

SATTO ANALISI Il cinema in Unione Sovietica attraverso lo sguardo degli spettatori

Aspettative e realtà nel periodo della Nep¹

Non vai al cinema, ma in una qualche taverna da beoni, il cinema in quanto tale non esiste affatto [Tula, 1928]²

Questo testo è sorto dal desiderio di ricostruire come lo spettatore percepiva il cinema sovietico e il progetto propagandistico che vi era associato. Rifacendomi ai materiali contenenti i giudizi degli spettatori ho appurato che, nel processo di fruizione e rielaborazione del testo cinematografico, allo spettatore di ambiente urbano si presentavano molte difficoltà di ordine pratico e non ideologico – ad esempio, il lavoro maldestro del proiezionista, la disposizione scomoda delle fila, la calca all'ingresso, il caldo soffocante, l'odore del vicino di posto oppure l'impossibilità di arrivare alla proiezione in tempo. Gli spettatori dell'epoca accoglievano il cinema come una realtà alternativa, un luogo di riposo e di evoluzione culturale. Tuttavia, il desiderio di evadere e dileguarsi in un mondo migliore, più stimolante e rassicurante, saturo di avvenimenti ed emozioni entrava in conflitto con una realtà desolante. Ed è proprio questo conflitto tra il desiderio dello spettatore e la realtà dei fatti ad emergere dall'analisi dei questionari rivolti agli spettatori.

In Unione Sovietica, la sociologia del cinema divenne corrente popolare, a livello scientifico, negli anni Venti³: nel periodo post-rivoluzionario, si conducevano inchieste di massa volte a tenere sotto osservazione gli spettatori (non solo al cinema, ma anche nei centri dove si offriva loro spettacolo a scopo di intrattenimento: nei teatri e nei circhi). Allora, il questionario si profilava come una serie di domande a risposta chiusa e lasciava agli intervistati la possibilità di esprimere le proprie osservazioni alla fine del testo. Sarà questa tipologia di testo – il questionario – a costituire l'oggetto dello specifico interesse del presente articolo.⁴

Ho basato il mio lavoro su materiale consistente nei questionari ricevuti dalle sale cinematografiche nelle due città di Armavir (nel 1926) e a Tula (nel 1928) – chiamando in causa, sia pur in grado minore, i questionari di altre provincie russe. Il 1926 fu un anno di relativa stabilità del sistema distributivo cinematografico affermatosi nel primo decennio post-rivoluzionario; il 1928 fu un anno significativo nella storia della cinematografia sovietica – in quell'anno si tenne il primo Congresso pan-russo sullo stato del cinema. Al Congresso, si riconobbe che il cinema restava, come prima della Rivoluzione del 1917, al di fuori del controllo delle strutture partitiche e si dispose una risoluzione immediata atta a disciplinare la politica cinematografica.

La cosiddetta Nep [Nuova Politica Economica] attinente alla cinematografia (predominio del capitale privato nella distribuzione del film e orientamento dell'intero mercato in direzione del commercio) fu messa in pratica esattamente a partire dal 1928. Indagare la dinamica di ricezione del film negli anni Venti consentirà di trarre delle conclusioni in merito a un aspetto ben determinato nella storia del primo cinema sovietico: l'arretratezza dell'industria cinematografica non rispondeva alle esigenze dell'uditorio.

1. La pubblicità

Il desiderio degli spettatori di vivere il cinema come luogo di ricreazione culturale collideva con una realtà desolante. Tale collisione avveniva ben prima della fruizione diretta del cinema – sul piano della pubblicità e dei giudizi. Lo spettatore era sensibile agli umori della stampa in generale ed era esasperato dalle informazioni improprie fornite da quest'ultima: “[Lo spettatore, N.d.T.] era molto insoddisfatto delle recensioni, che talora bistrattavano un bel film e difendevano i film occidentali di cattiva qualità, e non

SATTO ANALISI difendevano quelli usciti con il marchio Sovkino”.⁵ L’intenso flusso di discorsi encomiastici indirizzati verso la Sovkino (flusso che si sarebbe rafforzato dopo il 1927) suscitò la reazione del pubblico:

