



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
(ordinamento ex D.M. 270/2004)
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

**Il realismo ceco
di Miloš Forman**

Relatore

Prof.ssa Valentina Re

Correlatore

Prof. Massimo Tria

Laureanda

Elena Battaglia

Matricola 822957

Anno Accademico

2013/ 2014

Indice

Introduzione.....	3
CAPITOLO 1 Il miracolo della <i>nová vlna</i> : cinema borghese o cinema del dissenso? Genesi storica e trasformazione ideologica.....	7
1.1 Arte ufficiale e arte parallela, ovvero cultura e politica nella Primavera praghese.....	7
1.2 Intellettuali per la rinascita della società: i programmi politici non nascono dietro alle scrivanie degli scrittori.....	11
1.3 La specificità del socialismo cecoslovacco: il 1948, la nazionalizzazione e il partito unico.....	13
1.4 Il controllo della produzione culturale: scrittori e produttori cinematografici di Stato.....	15
1.5 L'inizio del risveglio.....	17
1.7 Ipotesi a confronto: come nacque la <i>nová vlna</i>	20
1.8 La FAMU.....	22
CAPITOLO 2 Il realismo al cinema: una questione di metodo	24
2.1. L'arte nei dettami di Ždanov.....	25
2.1.1 Temi e generi cinematografici.....	28
2.1.2 La svolta del 1956.....	30
2.1.3 La FAMU tra realismo socialista ed eredità neorealista.....	34
2.1.4 Il 1959: la conferenza di Banská Bystrica e la censura cinematografica.....	37
2.1.5 Il 1961: la creazione dei gruppi artistici.....	39
2.1.6 Indietro non si torna: il ruolo dei congressi degli scrittori. Il realismo del regime in decomposizione.....	41
2.2 L'influsso del <i>cinéma vérité</i> e la specificità ceca.....	45
2.2.1 Il filone verista: Věra Chytilová e Miloš Forman.....	49
2.2.2 Improvvisazione e sceneggiatura.....	51
2.2.3 Gli attori non professionisti e il 'metodo Forman'.....	54
2.2.4 Suono in presa diretta e colonna sonora.....	55
2.2.5 Commedia e critica sociale.....	56
CAPITOLO 3 Dal reportage allo straniamento: Miloš Forman e il (sur?)realismo del suo cinema.....	60
3.1 Un senso di responsabilità civile.....	60
3.2 Un regista silenzioso e degli attori non professionisti.....	65
3.3 Sull'uso dello sguardo e del dettaglio.....	69
3.4 Il grande libro delle caricature formaniane: tipi o individui?.....	72
3.5 Dal reportage alla poesia.....	78
3.6 Dal cinismo all'umanesimo: la funzione critica dell'assurdo	82
3.7 Il potere del riso.....	88
3.8 Lo spettacolo del grottesco: <i>Hoří, má panenka</i>	90
CAPITOLO 4 Un'eredità surrealista: il realismo della deformazione.....	97
4.1 Il surrealismo del secondo dopoguerra.....	97
4.2 La riscoperta di Kafka.....	99

4.3 L'alienazione dell'uomo nel teatro dell'assurdo.....	100
4.4 Categorie a confronto: <i>Hoří, má panenka, O slavnosti a hostech, Sedmikrásky</i>	102
4.5 Surrealismo dell'assurdo in <i>O slavnosti a hostech</i> e <i>Hoří, má panenka</i>	103
4.6 Straniamento e deformazione in <i>Sedmikrásky</i>	108
4.7 Un nuova definizione di realismo.....	110
4.8 Piccolo elogio dell'imperfezione.....	114
Conclusioni.....	118
Appendice I: Immagini.....	126
Appendice II: Schede filmografiche.....	135
Bibliografia.....	158
Sitografia.....	163
Filmografia di Miloš Forman.....	164
Filmografia correlata.....	164

Introduzione

La nozione di Europa Centrale mi è divenuta cara per altre ragioni ancora, più personali, che non hanno niente a che vedere con la politica. E' stato quando ho cominciato a constatare che le parole romanzo, arte moderna, romanzo moderno, significavano per me altra cosa che non per i miei amici francesi. Non era un disaccordo, era, modestamente, la constatazione di una differenza.

(Milan Kundera)¹

Il punto di partenza per la ricerca di questa tesi è stata la volontà di comprendere in maniera più approfondita le problematiche e le tematiche della *nová vlna* ceca, il più importante fenomeno cinematografico cecoslovacco. In particolare la peculiare situazione per cui una cinematografia nazionalizzata fu in grado non solo di rompere con le tradizioni tematiche e stilistiche imposte, ma di convogliare in esse un elevatissimo grado di capacità critico-politica sulla situazione della società dell'epoca.

La ricerca si è incentrata sulla figura del regista ceco-americano Miloš Forman e sugli anni cecchi della sua produzione, anni chiave per lo sviluppo e la maturazione della cinematografia cecoslovacca degli anni Sessanta. Si tratta dei film usciti tra il 1963 e il 1967, prima del suo esilio americano: i due mediometraggi *Konkurs* (Audizione, 1963) e *Kdyby ty muziky nebyly* (Se non fosse per questa musica, 1963), i lungometraggi *Černý Petr* (L'asso di picche, 1964), *Lásky jedné plavovlásky* (Gli amori di una bionda, 1965) e *Hoří, má panenko* (Al fuoco, pompieri!, 1967). Tra tutti gli autori della *nová vlna* Forman è quello che ha ottenuto il maggiore successo di pubblico in Italia e in Francia, tanto da spingere il produttore italiano Carlo Ponti a finanziare *Hoří, má panenko* sull'onda del successo di *Lásky jedné plavovlásky*; se già ad un pubblico non ceco la leggibilità del portato critico è difficilmente coglibile, queste vicende di ricezione non hanno fatto altro che implementare l'idea di un regista di commedie disimpegnate e dal finale dolce-amaro.

La *nová vlna* ceca si è posta come una nuova prospettiva da cui guardare al reale e alle forme di narrazione convenzionali. I suoi registi hanno adottato una varietà di approcci che vanno dal realismo all'assurdo, includendo il risorgere delle tradizioni delle avanguardie storiche, su tutte il surrealismo². Miloš Forman rappresenta, nella declinazione 'realista' del suo cinema, una delle tre principali tendenze del cinema cecoslovacco, assieme alla linea simbolico-allegorica di registi come

1 Lepape P., *Le dictionnaire intime de Milan Kundera*, "Le Monde", 4 luglio 2001 (traduzione mia).

2 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 150.

Juráček, Schmidt e Němec e a quella psicologico-riflessiva di Jireš, Schorm e Bočan. Si tratta di una classificazione piuttosto condivisa dalla critica ma che tuttavia non rende giustizia, a nostro avviso, della complessa sfumatura di significato che questi primi film cechi di Forman racchiudono. Per cercare di metterli in evidenza e problematizzare l'apparente semplicità delle commedie formaniane è necessario partire da quel particolarissimo ambiente creativo presso cui Forman e i suoi colleghi si formarono: la FAMU, l'accademia di cinema praghese. Un istituto di sovvenzione statale, e perciò tecnicamente schierato da un punto di vista ideologico, in realtà sufficientemente indipendente nella sua gestione. Una scuola aperta al nuovo e alla sperimentazione, a contatto con le nuove tendenze coeve, come la *nouvelle vague* francese, e con le grandi tradizioni storiche d'oltre confine, come il neorealismo italiano. Un luogo insomma dove i giovani studenti potevano sperimentare liberamente, in buona parte privi di condizionamenti sia ideologici che economico-finanziari, per tutto i cinque anni del loro corso di studi. In questo clima di mutuo scambio e collaborazione tra giovani promesse e maestri più anziani, i corsi erano tenuti non solo dai migliori professionisti del tempo, ma anche dai più noti intellettuali e specialisti, come lo scrittore Milan Kundera. La FAMU funzionava da cuscinetto, da oasi protetta fra lo stato committente e il nuovo che ancora doveva ancora definirsi completamente, ma che era ormai pronto per sbocciare e farsi *Primavera*.

Verificata l'imprescindibile specificità ceca del fenomeno della *nová vlna*, si è cercato di mettere in evidenza la particolare declinazione di 'realismo' che il cinema di Forman riuscì a produrre, nonché la peculiarissima forma di valore politico che il cinema acquistò ed espresse nel suo linguaggio. Proprio nel rispetto e nella consapevolezza di questa specificità nazionale, non si vogliono inseguire per questa tesi tentativi di analisi unitarie del fenomeno della *nová vlna* ceca e dei suoi autori, né velleitarie attribuzioni di paternità, primati o filiazioni dirette con i *nuovi cinema* europei degli anni Sessanta.

Nel primo capitolo vengono considerati, al fine di costruire un background entro cui collocare le vicende, il rapporto fra partito e classe intellettuale (ovvero fra propaganda politica e produzione culturale), il ruolo dell'intellettuale nella pur breve storia nazionale cecoslovacca e la sua eredità in uno stato di polizia, la situazione del cinema cecoslovacco in quanto cinematografia di stato, le forti connessioni tra cinema e letteratura, il formarsi dell'accademia di cinema della FAMU, la successiva creazione dei gruppi di produzione indipendenti e il loro ruolo chiave per l'evoluzione della produzione cinematografica. Questa introduzione storica è condotta da una particolare prospettiva

che mette in evidenza quelle caratteristiche essenziali che consentono di comprendere la particolare accezione del termine 'realismo' dalla triade di cineasti Forman-Papoušek-Passer³, mettendo cioè in rilievo come la ricerca della verità fosse una tematica di pregnanza politico-intellettuale condivisa da tutte le arti.

Il secondo capitolo offre una ricapitolazione dei significati del termine 'realismo' nella tradizione precedente (il realismo socialista) e nella produzione coeva (in particolare il *cinéma vérité* francese e lo stile documentario), per giungere poi ad esaminare nel dettaglio come queste influenze siano state negate, accolte o trasformate. I capitoli terzo e quarto non vogliono porsi come una enunciazione cronologica della produzione cinematografica di Miloš Forman⁴, quanto piuttosto come un tentativo di analizzare questi primi film cechi attraverso una serie di parametri caratterizzanti, alla luce del contesto storico che li ha generati. In particolare nel terzo capitolo vengono esaminati lo sguardo fenomenologico, la costruzione dei personaggi e l'attenzione per il dettaglio: tutti elementi che, attraverso il ruolo degli attori non professionisti e della loro improvvisazione, permettono l'attuarsi della componente 'politica' delle commedie formaniane. Il ruolo dell'umorismo e il portato critico dell'assurdo, elementi ugualmente considerati nel terzo capitolo, agiscono da meccanismo di disvelamento del grado di abbruttimento generale della società in cui, dietro all'ufficialità, la vita si svolge⁵.

Il quarto capitolo mette in luce come la poetica formaniana si nutra di suggestioni che derivano da modelli assai distanti dalle modalità di realismo e verosimiglianza inseguite dai *nuovi cinema* degli anni Sessanta, riagganciandosi al riemergere delle avanguardie e del surrealismo che nei primi anni di quel decennio caratterizza il contesto ceco. Attraverso il confronto con altri due film coevi, *O slavnosti a hostech* di Jan Němec e *Sedmikrásky* di Věra Chytilová, appartenenti al filone di matrice più dichiaratamente surrealista, si ipotizza una nuova definizione di 'realismo' che tenga conto della pluralità di influssi e suggestioni che la produzione ceca di Miloš Forman porta con sé.

Molti sono ovviamente i film e gli autori a cui Forman, il «regista dei giovani», è stato comparato: dopo l'uscita di *Černý Petr*, si sono fatti i nomi di Skolimowski, Rozier, Bertolucci e Truffaut (si è parlato, per Pucholt, dell'equivalente ceco di Antoine Doinel), nominando quegli autori che più di

3 Miloš Forman, Ivan Passer e Jaroslav Papoušek sono i tre registi dalla vena realistico-comica: il primo e il terzo furono co-sceneggiatori e aiuto registi di tutti i primi film di Forman.

4 Operazione già ampiamente e diligentemente sviluppata da Vecchi, Novák e Liehm (si veda la bibliografia di riferimento).

