trasformare le chiese in realtà ideologico-culturali più consono alla nuova situazione, in particolare in circoli operai, nell'attesa che la nuova architettura costruttivista realizzasse costruzioni specifiche e dedicate.

Il cinema non si sottrasse alla messa in scena di metamorfosi ideologicamente corrette che avrebbero dovuto coinvolgere e agitare una sempre maggiore fascia di popolazione per procedere in quella direzione. In questa missione fu coinvolto sia il cinema documentaristico che quello di finzione. Con un'indispensabile specificazione politico-ideologica.

Il cinema 'non-recitato (*neigrovaja kinematografija*)', come egli [Dziga Vertov] preferiva definirlo,

¹⁰ R. Stites, *Revolutionary Dreams*, cit., p. 67.

¹¹ P. Montani, *Introduzione*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, a cura di P. Montani, Milano-Udine 2011, pp. 9-23.

A questa categoria appartiene *Simfonija Donbassa* (*La sinfonia del Donbass*) proprio di Dziga Vertov (1931), meglio noto nella distribuzione straniera come *Entuziasm* (*Entusiasmo*), primo film sonoro sovietico non-recitato, specialissimo e innovativo 'documentario' acustico e visivo, pensato per celebrare i successi del primo piano quinquennale staliniano con una dettagliata esplorazione dell'attività fervente nella regione carbonifera del Donbass, in Ucraina¹².

La parte iniziale del film, dedicata allo smantellamento di una chiesa perché venga trasformata in circolo giovanile operaio, è un primo riscontro filmico di quanto sostenuto in precedenza. Se nelle sequenze successive del film si esalteranno la frenesia del momento e l'entusiasmo per il primo piano quinquennale in corso, qui si tornano a ribadire e stigmatizzare i già identificati nefasti legami tra religione, pratiche confessionali e alcolismo. Secolari aspetti devozionali, baci alle immagini sacre, inchini, genuflessioni, rintocchi di campane, grazie ai primissimi piani, alla strategica scelta delle inquadrature, alla ripetizione ossessiva di determinate immagini e, soprattutto, al montaggio acquistano una nuova dimensione grottesco-satirica. Di puro sapore politico visto che, come insegna Pietro Montani,

la tecnica dell'immagine (il montaggio) in *Kinoglaz* non si fonda sull'estetica ma su una prassi politica. Questa prassi ha un nome: *kinefikacija*, cinematizzazione (alfabetizzazione cinematografica delle masse resa possibile dalla tecnica). Il politico qui sta nella componente interattiva, radicale, del processo. Oggi, con la rete, lo vediamo meglio di trent'anni fa (quando è cominciata, in Europa e negli USA la 'riscoperta' di Vertov). *Kinoglaz* è un ipertesto interattivo. Fortemente interattivo, cioè radicalmente modificabile dall'intervento degli utenti¹³.



Figura 8. Fotogramma dal film *La sinfonia del Donbass* di Dziga Vertov, 1931.

La reiterazione del segno di croce, caratteristica rituale della cerimonia ortodossa, cambia qui segno e si trasforma in marionettistica e meccanica pantomima. «Vecchiette inebetite dalla superstizione religiosa, icone ricoperte di baci, dame impellicciate che si trascinano in ginocchio e *altre ombre del passato*», scriveva Vertov¹⁴. Tra queste ombre del passato, volti operai femminili segnati da fatica e servaggio, corpi proletari maschili traballanti per l'abuso di alcol domenicale,

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=vUInm2dC6Ug>.

¹³ P. Montani, *Montaggio e cinema politico in Ejzenštejn e Vertov*, «Predella», XXXI, 2012, http://www.predella.it/archivio/index42a7.html?option=com_content&view=article&id=251&catid=83&Itemid=110

¹⁴ D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, cit., p. 237.

liti domestiche causate dall'ubriachezza dei mariti, gemiti di feriti si alternano con grande immediatezza al teatrino, altra definizione non si può dare in questa sequenza, dell'ossequio agli oggetti sacri e alla tradizione religiosa. Un'ultima domenica clericale si apprestava a essere celebrata su fronti assolutamente inediti per la popolazione e il film la immortalava per i posteri.