Oltre tutto, il cinema sovietico fa uscire film nei quali non è facile capire la concatenazione degli avvenimenti. In questi film, molto sfugge e si è costretti a supporre quel che è sfuggito servendosi di congetture – cosa che, chiaramente, suscita perplessità nello spettatore, il quale tenta di fare a meno di andare a vedere i film della Sovkino. Se la ODSK [Società degli amici del cinema sovietico, N.d.T.] si pone l’obiettivo di offrire beneficio e godimento agli spettatori, allora consiglio di non distribuire a Tula i film della Sovkino.⁶

Nel mettere in evidenza che la pubblicità non era conforme al valore del film, gli spettatori intendevano evidenziare che le vittime di questa chiassosa pubblicità erano “gli strati meno acculturati della popolazione”. Nei questionari veniva rilevato l’uso scorretto delle locandine pubblicitarie: le divulgavano solo nel centro cittadino, senza distribuirle nei quartieri operai della remota periferia. La pubblicità non adempiva adeguatamente alla funzione informativa prefissa: “Sulle pareti sono affisse locandine di quei film che, se non usciranno entro un mese e mezzo, non usciranno mai. Questo incide sfavorevolmente sui visitatori che vogliono vedere solo locandine attuali”.⁷ Oltre tutto, gli spettatori si lamentavano di una certa disinformazione che ricevevano da locandine pittoresche, le quali riflettevano lontanamente il contenuto dei film e lasciavano perplessi gli spettatori: “Sarebbe desiderabile che la bacheca all’entrata del teatro recasse i titoli, invece molto spesso guardando quel che è esposto, e non vedendo il titolo, finisci per smarrirti”.⁸

L’inconsistenza delle locandine e del loro carattere speculativo suscitava timore – “se non disturbo” – e originava l’auspicio di vedere almeno una citazione dalla stampa direttamente sulla locandina. Lo spettatore degli anni 1920 a differenza dello spettatore che frequentava il cinema dieci anni prima voleva gestire la situazione nella scelta del film. In città, il cinema non era sentito come un’attrazione, e lo spettatore dava importanza al soggetto, al genere, ai minimi dettagli e non esclusivamente alle valutazioni emotive date dagli inserzionisti. Dal canto suo, la stampa caricaturava la reazione del pubblico, sbeffeggiandone l’indignazione smodata che la pubblicità gli aveva procurato.

Gli spettatori necessitavano di commenti al soggetto per comprendere meglio tutte le sfumature del film che era muto. Solitamente il libretto dei film in programmazione era incluso nelle pagine della stampa specialistica. Questi giornali potevano venire acquistati assieme ai biglietti. Gli spettatori, tuttavia, esternavano il desiderio di ricevere assieme al biglietto il libretto del film che sarebbe stato mostrato nella successiva *séance*.⁹

2. L’acquisto del biglietto

La calca al cinema era fenomeno abituale che cominciava sin dalla cassa. Gli spettatori proponevano di eliminare questo problema grazie alla ricollocazione delle casse in ambienti più spaziosi, lontano dall’ingresso, oppure aprendo più d’una cassa ad un tempo, specialmente nel caso di film di successo. Nella stagione invernale, d’altronde, gli spettatori si lamentavano che le casse fossero disposte in strada e che la lunga sosta in fila, al freddo, oscurasse significativamente la gioia di andare al cinema. Non era possibile acquistare i biglietti in anticipo: il fatto di poterli acquistare soltanto immediatamente prima della proiezione recava grave disagio a chi frequentava il cinema. Di sovente, il pubblico aveva bisogno di “procacciarsi” i biglietti. Certamente, gli spettatori sognavano l’ammodernamento del sistema di vendita dei biglietti: “Sarebbe bello: vado al cinema intorno alle 6 (quando danno via i biglietti per la prima proiezione) e, in un colpo solo, acquisto il biglietto valido per due proiezioni. Molti lo desiderano”.¹⁰ Quando i film di successo restavano poco in distribuzione, alla cassa si formava tutta una ressa e non