5 Král P., *Intervista con Karel Vachek su come è stato e quello che adesso c'è*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, Torino, Lindau, 1994, p. 93.

altri avevano posto attenzione ai problemi e ai drammi dell'adolescenza. Paolo Vecchi accenna al Vigo di *Zéro de conduite* e al Salinger di *The Catcher in the Rye*⁶. Per analogie strutturali e stilistiche gli autori più prossimi sono stati individuati in Cassavetes per il ruolo dell'improvvisazione e nell'Olmi degli esordi per la delicata rappresentazione delle difficoltà rappresentate dall'entrata nel mondo del lavoro, ovvero degli adulti⁷. Scrive Téchiné che Forman presenta, come Antonioni, un'attenzione per la dilatazione «fino all'esaurimento di una determinata situazione, che si ripete a intervalli regolari in maniera più o meno diretta; in questa maniera la narrazione prende un andamento interrogativo, che esclude ogni conclusione o definizione e i rapporti sono reiterati anziché essere risolti⁸». Si tratta di parallelismi condivisibili, ma che tuttavia chiariscono solo fino ad un certo punto la poetica formaliana, anche se dimostrano come il nucleo tematico (i giovani e lo scontro generazionale), così come la mutazione del linguaggio cinematografico fossero in quegli anni al centro del dibattito non solo in Cecoslovacchia.

6 *Ibidem*.

7 Comuzio E., *La Nová Vlna-La nuova ondata*, "Cineforum", 46-47, giugno-settembre 1965, p. 562; Vecchi P., *Miloš Forman*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 29; Boček J., *La tradizione del cinema dell'anteguerra*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, p. 165.

8 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., pp. 31-32.

CAPITOLO 1 Il miracolo della *nová vlna*: cinema borghese o cinema del dissenso? Genesi storica e trasformazione ideologica

1.1 Arte ufficiale e arte parallela, ovvero cultura e politica nella Primavera praghese

Primavera, esperimento riformatore, nuovo corso, rivoluzione, miracolo, fenomeno, fioritura, nuova ondata: questi alcuni degli aggettivi con cui solitamente viene definito il fenomeno della Primavera di Praga, l'esito finale del processo di liberalizzazione e democratizzazione della Cecoslovacchia iniziato nei primi anni Sessanta e terminato bruscamente con l'invasione militare sovietica dell'agosto 1968¹. Sviluppando un paragone che è stato messo in luce dagli ultimi lavori in occasione del 40° anniversario², la *nová vlna* ceca starebbe al miracolo come i carri armati stanno alla Primavera di Praga: tutto ciò che nella critica e nella memoria rimane non è che la sensazione di un fenomeno miracoloso sorto dal nulla, così come della Primavera l'immagine che la caratterizza più spesso è quella dei carri armati russi che invadono le strade della città.

Se gli studiosi contemporanei scrivevano circa i talenti interrotti cui era stata impedita (dopo l'invasione armata) ogni ulteriore possibilità di produrre altri capolavori, la distanza temporale ha portato la critica a riesaminare l'intero fenomeno *nová vlna* considerandone soprattutto la genesi storica³.

Rispetto a tutti gli altri movimenti sessantottini, quello ceco più che una rivoluzione contro la generazione dei padri è stato il manifestarsi di tutta una serie di rivendicazioni comuni a ben quattro generazioni, circa i principi di rispetto della democrazia, libertà e morale. Parlare quindi di rivoluzione, così come l'associazione ai carri armati porterebbe a fare, si rivela un'operazione

1 Esperimento riformatore che inizialmente fu definito il 'nuovo corso' e in seguito divenuto famoso come «Primavera di Praga»: fenomeno che rimane, con tutti i suoi limiti e le sue contraddizioni, il più meditato e anche il più generoso tentativo di riforma del sistema socialista affermatosi sotto l'egida sovietica nell'Europa centrale e orientale dopo la seconda guerra mondiale (In Caccamo F., Helan P., Tria M., (a cura di) *Primavera di Praga: risveglio europeo*, Firenze, Firenze University Press, 2011, p. 13).

2 Sylvie Richterová sottolinea come, nonostante l'enorme produzione di libri sull'argomento, l'aspetto più importante viene spesso tralasciato. Si tratta del fatto che il denominatore comune dei valori che la Primavera ci consegna è la cultura, nel senso più forte e ampio del termine, cultura intesa «non tanto come produzione di beni, ma quanto piuttosto come impulso profondo, nato all'interno della società, largamente condiviso e orientato verso la ricerca di nuove forme per la creazione di una società civile». *Ibidem*, p. 15.

3 Sull'idea dei talenti interrotti si vedano gli articoli e testi di Antonín Liehm e il saggio di Jan Žalman riportato in bibliografia, nonché i contributi raccolti in Turigliatto R. (a cura di), *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, Torino, Lindau, 1994.

impropria e lontana dal reale corso degli eventi. Non vi è nulla cioè di violento o radicale nella Primavera di Praga che possa essere comparabile alle barricate parigine⁴; la primavera del 1968 rappresentò il punto di arrivo di un processo di elaborazione della necessità di una rinascita morale della nazione. Sottolineare infatti il peso dei valori universali e degli ideali sociali comuni, nel nome dei quali, negli anni della dittatura stalinista, era stato schiacciato il diritto dell'uomo al suo destino individuale portò la nazione sull'orlo di una crisi morale e ad una progressiva «degenerazione del sistema, dovuta ad una gestione dirigenziale della società da parte di una burocrazia di partito spersonalizzata e fondata su un rituale fraseologico onnipresente ed estraneo alla realtà⁵». A questo va aggiunta la generale perdita del senso morale nel lavoro che non fu altro se non il prodotto naturale di questo sistema degenerativo nella sfera economica. Riportare dunque al centro dell'interesse l'individualità umana e rendere nuovamente il singolo misura della società e del sistema è stato uno dei principi cardini del sessantotto praghese. Assumendo la posizione del filosofo Karel Kosík, padre della filosofia marxista antidogmatica cecoslovacca, la realtà non può che essere percepita cioè se non come processo dialettico, un intero che non è una semplice somma delle sue parti ma una «totalità concreta», un «intero strutturato e dialettico in via di svolgimento e di autocreazione»⁶. La *nová vlna* è stata dunque parte integrante e figlia della cultura del tempo, e soprattutto espressione di una volontà di riforma della società tutta attraverso la correzione della percezione della realtà, dell'illusione e del malinteso cui era stata preda nei vent'anni precedenti. In questo processo è stata supportata da tutti i principali campi delle arti, dal teatro alla musica, dalle arti visive al cinema, e soprattutto dalla letteratura.

Definire i termini della produzione culturale cecoslovacca non è però cosa univoca: ci serviremo dunque di una seconda definizione provocatoria, che aiuta ancor più ad inquadrare la questione. Václav Havel, autore teatrale, leader del Forum Civico e futuro presidente della Repubblica Federale Ceca e Slovacca dal 1989 al 1992, in un suo scritto del 1984 commentava una categorizzazione formulata dal critico d'arte Chaloupecký che divide la produzione artistica

4 Gli studenti del 1968, così come già in parte durante le manifestazioni praghese del 1956, chiedevano una più vasta democratizzazione della vita pubblica, la revisione dei processi politici dei primi anni Cinquanta, l'allargamento dei poteri del Parlamento, maggiore libertà di informazione, la libera circolazione delle pubblicazioni straniere, una riforma dell'insegnamento secondario e superiore, la liberalizzazione della vita culturale del paese, invocando la ribellione a quell'accettazione «acritica e passiva» di tutto ciò che veniva ordinato dall'Unione Sovietica (P. Tigrid, *Praga 1948 – Agosto '68*, Milano, Jaca Book, 1968, p. 66).

5 Havel V., *Sei osservazioni sulla cultura*, "eSamizdat", (V) 3, 2007, p. 107.

6 Kosik K., *Dialettica del concreto*, Milano, Bompiani, 1965, pp. 41-42.

cecoslovacca compresa tra il 1948 e il 1989 in due culture: quella ufficiale, del tutto conforme all'ideologia del partito al potere, e una seconda, una sorta di arte «antiufficiale e dissidente, coltivata da persone che vivono la romantica vita del *bohémien* ribelle»⁷. Entrambe queste forme d'arte sarebbero ugualmente «ebeti», distinguendosi solo per il diverso tipo di idee politiche cui sono al servizio. Da questa bipartizione se ne dedurrebbe quindi che l'unica arte autentica e moderna sia quella terza tipologia che si tiene alla larga da qualsiasi prassi politica e ideologica.

Escludendo che tutto si possa asetticamente ridurre a queste sole tre categorie, Havel riprende il ragionamento ristabilendo ciò che dovrebbe essere ovvio ma che nella maggior parte dei casi, a suo avviso, la critica nemmeno considera⁸. Cosa significano i termini «arte ufficiale» e «arte parallela»? La cultura parallela, spiega Havel, non è niente più e niente meno di una cultura che, per questi o altri motivi, non vuole, non può o ha il divieto di arrivare al pubblico per mezzo di quelle strutture che sono in mano al potere statale. All'interno di un regime totalitario ciò comprende tutte le case editrici, le tipografie, i saloni per le esposizioni, le sale da concerto e i teatri: la cultura parallela perciò può utilizzare solo ciò che resta, ovvero macchine da scrivere, studi degli artisti, abitazioni private, granai e cose simili. Risulta evidente come il suo essere «parallela» sia definito da criteri puramente esterni, da cui non consegue di per sé nulla di specifico, non garantendo essi né la sua qualità, né la sua estetica, o una qualche ideologia. Havel giunge addirittura ad estremizzare, ricordando come a battere a macchina «siano capaci in tanti, e fortunatamente almeno questo nessun può impedirlo». Per tale ragione anche nel circuito del *samizdat*⁹ ad ogni libro o poesia importante corrisponderà sempre un alto numero di libri e poesie scadenti. Di opere mediocri ce ne sarebbero addirittura di più che nei periodi di libera stampa, poiché stampare, anche nei momenti di massima libertà, è comunque una questione «più complicata che non trascrivere a macchina¹⁰».

Si tratta di una provocazione paradossale la nostra, ma il gioco logico aiuta a mettere in luce come analizzando il fenomeno (o il *miracolo*, per usare l'usuale definizione dalla critica) della *nová vlna*

7 Havel V., *Sei osservazioni sulla cultura*, cit., p. 103.

8 Egli si riferisce alla situazione di deserto produttivo e creativo creatosi dopo il 1968 con l'intensificarsi della normalizzazione.

9 «In questi ultimi quindici anni abbiamo pubblicato in *samizdat*. Che cosa è? E' un libro proibito che alcuni appassionati ricopiano e distribuiscono. Alcuni sono stati imprigionati per questo. E' l'arte del regime e la gloria dei loro autori» B. Hrabal, citato in *Bohumil Hrabal, spaccane dell'infinito*, Milano, Hestia edizioni, 1998, p. 25. Con il termine *samizdat* viene definita la letteratura non ufficiale che iniziò a circolare in forme clandestine, solitamente nella forma di copie carbone dattiloscritte, come conseguenza del processo di destalinizzazione successivo al 1953 in Unione Sovietica così come negli stati satellite.

10 Havel V., *Sei osservazioni sulla cultura*, cit., p. 103.

considerando i suoi autori solo nella veste di martiri di regime, di dissidenti politici, di talenti cui sono state tarpate le ali sul nascere, non fa che ridurne i meriti e separarli dal complesso contesto che ne ha visto l'esordio e il lavoro. Con questa affermazione non si intendono sminuire né tantomeno negare la difficoltà che queste produzioni hanno sofferto; si cerca piuttosto di restituire ad esse il giusto peso, provando ad alleggerire l'usuale iperpoliticizzazione che ne viene fatta.

Nel saggio *Passato Presente*, lo storico e critico cinematografico Antonín Liehm mette in luce la piccola grande contraddizione che caratterizza, a suo avviso, l'intero fenomeno della Cecoslovacchia comunista, e che definisce di conseguenza anche la *nová vlna*, la *nouvelle vague* del cinema cecoslovacco¹¹. Si tratta del fatto che mettendo a confronto le principali rivendicazioni della Primavera di Praga il quadro ottenuto non è altro che quello di una rivendicazione borghese: le richieste di miglioramento della società da parte dei cechi sono state le più elementari rivendicazioni alla base delle società civili. I canoni del cambiamento auspicato dai dissidenti cechi sono stati cioè molto più vicini ai principi di egualitarismo, libertà di parola e democrazia borghese che ai rivoluzionari bolscevichi. Messo in questi termini, e proseguendo il ragionamento, la provocazione potrebbe arrivare a questo: la *nová vlna* è forse stata un cinema borghese piuttosto che del dissenso¹²?

Quella «terza via ceca al socialismo» di cui la Primavera si è fatta portatrice, il dubceckiano «socialismo dal volto umano» appariva dunque, a seconda dei punti di vista, ai riformatori come una variante illuminata del socialismo¹³, ai conservatori come il tradimento del credo socialista più puro, ad occidente invece come una rivoluzione borghese mascherata da socialista, almeno nei circoli comunisti più oltranzisti¹⁴. Qualunque sia stata la percezione del fenomeno, è chiaro come lo sforzo per etichettarla e posizzarla ideologicamente è sempre prevalso al tentativo di valutarne la complessa stratificazione.