Analogo procedimento di montaggio e decostruzione, grande lavoro di scomposizione e ricomposizione di molti piani espressivi, si realizza sul piano acustico, operazione teorizzata a tavolino da Vertov e concretizzata dalla sua squadra con immense fatiche e complicazioni¹⁵ che avrebbe causato al film non poche critiche negative portandolo a essere addirittura ribattezzato come *Cacofonia del Donbass*¹⁶. Nella colonna sonora canti liturgici e rintocchi di campane, la cui valenza si ribalta come nel caso della deferenza visuale nei confronti del sacro, si alternano a sirene di fabbriche, sbuffi di ciminiere, ticchettio di orologi e metronomi, inni politici della più diversa marca. «François Champarnaud's observation is acute: Enthusiasm is neither a documentary nor a narrative but a 'poster in sound' (*affiche sonore*)». ¹⁷ Tutto questo altro non era che una marcia, appositamente composta da Nikolaj Timofeev, *Poslednee voskresen'e* (*L'ultima domenica* o *L'ultima Pasqua*, visto che in russo il termine *voskresen'e* copre entrambi i significati), una sorprendente composizione di suoni musicali e non che accompagna l'azione verso il disfaccimento di una chiesa dopo che in un altro luogo di culto è stata celebrata un'ultima funzione religiosa. Non solo. Conduce anche verso una metaforica "resurrezione" della chiesa che rinasce come circolo giovanile e si appresta a diventare luogo di aggregazione non già di fedeli superstiziosi ma di ragazzi infiammati dalle nuove idee rivoluzionarie. Un annuncio, solenne e consapevole della grande responsabilità che gli tocca, segnala l'inizio della messa in onda per radio della marcia stessa: «Attenzione! Qui Leningrado. Trasmettiamo la marcia *L'ultima domenica*!» E sullo schermo compare una ragazza giovane (Elizaveta Svilova, tecnica del suono nonché compagna di Vertov) che ascolta la radio in cuffia e sente la stessa musica che stanno per intendere gli spettatori; il primo piano sul suo orecchio sottolinea l'importanza della componente sonora. Vertov parlava di *radio-ucho* (radio-orecchio), dopo avere coniato negli anni precedenti il concetto di *kino-glaz* (cine-occhio), sintesi innovativa di sensi, corpi umani e tecnologia¹⁸, e la ragazza acquisisce qui il ruolo di mediatrice tra gli spettatori-ascoltatori e la stazione radio che diffonde i suoni.

¹⁵ Ivi, pp. 140-143.

¹⁶ J. MacKay, *Cacophony of the Donbass*, in *Disorganized Noise: Enthusiasm and the Ear of the Collective*, «Kinokultura. New Russian Cinema», VII, 2005, pp. 1-7. <http://www.kinokultura.com/articles/jan05-mackay.html>.

¹⁷ Ivi, p. 6.

¹⁸ Il *Kinoglaz* è il superamento del tempo, è l'istituzione di un nesso visivo tra fenomeni distanti nel tempo. Il *Kinoglaz* è concentrazione e scomposizione del tempo. Il *Kinoglaz* è la possibilità di vedere lo svolgimento dei fenomeni reali in qualsiasi tipo di successione temporale inaccessibile all'occhio umano, a qualsiasi velocità temporale del pari inaccessibile. Cfr. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, cit., p. 129.

Noi opponiamo la *Kinopravda* e il *Kinoglaz* al cinedramma artistico, opponiamo la *Radiopravda* e il *Radioucho* alla radiodiffusione artistica. [...] Noi ci rifiutiamo di lavorare nella prospettiva di allestire opere liriche e drammi. Noi ci prepariamo per fornire ai proletari di tutti i paesi la possibilità di vedere e udire il mondo in una forma organizzata, la possibilità di vedersi, di ascoltarsi e di comprendersi a vicenda¹⁹.

Anche l'universo infantile non si sottraeva alla propaganda e alla promozione di nuove idee. Un'immagine, tra le moltissime, tratta dal libro *Ottobrinò birichino* di Nikolaj Agnivcev del 1925²⁰ che stimolava i bambini-pionieri a diffidare dalle vecchie favole e rifiutarne arretrati personaggi e mitologie, metteva in scena un ragazzino con il fazzoletto rosso d'ordinanza all'ascolto della radio con una didascalia illuminante.



Figura 8. Illustrazione di Ivan Maljutin per un libro di Nikolaj Agnivcev, 1925.

oppone alla scabra realtà visuale del presente. E ancora, l'oscurantismo di un tempo è fatalmente messo di fronte all'utopistica affermazione di un futuro che il primo piano quinquennale stava confermando radioso e promettente. «Non ci accontentammo di far coincidere immagine e suono, ma scegliemmo la linea di massima resistenza, quella, cioè, dell'interazione complessa tra piano delle immagini e piano del suono»²¹.

«Eh, cittadina fata! Non siete più adatta a Mosca. I vostri doni sono superati. Oggi abbiamo una novità: l'apparecchio radio. Che ne dite?». Per la cronaca, la chiesa alle sue spalle, in un'illustrazione precedente, già recava l'insegna 'circolo operaio', e i fili elettrici che qui coprono le sue cupole a cipolla ribadiscono la dominanza del nuovo sul vecchio.

