

Piccoli generatori di desiderio. Indagine sulla funzione meronimica degli oggetti nel cinema di Ivan Aleksandrovič Pyr'ev

Irina Marchesini

Ma tutti i feticci avevano lo stesso scopo. Erano armi per aiutare la gente a non essere più soggetta agli spiriti, a diventare indipendente. Strumenti. Se diamo forma agli spiriti diventiamo indipendenti. Gli spiriti, l'inconscio [...], l'emozione sono la stessa cosa. Ho capito perché ero pittore.

Pablo Picasso in André Malraux, *La tête d'obsidienne*

Quadro teorico-culturale di riferimento

In un recente saggio Olaf Möller ha messo in evidenza il carattere enigmatico della produzione di Ivan Aleksandrovič Pyr'ev, sottolineando inoltre una certa disarmonia di opinioni in ambito critico in merito al lavoro del regista sovietico. Non a torto, nelle narrazioni filmiche pyr'eviane Möller individua un atteggiamento di 'saggezza politica' spesso accompagnato da una profonda conoscenza della mentalità dell'*homo sovieticus*:

[p]er Pyr'ev il cinema era una forma di spettacolo intelligente per le masse¹, un'arte del popolo. Faceva film perché fossero compresi da tutti e sapeva che il patrimonio condiviso di storie e immagini era una scorciatoia verso l'inconscio collettivo, i sogni di una nazione, le sue aspirazioni e le sue paure, i suoi angeli e i suoi demoni. (Möller 2012: 215)

Nei suoi film il regista mostra, per utilizzare la felice espressione di Piretto, «i lati luminosi e quelli oscuri dell'esperimento sovietico» (2012: 10). Tuttavia, l'autentica cifra 'testuale' della produzione pyr'eviana sembra essere la catalizzazione delle emozioni del pubblico verso gli oggetti, a loro volta portatori degli ideali socialisti; questo espediente potrebbe esser considerato come uno dei fattori che hanno determinato il grande successo di Pyr'ev in Unione Sovietica, coronato dall'ottenimento di ben sei premi 'Stalin' (1941, 1942, 1943, 1946, 1948, 1951).

Sulla base di queste premesse, e soprattutto partendo dal presupposto secondo cui gli «oggetti possono essere ritenuti responsabili e indicatori della costruzione del discorso culturale, della storia della quotidianità, della gestione delle emozioni» (Piretto 2012: 10), nel presente studio si indagheranno le modalità di costruzione del desiderio all'interno del linguaggio pyr'eviano, con particolare riferimento al genere della commedia musicale kolchoziana. Più precisamente, attraverso l'analisi della relazione tra sguardo e tessuto filmico si vorrà dimostrare la seguente tesi: in determinati contesti narrativi, il *modus vivendi* sovietico diventa estremamente desiderabile grazie alla visione di una figura autoritaria o di oggetti appartenenti alla sfera della quotidianità, vere e proprie incarnazioni di quel «radioso avvenire» (Piretto 2001) costantemente promesso, ma mai arrivato. Pertanto, sulla scorta dei più recenti studi in ambito culturale sovietico e delle cosiddette *gaze theories*, sembra opportuno procedere con l'analisi di film come *Partijnyj Bilet* (La tessera del Partito, 1936,

¹ Sul concetto di 'cinema per le masse', si vedano Ol'chovyj (1929), Šumjackij (1935), Pisarevskij (1958), Youngblood (1992a) e (1992b).

108'), pellicola consacrata al feticcio² per eccellenza dell'ideologia sovietica, la tessera del Partito. Si passeranno poi in rassegna i *musical* 'kolchoziani', tra cui *Svinarka i Pastuch* (La guardiana dei porci e il pastore, 1941, 88') e *Kubanskie Kazaki* (I cosacchi del Kuban, 1949, 111'), indubbiamente tra i lungometraggi in cui l'ideale di vita sovietica, giocato principalmente sui concetti di massima produttività e amore per la patria, viene rappresentato a tinte talmente vivaci e allegre da rischiare di diventare molto appetibile.

Partijnyj Bilet

La tessera del Partito, protagonista assoluta dell'omonimo film, è forse una delle più significative espressioni di feticcio nella cultura sovietica. Per chiarirne la funzione all'interno del film occorre anzitutto riferirsi alla distinzione tra 'cosa' e 'oggetto' suggerita da Piretto: «[p]er 'cosa' intenderò quel manufatto che implica la presenza di un legame affettivo e relazionale tra prodotto e soggetto, mentre il termine 'oggetto' sottintende tra le due parti in questione una dimensione di puro possesso» (Piretto 2012: 11). A questo proposito, è opportuno ricordare anche l'articolata disamina proposta da Remo Bodei. Secondo il filosofo, in italiano

'cosa' (e i suoi correlati nelle lingue romanze) è la contrazione del latino *causa*, ossia [...] ciò che riteniamo talmente importante e coinvolgente da mobilitarci in sua difesa [...]. 'Cosa' è, per certi versi, l'equivalente concettuale del greco *pragma*, della latina *res* o del tedesco *Sache* [...], parole che non hanno niente a che vedere con l'oggetto fisico in quanto tale [...], ma che contengono tutte un nesso ineliminabile non solo con le persone, ma anche con la dimensione collettiva del dibattere e del deliberare. (2009: 12-13)

² Per approfondimenti sul concetto di feticcio, cfr. Augé (2002), Fusillo (2012).