11 Liehm A., *Il Passato presente*, Bologna, Cappelli editore, 1977, p. 85.

12 «Nel tentativo di arginare l'inevitabile, furono prese misure di rinnovamento in ogni campo, dall'industria all'università alla legge. Tutto questo processo di svolge del resto, in una certa misura, in seno al partito comunista, è promosso dai comunisti, espresso come l'umanizzazione del socialismo. Ma nessuno in realtà ha la chiara percezione di ciò che si reclama. Dall'interno tutto questo sembra essere semplicemente il riadattamento del socialismo alle condizioni specifiche della Cecoslovacchia, la soppressione degli eccessi e delle deviazioni, la correzione degli errori e dei difetti, lo sgombrò della via che conduce ad un nuovo sviluppo. Quelli invece che sono al di fuori, sono i primi a cogliere l'analogia, fatale e inevitabile, con le vecchie forme. Il potere è incontestabilmente minacciato e le apparenze esteriori risvegliano tutti i riflessi condizionati e tutte le vecchie superstizioni. Solo i cechi e gli slovacchi seguono la loro via, preoccupati unicamente della loro realtà parallela e concreta che affrontano in maniera assolutamente pragmatica; del resto ogni altro atteggiamento risulta quasi impossibile dopo il fallimento dell'ideologia staliniana». *Ibidem*, p. 86.

13 Nella rivendicazione dei valori che fin dall'inizio avrebbero dovuto regolare la repubblica socialista cecoslovacca.

14 *Ibidem*.

Date queste premesse, che cosa avvenne (o non avvenne) durante il miracolo ceco? E' necessario partire innanzitutto dalla letteratura, con cui la cinematografia cecoslovacca ha condiviso il paradosso che ne ha segnato la fortuna e la maledizione: il suo essere organo nazionalizzato.

1.2 Intellettuali per la rinascita della società: i programmi politici non nascono dietro alle scrivanie degli scrittori

La Primavera di Praga è stata recepita internazionalmente come fenomeno eminentemente politico in riferimento al suo tentativo di coniugare socialismo e libertà individuale, mentre in secondo piano, all'ombra delle immagini dei carri armati sovietici, è rimasto il ruolo delle *élite* intellettuali negli anni e mesi precedenti al 1968, nonostante siano state proprio queste ultime a garantire la progressiva convergenza di larghi segmenti della società cecoslovacca verso un nuovo patto sociale¹⁵.

Sono pochi nella storia i momenti in cui gli intellettuali hanno giocato un ruolo così importante e decisivo, seppur anomalo, nello sviluppo di una nuova possibilità di critica, sia a livello politico che culturale; gli intellettuali cecoslovacchi hanno ricoperto «la funzione di demistificatori, di distruttori di miti, di resuscitatori della conoscenza seppellita sotto la superstizione, di restauratori della morale, di riabilitatori della coscienza umana¹⁶». E' proprio questo stretto legame fra cultura e politica, fra mondo della produzione economica e di partito, ad essere a nostro parere la chiave più corretta per comprendere e analizzare il fenomeno del miracolo cinematografico cecoslovacco. La Cecoslovacchia della fine degli anni Cinquanta era ormai un paese dove erano negati il valore della democrazia, il ruolo della coscienza individuale, la possibilità di ciascuno di riconoscere i propri errori e di lavorare al cambiamento¹⁷. Milioni di persone avevano la tessera del partito, chi per idealismo, chi per opportunismo, e la maggior parte di essi apparteneva alla generazione nata negli anni Venti, uscita giovanissima dalla guerra e per la quale la scissione fra valori negativi e positivi corrispondeva allo scarto fra occupazione nazista e liberazione da parte delle truppe comuniste sovietiche. Gli anni Sessanta hanno rappresentato per questa generazione il momento

15 Catalano A., *All'ombra della primavera: la letteratura ceca nel 1968 tra congressi e tribune politiche* in Caccamo F., Helan P., Tria M., (a cura di) *Primavera di Praga: risveglio europeo*, cit., p. 37.

16 Antonín Liehm citato in Catalano, *ibidem*.

17 Havel V., *Sei osservazioni sulla cultura*, cit., pp. 101-107: un paese dove non vi erano soluzioni alternative al di fuori di un partito politico «perfettamente organizzato e disciplinato, dotato di un'ideologia, di un apparato, di una stampa, di una propaganda e di un programma che coinvolge tutta la società».

della presa di coscienza e della ricerca di soluzioni alternative al socialismo stalinista¹⁸.

Sottolineare il fatto che fu la classe intellettuale di una nazione a portare alla rivoluzione democratica potrebbe sembrare un'ovvietà: eppure, come ricorda Catalano nel suo saggio, la Primavera non avrebbe avuto luogo «se la cultura non si fosse resa indipendente sia dalla politica che dall'economia; se l'assoggettamento della cultura alla politica è l'anomalia tipica dei regimi totalitari, il suo assoggettamento all'economia è l'anomalia evidente nelle società fondate sul mercato¹⁹».

Scrivendo Václav Havel nel sesto numero del 1968 di *Literární listy* sul tema dell'opposizione politica:

Sono però sufficientemente avveduto da non voler elaborare in quest'occasione il programma "positivo" di un partito che ancora non esiste, per poi applicarlo alle diverse sfere della vita sociale; non si può costruire una strategia senza un esercito: i programmi politici non nascono dietro alle scrivanie degli scrittori, ma solo a partire dalla prassi politica quotidiana di coloro che la realizzano, dalla loro continua riflessione sugli interessi che il movimento vuole esprimere²⁰.

Si tratta di una questione su cui anche Chvatík riflette in un suo saggio: l'arte e la cultura non si sostituirono alla politica, piuttosto divennero strumento per stimolarne e provocarne la rinascita. Se una cultura libera è presupposto fondamentale per l'instaurarsi di uno stato democratico, nel caso cecoslovacco essa è stata sovraccaricata da un eccesso di funzioni: prendendo il posto lasciato vacante da una struttura politica non sufficientemente sviluppata e facendo appello alla coscienza popolare, essa è riuscita ad esercitare una certa pressione politica. In questa maniera ha svolto un ruolo che non le spetterebbe, ma che si è originato in particolari momenti storici di crisi, come è stato quello degli anni che hanno preceduto la Primavera praghese²¹.

18 Catalano A., *All'ombra della primavera: la letteratura ceca nel 1968 tra congressi e tribune politiche*, cit., p. 31.

19 *Ibidem*, p. 32.

20 Havel V., *A proposito di opposizione*, "eSamizdat" (VII) 2-3, 2009, p. 364, http://www.esamizdat.it/rivista/2009/2-3/pdf/26_havel1_eS_2009_%28VII%29_2-3.pdf (ultimo accesso 25/04/2014).

21 Chvatík K., *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, "eSamizdat" (VI) 2-3, 2009, numero speciale *Maledetta Primavera*, pp. 185-210, <http://esamizdat.it/rivista/2009/2-3/index.htm> (ultimo accesso 22/01/2014), p. 210. Chvatík ricorda come si possano far rientrare in questa casistica in particolare gli anni 1917, 1938, 1956 (quest'ultimo anno del 20° congresso del PCUS, Partito Comunista dell'Unione Sovietica, che ha completato la politicizzazione dell'*intelligentsja* con la denuncia del culto della personalità staliniana), il 1968 (Primavera di Praga) e il 1977 (anno di *Charta 77* e della lettera di Havel all'allora presidente Husák). Prosegue poi: «Il carattere accentuatamente utopistico della cultura, nel suo trascurare il reale rapporto tra le forze in campo e nel non saper valutare le possibilità di assicurare politicamente uno spazio, nonché il suo accentuato radicalismo, era la caratteristica tipica di Vaculík: egli chiedeva non solo la libertà di un gruppo di artisti privilegiati, bensì come diritto esistenziale e inalienabile di milioni di cittadini dello stato socialista di decidere autonomamente i destini della loro società». *Ibidem*, pp. 201-203.

1.3 La specificità del socialismo cecoslovacco: il 1948, la nazionalizzazione e il partito unico

Come si è arrivati a questa stretta relazione fra mondo culturale e politica? E' necessario fare un passo indietro per esaminare gli eventi chiave della storia cecoslovacca tra il colpo di stato comunista del 1948 e la fine degli anni Cinquanta, quando l'acuirsi della crisi economica nel paese diede il colpo di grazia ad una società ormai stremata, e favorì l'emergere istanze di rinnovamento e trasformazione del corpo sociale. Il maggio 1946 vide la vittoria dei Comunisti alle elezioni cecoslovacche, forti dell'ondata di appoggio popolare dovuta alla recentissima liberazione del paese dagli occupanti tedeschi da parte delle truppe sovietiche. Ma fu il 1948 l'anno decisivo per la svolta nel sistema politico cecoslovacco, anno in cui il Partito comunista assunse il potere, appoggiato da una serie di manifestazioni sindacali e popolari e sfruttando a tradimento la debolezza delle strutture democratiche. Una radicale nazionalizzazione del paese venne presto attuata in ogni settore onde trasformare la struttura economica del Paese, mentre di pari passo si procedette ad una altrettanto profonda epurazione politica. La costruzione del socialismo fu, a detta dello storico e critico ceco Antonín Liehm, l'applicazione delle esperienze sovietiche, ma anche la distruzione sistematica delle strutture esistenti²². La Cecoslovacchia fu infatti il primo paese della storia in cui il socialismo giunse al potere «nel modo più conforme all'analisi storica marxiana»: uno stato cioè in cui il comunismo si instaurò dopo oltre un secolo di economia industriale capitalista e di democrazia liberale, innestandosi sulla struttura di una repubblica indipendente formatasi nel 1918 e comprendente due nazioni uguali per diritti. Una tale e completa accettazione del socialismo fu possibile a seguito del tradimento delle potenze occidentali nonostante i trattati di alleanza, l'occupazione nazista e la seconda guerra mondiale, che misero a dura prova la nazione. Essa trovò nella vittoriosa URSS liberatrice della gran parte del territorio cecoslovacco il proprio salvatore. Poca sorpresa dunque che il Partito Comunista ottenesse nelle libere elezioni post-liberazione del 1946, oltre il 35% dei voti, e, con il Partito socialdemocratico, raggiungesse la maggioranza assoluta. Tra il 1945 e il 1948 tutte le industrie chiave vennero nazionalizzate, il vecchio apparato della borghesia distrutto (ma senza dimenticare come già dal XVII secolo in questo paese non esistesse più alcuna nobiltà nazionale e dove esisteva fin dagli anni Ottanta dell'Ottocento un vivo movimento operaio di massa) e una nuova generazione

22 Liehm A., *Il passato presente*, cit., p. 82.

del dopoguerra si lanciava con entusiasmo nell'opera di costruzione del socialismo²³.

Dato il suo carattere di massa, il Partito Comunista Cecoslovacco non soffriva di alcun complesso, non si sentiva in dovere di prendere alcuna precauzione per fare della Cecoslovacchia una repubblica socialista, quasi in tutto conforme al modello sovietico: espropriazione della piccola e media proprietà agricola, piani quinquennali, collettivizzazione dell'agricoltura, riorganizzazione dell'industria pesante (acciaio, carbone e ferro) a perno dell'economia, riorganizzazione delle vecchie strutture universitarie ed eliminazione della vecchia *intelligentsja*, creazione di un apparato politico, militare e poliziesco a supporto di un ristretto gruppo che detiene il potere, polarizzazione politica della classe operaia, graduale abolizione di ogni forma di vita democratica, progressivo isolamento dei membri della classe operaia attraverso il loro inserimento nel meccanismo di silente obbedienza al partito unico.

Così la rivoluzione socialista cecoslovacca è risultata non dalla necessità di uno sviluppo interno, ma dalla vittoria sovietica nella seconda guerra mondiale, dalla presenza delle truppe sovietiche nell'Europa centrale, da Yalta, dalla guerra fredda [...] la forza del movimento operaio e comunista cecoslovacco non ha fatto che rendere più difficile, soprattutto nel paese stesso, la comprensione di questa realtà. I comunisti cecoslovacchi, grazie alla loro forza, al prestigio del socialismo e alla struttura prevalentemente industriale del paese, ritenevano di non avere bisogno di premunirsi contro gli strati non comunisti e non socialisti della popolazione rurale e urbana, come invece fu il caso degli altri paesi dell'Europa orientale. Il modello staliniano venne dunque applicato in Cecoslovacchia, soprattutto dopo i processi dell'inizio degli anni Cinquanta, molto più sistematicamente che altrove. Ora, se nei paesi arretrati dell'Europa orientale l'applicazione di questo modello non si scontrava frontalmente con le strutture esistenti – questi paesi avevano più di un tratto in comune con la Russia quando il modello nacque – in Cecoslovacchia succedeva invece il contrario²⁴.