Torniamo al film. Le immagini di soffi di vapore e di fili elettrici tesi nell'aria che si alternano alla fanciulla-orecchio-radio simboleggiano un vero e proprio nuovo sistema di comunicazioni. Tutto è sottoposto a progressiva accelerazione, elemento sonoro ed elemento visuale. Il vecchio e il nuovo a serrato confronto, o scontro, verrebbe da dire. L'innegabile bellezza pomposa e barocca del passato che sta per essere annullato si

¹⁹ Ivi, p. 93.

²⁰ N. Agnivcev, *Oktjabrënok postrelënok*, Moskva 1925.

²¹ Ivi, p. 142.



Figura 9. Fotogramma dal film *La sinfonia del Donbass* di Dziga Vertov, 1931.



Figura 10. Fotogramma dal film *La sinfonia del Donbass* di Dziga Vertov, 1931.

There can be no doubt, moreover, that what Vertov achieved on the ‘sound front’ was, in spite of all sorts of imperfections, extraordinarily forward-looking. The composition of the ‘sound-march’ apparently preceded what eventually became the film’s scenario, and is best known in its prose formulation (I give a fragment of the opening section here):

«The first sound of a tolling church bell. The reverberation dies out, giving way to the ticking of a clock. The second stroke of a church bell. The reverberation dies out, giving way once more to the ticking of a clock. The third stroke of a church bell, gradually expanding into a feast-day carillon».

«Fragments of the church service (the better-known motifs) are commingled with the sound of the bells. The chimes, mingled with the motifs from the service, cannot maintain solemnity for long. A note of irony appears. The solemnity is continually undercut. The religious motifs seem to dance about»²².

Inutile sottolineare che questi artifici, smisuratamente innovativi e, anche per questo, ostici da apprezzare e comprendere non avrebbero sortito l’effetto desiderato e il film non fu ammesso alla distribuzione.

The technical and intellectual intricacy of these effects—at such an early date for Soviet sound cinema—is considerable. [...] Conceived as a multi-layered artifact involving prose scenario, image, music, and non-musical sound—and fashioning the subtlest conjunctions and disjunctions among these elements—Enthusiasm was undoubtedly an ‘overachievement’ in 1930²³.

It was said that the film represented the production process as hellishly difficult forced labor and that the industrial noises exceeded the capacities of human perception. These noises were likened to screeching, buzzing, thundering, shaking, or a horrible roar. They were labelled inhuman, mechanical,

²² J. MacKay, *The Birth of the Russian Sound Film out of the Spirit of the Five-Year Plan*, in *Disorganized Noise*, cit., pp. 1-13: 8.

²³ Ivi, pp. 10-11.

monotonous, primitive, confused, exhausting, soporific, aggressive, irritating, deafening, overladen. Viktor Shklovsky wrote in his review that the film «crushed the spectators physically». Foreign critics, however, were enthusiastic²⁴.

At the discussion following the third preview (in Moscow on 8 February 1931), Enthusiasm was roundly chastised for lacking any 'backbone', any 'political specific gravity', any 'purposefulness' (*napravlennost'*), any 'orientation towards a conclusion' (*ustanovka na vyvod*); for 'falling to pieces' and for failing to 'organize the viewer'²⁵.

A tutto ciò si aggiunga che Vertov contava su uno spettatore interattivo e critico, non immerso nell'illusione della narrazione filmica, ma responsabilmente consapevole della distanza che doveva acquisire dai materiali di documentazione che stava osservando, a differenza di Ejzenštejn che, forse in maggior sintonia con il contesto culturale del momento, sentiva la responsabilità di dover plasmare e modellare uno spettatore ancora grezzo. «A risuonare era la vita vera, non armonizzata, con salti tonali e contrastanti sonorità, secondo il paradigma della musica dodecafonica»²⁶.