‘Oggetto’ è, invece,

un termine più recente, che risale alla scolastica medievale e sembra ricalcare teoricamente il greco *problema*, ‘problema’ inteso dapprima quale ostacolo che si mette avanti per difesa, un impedimento che, interponendosi e ostruendo la strada, sbarra il cammino e provoca un arresto. In latino, più esattamente, *obicere* vuol dire gettare contro, porre innanzi. (2009: 19)

Nel caso di *Partijnyj Bilet* ci troviamo di fronte ad una ‘cosa’, poiché la sua relazione con i personaggi va oltre il semplice possesso; in ultima istanza, sarà strumento di condanna di uno dei più gravi reati del tempo, il sabotaggio. Infatti, sullo sfondo dell’impianto puramente costruttivista della fabbrica, che funge da scenografia d’elezione, assistiamo alle vicende che coinvolgono il triangolo amoroso composto da Anna Kulikova (Ada Vojcik), Pavel Kuganov (Andrej Abrikosov) e Jaša (Igor’ Maleev). Kuganov è un giovane siberiano appena giunto alla fabbrica moscovita dove lavorano anche Anna e Jaša; con abilità e scaltrezza, il nuovo arrivato riesce a insinuarsi nel rapporto tra i due, sposando infine Anna³. Kuganov è però un falso modello ‘positivo’: il matrimonio è solo un raggirato finalizzato allo svolgimento della sua attività spionistica all’interno del Partito, del quale la moglie è membro rispettabile. Kuganov, o meglio l’assassino Ivan Vasil’evič Zjubin, è dunque doppiamente traditore: oltre ad aver usato la donna, è un vero e proprio ‘nemico del popolo’ (*‘vrag narodov’*, *‘diversant’*⁴), un infiltrato. Il discorso sulla tessera del Partito si concentra nell’ultima mezz’ora

³ Per questo motivo, Jaša chiederà di essere trasferito in Siberia. Si compie così una perfetta sostituzione: il siberiano, figura malvagia, prende il posto dell’eroe positivo, che in Siberia cercherà invano una cura per i suoi tormenti amorosi. Sarà però proprio in questo luogo che Jaša scopre le trame e le nefandezze compiute dall’avversario.

⁴ Per un approfondimento sulle modalità di rappresentazione del ‘nemico del popolo’ nella propaganda sovietica, cfr. Fateev (1999), Ščerbenok (2009).

del film: l'organizzazione per la quale lavora Kuganov ha bisogno del documento per una donna, e chiede a Pavel di rubarla alla moglie; i due sembrano infatti al di sopra di ogni sospetto, dal momento che entrambi ricoprono una posizione di riguardo sul lavoro e nel Partito. Naturalmente, l'uomo non si fa sfuggire l'occasione, ma l'inganno non riesce del tutto: Anna rimane senza il suo prezioso *partbilet*, che viene però recuperato dal suo superiore [fig. 1]. A questo punto, la situazione della giovane si fa complicata: perdere un documento così importante come la tessera di Partito poteva prevedere come pena persino l'espulsione, poiché, nelle parole del segretario del *Partkom*, Fedor Ivanovič,

bilet kommunističeski ne zabyvajut, ego ne chranjat gde popala, ego ne brosjut v portfele, a nem pomnut každyj čas, ego *beregut*. Etot bilet naši staršie tovarišči prinesli nam čerez Sibiri, čerez tjurmy, golod i pytki. S etim biletom sražalis' i umirali bol'sheviki. Bilet – etot *simvol* česti, gordosti i bor'by každogo bol'shevika. Za nego dralis' i derutsja do poslednej krovinki⁵.

Questo discorso, sostenuto da una grande enfasi recitativa, viene pronunciato in occasione del processo istituito contro Anna, rea di non aver tenuto sempre sotto controllo la sua tessera. Quanto viene detto esprime con molta chiarezza il significato di questa 'cosa', che intrattiene una sorta di rapporto di meronimia con coloro che hanno sacrificato la propria vita per rendere reale il grande sogno sovietico. La gestualità dell'attore, volta a mettere *sempre* in primo piano

⁵ Trad. it.: «i comunisti non si dimenticano della tessera, non la conservano dove capita, non la buttano nello zaino, se la ricordano ad ogni ora, la custodiscono. I nostri compagni più anziani ci hanno portato questa tessera attraverso la Siberia, dalla prigione, dalla fame e dalla tortura. Con questa tessera sono stati abbattuti e sono morti dei bolscevichi. La tessera è simbolo dell'onore, dell'orgoglio e della lotta di ogni bolscevico. Per essa combatterono, e combattono, fino all'ultima goccia di sangue». Tutte le traduzioni sono da considerarsi mie.

l'oggetto, può persino assumere un'aura di sacralità, se s'istituisce un paragone con quanto avviene nel rituale cristiano, dove l'ostia viene tenuta dal prete in posizione rialzata, affinché i fedeli possano vedere chiaramente 'il corpo di Cristo'. «[L]a chiesa», scrive Gasbarro, «dà senso collettivo alle pratiche della vita individuale con i sacramenti e sempre con essi indica una strada da percorrere, una direzione nuova, un unico senso alla storia collettiva che è lo stesso della vita individuale: la salvezza come *survita*» (2002: 161). Il nitido primo piano sul personaggio che muove il piccolo oggetto tra le mani, unitamente al tono eloquente con il quale vengono spese le solenni parole, vanno senza dubbio a colpire ripetutamente l'attenzione dello spettatore, facendo crescere in lui da un lato il desiderio di appartenenza ad un gruppo dagli ideali apparentemente così alti; dall'altro, lo spinge a desiderare la condanna di una donna (anche in questo caso, apparentemente) tanto distratta e sciocca. Un sentimento, quest'ultimo, che viene ulteriormente enfatizzato dall'intervento di Kuganov, il quale, invece di difendere la moglie, rincara le accuse. Anch'egli ricorre alla meronimia per descrivere la tessera, definita «ključ k serdcu našej partii»⁶.