SATTO ANALISI erano rari i casi di aggotaggio: “cosicché i film venivano proiettati per un lasso di tempo più lungo, al fine di soddisfare pienamente le richieste degli spettatori e, per inciso, non dare adito a resse balorde”.¹¹ Alle prime di taluni film, gli amministratori del cinema chiamavano in anticipo la polizia per trattenere il pubblico che era montato su tutte le furie. La pressione era talmente forte che si espresse apertamente l’idea di montare delle barriere alle casse, e di mostrare i film prestigiosi più volte di quante previste per gli altri film. Comprare il biglietto per questo tipo di film era compito arduo. Ad esempio, un giornalista straniero, tentò più d’una volta di vedere uno dei film più popolari degli anni 1920: “ho tentato in tutti i modi di avere accesso alle proiezioni di svariati cinema dove si dava *Il ladro di Baghdad* – ma, purtroppo, tutti i tentativi fallirono”.¹²

Gli spettatori si lamentavano che i cassieri non prevenissero il pubblico in merito alla disponibilità o meno dei biglietti destinati alle diverse proiezioni. Sebbene fosse data indicazione sulla proiezione in corso e a che punto del film si trovasse, gli annunci¹³ venivano sostituiti tardi e davano, quindi, informazioni non aggiornate.

3. La speculazione

L’impossibilità di comprare i biglietti in condizioni confortevoli, oppure di non riuscire a comprarli affatto, provocava la crescita di un fenomeno quale la ricompra dei biglietti da parte degli speculatori. Uno dei problemi consisteva nel formarsi di lunghe file: “Magari allestissero due casse per evitare le grandi file e magari non si dovesse perdere tanto tempo per ricevere il biglietto”.¹⁴ Non v’erano regole che limitassero il rivenditore a vendere un numero definito di biglietti e gli speculatori non mancavano di fare incetta di un gran numero di biglietti qualora il film godesse di gran popolarità. Come risultato, gli spettatori (persino quelli pronti a sostenere una lunga fila e spendere tutto in alcool nell’attesa e in mezzo alla ressa) non riuscivano a comprare i biglietti e li compravano dagli speculatori a prezzi rialzati: “Quando si tratta di un buon film, agli speculatori lasciano un gran numero di biglietti e, se il biglietto costa 32 copeche, talvolta si finisce per doverlo pagare 40 o 45 copeche”.¹⁵

Gli spettatori avanzavano le proprie idee per contrastare la speculazione; ad esempio, essi suggerivano che, per quel che riguarda la vendita, fosse introdotta una severa regolamentazione, la quale avrebbe fatto perdere senso alla ricompra. Proponevano, inoltre, di determinare un ordine di emissione dei biglietti da vendersi in luoghi prestabiliti: “La vendita dei biglietti deve iniziare dai posti peggiori, questo farà perdere l’abitudine dell’accaparramento”.¹⁶ Alcuni sostenevano che, si fossero venduti sin dappprincipio i biglietti a basso prezzo (quelli per i posti disagiati) – biglietti verso i quali gli speculatori avanzavano pretese – si sarebbe favorita una spartizione onesta dei biglietti tra gli spettatori. Come misura alternativa alcuni di collocare un poliziotto alla cassa. Gli spettatori più attenti, che frequentavano spesso il cinema, notavano come coloro che erano sotto la sorveglianza dell’amministrazione di sala speculassero attivamente.

4. L’inizio della proiezione

L’orario di inizio della proiezione non era privo di importanza, in prima istanza, per lo spettatore operaio. Le proiezioni iniziavano sempre in orari poco propizi, e nel periodo estivo gli spettatori chiedevano di far iniziare i film anticipatamente. Molte lamentele riguardavano l’assenza di puntualità in sala: “in sala avrebbero dovuto fissare l’ora esatta”, “comunicare esattamente l’inizio della proiezione”. In occasione della prima proiezione facevano entrare il pubblico a 5-10 minuti dall’inizio. Gli spettatori chiedevano il permesso di acquistare i biglietti per non aspettare nell’angusto *foyer*, dove non le sedie non erano a sufficienza, e dove si finiva per attendere a lungo l’inizio del film, perché le proiezioni iniziavano quasi sempre con gran ritardo, e, talora, iniziavano 15-20 minuti dopo la terza scampanellata. Spesso si configurava la seguente situazione: “Vorrei tanto che la proiezione iniziasse puntualmente; se alla cassa

SATTO ANALISI non sanno l'inizio esatto della proiezione, vorrei che non ci facessero passare; ho comprato il biglietto, vivo di fronte al Profintern: ci vado tre volte per vedere un film e tutte e tre le volte faccio tardi. La cosa si spiega con il fatto che hanno indicato l'orario sbagliato".¹⁷