Prima della guerra la Cecoslovacchia era invece uno dei paesi industrialmente più evoluti d'Europa, dotato di una classe operaia numerosa e consapevole e che già nel 1948 si era ripreso dai danni causati dalla guerra. Il modello staliniano sovietico invece era stato concepito per un paese economicamente poco sviluppato e basato sull'agricoltura, che usciva dalla guerra privo di strutture industriali e produttive. Politicamente parlando, la Russia era uno stato quasi feudale, con il 70% di analfabeti, profondamente religioso e oscurantista; la Cecoslovacchia un paese con un alto livello generale di istruzione, forte della tradizione del razionalismo del XVIII secolo e per questo refrattario all'imposizione di un'ideologia in quanto tale²⁵.

23 *Ibidem*, p. 82.

24 *Ibidem*, p. 83.

25 *Ibidem*, p. 84.

Seguendo il motto «L'URSS è il nostro esempio²⁶» l'applicazione del modello sovietico divenne il criterio per misurare la lealtà agli ideali del socialismo; ogni minimo dubbio in proposito era sospetto e provocava l'intervento della polizia. Il partito aveva struttura piramidale, dove veniva rifiutata ogni interferenza da parte di elementi o enti esterni aventi caratteristiche non conformi. La trasmissione degli ordini procedeva dal vertice alla base attraverso la presenza di ben definite strutture sociali. In questa maniera, continua Liehm, «si vennero a formare due realtà distinte ma compresenti, quella proclamata dal partito e dalle sue organizzazioni, e quella parallela, ovvero del paese reale con i suoi disagi e problemi²⁷». L'applicazione del modello sovietica era ovviamente attuata non solo a livello economico e politico-amministrativo, ma anche all'intera sfera culturale.

1.4 Il controllo della produzione culturale: scrittori e produttori cinematografici di Stato.

In Cecoslovacchia dunque, la presenza di due «realtà parallele» era visibile proprio in campo culturale: dal 1948 infatti, la sfera culturale era sostanzialmente controllata dall'Unione degli scrittori, istituita al posto del Sindacato degli scrittori, d'ispirazione liberale. Il *Lidové noviny* venne sostituito dopo solo un anno, nel 1949, dal *Literární noviny*, a tutti gli effetti organo di partito e che anche solo già nel nome ricalcava quello del settimanale degli scrittori sovietici. Prescrizioni legali regolavano il diritto di pubblicazione alle sole organizzazioni ufficialmente approvate, su tutte l'Unione degli scrittori, e un vigoroso controllo sui programmi veniva esercitato dal partito, che stabiliva anche il programma editoriale. L'Unione degli scrittori era strutturata sul modello della piramide di partito, era cioè organizzata in maniera gerarchica, dotata di un comitato centrale, un congresso, un segretariato e un presidio²⁸. In questa maniera le organizzazioni di massa fungevano da «cinghie di trasmissione» che assicuravano una continuità tra le idee formulate dal vertice del sistema e ciò che giungeva alla base, ovvero all'opinione pubblica²⁹.

Lo stesso si era verificato in campo musicale, teatrale e per le arti plastiche, dove generose sovvenzioni statali contribuivano ad alimentare teatri, organizzazione di concerti e spettacoli, e alti numeri di ristampe dei libri pubblicati. In questa maniera, gran parte degli intellettuali (usiamo questo termine nella sua accezione di 'esponenti della cultura', scevra da ogni connotazione

26 *Ibidem*, p. 84.

27 *Ibidem*, p. 50.

28 *Ibidem*, p. 54.

29 *Ibidem*, p. 49.

borghese o assimilati) cechi e slovacchi pensavano di aver conquistato realmente, secondo lo spirito della tradizione nazionale, il ruolo che loro spettava nella società, mentre si trattava di una posizione che li vedeva sempre più legati al partito.

Qual era lo spirito della tradizione nazionale per gli intellettuali cechi? Per rispondere a questa domanda e capire il motivo dell'iniziale successo e appoggio incondizionato di gran parte degli intellettuali al nuovo stato socialista bisogna fare un passo indietro. Questa unione della cultura con la vita pubblica è anch'essa una delle tradizioni ceche che risale al periodo del risorgimento nazionale, in cui i rappresentanti della cultura ceca erano i primi uomini politici moderni cechi e le riviste di cultura le prime riviste politiche³⁰. E' sempre Antonín Liehm a ricordare come l'umanesimo boemo ebbe inizio da un lungo periodo durante il quale la nazione cecoslovacca fu seriamente minacciata nella sua stessa esistenza e di come la costituzione della cultura nazionale, effettuata *in primis* attraverso la riabilitazione della lingua ceca, alla fine del XVIII secolo e nella prima metà del secolo XIX, diventò il punto di partenza per la difesa della coscienza della nazione e della politica ceca moderna. La cultura in Boemia era infatti sempre stata una questione politica per eccellenza: a metà del XIX secolo la cultura ceca era conscia della funzione che aveva avuto nella vita della nazione e che continuava a svolgere³¹. Nello spirito nazionalista e patriottico dunque, la gran parte della letteratura ceca di quel periodo mostrava di individuare nella creazione artistica il compito di educare la nazione, caratterizzando fortemente in questo senso la cultura, che proprio per questa ragione secondo Liehm, non avrebbe acquisito le forme di una vera e propria forma autonoma.

La politica ceca iniziò quindi a considerare la cultura non come una delle sue fonti, ma piuttosto come uno strumento [...] La tradizione positiva del risorgimento, tradizione del pubblico impegno della cultura e dei suoi rappresentanti, fa sì che nella cultura cecoslovacca degli anni Venti e Trenta domini in modo molto pronunciato la corrente di sinistra; la stragrande maggioranza degli intellettuali forma un attivo fronte antifascista con evidenti simpatie per il socialismo e il comunismo. Proprio loro sono, nello stesso tempo, i portatori dell'universalismo culturale, del modernismo e della schietta avanguardia³².

Dati questi precedenti, dopo la vittoria del socialismo la classe intellettuale non fece altro che proseguire su questo solco la sua attività politico-culturale; dovuto sempre a questi fattori si deve

30 Chvatík K., *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, cit., pp. 189-191.

31 Liehm A., *Gli anni di Literární listy*, "eSamizdat" (VII), 2-3, 2009, p. 318, http://www.esamizdat.it/rivista/2009/2-3/pdf/25_literarni_listy_eS_2009_%28VII%29_2-3.pdf (ultimo accesso 27/03/2014).

32 *Ibidem*, p. 319.

l'accettazione del realismo socialista nei primi anni Cinquanta da parte della cultura ceca, proprio in virtù dei forti legami che esso stabiliva con lo spirito nazionalista ed educativo rivestito dalla cultura³³.

Quale fu tuttavia la posizione dell'industria cinematografica e dei lavoratori del cinema in questo quadro? L'idea del cinema nazionalizzato non fu una creazione stalinista: già durante la guerra vi furono intellettuali che lavoravano ad un progetto di nazionalizzazione del cinema. Si trattava di un atto programmatico che serviva a indicare alla società la direzione dello sforzo futuro, e le linee fondamentali della nazionalizzazione della cinematografia cecoslovacca così come erano state predisposte quando il Partito Comunista era ancora nell'illegalità, passando poi nel decreto di nazionalizzazione di tutte le industrie. Più tardi, lo stalinismo avrebbe deformato o seppellito completamente molte delle disposizioni originarie, per l'ottenimento delle quali si sarebbe combattuto durante tutti gli anni Sessanta³⁴. Nel momento in cui l'industria veniva nazionalizzata infatti, gli artisti del cinema divengono a tutti gli effetti dipendenti diretti dello stato, con uno stipendio fisso, dei premi e una pensione. E' sempre Liehm a far notare come vi sia un presupposto di partenza che differenzia gli scrittori dai registi: l'esistenza stessa di questa produzione artistica non sarebbe possibile al di fuori dell'ambito dell'industria di stato. Mentre uno scrittore può lavorare ad opere sgradite al regime (anche se esse non raggiungeranno mai la pubblicazione), un regista non possiederà mai sufficienti capitali per realizzare una sua opera cinematografica senza appoggi esterni³⁵.

1.5 L'inizio del risveglio

Abbiamo finora cercato di definire i parametri che caratterizzavano la situazione culturale dei primi anni Sessanta, in particolare il ruolo della cosiddetta *intelligentsja* e delle riviste di settore, il ruolo della critica, il senso di responsabilità e coscienza civile che avevano caratterizzato gli intellettuali cecoslovacchi. Essendo l'arte la cartina tornasole della salute di un'epoca e di una società, fu proprio sulle pagine delle riviste letterarie che ebbe inizio l'indagine sui principi dell'ideologia predicata e della politica effettivamente praticata che portò, lentamente ma con sempre maggiore vigore, ai rivolgimenti sostanziali del 1968.

33 *Ibidem*, p. 319.

34 Liehm A., *Non ci sono miracoli*, in Turigliatto R. (a cura di), *Nova vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 67.

35 Liehm A., *Il passato presente*, cit., pp. 56-59.

Ci volle un certo periodo affinché la realtà delle cose e lo scarto fra i principi e la loro realizzazione si manifestasse con chiarezza: la Cecoslovacchia infatti, per un certo periodo di tempo, fu in grado di vivere dell'eredità del suo passato, e per questo veniva considerata come la vetrina del socialismo, prima che si rendesse evidente l'usura di quello che le generazioni avevano ammassato. Ma alla fine degli anni Cinquanta l'economia nazionale raggiunse uno stadio di crisi mai verificatasi altrove: nel '63 si registrò addirittura una diminuzione in valore assoluto del reddito nazionale rispetto a quello dell'anno precedente. L'incompatibilità delle strutture passate con quelle presenti, la notevole differenza storica che intercorreva tra le une e le altre, diversamente da quanto accadeva nella maggior parte dei paesi dell'Europa dell'est, arrestarono praticamente lo sviluppo dell'economia e ne paralizzarono il meccanismo³⁶.

La crisi economica mise in luce i limiti della compatibilità del modello economico sovietico innestato nello stato cecoslovacco: a poco a poco la fiducia che in molti avevano riposto nel partito iniziò a venir meno, e soprattutto dopo le dichiarazioni del 20° congresso del partito comunista sovietico del 1956 circa i crimini stalinisti, intere generazioni di comunisti cechi e slovacchi cominciarono a chiedersi quale fosse la natura di quella società alla cui costruzione essi avevano contribuito, dato che permetteva il verificarsi di così gravi illegalità. La rivelazione delle menzogne e la realizzazione degli ideali traditi non portò tuttavia al rigetto e alla loro negazione: il risveglio delle coscienze fu accompagnato da un assiduo tentativo di ristabilire la responsabilità e la moralità civile. Tuttavia, la reazione ai cambiamenti seguiti al XX congresso del PCUS (Partito Comunista dell'Unione Sovietica) del 1956, con la critica allo stalinismo e al culto della personalità, fu l'inasprimento della censura e della sorveglianza. Venne organizzato nel 1959 il congresso dei film cechi e slovacchi di Banská Bystrica, che condannò alcuni dei film realizzati nella seconda metà degli anni Cinquanta e che vedremo nel dettaglio nel prossimo capitolo. Gli anni Cinquanta segnarono dunque, nel complesso, un declino della cultura in generale e per la cinematografia cecoslovacca: si constatò ben presto che, nonostante la copertura ideologica e gli slogan sulla fioritura e lo sviluppo della produzione nazionale, il *diktat* dell'ideologia era di gran lunga più rigido di quello che avesse vessato il cinema fino a quel momento³⁷. I film d'autore, vennero osteggiati in nome della condanna dello 'psicologismo', proclamato 'pseudoscienza borghese e reazionaria' e per questo bandito da tutte le sceneggiature, ad eccezione dei rari casi in cui il soggetto in questione era accettabile in quanto strumento di critica della moralità borghese.

³⁶ *Ibidem*, p. 85.

³⁷ *La ricerca della nová vlna. Intervista di Martin Šmatlák ad Albert Marenčin* in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 210.

I comunisti attivi all'interno del fronte culturale non solo smisero di agire come semplici leve, ma in molti casi contribuirono a creare condizioni atte a favorire il libero sviluppo del lavoro cinematografico, operazioni che diedero i loro frutti con la fase di apertura dei primi anni Sessanta. L'Unione degli Artisti Cecoslovacchi del Cinema e della Televisione diventò infatti uno strumento importante per la protezione del lavoro cinematografico e della sua libertà dall'interferenza della politica e delle sue procedure burocratiche. Libri fino a quel momento banditi vennero pubblicati in edizioni economiche e i film proibiti proiettati, nacquero ovunque piccoli teatri d'avanguardia, la pittura astratta abbandonò gli studi degli artisti per essere esibita alla luce del sole nelle gallerie d'arte, il jazz e lo swing approdarono nei locali. La capitale Praga tornò a diventare un centro aggiornato su tutte le nuove istanze europee, similmente a quanto era avvenuto negli anni Trenta³⁸.