Concluse le sequenze legate agli obsoleti riti domenicali di culto e sbronze, la camera inquadra un drappello di pionieri, con tanto di tamburi, trombe e bandiere, che avanza in corteo verso la chiesa da convertire. Solenni rintocchi di campana a martello segnano l'alternarsi frenetico di immagini legate all'*ancien régime*: cupole, statue religiose, icone, croci, simboli zaristi. Compare poi un folto gruppo di attivisti che si apprestano all'opera di trasformazione con un carro a cavalli che trasporta un'imponente stella rossa a cinque punte, nuovo simbolo politico destinato a prendere il posto della croce sulla sommità del campanile. Gruppi di donne anziane dai volti rugosi e torvi osservano perplesse e contrariate. A fare da contrasto ai loro neri scialli serrati sotto il mento, i fazzoletti proletari legati dietro la nuca di altre donne più giovani pronte all'intervento di agitazione politica. Il corteo innalza striscioni, cartelli di propaganda e grandi maschere buffonesche che irridono le autorità ecclesiastiche. In una prima inquadratura di insieme, la guglia del campanile è significativamente affiancata a una serie di ciminiere di fabbriche che buttano fumo. Per segnalare ulteriormente il contrasto tra le due realtà. L'inoperatività della chiesa si contrappone all'attività fervente della fabbrica che riprende lo slogan di un ben noto manifesto di propaganda: «Il fumo delle ciminiere è il respiro della Russia sovietica».

Compare poi una seconda infilata di gente in corteo: uomini e donne escono dall'edificio sacro portando in mano icone e oggetti culturali. Potrebbe sembrare l'inizio di una tradizionale processione religiosa se il piglio e le espressioni sui volti non segnalassero quel cambio di segno a cui già ho fatto riferimento: crocifissi e arredi liturgici non sono solennemente portati in trionfo per essere venerati ma

²⁴ O. Bulgakova, *The Ear against the Eye: Vertov's Symphony*, «Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung», II, 2008, pp. 142-158: 147-148.

²⁵ J. MacKay, *Introduction*, in *Disorganized Noise*, cit., pp. 1-5: 3.

²⁶ K. Ičín, *Proletariat v rasploch. Simfonija Donbassa Džigi Vertova*, «Toronto Slavic Quarterly», <http://sites.utoronto.ca/tsq/22/ichin22.shtml>.



Figura 11. Fotogramma dal film *La sinfonia del Donbass* di Dziga Vertov, 1931.

baldanzosamente rimossi per la definitiva eliminazione. Nel frattempo, sul tetto si procede all'abbattimento della guglia. Il gioco fantasmagorico e visionario delle riprese rende con eccezionale originalità il procedimento dell'impresa. La cuspide ondeggia a lungo prima di cadere, così come, nell'artificio della ripresa cinematografica, ondeggiando, si sdoppiano e moltiplicano sovrapponendosi, cupole e strutture architettoniche. L'effetto caleidoscopio segnala il vortice in cui è caduta la religione e il disfacimento-risemantizzazione a cui vanno incontro i suoi simboli. Se da un lato rimanda anche ai precedenti vacillamenti ubriachi dei proletari, dall'altro propone una sorta di visione psichedelica del destino a cui la religione e le sue componenti erano sottoposte.

In Vertov's film the church's destruction becomes a complicated semiotic operation embedded in his film technique: the church is dismantled, but the filming devices actually produce and reinforce the dismantling. Using the technique of multiple exposures, he shows how several crosses are wiped out, one after another. The camera 'splits' or pulls down the church. The film's reverse motion raises the red star to replace the cross on the church roof²⁷.

²⁷ O. Bulkakova, *The Ear against the Eye: Vertov's Symphony*, cit., p. 152.



Figura 13. Fotogramma dal film *La sinfonia del Donbass* di Dziga Vertov, 1931.

Finalmente al posto della guglia sventolerà una bandiera (rossa), sulla torre a fianco si ergerà la stella (rossa) e il dialogo con le ciminiere fumanti sarà colmo di sintonia e complicità.



Figura 14. Fotogramma dal film *La sinfonia del Donbass* di Dziga Vertov, 1931.

Il circolo è pronto per la sua nuova vita e insegne e bandiere volano da sole, con un ennesimo artificio cinematografico, da terra alle proprie postazioni. La sostituzione dei simboli è immediata, quasi frenetica. Quel gioco di avvicendamento sequenziale che Elias Canetti pone alla base del discorso su Hitler e Speer, nella sua indagine relativa a un altro sistema totalitario: «In primo luogo è evidente – Speer stesso lo sottolinea – il parallelismo fra costruzione e distruzione»²⁸.

The point was to replace some monuments with others quickly, as if the emptiness created by the broken idols possessed some sort of destructive force that had to be subdued. [...] Destruction and construction can be understood, in a certain context, as the equally valid procedures of immortalization. Destruction affirms the power of the victor to the same extent as the erection of a monument to victory²⁹.

Un carro allegorico in arrivo alla sede delle celebrazioni trasporta un immenso volume dell'opera omnia di Lenin, a sua volta monumento, maquette ma in formato gigantesco di un simbolo fondamentale, e le nuvole che corrono nel cielo fanno da sfondo alla torre "risorta" a nuova vita della vecchia chiesa.