5. Nella sala cinematografica: la ressa e il ritardo

Non era facile entrare in sala cinematografica: sin dall'ingresso la ressa era insistente tant'è che, per non restare in piedi durante la proiezione, lo spettatore doveva attendere il proprio turno. Per evitare di venire raggirati, gli spettatori chiedevano insistentemente di numerare i posti, ma questo comportamento entrò correntemente in uso solo alla fine degli anni Venti. Il pubblico eccedente penetrava attraverso le uscite di sicurezza, che erano chiuse male. A causa dell'assenza di corsie tra le file, si faceva molto baccano al momento di occupare il posto. Gli spostamenti frenetici da un posto all'altro, nonché le entrate durante la proiezione disturbavano la visione del film – gli spettatori insistevano affinché le porte fossero aperte solo durante gli intervalli.

Gli addetti al controllo del biglietto, secondo le testimonianze degli spettatori, eseguivano male il proprio lavoro: erano scortesii ed esigevano di esibire il biglietto continuamente, provocando l'irritazione generale. Tuttavia, essi non si accertavano sempre che i posti venissero occupati secondo la numerazione. A causa del continuo movimento e della ressa, non era facile leggere sul biglietto a quale proiezione quest'ultimo fosse destinato.

Le sale erano spesso scomode e strette. Non di rado gli spettatori osservavano che sarebbe stato necessario agevolare i passaggi tra le poltrone. Nel tentativo di occupare tutti i posti, gli esercenti non si curavano delle comodità o delle condizioni di sicurezza. Quest'incuria portava all'indignazione degli spettatori, i quali, in merito all'accuratezza della dotazione del *foyer*, dichiaravano: "Al posto di tante comodità far disporre i posti in modo che, andando al cinema, il cittadino non si preoccupi di finire vittima di un qualche incidente. Oppure, non far entrare i pompieri che, a teatro, sono mobilio non necessario".¹⁸ Le misure antincendio erano il punto debole dei cinema – l'apparato cinematografico si surriscaldava subito, e la pellicola s'incendiava fulmineamente: i locali in legno o i mobili venivano languiti dalle fiamme in un baleno. La violazione generalizzata delle norme di sicurezza e la venalità del servizio dei pompieri impedivano il buon funzionamento di meccanismi che regolassero efficacemente la questione, così che gli incendi nei cinema avvenivano usualmente.

6. Il teppismo e l'anti-igiene

Un giorno, uno spettatore che s'era spinto con difficoltà nel *foyer*, non fece in tempo a uscire dal cinema, cosa che in alcuni cineteatri era del tutto proibita. Trovarsi in simili circostanze ad attendere l'inizio della proiezione successiva deve essere stato straordinariamente scomodo dato che il *foyer* si trovava in pessimo stato. Il problema principale in tali condizioni non era tanto la noia, bensì l'angustia, l'assenza o l'esigua quantità di posti a sedere, lo sporco, l'aria satura di alcool, la mancanza di ventilazione. Le condizioni sanitarie di molti cinema erano inconsistenti e spesso mancavano i servizi di base: "in alcuni cinema non si osservavano le più elementari regole igieniche – alla Proletkino non c'era il gabinetto. Laddove c'era si trovava in condizioni pessime: a terra c'erano pozze che erano quasi sempre luride"¹⁹; "al cinema La Coffa non fanno le pulizie, ci sono ammassi di polvere, tele di ragno. In altri è anche peggio: manca l'acqua per bere, e si deve pagare al buffet per averla".²⁰ La mancanza di acqua potabile a disposizione del visitatore era messa in rilievo da molti spettatori; nel *foyer* gremito di gente la sete era un altro spiacevole inconveniente. Il *foyer* era immerso in una cappa di fumo, e laddove non era permesso fumare, gli spettatori dovevano uscire in strada, dal momento che non c'erano apposite stanze per fumatori (e non dappertutto era permesso uscire).

SATTO ANALISI Un'altra piaga sociale che vessava i cinema era rappresentata dal teppismo e dal furto. L'oscurità, l'ammasso della gente, e il trambusto favorivano la fioritura del crimine al cinema. Se nei cinema delle grandi città, alla fine degli anni Venti, la situazione era in qualche modo gestibile, nelle provincie, il problema della criminalità in sala era talmente grave da privare i cinema della funzione di intrattenimento culturale.