Fig. 1. La tessera del Partito di Anna.

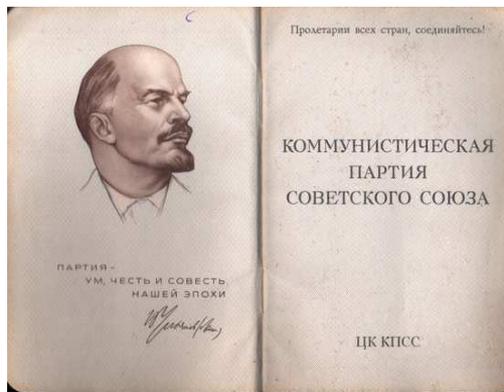


Fig. 2. Tessera del KPSS, interno.

Tuttavia, in *Partijnyj Bilet* la tessera del Partito non è l'unica 'cosa' che spinge lo spettatore a desiderare un'irreprensibile e disciplinata

⁶ Trad. it.: «la chiave per il cuore del nostro Partito».

vita sovietica. All'inizio del film Kuganov cerca accoglienza presso certi suoi conoscenti moscoviti, senza però avere successo. La casa in cui viene accolto in quei brevi istanti è semplice, assolutamente priva di orpelli; tra i comuni oggetti di uso quotidiano spicca una foto di Stalin [fig. 3], posta là dove solitamente nelle case russe si trovavano le icone. Una simile sistemazione è assegnata al busto di Lenin [fig. 4], ben riconoscibile nell'abitazione di Anna, dove è ambientato il pranzo di nozze tra la donna e Kuganov. In questa scena si noterà un certo calcolo nella scelta dell'angolazione di ripresa rispetto al posizionamento degli attori. Infatti, una volta sedute a tavola, le figure assumono una configurazione 'piramidale': alla base ci sono gli onesti lavoratori, mentre al centro in alto è posta la statuetta del leader⁷, una 'cosa' peraltro resa ancor più evidente dal gioco di chiaroscuri che si crea tra la sua sede (un angolo, per ovvie ragioni buio) e il candido materiale di cui è costituita. Sotto il semblante di un benevolo 'padre politico', di '*batjuška*'⁸, la 'cosa' diventa portatrice di valori positivi, come rigore, fedeltà, onestà⁹ e amore, suscitando in chi osserva il desiderio di possedere una simile esistenza, regolata dai medesimi principi.

⁷ Si noterà inoltre che, pochi istanti dopo, si ripete una simile configurazione, giocata però solo su due figure: avremo un piano americano in cui il padre di Anna, Filip Maksimovič, si alza in piedi davanti al genero Kuganov per proporre un brindisi. Pare evidente che l'associazione di questa inquadratura rafforzi la precedente, con la quale intrattiene un rapporto diretto. Pertanto, verrà enfatizzata la funzione di Lenin come 'padre'.

⁸ Si tratta di un termine pressoché intraducibile da un punto di vista culturale. Utilizzato ancora oggi nella sfera religiosa ortodossa, nel periodo sovietico venne inizialmente attribuito a Iosif Vissarionovič Džugašvili (Stalin); il significato letterale è 'padre buono'. In questa parola è racchiuso un sentimento di sottomissione rassegnata e affettuosa all'autorità, sia essa religiosa o statale. Kuryleva e Nikiforova specificano che il termine denota «a kind of highly patriotic respect, addressed only to a ruler or a country rather than to one's own biological or spiritual father» (2012: 258).

⁹ Nel suo discorso il padre ricorda: «običie u nas strogie, vernye, čestnye». Trad. it.: «il nostro modo di vivere è rigoroso, fedele e onesto».



Fig. 3. L'immagine di Stalin.



Fig. 4. Il busto di Lenin.

Svinarka i Pastuch

Nelle successive pellicole, convenzionalmente associate al sottogenere della commedia musicale kolchoziana per via della loro ambientazione, si possono trovare molte 'cose', ma anche 'oggetti', le cui funzioni convergono nel comune scopo della stimolazione del desiderio nello spettatore a impegnarsi nella costruzione di una realtà quanto più simile a quella proposta. In *Svinarka i Pastuch* è possibile ravvisare una reiterazione, seppur di minore entità, nelle scelte stilistiche e compositive in precedenza evidenziate: anche in questo caso, l'immagine-icona di Stalin, nuovamente collocata nella sede un tempo propria delle raffigurazioni sacre religiose, trova posto nelle inquadrature pyr'eviane, come accade nella scena in cui culmina il malinteso alla base della trama [fig. 5].



Fig. 5. Il ritratto di Stalin.