È stata una prima tappa nella lotta per il nuovo byt, resa possibile dalle opere di Lenin, la cui riproduzione marciava assieme ai membri del Komsomol e stimolava alla creatività (la radiotelegrafista si trasforma sotto i nostri occhi in scultrice che modella un busto del leader). L'eliminazione dell'analfabetismo, l'organizzazione della gioventù operaia, il piano di industrializzazione e di collettivizzazione delle terre, tutto dipende dalla dittatura del proletariato, il cui simbolo è la bandiera³⁰.

Sul numero di gennaio 1930 della rivista «Bezbožnik» l'operatore Cejtin pubblicava un breve saggio intitolato *Il Donbass senza dio*, a sostegno dell'impresa cinematografica e del film che si stava ultimando.

Il nuovo operaio culturalizzato del Donbass cresce ateo e distrugge radicalmente tutto ciò che gli è stato lasciato in eredità dal passato oscurantista. Per tutto il Donbass gli operai chiedono e concretizzano la chiusura delle chiese, trasformandole in circoli operai, teatri ecc. Lavorando al film *Sinfonia del Donbass* non avremmo potuto ignorare tali eventi e la nostra squadra ha evidenziato questi aspetti nella sinfonia e li ha immortalati³¹.

Ma, nonostante questo e altri molteplici sforzi, il pubblico degli anni Trenta non avrebbe mai visto questo film.

²⁸ E. Canetti, *Hitler secondo Speer*, in Id., *Potere e sopravvivenza. Saggi*, Milano 1974, pp. 83-125: 83.

²⁹ M. Epstein, *In the Shadow of Monuments. Notes on Iconoclasm and Time*, in *Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in Late Twentieth-century Russia*, ed. by N. Condee, Bloomington-London 1995, pp. 93-112: 100.

³⁰ K. Ičin, *Proletariat v rasploch. Simfonija Donbassa Dzigi Vertova*, cit.

³¹ B. Cejtin, *Bezbožnyj Donbass*, «Bezbožnik», II, 1930, p. 2.

[...] initial responses to *Enthusiasm* at Moscow and Kiev previews were hostile, possibly influenced by poor-quality sound projection facilities. While there may have been any number of underlying reasons for these reactions, many spectators appear simply to have been confused by the film: the film's form and challenging use of sound are an obstacle to understanding for contemporary and present-day spectators alike³².

Addirittura le scene relative all'aspetto che qui prendo in maggiore considerazione, la propaganda anti religiosa, furono oggetto di critiche feroci:

Particularly intolerable, it seems, was the opening 'anti-religious' sequence that, though apparently quite unobjectionably atheistic, failed to expose religious believers as active antagonists of socialism. The 'allegedly anti-religious bits' had to be excised, continued the same commentator (one Alekseev of the cultural division of the Moscow Regional Council of Unions), because 'documentary footage of old women devoutly praying in no way constitutes anti-religious propaganda'³³.

Più efficaci e di immediata comprensione, gradite sia ai critici-censori che al pubblico, restavano le copertine della rivista «Bezbožnik u stanka».

Il numero 15 del 1929 riportava il titolo: *La nostra conquista culturale sta nell'abolizione della trasfigurazione ubriaca*. Operai in piena attività di industrializzazione scaricano eloquentemente dalla carriola un Cristo assieme a

bottiglie vuote e a una pagnotta, mentre al loro fianco un collega spacca a mazzate una campana e le ciminiere delle solite fabbriche lanciano i loro sbuffi di fumo nell'aria. Fumo, come ricordava uno slogan dell'epoca, più profumato di quello dell'incenso.

Nessuna sofisticata citazione, nessuna complessa lettura tra le righe. I concetti sono espliciti, chiari e di immediata comprensione per tutti.

Prendo in considerazione ancora alcuni documenti cinematografici per completare il discorso e sottolineare come la produzione artistico-finzionale facesse fatica a rinunciare agli artifici stilistici e creativi in nome di un abbassamento della qualità finalizzato a una maggior divulgazione e com-



Figura 15. Copertina della rivista «Bezbožnik u stanka», XV, 1929.

³² J. Hicks, *Dziga Vertov. Defining Documentary Film*, London-New York 2007, p. 73.

³³ J. MacKay, *Cacophony of the Donbass*, cit., p. 5.

prensione presso le masse.

Se documentari di regime e reportage fotografici liquidavano le questioni in brevi sequenze essenziali e trionfalistiche, illustrando esplosioni e radicali abbattimenti di chiese delle più diverse confessioni, registi dotati di maggior talento e senso etico non riuscivano a fare a meno, lo dico con Vladimir Papernyj, di prestare attenzione al procedimento del gesto, al “come” le cose avvenissero, non limitandosi a un bieco e brutale risultato finale di portata kitsch.