Come ricorda infatti Vecchi, diversamente dalle altre tendenze degli anni Sessanta come la *nouvelle vague* francese o il *free cinema* americano, la *nová vlna* non nacque solo da istanze di rinnovamento espresse a livello critico-teorico, ma fu invece parte integrante, e in ruolo certamente non subalterno, di tutto il processo di trasformazione del corpus sociale. La struttura dell'economia cecoslovacca era crollata sotto la pressione costante del modello economico stalinista, la credibilità dell'*establishment* politico ne era uscita gravemente indebolita non solo fra la popolazione ma anche all'interno degli stessi circoli del partito: in questa situazione i suoi apparati iniziarono a perdere capacità di controllo, e tutta la produzione culturale ne trasse ben presto vantaggio, rendendosi più indipendente dalla politica e meno legata ai condizionamenti economici³⁹.

«La sotterranea coscienza e il ricordo, ben presente negli operatori culturali cechi, di una diversa tradizione di politica culturale che era di casa nella cultura ceca fin dagli anni Novanta del XIX secolo, erano troppo forti per essere vinti dai richiami alla disciplina di partito⁴⁰». Gli intellettuali non cercarono di invadere il campo della politica, quanto piuttosto cercarono di comunicare direttamente attraverso i canali che più erano loro vicini e congeniali: la stampa, la radio, la televisione e il cinema. Il loro ruolo divenne pubblico, assumendo una vera e propria rilevanza morale. Emersero nel vuoto lasciato dalla politica, slegandosi via via dai controlli politici, permettendo così alla cultura di acquistare un ruolo sociale non meno importante di quello della politica e dell'economia.

38 Liehm M. e A., *Il cinema nell'Europa dell'est negli ultimi quindici anni*, in *Il cinema nell'Europa dell'Est*, Venezia, Marsilio, 1977.

39 Vecchi P., *Miloš Forman*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, serie Castoro Cinema, n. 86, p. 14.

40 Chvatík K., *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, cit., p. 198.

1.7 Ipotesi a confronto: come nacque la *nová vlna*

Nel ricordare quale fosse l'atmosfera di quegli anni alla FAMU, Forman espone una sua propria teoria sui motivi che hanno portato al miracolo ceco. Non si tratta, egli sostiene, di una casualità, ma del fatto che in quel tipo di società che si era sviluppata in Cecoslovacchia, un giovane in possesso di un certo talento e ambizione presto si rendeva conto che l'unico ambito in cui avrebbe potuto realizzare le sue aspirazioni sarebbe stato quello cinematografico. Se solo ci fosse stato un altro tipo di sistema nel paese, continua, almeno la metà delle persone che permisero a questo miracolo di avverarsi avrebbero eccelso in qualche altro mestiere ben diverso, per esempio negli affari, o sarebbero stati direttori d'hotel di successo. Ma in Cecoslovacchia, sostiene Forman, non c'era nulla di simile all'ideale del fisico di Schweitzer, o dell'uomo d'affari alla Ford, o del politico alla Masaryk.

Nulla di simile: l'ideale si manifestò in tre modelli: Stalin, Chapayev e l'Artista. Forse l'Atleta, anche. C'era una scelta piuttosto ampia all'interno di queste categorie. E questo è il motivo per cui, nella sfera della cultura, vi fosse un tale enorme sviluppo di talenti. Un accumularsi di gente dotata, in maniera tale che, prima o poi, semplicemente qualcosa doveva succedere. Il modello dell'operaio stakanovista infatti, non aveva il minimo *appeal* sulla giovane *intelligentsja* di quegli anni⁴¹.

Questo breve aneddoto, comicità formaliana a parte, mette tuttavia in luce una realtà importante: ovvero l'apporto di quegli anni della cinematografia di stato per lo sviluppo dei prerequisiti necessari affinché il miracolo ceco si compisse. Se nel caso francese o inglese infatti, come già sopra si accennava, il ruolo chiave lo si dovette alla presenza di alcuni gruppi artistici che inseguivano determinate istanze di rinnovamento artistico, il fiorire della cinematografia cecoslovacca è strettamente legata alla disponibilità di capitale investita dallo stato in questo settore, considerato a tutti gli effetti come industria produttiva. Ricorda ancora Liehm⁴² come nell'ambito di una produzione nazionalizzata l'arte del film fosse in qualche modo condannata ad avere un interesse nella società e nella politica. Mentre infatti nel sistema capitalista occidentale il film è coinvolto in una lotta senza fine piena di compromessi, con lo spettatore e contro lo spettatore, dal momento che la sua esistenza si basa sui numeri dei botteghini, ad est la figura del produttore coincide con l'establishment politico.

Come si spiega dunque il miracolo della *nová vlna* ceca in questo frangente? Niente miracoli

41 Forman M., Novák J., *Turnaround: a memoir*, London, Faber & Faber, 1994 (traduzione mia).

42 Liehm A., *Closely Watched Films: the Czechoslovak Experience*, New York, White Plains International Arts and Sciences Press, 1974, p. 3.

sostiene Liehm: è frutto della debolezza del «mecenatismo culturale stalinista⁴³». Il miracolo cecoslovacco sarebbe cioè figlio della bancarotta del paese, di un momento in cui lo Stato, perduto il suo primato politico-ideologico, aveva continuato ad investire senza limiti sulla produzione cinematografica senza curarsi di come la moneta nazionale fosse inflazionata né di come gli indicatori economici non restituissero un'immagine salutare delle finanze pubbliche. Nel paragone di Liehm lo stato si prendeva dunque il lusso di spendere e investire per un'arte cinematografica che non gli restituiva nulla, né in termini economici né tantomeno, in questa congiuntura politica, una forma di supporto ideologico. La piramide permetteva stranamente ai suoi artisti 'dissidenti' di analizzare il presente, artisti che, pur continuano ad essere stipendiati dallo stato, venivano invitati ai principali festival europei a presentare questo ritratto impietoso di una nazione in fallimento. Questo è il non miracolo della *nová vlna*, sempre nelle parole di Forman:

Prima del 1962 praticamente nulla era possibile nel cinema cecoslovacco, nonostante io avessi terminato la scuola (il riferimento è alla FAMU di Praga) nel 1955, e con me Věra Chytilová, Ivan Passer, Jireš, Schorm. Poi un uomo più aperto, più tollerante, meno pavido, fu messo a dirigere la cinematografia e noi potemmo finalmente lavorare. Si è avuta l'impressione di un'esplosione, perché non si sapeva che per lunghi anni tutti questi giovani ambiziosi avevano fatto la coda davanti alle porte chiuse degli studi di produzione. Quando le hanno aperte, è stata un'invasione [...] Criticare il sistema è a volte un tentativo di distogliere l'attenzione dalla responsabilità personale. Secondo me infatti il talento è la cosa meglio distribuita al mondo. Non dipende dal sistema, ma dagli individui che hanno il potere in questo sistema⁴⁴.

Il cinema, arte destinata alle grandi masse, si attua pienamente solo nella misura in cui viene meno la diretta dipendenza fra chi fornisce i mezzi e l'aspetto finale dell'opera. La produzione culturale, per esprimersi al meglio, deve ricevere una libertà illimitata, ma nello stesso tempo deve riuscire a guadagnare il proprio mantenimento. Il non miracolo della *nová vlna* sta nel realizzarsi di questi due presupposti nella stessa congiuntura: libertà creativa dei soggetti, copertura di fondi, e presenza di autori e professionisti di talento. Si tratta di quello che lo scrittore Bohumil Hrabal definì la fortuna «della porta socchiusa», quel particolare momento cioè in cui nonostante la censura imperante vi era sempre quel piccolo ma potenzialmente fertilissimo spiraglio di libertà venutosi a creare nei coni d'ombra del sistema.

43 Liehm A., *Non ci sono miracoli*, in Turigliatto R. (a cura di), *Nova vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 66. L'utilizzo del termine «mecenatismo» appare tuttavia non perfettamente aderente alla realtà dei fatti: il finanziamento da parte dello stato cecoslovacco era infatti mosso da finalità di propaganda politica.

44 Forman citato in Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 9.

1.8 La FAMU

La nazionalizzazione dell'industria cinematografica di stato mise in conto anche la creazione di una scuola statale destinata alla formazione dei tecnici che in questa industria statale sarebbero poi stati impiegati: nacque così nel 1946 la FAMU (*Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze*⁴⁵), la scuola di televisione e film dell'accademia di arti performative di Praga. Nelle analisi a posteriori di coloro che la frequentarono o vi lavorarono, essa rappresentò il ricettacolo e collettore delle vecchie e nuove istanze che avrebbero poi fatto la storia della cinematografia ceca. Nata per precisa volontà dello stato committente, divenne centro e luogo privilegiato di sperimentazione del nuovo, anche in virtù della penetrazione dei modelli del nuovo cinema provenienti da tutto il mondo. Si parlava (e si guardavano, nelle uniche copie disponibili al tempo) non solo dei film del neorealismo italiano (Rossellini, Visconti, De Sica e Fellini), ma anche dei primi film della *nouvelle vague* francese e del nuovo cinema americano e britannico. Non solo: alla FAMU convivevano e si confrontavano tre generazioni di registi e professionisti del cinema, e con loro i principali intellettuali e scrittori dell'epoca, come Milan Kundera, Josef Škvorecký e Jan Procházka. Il regista Dušan Hanák ricorda in particolare l'atmosfera all'interno della FAMU, le interminabili discussioni fra studenti, l'irripetibile atmosfera creativa che con l'entrata nel cinema professionale si perdeva inevitabilmente: «In quel periodo risentivamo tutti di quella che era allora la crisi del concetto di forma e tutti riflettevamo necessariamente sull'urgenza di girare un film davvero moderno, attuale, che mostrasse chiaramente di essere un film dei giorni vissuti da noi⁴⁶». Sul clima di libertà scrive anche Liehm:

[...] dei giovani che ottengono la possibilità di sperimentare in questo clima, in questa atmosfera, non isolatamente, ma in continuo contatto con scrittori, poeti, pittori, musicisti e uomini di teatro della stessa età; di discutere del cinema e delle sue possibilità, di tentare, di cercare, di non dover pensare a guadagnarsi la vita, ma di vivere la realtà di una grande crisi della coscienza umana in seno alla realtà concreta di questa città e della sua tradizione. Penso che il segreto della "scuola cinematografica praghese" sia quindi dello stesso tipo del segreto di Montmartre, a Parigi, nella seconda metà del secolo scorso. L'esistenza dell'ondata cinematografica ceca è legata dunque direttamente a questa atmosfera. Fintanto che essa durerà, in questa o in un'altra forma, durerà anche l'ondata cinematografica⁴⁷.

Ancora una volta, non possiamo esulare dal paradosso che caratterizza il fenomeno della *nová vlna*,

45 <https://www.famu.cz/fakulta/historie/famu-at-its-origins/>

46 *Il debutto di Dušan Hanák. Intervista di Galina Kopaněvová* in Turigliatto, *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 234.

47 Liehm A., *Gli anni di Literární listy*, cit., p. 355.

ovvero l'imprescindibilità della produzione nazionalizzata nel creare una zona cuscinetto al riparo da qualsiasi pressione ideologica e politica, in cui le menti più reattive di quegli anni hanno potuto sviluppare per i loro cinque anni di studi un pensiero proprio e indipendente. Hanno imparato, in altre parole, a formare la propria coscienza:

What did I get out of school? Five years of life when I didn't need to feel responsible to anybody but myself for what I thought [...] but a school like ours gives a person of nineteen or twenty a feeling of self-confidence. He studies, he sees films and discusses them; he becomes more sure of himself. And this is exceedingly important for a director. Then too, you can work off your own foolishness during your college years. Nobody will put up with any nonsense when you're making a commercial movie. A school is generous enough and broad-minded enough to let you work off your own silliness [...] So then: a sense of freedom, hundreds of films, and the character and stature of the people you have around to talk them over with – I guess those are about the most important things anybody can give you⁴⁸.