L'abnegazione verso il proprio dovere, filo conduttore in *Partijnyj Bilet*, è caratteristica dei due eroi, la nordica Glafira Andreevna Novikova (Marina Ladygina, moglie di Pyr'ev) e l'attraente pastore del sud Musaib Gatuev, protagonisti di una storia d'amore non esente da diverse tipologie di sabotaggio. Un gaio e leggero naturalismo socialista impregna questa pellicola, che si apre con l'allegria canzone di Glaša per i suoi amati maiali. La quantità degli animali già preannuncia l'opulenza di 'oggetti' (intesi, in questo caso, come beni alimentari e di consumo) che colmerà lo spazio filmico in *Kubanskije Kazaki*. Sin dalle prime scene appare evidente che una delle funzioni primarie della componente musicale sia quella di enfatizzare la *joie de vivre* e l'allegria che quotidianamente affiancano i personaggi nel loro lavoro. Sentimenti, questi, che il pubblico a sua volta prova in virtù di una forte immedesimazione con i protagonisti del film, ma anche alla vista della quantità di sani, robusti animali che inonda lo schermo. L'incontro con questi 'oggetti', vera e propria fonte di ricchezza, stimola nello spettatore il desiderio di vivere una simile esistenza, pienamente appagata persino in condizioni umili. Il messaggio che questa pellicola sembra ripetere di continuo attraverso gli oggetti è che il sistema sovietico funziona, ed esserne parte integrante può rendere felice un cittadino. Tuttavia, in questo film il rapporto uomo-animale non è inteso semplicemente in termini di possesso; con queste 'cose' viene instaurato un legame più profondo, paragonabile ad un affetto. Non a caso, la protagonista femminile Glafira fa costruire per i suoi maiali un nuovo porcile ben riscaldato, pulito, per garantir loro migliori condizioni di vita e, di conseguenza, aumentarne la produttività. In maniera analoga, il pastore Musaib va alla ricerca di tre pecorelle smarrite in una notte tempestosa, arrischiandosi per quelli che considera i migliori capi del suo gregge. Tuttavia, a guidarlo non è solamente un intento economico, ma anche sentimentale: il giovane dichiara, infatti, di ricordarsi il 'volto' di ognuna delle sue pecore. L'investimento emotivo dei protagonisti nei confronti dei loro animali contagia lo spettatore, che non può sottrarsi, ancora una volta, ad una

logica di identificazione, e desiderio di emulazione di un simile atteggiamento positivo nella realtà.



Fig. 6. *Glaša e i suoi maiali.*



Fig. 7. *Il gregge di Musaib.*

Da un lato, la semplicità della trama costituisce un elemento irrinunciabile per la creazione di situazioni verosimili in cui qualsiasi cittadino sovietico potrebbe trovarsi. Dall'altro, però, andrebbe tenuto in considerazione anche l'aspetto in un certo senso 'onirico' dei fatti narrati. I personaggi, pur ancorati in alcuni momenti a concreti indici reali (come la città di Mosca, o la 'VDNCH', il 'Centro Esposizioni di tutta la Russia'), sembrano muoversi in un'atmosfera indefinita: ad esempio, i villaggi di Glafira e Musaib potrebbero essere ovunque nel Nord e nel Sud dell'Unione Sovietica. Se, secondo la teoria freudiana, il sogno rappresenta un modo mascherato per esprimere la realizzazione di un desiderio¹⁰, si potrebbe esaminare *Svinarka i Pastuch* privilegiando una chiave di lettura onirica. L'adozione di un simile punto di vista apre nuove prospettive nel contesto della discussione sul ruolo delle 'cose' nel cinema pyr'eviano in relazione alla stimolazione del desiderio. Come scrive Remo Bodei, nel sonno il dormiente assiste al «dissolversi dell'abituale solidità del mondo», entrando nella «logica allucinatoria del desiderio» (2009: 4); in simili condizioni, la razionalità della coscienza in stato di veglia cede il terreno ad una percezione istintiva. In questo impalpabile spazio, anche la 'cosa' si spoglia della

¹⁰ Cfr. Cingolani-Riccini (2003). Per ulteriori approfondimenti cfr. anche Piemonti-Polacco (2001).

sua 'determinatezza diurna' per far posto ad un'aura 'magica', lontana dall'ordinario e dal quotidiano. Gli animali di Glafira e Musaib non sono più solamente 'oggetti', dai quali provengono le preziose materie prime che contribuiscono al sostentamento della società sovietica; essi diventano invece 'meronomie di felicità'. Il vuoto se si vuole semantico che si crea in quella zona buia propria del sogno viene quindi riempito, nelle pellicole pyr'eviane, di ideologia, trasformando ancora una volta queste 'cose' in strumenti del potere, capaci di originare specifici e mirati desideri nelle masse: primo fra tutti, la brama di possedere questi piccoli generatori di felicità.

Si noterà, inoltre, che il *musical* è il genere che meglio si presta per la costruzione di quel 'sogno comunista' di cui parla Taylor:

[i]f cinema was an illusion, the musical was to be the means through which that illusion was to be turned into the fairy tale of 'reality in its revolutionary development' for a population encouraged to believe that 'we were born to turn fairy tale into reality' and to demonstrate that belief in song, and sometimes in dance as well. (1999: 145-146)

La dimensione creata dalle commedie musicali pyr'eviane è quella di un bellissimo sogno patinato che, se da un lato vuole stimolare un particolare desiderio nello spettatore, dall'altro cerca di dissimulare una realtà spesso fatta di stenti e sofferenze, caratterizzata da una sostanziale 'mancanza': «[v] trudnye momenty istorii zritel' redko chočet videt' svoi trudnosti izobražennymi na ekrane. On predpočitaet 'son zolotoj'»¹¹ (Turovskaja 1988: 137). Per questo motivo, Taylor osserva che «[f]rom the very beginning Pyr'ev's kolkhoz musicals were to hide the actuality of the Soviet countryside behind conventions that 'varnished' reality» (1999: 148). Pertanto, le pellicole kolchoziane di Pyr'ev svolgono anche la funzione di 'proiettori' che

¹¹ Trad. it.: «nei momenti difficili della storia lo spettatore raramente vuole vedere le proprie difficoltà rappresentate sullo schermo. Egli preferisce il 'sogno dorato'».

mostrano (e, in parte, promettono) un meraviglioso futuro, un avvenire in cui il sistema sovietico sarà perfettamente funzionante per merito del lavoro svolto dal *sovok* (il cittadino sovietico), il quale spera, proprio grazie alle sue attività, di coronare quel 'sogno d'oro' di felicità. Del resto, anche la propria felicità era 'comune' e non 'privata', come tutto in Unione Sovietica: il successo *personale* giovava non (sol)tanto al singolo, quanto alla *comunità*. Era dunque necessario che la *collettività* fosse animata da un fervente desiderio di progresso volto alla perpetua metamorfosi della realtà; come scrive Anatolij Lunačarskij,

socialističeskij realist sam aktiven. On ne prosto poznaet mir, a stremitsja ego peredelat'. [...] [N]aše iskusstvo [...] ne udovletvoreno dejstvitel'nost'ju [...]. No, buduči ne udovletvoreno dejstvitel'nost'ju, ono chočet ee peredelat', ono znaet, čto možet ee peredelat'¹². (1967: 615-616)