Nella Cultura Due [staliniana] la questione del ‘come’ scomparve completamente dall’orizzonte. [...] Accadevano miracoli: un solo uomo eseguì la quota di lavoro che sarebbe spettata a quattordici (Aleksej Stachanov); si costruì una fabbrica in quarantacinque giorni invece che in alcuni anni. Nessuno si stupiva e chiedeva più come ci fossero riusciti (e soprattutto se ci riuscivano). Tutto accadeva come in una favola, poiché ‘tutto in una favola si conclude bene e subito’, ‘da favola’³⁴.

Ordinary reality was considered valuable only as it could be seen to reflect some form, or ideal essence, found in higher-order reality. The distinction between ordinary reality and fiction lost the crucial importance they have in other philosophical systems³⁵.

Il breve filmato che immortalava la demolizione del tempio di Cristo Salvatore, avvenuta per volere di Stalin nel 1931, avrebbe circolato massicciamente in tutto il Paese, mostrando il momento fatale del crollo della chiesa, contando su un pathos facile ed emotivamente basso, ma di sicuro effetto³⁶.



Figura 16. Fotogramma dal documentario sulla demolizione del tempio di Cristo Salvatore, 1931.

³⁴ V. Papernyj, *Cultura due. L'architettura ai tempi di Stalin*, Roma 2017, p. 265.

³⁵ C. Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago 1985, p. 146.

³⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=YFlx55OANg8>.

Nessun artificio poetico, nessuna metafora, nessuna citazione: soltanto adrenalina polvere e macerie. Tanto bastava e tanto entusiasmava. Ennesimo miracolo dello stalinismo realizzato in tempi e modi eccelsi e brevissimi. Possiamo addirittura parlare di una particolare forma di utopia creativa della distruzione. Immortalare la distruzione, metafora di vittoria, nei secoli attraverso il film. «The moment of explosion is, from the point of view of spectacle, undoubtedly the most significant in the whole biography of the monument»³⁷.

In questo caso, a segnare ulteriormente il cambiamento di tempi e atteggiamenti dottrinali, alla demolizione non sarebbe succeduta immediatamente la costruzione del nuovo, anzi, sarebbe partita una vera e propria epopea mitologica relativa all'edificazione del Palazzo dei Soviet, immenso edificio che Stalin intendeva erigere a sé stesso, superiore in dimensioni e portata ideologica persino al vecchio Cremlino. Mai i cittadini di Mosca avrebbero visto la costruzione realizzata, per le motivazioni più svariate, ma da tutti, massimo 'inganno' del potere discorsivo, sarebbe stata percepita come esistente e trionfante.

Si potrebbe ipotizzare [che] la costruzione principale della città principale doveva rispondere a un livello talmente alto di perfezione da renderne impossibile la realizzazione. Se gli edifici ordinari di Mosca furono *costruiti*, l'opera principale doveva rimanere un ideale irraggiungibile, a marcare il passaggio a un livello superiore³⁸.

Di analogia portata ed effetto fu il filmato che illustrava il solenne rogo delle icone, svoltosi nel 1930 nella cittadina di Tver', a cui la popolazione venne invitata a partecipare in massa³⁹. Breve, crudo, essenziale: sfilata anti religiosa allegorica che si concludeva in una sorta di sabba in cui le immagini sacre prendevano fuoco tra la folla esaltata in festa. Spettacolarizzazione rituale e definitiva di un atto iconoclasta risolutivo ed estremo.

Ben altro discorso sarebbe stato quello relativo a un film di Sergej Ejzenštejn del 1937, con cui concludo la mia sintetica trattazione, *Il prato di Bez (Bežin lug)*⁴⁰. A questo film e alle sue vicende ho dedicato un saggio in passato. Non ripeto il già detto. Riprendo alcuni punti essenziali e integro con considerazioni

³⁷ M. Epstein, *In the Shadow of Monuments. Notes on Iconoclasm and Time*, cit., p. 101.

³⁸ V. Papernyj, *Cultura due. L'architettura ai tempi di Stalin*, cit., p. 123.

³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=NgdSJqtVJ74>.