Il teppismo era il più grande male del cinema di Armavir. Alla Proletkino e al Saturno i teppisti rimettono, fischiano, sbraitano, fumano, sgranocchiano semi e simili. Ti passa qualsiasi voglia di andare al cinema. Tra gli interrogati molti caddero vittima dei borseggiatori che angustiarono il pubblico in sala. Era necessario far acquisire ad ogni cinema un quaderno dei reclami.²¹

Gli spettatori si sentivano timorosi nei cinema circondati com'erano da teppisti: "Chiedo di far allontanare i teppisti dal club, perché qui si sentono come in strada. Lo stesso dicasi per gli orfani". Gli orfani penetravano in massa, senza biglietto, nelle sale cinematografiche, dove divenivano i principali istigatori dei disordini. Nella speranza di sradicare il teppismo, gli spettatori esigevano di contrastare questo problema facendo isolare il passaggio in sala ai minorenni, organizzando loro apposite proiezioni.

7. Il cattivo lavoro del proiezionista

Guardare un film che presentasse una vita migliore non era comunque impresa facile, perché spesso intervenivano fattori del tutto pratici a disturbarne la visione. Uno di questi fattori era il lavoro di bassa qualità del proiezionista. Nel tentativo di aumentare il guadagno e allestire a sera un alto numero di proiezioni o di finire rapidamente il lavoro, il proiezionista mostrava i film ad alta velocità. Le cause obiettive del cattivo lavoro del proiezionista, del resto, erano anche altre: la pellicola si logorava in 15-18 settimane e i film potevano risentirne venendo distribuiti due volte. La qualità dei film nei cinema di seconda o terza visione, era di frequente bassa. Il caldo soffocante nella cabina di regia, la mancanza di ventilazione, la luce penetrante, il proiezionista insonnolito, le apparecchiature difettose – tutti questi fattori influivano negativamente sul suo lavoro. La proiezione era interrotta a intervalli dalle grida del pubblico: "leggi più lentamente le didascalie".²² Effettivamente, gli spettatori non alfabetizzati molto spesso non erano in grado di cogliere il corso dell'azione perché l'alta velocità di proiezione non consentiva loro di leggere le didascalie: "Sarebbe assai auspicabile che i film venissero mostrati più lentamente", "sarebbe molto auspicabile che i film non scorressero tanto velocemente, e che si desse un'opportunità ai semi-analfabeti", "non bisogna far andare avanti in fretta le pellicole altrimenti si strappano", "non c'è bisogno di correre dietro alla terza proiezione". Spesso la ripetizione incidentale di questa frase nei questionari svela il problema della proiezione accelerata della pellicola come uno dei tratti maggiormente irritanti del cinema di quel periodo. Mostrare i film ad alta velocità impediva di seguire l'azione sino al punto che gli intertitoli divenivano inintelligibili – lo osservava chi era istruito e chi non lo era veniva fortemente penalizzato. "È questa la causa – osservano gli spettatori – che fa scomparire l'interesse nei confronti del film e ne rende incomprensibile il contenuto". Ha senso discutere dell'influsso che il film di tipo ideologico esercitava sullo spettatore, quando molte erano i fattori a disturbarne la visione stessa? Oltre a questo, sullo schermo non di rado appariva una macchia, che schermava il film e ne comprometteva fortemente la visione. Spesso gli spettatori si lamentavano che lo schermo fosse di dimensione ridotta, che la debole luce nella sala cinematografica rendesse il film offuscato e pertanto si fosse costretti a sforzare la vista durante la visione.²³