Kubanskie Kazaki

In seguito alla Grande Guerra Patriottica¹³, i film di Pyr'ev perdono la spensieratezza dei predecessori, per diventare più cupi. Nonostante sia impossibile nascondere il profondo solco lasciato dal conflitto¹⁴, il regista sceglie di mettere in scena la ripresa economica, per dare gioia e sollievo allo spettatore, pesantemente provato dai recenti eventi storici. *Kubanskie Kazaki* è, infatti, una commedia musicale che esalta la prosperità, specialmente economica, dell'Unione

¹² Trad. it.: «il realista socialista è attivo. Lui non conosce semplicemente il mondo, ma cerca di ricostruirlo. [...] La nostra arte non è soddisfatta della realtà [...]. Ma, essendo insoddisfatta della realtà, essa vuole 'rifarla', essa sa che può 'rifarla'».

¹³ Con Grande Guerra Patriottica s'intende il secondo conflitto mondiale. Su questa pellicola si veda anche Piretto (2000).

¹⁴ Evidente, ad esempio, nella canzone «*Kakim ty byl, takim ostalsja*» («Sei rimasto quello che eri»).

Sovietica. Troviamo qui il trionfo dell' *'izobilie'* ('abbondanza'), che satura lo spazio filmico sin dalle prime inquadrature a campo lunghissimo (CLL): la narrazione si apre con la ripresa delle distese dorate delle coltivazioni del grano e con le fasi della sua lavorazione, energicamente commentate dalla canzone *'Urožajnaja (zemlja)'*, '(la terra) fertile'.



Fig. 8. Le coltivazioni di grano.



Fig. 9. Donne al lavoro.

I personaggi sono costantemente circondati da beni di consumo, nei momenti di lavoro come nei momenti di svago, ad esempio in occasione della *'Osennjaja jarmarka'* ('fiera d'autunno') alla quale si recano per attuare delle compravendite. La ricchezza del paese viene resa quasi tangibile all'occhio dello spettatore, che si smarrisce nel variopinto turbinio degli oggetti ripresi in numerose carrellate. Quest'opulenza viene ulteriormente sottolineata dai discorsi dei lavoratori, che non perdono occasione di elogiare gli eccellenti risultati raggiunti in quell'anno, con duro lavoro e instancabile impegno. La visione di un modello di vita così positivo, la cui efficacia è eloquentemente dimostrata da una cospicua presenza di oggetti, non può far altro che generare un desiderio di emulazione in chi guarda. Il *sovetskij byt'*, il *modus vivendi* sovietico, diventa così desiderabile, poiché portatore di gioia, felicità e benessere. Nelle parole di Piretto, questi oggetti sono però «[s]imbolo, anche se soltanto cinematografico, di quella ricchezza che Stalin voleva spacciare per reale e che promuoveva e prometteva ai suoi cittadini» (2012: 23). Tuttavia, la

visione di questi simboli è il reagente fondamentale che dà origine al desiderio: l'oggetto, dunque, non è solamente osservato, ma a sua volta 'rimanda' lo sguardo indietro, andando a modificare lo spettatore. Nelle parole di Elkins¹⁵, «[u]ltimately, seeing alters the thing that is seen and transforms the seer. Seeing is metamorphosis, not mechanism» (1997: 11-12).



Fig. 10. *Cosacche che portano i cocomeri alla fiera.* Fig. 11. *Bambole alla fiera autunnale.*



Fig. 12. *Strumenti musicali*

Fig. 13. *Porcellane*

¹⁵ Per ulteriori approfondimenti sulla teoria dello sguardo nel contesto cinematografico, cfr. Argyle-Janet (1973), Mulvey (1975, 1989), Mayne (1993), Denzin (1995), Jenks (1995), Barry (1997), Hall (1997). Si consiglia inoltre il recente articolo di Henry Krips "The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek" (2010), in cui viene discussa la posizione di Joan Copjec nei confronti del concetto di 'sguardo' in Lacan e Foucault.

A questo proposito, appare significativo menzionare anche il valore della scelta pyr'eviana in merito al genere: la commedia musicale, contraddistinta da un'inedita immediatezza conferita dall'elemento sonoro, svolge la significativa funzione di rafforzamento del messaggio trasmesso dagli oggetti. Non a caso, Taylor puntualizza che «[t]hrough the music and lyrics of the songs, the ideological message of the musical comedy would penetrate more deeply and enduringly into the consciousness of the millions»¹⁶ (1999: 146-147). Sulla scorta delle riflessioni di John Berger¹⁷, gli ultimi due film presi in esame, *Svinarka i Pastuch* e *Kubanskie Kazaki*, potrebbero essere letti come grandiose *réclame* volte a promuovere la politica socialista¹⁸. Pur non stimolando il consumo, come accade normalmente nelle pubblicità, queste pellicole si fondano sull'idea che secondo Berger si situa alla base dell'intero sistema promozionale: le persone possono migliorare la propria esistenza attraverso l'acquisto, e dunque l'acquisizione del modo di vivere mostrato nei film di Pyr'ev. Le loro vite saranno conseguentemente più agiate, anche se il prezzo da pagare non si misura tanto in termini pecuniari, quanto in termini di libertà. Inoltre, Berger evidenzia l'importante relazione tra pubblicità e invidia. La pubblicità, infatti, concentra l'attenzione del pubblico sull'immagine di una o più persone la cui vita è stata trasformata in meglio, diventando così invidiabile. A questo riguardo, un rapido sguardo all'etimologia della parola 'invidia' può fornire qualche utile spunto di riflessione. Si tratta di un sostantivo derivato dalla base latina *videre*, che assieme al prefisso 'in' forma il composto *invidere*, in cui l'affisso

¹⁶ Per approfondimenti sulle funzioni del *musical*, cfr. Stites (1992) e Anderson (1995).