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=2nPjXNLYpM>. Questo film avrebbe dovuto riportare il regista a tutti gli effetti sulla scena nazionale dopo l'insuccesso di *Que viva Mexico!* L'intervento del boss della cinematografia sovietica, Boris Šumjackij, avrebbe però bloccato la produzione del film, dopo due anni di lavori (1935-37) e di ingenti spese sostenute dallo stato, con l'accusa, scontata e ricorrente in quell'epoca, di «inaccettabili e dannosi esercizi formalistici» («Pravda», 19/3/1937, p. 3). Il destino avrebbe ulteriormente congiurato contro la pellicola, riducendo a brandelli l'unica copia rimasta durante un bombardamento della seconda guerra mondiale. Nel 1968 i frammenti di ciò che era stato il film sarebbero stati ricomposti in un montaggio ideale, restituendo alla storia una serie di fotogrammi che conferiscono al prodotto un'aura sacrificale e lo propongono come successione di immagini non strettamente legate da un intreccio, il cui sviluppo narrativo (montaggio) risulta ancora più complesso e affascinante di quanto avrebbe potuto essere in origine.

aggiornate. Il film fu commissionato al regista per celebrare la collettivizzazione delle terre e la lotta ai *kulaki*, i contadini abbienti che ostacolavano il processo socialista. Tralascio il complesso ruolo del protagonista, il pioniere Pavlik Morozov che esula dalla nostra attuale trattazione⁴¹ e mi concentro sugli aspetti legati alla risemantizzazione delle chiese, anche in questa pellicola protagonisti importanti. Tematica analoga a quella esaminata nel film precedente, ma risolta con soluzioni e artifici assai differenti da quelli di Vertov. I contadini decidono unanimemente di convertire la chiesa del villaggio in circolo operaio per celebrare la sconfitta dei sabotatori e il loro arresto. Entrano nel tempio e iniziano a rimuovere arredi e icone.



Figura 17. Fotogramma dal film *Bežin Lug* di Sergej Ejzenštejn, 1937.

Quasi rapiti dalla forza delle icone e dei paramenti sacri, li avvicinano a sé, li indossano, inseriscono i loro volti all'interno delle cornici dopo averne rimosso le figure sacre. Da episodio di iconoclastia, la scena si converte in una forma di *autoiconizzazione* da parte dei contadini. [...] La scena del saccheggio della chiesa che costituisce uno dei momenti culminanti del Prato di Bežin è, in quest'ottica, un altro tentativo da parte di Ejzenštejn di rappresentare gli effetti dell'estasi. [...] Vediamo personaggi che in uno stato di estasi si appropriano delle forme

che li circondano fino a fondersi con esse. Le cornici vengono svuotate, i paramenti rimossi, l'iconostasi abbattuta da un contadino che appare come un novello Sansone, e il risultato, ancora una volta blasfemo, è la libera appropriazione di forme che hanno perso la loro sacralità iniziale⁴².



Figura 18 e 19. Fotogrammi dal film *Bežin Lug* di Sergej Ejzenštejn, 1937.

⁴¹ Cfr. A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Torino 2011, pp. 272 e sgg; G. P. Piretto, *Un prato di non facile lettura: Bežin Lug di Sergej Ejzenštejn*, «Samizdat», III, 2005, 2-3, pp. 181-189. [http://www.esamizdat.it/piretto_temi_ris_eS_2005_\(III\)_2-3.pdf](http://www.esamizdat.it/piretto_temi_ris_eS_2005_(III)_2-3.pdf)

⁴² A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, cit., p. 277.

La decisione di trasformare in circolo operaio la chiesa in cui i cattivi incendiari avevano cercato asilo, e smantellarne di conseguenza gli arredi, dà vita a una sequenza straordinaria, che nella sua intensità si arricchisce di una carica erotica, quasi orgasmica, trasformando l'insieme in una specie di tragedia ellenistica di spirito nietzschiano. Quella che nelle intenzioni doveva essere la distruzione di un simbolo di arretratezza e superstizione, lampante e didascalica, diventa una sottile e raffinata decostruzione, in cui reminiscenze, fede, credenza popolare, tradizione e innovazione si mescolano in un crescendo pittorico che combina vecchi e giovani, corpi semi nudi, arredi sacri, statue, sculture, icone. Volti di contadini russi, volti di vecchie, sguardi ieratici, capigliature ricciute e labbra tumide, torsi di giovanotti, volti di santi da icone, tantissimi primi piani a cui raggiere e aureole, cornici e dettagli architettonici conferiscono un'aura di laica santità, collocata in una dimensione che tende al soprannaturale. I giochi briosi, quasi da palestra dei ragazzi con candelabri e oggetti di culto poco possono contro le statuarie e solenni pose da *Pietà* o *Stabat mater* che si inseriscono tra un riso di donna (madonna) e una burla di bimbo (putto, angiolo) con le corone usate per gli sposalizi. E a siglare tutto questo non una canzonetta edificante e brillante, ma la musica di Prokof'ev con le sue sonorità da basilica e tonalità solenni. Quella che vorrebbe essere una risata denudatoria e dissacrante, in conseguenza del montaggio e delle angolature di ripresa, si trasforma in un sorriso che tradisce il disagio e la scarsa convinzione con cui l'operazione viene compiuta. La narratività, nel racconto di Ejzenštejn, si scompone in una miriade di immagini montate freneticamente a suggerire un linguaggio e una visione che necessitano di interpretazione e approfondimento. Categorie che gli anni Trenta non erano più apprezzate né riconosciute. Il vecchio e il nuovo si combinano secondo paradigmi che non corrispondono alle aspettative, che non sortiscono gli effetti voluti dalla censura. Il gioco non è abbastanza convinto. Si percepisce in maniera troppo chiara che dietro lo smantellamento della chiesa sopravvive una ritualità non dimenticata⁴³.