SATTO ANALISI 8. // Divertissement

La qualità del *Divertissement* divenne altro motivo di insoddisfazione da parte degli spettatori: “In sostanza, è impensabile, dopo la visione del film, allestire una qualsiasi abborracciata esibizione di *balagan* [teatro dei saltimbanchi, N.d.T.]”²⁴, “Preferirei cambiare l’ordinamento del cinema e non rovinare l’umore dello spettatore mostrandogli lo spettacolo di un qualsiasi artista in tournée”.²⁵ Ma bisogna ammettere che, spesso, gli spettatori arrivavano al cinema esattamente per vedere questo tipo di rappresentazione. La stampa aveva sferrato una campagna contro tale fenomeno, e nel contempo contro l’atavismo del vecchio regime. Fino al 1916, il *Divertissement* era, per gli spettatori, una delle più importanti componenti della proiezione: “Non di rado, i frequentatori di cinema s’interessavano al banco della cassa: ‘C’è il *Divertissement* da voi?’ – e ricevendo risposta negativa abbandonano il cinema”.²⁶ Esistevano molte cosiddette cine-miniature – cinema con il *Divertissement*, dove il *Divertissement* occupava una gran parte della rappresentazione; questo tipo di cinema divenne di moda nel 1910 come alternativa alla tradizionale sala teatrale e al cinema – le proiezioni non eccedevano la mezzora e una rappresentazione accompagnava il film: vi si rappresentava un’opera oppure, più spesso, un’operetta, un numero di varietà, una *pièce* e via dicendo.²⁷ Quando la stampa disapprovava tale fenomeno voleva dire che la qualità delle esibizioni era assai bassa. La supremazia del *Divertissement* al cinema, negli anni della prima guerra mondiale, derivava dal deficit di pellicola e dal conseguente tentativo di compensare l’intrattenimento cinematografico ricorrendo a copiose rappresentazioni di altro genere. Prima e dopo la guerra, il *Divertissement* fu una parte significativa della proiezione.

La stampa pre-rivoluzionaria era insoddisfatta della qualità di queste esibizioni; la stampa sovietica descriveva la situazione che si era venuta a creare al cinema Baba Jaga a Pietrogrado come segue:

Danno al Baba Jaga l’autorevole film di agitazione *Abort*, – film che ha fatto molta impressione, come ci si sarebbe aspettato. Appena, al Baba Jaga, scorre l’ultima inquadratura del film, i servizievoli piccoli proprietari fanno entrare scena un giocoso presentatore, fanciulle sorde della piccola borghesia; ci sono persino delle danze erotiche, stornelli incredibilmente poveri di contenuti pronunciati da qualche bieco mestierante. Vale a dire: tutto l’immenso significato che aveva il film si perde nel vuoto. Contro queste bruttezze è necessario intraprendere una lotta durissima.²⁸

L’appunto era abbinato a una caricatura, che mostrava visibilmente le preferenze del pubblico, malgrado le osservazioni critiche fossero indirizzate nei confronti delle medesime esibizioni. Capiamo come il pubblico andasse al cinema senza entusiasmo: solitamente lo frequentavano anziani, che difficilmente potevano costituire l’uditorio destinato a un film di tipo educativo sull’aborto.

Il povero “Gladiatore abbattuto” (com’era denominato un cinema) è raffigurato completamente smagrito – gli introiti provenienti da questi film non erano granché. Dopo il film, era un pubblico assai diversificato a compiere scempi in sala: sfondare le finestre, appendersi alle porte; dopo la proiezione veniva il momento del programma d’intrattenimento, che forniva il principale introito del cinema privato.

Conclusione

Gli spettatori sovietici ricorrevano al termine “ex”-cultura, chiamando il cinema “*balagan*”, quando ragionavano intorno agli aspetti negativi del cinema. L’allusione alla cultura del *balagan* era forte e sentita: “in sostanza, è impensabile, dopo la visione del film, allestire una qualsiasi abborracciata rappresentazione del *balagan*”, “non serve introdurre la musica nel cinema, oppure il cinema si trasformerà in un *balagan*”, “vale la pena cancellare la pubblicità dei film poiché questa non fa che comunicare come

SATTO ANALISI gridano al *balagan*, quali artisti vi prenderanno parte. Fate un salto da noi e convincetevvene”. In questo tipo di reazione si legge lo sforzo di tipo sovietico di estraniarsi dal passato, e vedere nel cinema un passatempo legato alla nuova tecnologia. Per quel che concerne la stampa sovietica, essa tentava di raggiungere il destinatario presentando il cinema come strumento di “istruzione” il cui apporto era quello di essere un’istituzione culturale destinata allo svago.