¹⁷ Per approfondimenti sul linguaggio pubblicitario, cfr. Williamson (1978) e Messaris (1997).

¹⁸ «The promotion of [the] notions of 'happiness' and 'joy' was to be one of the principal functions of Soviet filmmaking within the framework of socialist realism adopted at the First Congress of Soviet Writers in August 1934» Taylor 1999: 135.

conferisce un significato negativo, poiché «l'invidioso non può vedere la prosperità altrui, senza provarne un vivo rancore, e invece di fissare gli occhi sull'oggetto, che eccita la sua passione, li ritorce involontariamente e con orrore» (Pianigiani 1993). Nella sua ricostruzione, Ottorino Pianigiani (1993) accenna significativamente alle lingue slave, ed in particolare al russo, dove il sentimento dell'odio, l'odiare, viene espresso dal composto *nenavidet'*, formato dalla base *videt'*, 'vedere', e dal prefisso negativo *ne*, 'non'; letteralmente 'non vedere'. Se dunque una visione di prosperità può implicare sentimenti ostili, per colmare la distanza tra la propria realtà e la promessa di quel benessere già esperito dall'*altro*, lo spettatore dovrà convogliare il proprio interesse verso l'ottenimento dell'agiatezza (che poi è l'oggetto del desiderio), raggiungibile solo attraverso l'emulazione dei comportamenti descritti con precisione in queste pellicole pyr'eviane. Può sembrare persino paradossale il fatto che Pyr'ev ricorra anche all'uso di specifici 'segni visivi' riconducibili alla pittura borghese in pieno periodo sovietico. Non è affatto infrequente notare un uso 'romantico' della natura¹⁹, spesso associata all'innocenza; basti pensare alle numerosissime riprese dei boschi nordici e delle montagne del sud in *Svinarka i Pastuch*, o alle romantiche passeggiate dei 'Romeo e Giulietta' sovietici in *Kubanskije Kazaki*. Anche altri elementi, identificati da Berger, sono ricorrenti: è evidente una rappresentazione decisamente stereotipata sia della donna che dell'uomo, e altrettanto presenti sono le scene in cui il bere (bevande alcoliche) viene rappresentato come segno di successo. Si ricorderà, ad esempio, quel brano in *Kubanskije Kazaki* in cui i cosacchi sono riuniti a bere la birra per festeggiare i risultati ottenuti durante l'anno. Qui si può notare una particolare composizione scenica che 'triplica' l'oggetto 'birra'. La bevanda è presente sul tavolo apparecchiato con ogni genere di cibarie, ma si ritrova anche nel

¹⁹ Una caratteristica che sarà costante nel cinema di Pyr'ev. Si pensi, ad esempio, al ruolo dell'elemento naturale in *V Šest' Časov Večera Posle Vojny* (1944). Sulle produzioni pyr'eviane nel periodo post-stalinista, cfr. la tesi di dottorato di S. Kapterev (2005).

tendaggio del negozio, riportante la scritta 'pivo', 'birra', e nel manifesto alle spalle del protagonista Gordej Gordeevič.



Fig. 14. I cosacchi e la birra.

Persino la semplicità della trama, così lineare e carente in quanto a eventi, può essere ricondotta alla dimensione pubblicitaria; Berger ricorda infatti che «[p]ublicity is essentially *eventless* [...] situated in a future continually deferred» (1972: 153). In ultima istanza, è interessante notare che, in maniera analoga al capitalismo, il socialismo trae la sua linfa vitale dalla pubblicità; anche questo sistema è costretto a forzare le persone «whom it exploits, to define their own interests as narrowly as possible [...] by imposing a false standard of what is and is not desirable» (Berger 1972: 154).

'Cose', 'oggetti', e il desiderio

Si potrebbe ritornare, a questo punto, sulla distinzione tra 'cosa' e 'oggetto'. Agli occhi dello spettatore sovietico le pellicole pyr'eviane sono tempestate di 'cose', poiché «[l]a cosa [...] è [...] un nodo di relazioni in cui mi sento e mi so implicato e di cui non voglio avere l'esclusivo controllo» (Bodei 2009: 20). Le 'cose' che Pyr'ev inserisce nelle sue inquadrature, mettendole peraltro in grande risalto, specialmente nelle pellicole a colore, hanno rapida presa sull'attenzione del pubblico proprio grazie al loro carattere familiare.

Con esse l'individuo stabilirà un rapporto affettivo, perché sono le 'sue cose', essendo parte integrante della sua quotidianità.