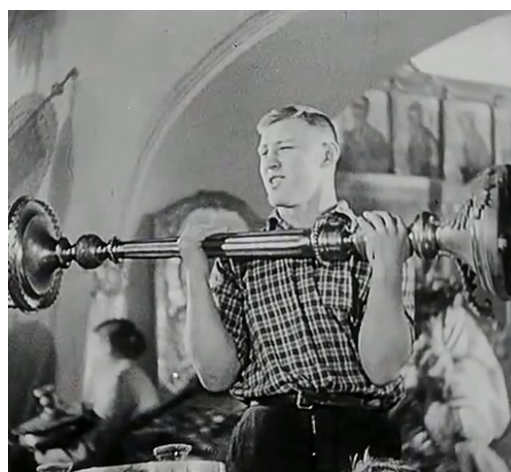


Figura 20 e 21. Fotogramma dal film *Bežin Lug* di Sergej Ejzenštejn, 1937.

Il critico Boris Šumjackij, all'epoca onnipotente,

vide nella scena del 'saccheggio' della chiesa «un vero e proprio baccanale distruttivo in cui i contadini delle fattorie collettive erano ritratti come se fossero dei vandali», un esempio di quegli 'esercizi formalisti' che ostacolavano la via verso un

⁴³ G. P. Piretto, *Un prato di non facile lettura*, cit., pp. 187-188.

cinema 'potente, chiaro e diretto', e un'ulteriore testimonianza del fatto che Ejzenštejn non aveva capito che il nuovo cinema sovietico doveva essere 'guidato' dalle autorità, per non commettere più gli errori del passato⁴⁴.



Figura 22. Rivista «Krokodil» XLVIII, 1929.

Il regista fu costretto a una pubblica autocritica in cui riconosceva i propri errori e faceva ammenda. Unica via d'uscita per un artista che non aveva nulla di anti-sovietico se non l'esigenza innata e irrefrenabile di non mortificare il proprio talento al servizio di una retorica banale e umiliante.

Un'ultima immagine per concludere il discorso, tratta dalla rivista satirica ufficiale «Krokodil», numero 48 del 1929, anno in cui il passaggio dalla cultura bolscevica degli anni Venti a quella staliniana dei Trenta era iniziato ma non ancora compiuto.

«Angoletto bianco in città rossa», recita la didascalia. Schermata da una gigantesca ragnatela la chiesa bianca, con campanile, cupole e croci ancora intatte, pare attendere il proprio destino, di distruzione o riqualificazione, mentre intorno a lei



Figura 23. Manifesto di propaganda anti-religiosa.

⁴⁴ A. Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, cit., p. 280.

insegne e scritte testimoniano dell'incalzare del nuovo e della smania, anche se in questo caso ampiamente controllata, di scalzare i pochi residui rimasti e dare solennemente il via al piano quinquennale.

Un roboante manifesto ribadiva il concetto e lo divulgava attraverso una complessa immagine e una serie di slogan e moniti martellanti:

La religione è il freno del piano quinquennale! Abbasso le feste religiose! Tutti entrino a far parte dell'associazione dei senzadio militanti! La religione è un mezzo di soggiogamento dei lavoratori! Tutte le religioni allo stesso modo recano danno e rallentano la costruzione del socialismo! Sparare a zero sull'atteggiamento di conciliazione nei confronti della religione, sulle benignità e passività nella lotta contro il nemico di classe!

Presto il nemico di classe si sarebbe trasformato in un concetto più ambiguo e pericoloso: nemico del popolo. Industrializzazione massiccia e collettivizzazione delle terre incombevano e portavano il paese verso il binomio che avrebbe caratterizzato il decennio successivo, almeno fino allo scoppiare della Seconda Guerra Mondiale: euforia e terrore.

Gian Piero Piretto, Università di Milano
✉ gianpiero.piretto@unimi.it