Le risposte ai questionari del tempo mettono in evidenza il desiderio, che lo spettatore nutriva, di presentarsi come persona acculturata. Contrapporre il proprio comportamento a quello di un soggetto deviato, definire la propria cultura per contrasto (distinguendola da quella della Nep e del teppismo pre-rivoluzionario): si tratta di azioni che caratterizzano chi risponde al questionario sentendosi detentore di una cultura (sovietica). A quel tempo, le pozze nei bagni, la ressa e la speculazione non apparivano come per magia – erano opera di quelle stesse persone, le quali rispondevano ai questionari. Sarebbe incongruo asserire che il cinema, negli anni Venti, fosse un’istituzione da paragonare, per quel che concerne il grado di evoluzione culturale, alla biblioteca. In questo articolo ho preso in esame il cinema come luogo che trovò spazio nella coscienza dello spettatore sovietico come luogo di svago *culturale*.

Elizaveta Zhdankova

Note

1. Traduzione dal russo a cura di Dunja Dogo.
2. Bollettino delle interviste riguardanti i cinema di Tula. Archivio Statale Russo di Arte e Letteratura (RGALI). Fondo № 564, inventario № 1, faldone № 358, f. 59.
3. M. N. Egorova, “Teatral’naja publika”, *Evoljutsia anketnogo metoda*, Mosca, 2010, pp. 8-10.
4. Va riconosciuta la specificità della fonte sotto esame: le interviste erano condotte volontariamente, vi prendevano parte non tutti i frequentatori delle sale, e inoltre le risposte più complete erano fornite dagli appassionati di cinema. Dal mio punto di vista il numero di risposte ottenute sommato a quello degli spettatori intervistati consente, comunque, di definire questo materiale rappresentativo. Il compito che mi pongo non consiste soltanto nel valutare la cultura dello svago nelle città, ma anche nel trascenderne i confini per rivolgermi alle pratiche della provincia, pratiche di gran lunga più sfruttate e meno studiate. Il livello della cultura cinematografica nei grossi centri (quali Mosca e Leningrado), che avevano beneficiato dell’esperienza cinematografica prima del 1917, era di ordine superiore. Le città che ho scelto – Tula e Armavir – vanno annoverate tra le città della provincia sovietica. Il materiale dei questionari, al quale presto attenzione, si conserva in piccola quantità, e l’esistenza di queste informazioni sullo spettatore delle piccole città sovietiche può essere considerata una fortuna nell’ambito della ricerca. Di conseguenza, la scelta del luogo e del periodo ai quali mi sono riferita (per assolvere al compito prescelto) è stata condizionata in larga misura dal materiale posseduto.
5. *Ivi*, p. 33.
6. RGALI. Fondo № 564, inv. №1, fald. № 358, f. 40.
7. Bollettino delle interviste agli spettatori durante le ispezioni nel cinema della città di Armavir. RGALI Fondo № 645 “Glaviskusstvo”, inv. № 1, fald. № 312, f. 56.
8. RGALI. Fondo № 564, inv. № 1, fald. № 358, f. 39.
9. RGALI. Fondo № 645, inv. № 1, fald. № 312, f. 56.
10. RGALI. Fondo № 564, inv. № 1, fald. № 358, f. 47.
11. *Ivi*, f. 20
12. Aller J. “Rossija protsvetaet”, *The Film Daily*. № 40, 16 agosto 1925. Tr. di Vasil’ev S.D. RGALI. Fondo № 2733, inv. 1, fald. 464, f. 1.
13. RGALI. Fondo № 645 “Главискусство”, inv. № 1, fald. № 312, f. 54.

SATTO ANALISI

14. *Ivi*, f. 36.
15. *Ivi*, f. 60.
16. *Ivi*, f. 24.
17. *Ivi*, f. 66.
18. *Ivi*, f. 32.
19. RGALI. Fondo № 645, inv. № 1, fald. № 312. f. 53.
20. *Ibidem*.
21. *Ivi*, f. 56.
22. Арт-экран. 1922-23. №4.
23. RGALI. Fondo № 645. inv. № 1, fald. № 312. f. 54.
24. RGALI. Fondo № 564, inv. № 1, fald. № 358, f. 21.
25. *Ivi*, f. 50.
26. Petrogradskij kino-zhurnal. 1916. № 3. p. 10.
27. A. Kovalova, Tsivian Ju, *Kinematograf v Peterburge. 1896-1917*, San Pietroburgo, 2011, p. 116.
28. *Kino-gazeta*. Pietrogrado, 2 febbraio 1923.