Come riepilogo dei temi fin qui trattati, ci sembra calzante questa dichiarazione della regista Věra Chytilová su quel senso di responsabilità morale e urgenza di espressione che caratterizza tutti i suoi autori, nonché quel senso di comunità e di gruppo di ricerca, che anche lei sembra far derivare da una certa tradizione nazionale di questo *cuore inquieto dell'Europa*⁴⁹:

Ritengo che ciò che succede da noi nell'arte, quel che chiamate un'esplosione, abbia le sue profonde cause nella nazione. Si sono uniti insieme molte epoche e strati tettonici, si scopre velocemente tutto ciò che nascondeva la realtà, gli uomini e il loro animo, quella specie di manto fatto di illusioni di ogni sorta e appare alla luce qualcosa di molto prezioso, cioè la coscienza. Questa è, credo, una buona qualità di questo paese: di avere una coscienza [...] La cultura ceca contemporanea oggi non fa i conti, come alcuni credono, soltanto con gli anni Cinquanta e tanto meno con alcune carambole aneddotiche della storia, che appartengono solo al momento attuale [...] recentemente ho ricevuto la visita di un regista tedesco che mi ha confessato, stupito, di non aver mai e da nessuna parte conosciuto tante persone eccitate, entusiaste. E forse è vero. Se riusciamo a rimanere seduti per delle notti intere a discutere e a ragionare, non è forse perché dipende da me, da questo o da quello, ma perché c'è qualcosa che ci preme, perché c'è qualcosa in gioco⁵⁰.

48 Liehm A., *The Miloš Forman Stories*, New York, IASP (International Art and Sciences Press), 1975, p. 12.

49 Dal titolo del cortometraggio congiunto *Praga, cuore inquieto dell'Europa* (*Praha, neklidné srdce Evropy*), girato nel 1984 dalla Chytilová, pochi anni prima della Rivoluzione di Velluto del 1989.

50 Liehm A., *Gli anni di Literární listy*, cit., pp. 317-360.

CAPITOLO 2 Il realismo al cinema: una questione di metodo

Il paradosso della *nová vlna* risiede nel fatto che la cinematografia ceca fu in grado di realizzare, in seno ad una produzione a finanziamento statale, tutta una serie di film che si ponevano criticamente rispetto al sistema che li finanziava. La sempre maggior autonomia dei gruppi produttivi e il ridursi del controllo agli inizi degli anni Sessanta non impedì che i registi e i loro film rimanessero comunque vincolati agli interessi politici. L'approvazione dei film era sempre e comunque sottoposta all'intelligenza e al gusto di una classe di burocrati culturalmente conservatori¹ che ne dovevano valutare di volta in volta l'adesione ai dettami dell'ortodossia dell'arte. I funzionari comunisti non erano tuttavia sempre contrari a misurare il valore di un film in base ai successi commerciali: come fu per il caso di Forman², si vennero dunque a creare situazioni per cui film 'sperimentali' vennero tollerati in virtù dei loro riconoscimenti internazionali di critica e botteghino. Secondo Owen, questa ambiguità sarebbe da attribuirsi alla compresenza di due fattori: il precetto ufficiale staliniano per cui la cultura dovesse essere sempre e comunque accessibile alle masse, e il fatto che la produzione cinematografica rimanesse comunque vincolata, in quanto industria, agli interessi economici³. Il paradossale rapporto dei registi della *nová vlna* nei confronti dell'istituzione dalla quale dipendevano ma rispetto alla quale intendevano porsi criticamente è ciò che ha condotto Michal Bregant a definire la *nová vlna* come una versione 'ufficiale' dell'avanguardia. In questa prospettiva, i film della *nová vlna* sarebbero quindi da considerarsi non come un'alternativa al filone dominante, ma come quella parte di esso situata all'interno dei confini di ciò che era permesso⁴. Il miracoloso fenomeno cecoslovacco sarebbe dunque stato incoraggiato dalle autorità al fine di costruire una buona immagine del comunismo cecoslovacco da esportare all'estero.

Che si tratti di versione ufficiale o dissidente, la grande novità introdotta dalla cinematografica cecoslovacca a partire dalla fine degli anni Cinquanta fu il graduale ritorno della realtà del quotidiano e dell'uomo comune, ovvero il realismo delle contraddizioni umane. Nei prossimi

1 Škvorecký J. *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, Montreal, Take One, 1971, pp. 71-73. Viene ricostruito dall'autore il lungo e difficile processo di contrattazione che lui e Forman dovettero sostenere per far approvare la sceneggiatura di *Eine Kleine Jazzmusik*, che poi si risolse in un nulla di fatto.

2 Forman M., Novák I., *Turnaround: a memoir*, London, Faber & Faber, 1994, pp. 152-153.

3 Owen J., *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, Oxford, New York, Berghahn Publishing, 2011, p. 12.

4 *Ibidem*, p. 12: «It was used as evidence of the liberal basis of the communist cultural politics».

paragrafi procederemo ad una disamina degli stretti rapporti fra le decisioni politiche e il loro riflesso sulla vita culturale; in particolare verrà presentato il ruolo che i due organi dell'Unione degli Scrittori e dei Gruppi Artistici di Produzione ebbero nella battaglia per la rivendicazione dell'autenticità e della sperimentazione come valore artistico. Queste osservazioni permetteranno inoltre di mettere in luce come le istanze di rinnovamento proposte passarono gradualmente⁵, mano a mano che la situazione politica lo rendeva possibile, da argomenti di natura estetico-stilistica a vere e proprie dichiarazioni politiche indirizzate ai vertici del partito, chiarendo ancor più l'influenza che gli intellettuali ebbero nelle vicende del 1968. Questo parallelismo tra eventi politici e sviluppo del linguaggio artistico non deve essere sottovalutato: la critica dei fenomeni letterari rese possibile in senso traslato anche una critica della realtà politica, specialmente laddove una critica chiara e diretta era da escludersi⁶. Grazie alla graduale acquisizione di indipendenza di organi culturali come quelli sopra menzionari, fu possibile avanzare richieste via via più radicali circa il superamento delle norme stilistiche imposte. Risulterà dai prossimi paragrafi come i concetti di 'realtà' e 'verità' fossero al centro di un dibattito ben più ampio e radicale che non riferito ai soli stilemi cinematografici. In questa maniera si potrà comprendere il portato delle novità introdotte dai registi appartenenti al filone 'realista' della *nová vlna*, Věra Chytilová e Miloš Forman, le cui opere verranno esaminate in dettaglio nel terzo e quarto capitolo.

La seconda parte di questo capitolo sarà invece dedicata alla ricostruzione dei 'realismi' con cui questi autori si confrontavano: il realismo socialista come dottrina ufficiale e il modello del neorealismo all'interno dell'insegnamento della FAMU, e le novità coeve del *cinéma vérité*.

2.1. L'arte nei dettami di Ždanov

La prima formulazione del concetto di 'realismo socialista' risale al primo congresso degli scrittori sovietici nel 1934, dove venne presentata da parte dello scrittore Maksim Gor'kij. La funzione dell'arte veniva individuata nel suo ruolo formativo: nel rappresentare una realtà sociale in evoluzione, doveva delineare i tratti della nuova arte per il popolo, offrendo modelli di comportamento nonché forgiare il credo nazionalistico dei suoi abitanti. Queste teorie trovarono poi applicazione all'interno della dottrina staliniana per il rilancio dell'industria cinematografica; supportato dalle teorie di A.A. Ždanov circa il potere educativo e costruttivo del cinema, il

5 Nell'arco di circa dieci anni, dal 1956 al 1967, dal 2° al 4° Congresso dell'Unione degli scrittori.

6 Dobiaš D., *La discussione sui «versi andati a male»: sulla destalinizzazione delle riviste ceche negli anni Sessanta*, in Caccamo F., Helan P. e Tria M. (a cura di), *Primavera di Praga: risveglio europeo*, Firenze, Firenze University Press, 2011, p. 61.

realismo russo si indirizzò verso la costruzione di figure esemplari, realizzando film sugli eroi positivi della rivoluzione e del lavoro e concentrandosi sulla rievocazione propagandistica dei grandi momenti storici, nonché sulla nobile lotta per la diffusione del socialismo. Via via, il cinema russo si diresse verso uno stile autocelebrativo che escludeva ogni innovazione formale in favore di una chiara veicolazione del messaggio ideologico. A partire dagli anni Trenta, l'iniziale carattere sperimentale del cinema russo era stato soppresso in favore di una fase più apertamente ideologica e militante. Nato con il proposito innovativo di educare le masse attraverso il cinema, esso si era arenato in una sterile ripetizione di se stesso, e gli stessi autori che ne avevano segnato gli inizi, come Vertov e Ejzenštejn, si trovarono emarginati dall'industria cinematografica ufficiale a causa delle loro posizioni non più conformi alla linea del partito⁷.

Nel 1949 vennero pubblicati a Praga gli articoli *Sull'arte* dell'ideologo guida sovietico Ždanov: si trattò di un'estensione delle dottrine del realismo socialista anche alla Cecoslovacchia, che a partire dalla presa di potere del partito comunista nel 1948 adottava l'Unione sovietica come modello per la politica culturale. Chvatík riporta il cambiamento radicale avvenuto dopo questa data: se all'ottavo congresso del partito comunista cecoslovacco la relazione di Kopecký «assicurava agli artisti una piena libertà dei mezzi di espressione e un pieno appoggio alle tendenze moderniste⁸», il successivo nono congresso del partito, tenutosi appena dopo il febbraio 'vittorioso' del 1948, dichiarò il marxismo-leninismo e il realismo socialista come i principi guida del nuovo stato cecoslovacco. Per voce dello stesso Václav Kopecký il realismo socialista fu dichiarato l'unico metodo riconosciuto di creazione per tutti gli artisti, comunisti e non-comunisti⁹. Si trattava di un insieme di norme e precetti generali, la cui applicazione o meno veniva sancita dagli anonimi funzionari della sezione ideologica del Comitato centrale del Partito.

La riaffermazione della linea zdanoviana da parte di Mosca, tra il 1946 e il 1948, fu una misura atta a contrastare una spontanea liberalizzazione culturale che stava avvenendo in Unione Sovietica, così come a riaffermare il proprio controllo politico e culturale sugli stati satellite¹⁰. Gli stessi anni segnarono inoltre la rottura delle alleanze stabilite durante la guerra e l'inizio della Guerra Fredda, con l'annuncio della dottrina di Truman nel marzo 1947: l'Unione Sovietica cercava a quel punto di

7 Bernardi S., *Realismo*, in *Enciclopedia del cinema Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2004, volume IV, p. 587.

8 Chvatík K., *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, in "eSamizdat" (VI) 2-3, 2009, pp. 193-194, <http://esamizdat.it/rivista/2009/2-3/index.htm> (ultimo accesso 22/01/2014).

9 *Ibidem*, p. 194.

10 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 52.

tenere il più possibile lontana dai propri stati satellite ogni influenza proveniente dall'Occidente. Nonostante la democratica ascesa al potere del Partito Cecoslovacco, che era avvenuta per vie parlamentari, gli anni compresi fra il 1948 e il 1952 furono quelli interessati dalla 'lotta al nemico di classe'¹¹. Spiega Tigríd come ancora nel '48 il Partito avesse affidato a due dei suoi più importanti dirigenti, Slánský e Gemilder, la realizzazione di un piano per cui una lotta spietata doveva essere dichiarata a tutti i presunti nemici del Partito e dell'URSS. Si trattò di anni di terrore e di arbitrio giudiziario che non soltanto avrebbero marcato profondamente i vent'anni di comunismo staliniano ma sarebbero stati uno dei motivi principali della sua caduta¹². E' chiaro dunque come l'improvviso cambio di rotta per quel che riguarda la politica culturale non fu che la diretta conseguenza di questi eventi. Gli iniziali entusiasmi sulla possibilità di sviluppare uno specifico approccio ceco al socialismo si affievolirono con l'inasprirsi del dogmatismo culturale sovietico¹³.

Cambiando così radicalmente il concetto di funzione e fine dell'arte, mutarono i canoni stilistici, estetici e contenutistici della produzione cinematografica. Un'arte dalla funzione didattica e propagandistica doveva mettersi al servizio dell'accrescimento dello sforzo produttivo, occupandosi dell'eroe della classe operaia, così come dell'esaltazione della collettivizzazione agricola e dei suoi contadini. Se la prosperità viene garantita dallo Stato allora il futuro non potrà che essere visto sotto una luce positiva e ogni conflitto personale viene abolito o risolto all'interno della lotta collettiva¹⁴. Gli anni Cinquanta si caratterizzarono per tutta una serie di «pseudo-discussioni demagogiche sull'impegno sociale della letteratura, sulla comprensibilità o incomprensibilità dell'arte moderna, sulla popolarità e sul formalismo¹⁵», con l'assunzione di provvedimenti che dichiararono come non conformi teorie come lo strutturalismo o avanguardie come il Poetismo¹⁶ e misero a tacere sul nascere le forme più sperimentali delle arti a favore di un

11 Tigríd P., *Praga 1948 – Agosto '68*, Milano, Jaca Book, 1968, p. 39.

12 *Ibidem*, pp. 40-42.