Noi investiamo intellettualmente e affettivamente gli oggetti, diamo loro senso e qualità sentimentali, li avvolgiamo in scrigni di desiderio o in involucri ripugnanti, li inquadrriamo in sistemi di relazioni, li inseriamo in storie che possiamo ricostruire e che riguardano noi o altri. (Bodei 2009: 23)

Allo stesso tempo, però, queste vengono caricate di un ulteriore significato, più profondo, indissolubilmente legato alla propaganda di regime. In un secondo momento il contenuto ideologico, che agisce con maggior efficacia in virtù del legame emotivo (o carica libidica, per utilizzare il vocabolario freudiano), sembra spogliare la 'cosa' della sua veste ordinaria, conferendole invece un aspetto nuovo, irresistibile. Le 'cose' diventano quindi desiderabili, svolgendo la funzione di detonatori per lo stimolo alla costruzione di un nuovo ordine nel rispetto degli ideali divulgati dal socialismo. Un desiderio, questo, che viene amplificato da altre soluzioni individuate da Pyr'ev per sedurre il pubblico: nei film presi in esame è sempre presente quel sentimento tipicamente russo della *smirenje*²⁰, un termine che indica orgoglio nella sofferenza, serena accettazione del destino. L'insistenza su questa caratteristica identitaria fondamentale è forse uno degli elementi che decretano il successo del cinema di Pyr'ev, un regista capace di far vibrare le corde più profonde dell'animo russo, pur contravvenendo in questo ai dettami del realismo socialista, secondo cui l'arte non doveva dipingere la realtà ma la *realtà toccata dall'ideologia sovietica*. La narrazione del dolore, accompagnato da un desiderio di rivincita, non pertiene soltanto alla sfera privata, ma diventa collettiva. In questo si può forse ravvisare un'incompatibilità con l'inossidabile ottimismo di Stalin, che ebbe a dire il 17 novembre 1935 «[ž]it' stalo lučše, tovarišči.

²⁰ Si noti che, come nel caso di *'batjuška'*, anche questo termine ha origine nel contesto religioso ortodosso, dove assume il significato di 'sottomissione a Dio'.

Žit' stalo veselee»²¹. Tuttavia, la sottolineatura di questo tratto caratteriale celebra la forza del popolo russo, che non si piega nemmeno di fronte alle peggiori ingiustizie. Se la figura di Anna Kulikova in *Partijnyj Bilet* è 'epica' per questa sua forza di sopportazione, altrettanto stoiche sono Glafira Andreevna Novikova (*Svinarka i Pastuch*) e Galina Ermolaevna Peresvetova (*Kubanskie Kazaki*), non solo 'interiormente', ma anche nel loro ingente contributo che determina il notevole aumento della produzione del *kolchoz*. Inoltre, nei lavori dell'immediato dopoguerra, viene messo in scena un atteggiamento più volte mostrato da Stalin: la contrapposizione a quei principi di sobrietà e spregio del denaro promulgati da Lenin si realizza in *Kubanskie Kazaki* nell'unione tra la sfavillante tessitura cromatica e l'*izobilie* degli oggetti. Pyr'ev, così come prima di lui Stalin, vuol far dimenticare al popolo le recenti drammatiche esperienze, facendo leva proprio sul pressante desiderio, fino a quel momento frustrato, di benessere e felicità.

In questa logica diviene emblematica una riflessione sull'altra faccia della medaglia. La questione sinora affrontata è infatti sostanzialmente bifronte, come dimostra il semplice dato linguistico per cui, in italiano, spesso i termini 'cosa' e 'oggetto' vengono utilizzati in maniera intercambiabile. La capacità dei film pyr'eviani di generare desiderio (di felicità, di emulazione, ecc.) sembra venir meno in un contesto culturale *altro* rispetto a quello sovietico. Lo spettatore contemporaneo, ben consapevole dei fatti storici, si trova di fronte ad 'oggetti': «[l]'idea di *objectum* [...] implica [...] una sfida, una contrapposizione con quanto vieta al soggetto la sua immediata affermazione, con quanto, appunto, 'obietta' alle sue pretese di dominio» (Bodei 2009: 20). Sebbene l'evidente opulenza di *Kubanskie Kazaki* e *Svinarka i Pastuch* possa essere a tratti seducente, o il lirismo di alcuni brani di *Partijnyj Bilet* possa persino commuovere, un pubblico 'estraneo' avrà una reazione diversa, in cui la componente del

²¹ Trad. it.: «vivere è diventato più bello, compagni. Vivere è diventato più allegro». Il brano è tratto dal discorso letto in occasione della I conferenza pansovietica degli stachanovisti.

desiderio sarà, con tutta probabilità, inferiore. Avrà quindi a che fare con 'oggetti', con i quali si dovrà 'scontrare' per appropriarsene. Oltre alla barriera culturale, si presenterà infine un ostacolo di diversa natura, il tempo²², «che impone le sue tracce alle cose: proiettando sulle cose i limiti sia della condizione umana metastorica, sia della durata storica della civiltà» (Orlando 1997: 6).

²² Nonostante la pellicola cinematografica crei uno spazio *altro*, un *altrove* per certi versi sospeso e immune agli effetti del tempo.

Bibliografia

- Anderson, Trudy, "Why Stalinist Musicals?", *Discourse*, 17.3, 1995: 38-48.
- Argyle, Michael, Janet, Dean, "Eye Contact, Distance and Affiliation", *Social Encounters: Readings in Social Interaction*, Harmondsworth, Penguin, 1973: 173-87.
- Augé, Marc, *Il dio oggetto*, Roma, Meltemi, 2002.
- Barry, Ann Marie Seward, *Visual Intelligence: Perception, Image and Manipulation in Visual Communication*, New York, State University of New York Press, 1997.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, London, Penguin, 1972.
- Bodei, Remo, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2009.
- Cingolani, Gabriele, Riccini, Marco (eds.), *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni. Atti del Convegno di Macerata, 7-9 maggio 2002*, Firenze, Le Monnier, 2003.
- Denzin, Norman K., *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, London, Sage, 1995.
- Elkins, John, *The Object Stares Back: On the Nature of Seeing*, New York, Simon & Schuster, 1997.
- Fateev, Andrej V., *Obraz vruga v sovetskoj propagande. 1945-1954 gg.*, Moskva, Ran, 1999.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- Gasbarro, Nicola, "Il dio-oggetto: una riflessione storico-religiosa", *Il dio oggetto*, Augé 2002: 139-87.
- Hall, Stuart (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997.
- Jenks, Chris (ed.), *Visual Culture*, London, Routledge, 1995.
- Kapterev, Sergej, *Post-Stalinist Cinema and the Russian Intelligentsia, 1953-1960: Strategies of Self-representation, De-Stalinization, and the National Cultural Tradition*, Saarbrücken, VDM Verlag, 2008.