13 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 36.

14 Liehm A., *Il passato presente*, Bologna, Cappelli editore, 1977, pp. 50-52.

15 Chvatík K., *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, cit., p. 192. Si veda anche Richterová S., *La Primavera di Praga come evento culturale*, in Caccamo F., Helan P. e Tria M. (a cura di), *Primavera di Praga: risveglio europeo*, cit., pp. 20-28.

16 Chvatík K., *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, cit., p. 195. Scrive l'autore: «Come parallelo ideologico dei processi politici degli inizi degli anni Cinquanta si può considerare la campagna scatenata contro il cosmopolitismo e il formalismo, il cui punto culminante fu segnato dalla relazione tenuta da Ladislav Štoll alla conferenza sulla poesia tenuta dall'Associazione degli scrittori nel 1950. Rispetto alla rozzezza degli attacchi su *Tvorba*, la relazione di Štoll poté apparire come un tentativo di definire la specifica funzione della poesia e di salvare almeno una parte dell'opera di Nezval e di Biebl facendola rientrare nella cosiddetta 'linea materialistica' della poesia ceca. In realtà, tuttavia, Štoll non fece altro che spostare di qualche piano più in alto la deformazione ideologica dell'evoluzione della poesia ceca, non solo escludendo da tale evoluzione tutta la 'destra' e il 'centro', ma anche 'smascherando' come progenitore della lebbra cosmopolita e formalista il portavoce più autorevole dell'avanguardia rivoluzionaria tra le due guerre Karel Teige, e come rappresentante artistico della decadenza esistenzialista il poeta

indirizzo stilistico e ideologico unitario. Alla labilità delle definizioni su ciò che era (o non era) 'realismo socialista' va aggiunto il fatto che molto spesso le critiche si basavano non tanto su presunte questioni estetiche, quanto su critiche *ad personam* legate a effettive o presunte appartenenze politiche: scrittori considerati 'di destra', 'cattolici', 'titoisti' o 'sionisti' vennero arrestati e le loro opere confiscate dalla polizia e distrutte¹⁷. A partire dalla fine degli anni Cinquanta venne pian piano smantellato quel ricco panorama di riviste, case editrici e associazioni artistiche che erano esistite fino a quel momento, e al loro posto venne organizzata una sola casa editrice di letteratura nazionale, una sola rivista letteraria, una sola rivista per le arti figurative, una sola associazione per la letteratura, le arti figurative, la musica e così via¹⁸.

La produzione cinematografica poteva dunque lavorare su due soli grandi temi: il presente delle lotte operaie e dei lavoratori oppure la storia passata ceca e le vite dei suoi personaggi illustri, unico tema consentito a quegli autori che si fossero rifiutati di occuparsi direttamente del presente in toni esaltatori. Dal 1949 addirittura, ogni tipo di documento fotografico proveniente dall'estero venne messo al bando, e si dette inizio a una forte campagna propagandistica antiamericana, in contrapposizione al supporto incondizionato dei dettami e della politica culturale nonché economica dell'Unione Sovietica¹⁹.

2.1.1 Temi e generi cinematografici

Vale la pena di ricordare come la cinematografia cecoslovacca mantenne sempre, rispetto ad altre affini, una certa libertà di temi e di toni, come sarebbe infatti visibile nella produzione di quegli anni secondo il critico Ernesto Laura²⁰. A differenza dei sovietici, dei polacchi e degli ungheresi, i cechi sarebbero riusciti a produrre film di notevole rilievo solo ricollegandosi alla storia, dalla più recente (la Resistenza contro i nazisti occupanti) alla più remota (le guerre hussite in particolare). Egli cita a questo riguardo una motivazione rivelata dallo stesso regista Jiří Weiss nel 1958, secondo la quale in quegli anni sarebbe stato più facile trattare soggetti storici «a causa della mancata formazione di una seria e capace categoria di soggettisti e sceneggiatori, sicché è

František Halas. Allo stesso modo vennero ideologicamente squalificati Hora, Seifert, Kolář e praticamente tutta la ricca fioritura della poesia ceca con le sue varie tendenze, con l'unica eccezione di due poeti assurti fra i classici 'intoccabili', e cioè S. K. Neumann e J. Wolker».

17 *Ibidem*, p. 195. Su questo si veda anche Owen J., *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, cit., p. 8.

18 Chvatík K., *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, cit., p. 194.

19 Učník L., *Aesthetics or Ethics? Italian Neorealism and the Czech New Wave* in L. E. Ruberto and K. M. Wilson (a cura di), *Italian Neorealism and Global Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2007, p. 58.

20 Laura E., *Il cinema cecoslovacco*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960, pp. 100-101.

giocoforza ricondursi ai testi letterari, e anche questi sono pochi, dato che, a causa della recente indipendenza nazionale, una vena narrativa ceca (a differenza di quella russa o francese) ha potuto formarsi solo a partire dalla metà dell'Ottocento²¹». E' noto come Weiss si impegnò nella causa del socialismo fin dagli inizi della sua carriera, alla fine degli anni Cinquanta; egli parlava del suo desiderio di diventare l'equivalente cecoslovacco di Pudovkin o Ejzeňstejn, rivelando quel clima di fiducia autentica nelle capacità di riforma sociale del comunismo che era condiviso da una buona parte della popolazione nel momento dell'ascesa del partito alla guida del paese²².

Fin dalla creazione dello stato cecoslovacco nel 1918, la storia aveva sempre rivestito un ruolo fondamentale per il rafforzamento dell'identità nazionale. Il partito comunista non fece altro che inserirsi in questo solco, attraverso la prosecuzione dell'esaltazione dei miti fondanti della sua storia²³, in particolare attraverso la rilettura della figura di Jan Hus come riformatore sociale che avrebbe prefigurato le riforme socialiste. I film più importanti della carriera del regista Otakar Vávra, fra i fondatori della FAMU e maestro di Chytilová, Menzel e Němec, furono legati alla sua adesione a questo proposito ideologico. La ripresa dei temi storici come quello delle guerre hussite²⁴ si caricava della fiducia nel nuovo sistema di governo, trattando temi dal chiaro intento significato politico che alludeva al presente.

I film della fine degli anni Cinquanta di registi come Weiss e Vávra dimostravano l'assimilazione dei modelli e dei toni propagandistici e del cinema muto russo (in particolare di Ejzenštejn) e l'influenza degli eccessi 'romantici' dei toni da propaganda del realismo socialista. L'esplorazione, dall'altro lato, di temi legati alla storia più recente quale l'occupazione nazista (*Něma barikádá*, Otakar Vávra, 1948) e i rapporti fra cechi e tedeschi (*Uloupená hranice*, Jiří Weiss, 1947), non faceva che sottolineare e cementare i valori nazionalisti.

Già nei film del decennio successivo, realizzati dai primi neodiplomati della FAMU come Jasný e Kachyňa, mostrarono nei loro lavori un tentativo di superare l'indottrinamento dovuto al selettivo curriculum scolastico basato sulle dottrine zdanoviane²⁵. Allo stesso modo, esponenti della generazione precedente come i registi Ján Kadár ed Elmar Klos²⁶ o Ladislav Helge, misero in luce il

21 *Ibidem*, p. 100.

22 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., pp. 36-37.

23 Dobiaš D., *La discussione sui «versi andati a male»: sulla destalinizzazione delle riviste ceche negli anni Sessanta* in Caccamo F., Helan P. e Tria M. (a cura di), *Primavera di Praga: risveglio europeo*, cit., p. 61.

24 La trilogia hussita è composta da *Jan Hus*, *Jan Žižka* e *Proti všem*, realizzati per la regia di Vávra fra il '54 e il '56.

25 Galina Kopaněvová citata in Učník L., *Aesthetics or Ethics? Italian Neorealism and the Czech New Wave*, cit., p. 59.

26 Anche se i due avevano iniziato la loro carriera nei primi anni Cinquanta.

tentativo di uscire dagli schematismi dell'ortodossia dominante, introducendo tutta una serie di temi critici che mettevano in discussione i valori fondanti della società comunista. Si trattò dei registi censurati o criticati durante la conferenza di Banská Bystrica del 1959, di cui ci occuperemo nei prossimi paragrafi.

2.1.2 La svolta del 1956

La situazione cambiò notevolmente a partire dalla morte del leader sovietico Stalin nel 1953. Si trattò di un duro colpo per la stabilità del culto della personalità: già a pochissimi anni di distanza si poteva ravvisare l'inizio del processo di destalinizzazione. I dirigenti del partito sovietico, così come di quello cecoslovacco, si trovarono in una situazione politica instabile a causa delle lotte per la successione così come per la direzione collegiale che si trovava ora sprovvista della mano forte del suo leader. In questa incertezza, le manifestazioni operaie di Plzeň e Ostrava del 1953 portarono la direzione del partito alla demagogica adozione di una nuova linea che prevedeva un parziale allentamento della pressione ideologica e della censura. Se il 1953 segnò l'inizio della distensione, fu il 1956 l'anno del primo vero 'disgelo' in Cecoslovacchia: in occasione del 20° Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica (PCUS), tenutosi nel mese di febbraio, venne presentato il rapporto segreto di Nikita Chruščëv con la sua condanna del culto della personalità staliniana e dei suoi crimini²⁷.

L'eco maggiore di queste rivelazioni si ebbe all'interno del successivo 2° congresso dell'Unione degli Scrittori cecoslovacchi, che si svolse a Praga tra il 22 e il 29 aprile 1956. In quell'occasione, per la prima volta dopo la salita al potere del partito comunista, gli scrittori proclamarono pubblicamente due principi fondamentali di ordine morale: innanzi tutto quello della verità, «una verità sulla situazione dell'uomo e della società nazionale», e poi quello della coscienza, del come cioè conciliare «tutto quello che era avvenuto fino ad allora nella vita nazionale con la coscienza individuale, particolarmente quella dello scrittore²⁸». Il poeta Jaroslav Seifert (Praga, 23 settembre 1901-10 gennaio 1986) disse nel suo discorso:

Le voci più autorevoli intorno a noi insistono sulla necessità che lo scrittore dica la verità. Questo lascia supporre che nel corso degli ultimi anni, gli scrittori non abbiano detto la verità. E' vero o no? Liberamente o no? Spontaneamente o perché costretti? Senza entusiasmo o con slancio? Ho avuto un bel cercare in tutta la letteratura ceca; fra tutti i nostri grandi poeti del passato non ne ho trovato uno solo che si sia fermato a metà della

27 Tigris P., *Praga 1948 – Agosto '68*, pp. 63-64.

28 *Ibidem*, p. 65.

sua opera per annunciare alla nazione e ai suoi lettori che egli non aveva sempre detto la verità [...] o se noi scrittori potessimo essere in questo momento la coscienza della nazione! perché, credetemi, io penso che su questo punto abbiamo fallito, in tutti questi anni, in cui non siamo stati né la coscienza delle masse, né la nostra coscienza²⁹.

E' Chvatík a ricostruire nel dettaglio l'evolversi della politica culturale nel paese in quegli anni³⁰. Al 2° Congresso dell'Unione degli Scrittori Cecoslovacchi dell'aprile 1956 la questione della forma, dell'individualità dello stile e della scelta di mezzi di espressione (intesi come coerenti all'esperienza della vita reale vissuta, ma anche e soprattutto al passo con le esperienze della cultura moderna europea e del passato praghese di capitale dell'avanguardia nel centro Europa), diventarono ben presto la sorgente della rivolta contro il modello pedagogico-propagandistico imposto da Mosca. Gli artisti dovevano utilizzare mezzi espressivi semplificati, in linea con i dettami dell'accademismo sovietico o del romanticismo ceco del diciannovesimo secolo, sulla scia dello slogan «dobbiamo imparare dai classici». Il congresso degli scrittori rivendicava invece il diritto della cultura a non dover negare il passato storico-artistico in nome di un'ideologia totalizzante, né di privarsi degli influssi e contaminazioni derivanti dalle coeve produzioni artistiche europee. Veniva richiesto che la cultura potesse ereditare tutta la ricchezza delle varie correnti culturali del diciannovesimo e ventesimo secolo.

Il nucleo originario dell'opposizione cominciò inizialmente a coagularsi nel campo apparentemente meno doloroso, quello dell'estetica: il poeta, lo scrittore o l'artista ceco non voleva e non poteva rassegnarsi al fatto che qualcuno gli prescrivesse come egli doveva comporre le sue opere. La sotterranea coscienza e il ricordo – ben presente negli operatori culturali cechi – di una diversa tradizione di politica culturale che era di casa nella cultura ceca fin dagli anni Novanta, erano troppo forti per poter essere vinti dai richiami alla disciplina di partito³¹.