- Krips, Henry, "The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek", *Culture Unbound*, 2, 2010: 91–102, disponibile anche online: <http://www.cultureunbound.ep.liu.se> (ultimo accesso 01/03/2012).
- Kuryleva, Ljubov' A., Nikiforova, Alla S., "Culturally-Marked Vocabulary in Translation of Russian Political Media Discourse", *Intercultural Communication Studies*, 21.1, 2012: 255-65.
- Lunačarskij, Anatolij V., *Sobranie sočinenii: literaturovedenie, kritika, estetika*, T. 8, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1967.
- Mayne, Judith, *Cinema and Spectatorship*, London, Routledge, 1993.
- Messaris, Paul, *Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising*, London, Sage, 1997.
- Möller, Olaf, "Ivan Pyr'ev, l'enigma della Mosfil'm", *Il Cinema Ritrovato*, XXVI° edizione. Bologna, dal 23 al 30 giugno 2012, Bologna, Fondazione Cineteca di Bologna, 2012: 215-23.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3, 1975: 6-18.
- Id., *Visual and Other Pleasures*, London, Macmillan, 1989.
- Ol'chovyj, Boris S. (ed.), *Puti kino: pervoe vsesojuznoe partijnoe soveščanie po kinematografii*, Moskva, TeaKinoPečat', 1929: 429-44.
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1997.
- Pianigiani, Ottorino, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Genova, Polaris, 1993.
- Piemonti, Anita, Polacco, Marina (eds.), *Sogni di carta: dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, Firenze, Le Monnier, 2001.
- Piretto, Gian Piero, "Territorija Kubani i stalinskaja utopija 'izobilija'", *Slavica Tergestina*, 8, 2000: 241-62.
- Id., *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001.
- Id., *La vita privata degli oggetti sovietici*, Milano, Sironi, 2012.
- Pisarevskij, Dmitrij S., *Iskusstvo millionov: sovetskoe kino 1917-1957*, Moskva, Iskusstvo, 1958.
- Ščerbenok, Andrej, "The Enemy, the Communist, and Ideological Closure in Soviet Cinema on the Eve of the Great Terror (*The*

- Peasants and The Party Card*”, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*, 10.4, 2009: 753-77.
- Stites, Richard, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Šumjackij, Boris Z., *Kinematografija millionov*, Moskva, Kinofotoizdat, 1935.
- Taylor, Richard, “Singing on the Steppes for Stalin: Ivan Pyr’ev and the Kolkhoz Musical in Soviet Cinema”, *Slavic Review*, 58.1, 1999: 143-59.
- Turovskaja, Majja, “I.A. Pyr’ev i ego muzykal’nye komedii: k probleme žanra”, *Kinovedčevskie zapiski*, 1, 1988: 111-46.
- Williamson, Judith, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*, London, Marion Boyars, 1978.
- Youngblood, Denise J., *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992a.
- Id., “Entertainment or Enlightenment? Popular Cinema in Soviet Society, 1921-1931”, *New Directions in Soviet History*, Ed. Stephen White, Cambridge, Cambridge University Press, 1992b: 41-61.

Filmografia

- Partijnyj Bilet* (La tessera del Partito), Dir. Ivan Aleksandrovič Pyr’ev, URSS, 1936.
- Svinarka i Pastuch* (La guardiana dei porci e il pastore), Dir. Ivan Aleksandrovič Pyr’ev, URSS, 1941.
- V Šest’ Časov Večera Posle Vojny* (Alle sei di sera dopo la guerra), Dir. Ivan Aleksandrovič Pyr’ev, URSS, 1944.
- Kubanskie Kazaki* (I cosacchi del Kuban), Dir. Ivan Aleksandrovič Pyr’ev, URSS, 1949.

Irina Marchesini, *Piccoli generatori di desiderio. Indagine sulla funzione meronimica degli oggetti nel cinema di Ivan Aleksandrovič Pyr'ev*

L'autrice

Irina Marchesini è dottore di ricerca in "Letterature Moderne, Compare e Postcoloniali. Indirizzo: Letterature Compare" (SSD: Slavistica) presso Alma Mater Studiorum - Università di Bologna (2012). È tutor per l'insegnamento "Letteratura Russa 1" presso lo stesso ateneo. È cultore della materia "Letteratura Russa". I suoi principali interessi accademici includono lo studio della prosa russa contemporanea (con particolare attenzione per l'opera di Saša Sokolov e di Vladimir Nabokov), il cinema russo-sovietico, l'autotraduzione e la narratologia. Autrice di diversi saggi in ambito slavistico, fra cui: "Architetture alchemiche. Chimica e costruzione del personaggio nella letteratura sovietica non ufficiale", *Sentieri Interrotti/Holzwege*, a cura di Donatella Gavrilovich e Gabriella Elina Imposti, Roma, Universitalia, 2012: 205-231.

Sito web: <http://unibo.academia.edu/IrinaMarchesini>

Email: irina.marchesini2@unibo.it

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Marchesini, Irina, "Piccoli generatori di desiderio. Indagine sulla funzione meronimica degli oggetti nel cinema di Ivan Aleksandrovič Pyr'ev", *Between*, III.5 (2013), <http://www.between-journal.it/>