Il programma di questa nuova generazione si coagulò attorno alla rivista *Květen* (trad. *Maggio*, alludendo al maggio 1945 che con la liberazione aveva dato inizio a una nuova fase della storia cecoslovacca), e al suo programma della cosiddetta 'poesia della quotidianità'. Questo gruppo rifiutava temi bellici ed eroici per dedicarsi invece alla narrazione della vita quotidiana dei comuni cittadini di una società socialista, esigendo veridicità nella descrizione dei concreti problemi della vita. Il partito rifiutò fin da subito un tale programma e costrinse la rivista ad una chiusura forzata. Essendo questa la prima volta in cui veniva discusso pubblicamente dei crimini giudiziari e degli altri eccessi commessi in Cecoslovacchia dal partito nei primi anni Cinquanta, durante tutto il 2° congresso e nel corso del 1956, il settimanale dell'Unione degli Scrittori *Literární noviny* pubblicò

29 *Ibidem*, pp. 66 -67.

30 Chvatík K., *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, cit., p. 199.

31 *Ibidem*.

articoli e saggi che criticavano più o meno apertamente la politica del partito. In particolare venivano messe in luce le limitazioni circa le possibilità di consultare la letteratura occidentale o viaggiare all'estero, divenuti privilegi riservati a pochi. Veniva inoltre richiesta la soppressione della severa censura applicata alla narrativa che vigeva sulla letteratura contemporanea così come su quella passata³².

Tuttavia, sia le manifestazioni degli studenti [di Praga e Bratislava del maggio 1956] che il 2° congresso degli scrittori non riuscirono mai ad andare oltre lo stadio delle tradizionali sfilate del mese di maggio nel primo caso o ad oltrepassare l'ambito di una rivolta di intellettuali contro l'imbrigliamento della cultura nel secondo. Essi infatti non riuscirono a imporre quelle riforme durature che il comitato centrale del partito, conservatore e di orientamento stalinista, si rifiutava di concedere. [...] Inoltre, le rivendicazioni degli intellettuali, che aspiravano alla liberalizzazione della vita pubblica e a una società più libera, più aperta e più giusta, urtarono contro l'indifferenza degli operai, di cui non avevano né sollecitato né trovato l'adesione³³.

Le riforme in Cecoslovacchia iniziarono infatti per volontà delle élite dirigenziali e degli intellettuali, e raggiunsero i lavoratori solo nel tardo 1968-69, a differenza per esempio della Polonia dove il movimento di rivolta ebbe origine dalla classe operaia³⁴. E' tuttavia certo che la direzione del Partito Comunista Cecoslovacco, temendo soprattutto una pericolosa saldatura interclassista, riuscì a mantenere una certa mancanza di comunicazione tra le diverse correnti di scontento all'interno del paese, gruppi che per questo fatto non seppero mai fondersi in un movimento unico³⁵.

La conferenza nazionale del Partito comunista cecoslovacco, convocata nel giugno 1956 per volontà di Novotný, segnò la fine del breve disgelo che, come si è visto, aveva riguardato e coinvolto per lo più gli intellettuali e gli studenti. Il 1956 scatenò una decisa controffensiva da parte della direzione del partito e mise fine ad ogni tentativo di democratizzazione, escludendo la possibilità di «una via specificamente cecoslovacca al socialismo». Il vecchio gruppo dirigente (strettamente coinvolto nei crimini dell'era staliniana e che non aveva mai negato ufficialmente neppure alla luce del rapporto

32 *Ibidem*, p. 66. La rivista continuò ad uscire regolarmente malgrado i numerosi conflitti con la censura fino al settembre 1967, data della sua sospensione per ordine del gruppo dirigente del presidente Novotný.

33 *Ibidem*, p. 67. Gli studenti richiedevano una maggiore democratizzazione della vita pubblica, la revisione dei processi politici degli anni Cinquanta, l'allargamento dei poteri del parlamento, la libertà di informazione, la libera circolazione delle pubblicazioni straniere, la possibilità di ascoltare radio straniere, insomma una liberalizzazione della vita culturale del paese. Essi manifestavano contro «l'accettazione supina e acritica di tutto quanto viene dall'Unione Sovietica».

34 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 283.

35 Tigrid P., *Praga 1948 – Agosto '68*, cit., p. 69.

Chruščëv) prese le redini del partito³⁶. Le sembianze di disaccordo vennero limitate ad alcune smentite ufficiali e ad una mezza dozzina di allontanamenti forzati dai quadri dirigenti del partito per alcuni personaggi ritenuti scomodi, tutte misure assai più leggere rispetto al regime di terrore dei primi anni Cinquanta, a riprova del mutato contesto politico³⁷.

I fatti del 1956 dimostrarono il fallimento della politica del partito e la necessità di aggiustamento della linea politica fino ad allora praticata. Miloš Fiala scrive che il 20° congresso e le sue rivelazioni consentirono una distinzione fra socialismo e la sua distorsione da parte del culto stalinista della personalità³⁸. Non era infatti ormai più possibile, dopo il 1956, arrestare con questi metodi radicali i processi di autocritica ormai iniziati all'interno dell'ala più sensibile della società, quella degli artisti e degli intellettuali. Le discussioni sulla validità del realismo socialista si inasprirono ad un punto tale da mettere in dubbio la legittimità (e perfino l'esistenza) di questo unico ed ammissibile metodo di creazione artistica imposto dalle direttive del partito³⁹. Non era nemmeno più possibile impedire la riabilitazione di altri artisti e di intere correnti o il porsi di nuove questioni. Scrive sempre Chvatík come al centro dell'attenzione non si trovava più la problematica estetica, «ovvero la questione della libera scelta dei mezzi espressivi, bensì una problematica sempre più decisamente sociologico-politica: il diritto degli operatori culturali, degli artisti e degli scienziati, a svolgere una critica pubblica e a porre una problematica nuova e ancora irrisolta della società capitalistica⁴⁰».

36 *Ibidem*, p. 71.

37 «Gli artisti della *nová vlna*, così come i loro colleghi più anziani erano riusciti a rinascere creativamente nel vortice di impulsi provenienti da tutti i campi della cultura nazionale oltre che naturalmente di quella mondiale accessibile, avevano alle spalle due esperienze che li avevano umiliati come cittadini: l'esperienza del nazismo durante i sei anni di occupazione nazista (1939-1945) e il successivo regime comunista (1948-1967). A differenza di quanto era avvenuto per esempio in Polonia, il vento del disgelo seguito alla morte di Stalin nel 1953 non aveva avuto grandi effetti in Cecoslovacchia. Una nuova ondata di controllo e vigilanza della censura comunista fu provocata in Cecoslovacchia dagli avvenimenti politici dell'autunno 1956, dapprima in Polonia e poi in Ungheria. Nonostante la possente campagna propagandistica, soprattutto il mondo culturale si era schierato, simpatizzando per coloro che, in Polonia con la parola e in Ungheria con le armi in pugno, avevano dichiarato il proprio diritto alla libertà e all'indipendenza del *diktat* ideologico del Cremlino». Kopaněvová G., *Non solo sulla nová vlna cecoslovacca. Note sul tema della continuità*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, Torino, Lindau, 1994, p. 52.

38 Učník L., *Aesthetics or Ethics? Italian Neorealism and the Czech New Wave*, cit., p. 61.

39 Chvatík K., *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, cit., p. 200.

40 «Nonostante tutti gli sforzi dispiegati da Štoll per far condannare alla conferenza sulla critica d'arte socialista tenutasi nel 1961 l'arte moderna e l'avanguardia di sinistra come manifestazioni di borghese 'modernismo' e la stessa loro difesa come una manifestazione di 'revisionismo', l'arte dell'avanguardia tra le due guerre, come l'opera di Karel Teige, la poesia di František Halas, la teoria strutturalista di Jan Mukařovský e l'opera letteraria del praghese Franz Kafka vennero gradatamente riabilitate». *Ibidem*.

2.1.3 La FAMU tra realismo socialista ed eredità neorealista

La cinematografia cecoslovacca dei primi anni Sessanta dimostra le sue profonde origini nello stato di disillusione, frustrazione e trauma presenti nella società contemporanea. Il critico Antonín Liehm ha scritto nel suo volume del 1974 che questa fu l'unica industria cinematografica dell'Europa dell'Est ad avere avuto abbastanza tempo durante il disgelo per svolgere una piena e completa analisi dello Stalinismo da vari punti di vista e in vari stili⁴¹, una posizione molto simile a ciò che anche Radok ha sostenuto, parlando di una certa capacità di analizzare i fenomeni del reale includendo le tensioni fra poli opposti:

If you take a look at that huge explosion of film talents in Czechoslovakia in the Sixties, you'll find that the main thing, the thing that will survive – or at least that will survive the longest – has something to do with this matter-of-factness. What is it, this matter-of-factness that I am talking about? The Germans call it *Sachlichkeit*. In my mind it means the ability to see things truly, to be able to see in each phenomenon the tension of at least two opposite poles. If I love, I simultaneously hate. I see this paradox everywhere I look. That is, if one knows how to view things as an artist does.
(Alfréd Radok)⁴²

A proposito di questa particolare sensibilità tutta ceca, in una recente intervista il regista Ken Loach ha citato proprio la *nová vlna* ceca come uno dei fenomeni cinematografici che più hanno influenzato la sua giovinezza, proprio in virtù di quel loro essere «humanistic». Si tratterebbe infatti di un cinema che, a suo parere, semplicemente intrattiene e fa divertire la gente, sempre rispettandola e dove sempre si percepisce «una qualche forma di calore⁴³».

Da dove si origina e quali sono le caratteristiche di questa peculiare forma di 'umanesimo' cinematografico? Fu lo stesso scrittore ceco Milan Kundera a ribadire come l'importanza dell'arte dell'Europa centrale stesse non tanto nel fatto che essa abbia offerto un quadro del regime politico allora vigente, ma piuttosto di come esso offra un nuovo tipo di testimonianza sul genere umano⁴⁴. La modalità con cui questo 'ritorno al reale' avviene nel cinema cecoslovacco ha però dei tratti peculiari, che Zdena Škapová ha cercato di definire. Se infatti la crisi esistenziale dell'individuo si presentava in tutta Europa come tema chiave di tutta la fine degli anni Cinquanta e Sessanta, in

41 Liehm A., *Closely Watched Films: the Czechoslovak Experience*, New York, White Plains International Arts and Sciences Press, 1974, p. 260.

42 *Ibidem*, pp. 42-43.

43 «Aside from the Italian neorealist cinema, the Czech films of the Prague Spring, films that are just very humanistic, that just enjoy people, that respect them, and where you feel some kind of warmth. I don't see it in the cinema now, which is sad...» in Cardullo B., *World Directors in Dialogue: Conversations on Cinema*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press Inc., 2011, p. 245.

44 Citato in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., pp. 280-284.

Francia o in Italia artisti come Resnais, Beckett o Sartre presentavano il fenomeno dell'alienazione dell'uomo «sullo sfondo di un luogo esotico e in un ambiente puramente allegorico: Fellini metteva in scena la Roma bene, Godard e Truffaut utilizzavano gli schemi narrativi dei film di gangster americani traslandoli nella Parigi di quegli anni. In Boemia invece era sufficiente visitare un qualunque paese, una qualsiasi fabbrica, scendere in una normale strada di città⁴⁵». L'umanesimo di questo cinema avrebbe insomma le sue radici nel quotidiano e nelle vite qualunque della sua gente, alla cui attenta registrazione non sarebbero estranee le nuove opere letterarie⁴⁶.

La battaglia per svelare la menzogna e la falsità del sistema fu condotta attraverso una varietà di stili nei quali i metodi del realismo critico, lirismo e retaggi delle avanguardie si combinarono all'interno della stessa lotta. Il cinema iniziò a dare dell'uomo comune ceco una rappresentazione tale da costituire un attacco all'essenza del regime burocratico: l'uomo descritto dalla produzione culturale ceca degli anni Sessanta, come sosteneva il filosofo Karel Kosík, era potenzialmente rivoluzionario, dal momento che percepiva la vita all'interno di una tale sistema manipolato come intollerabile e insopportabile. La concezione di uomo intesa dal regime di partito era invece quella di un essere che consuma, in un circolo chiuso, ciò che per lui viene prodotto dalla produzione di massa del regime⁴⁷.

Questa attenzione per l'individuo e la sua singola e personalissima battaglia contro la vita di tutti i giorni trovò un importante spunto, in termini cinematografici, nell'intenso studio che del neorealismo italiano veniva svolto all'interno della FAMU. La scuola di cinema praghese infatti, nata tra il 1946 e il 1947 per l'educazione dei futuri professionisti dell'industria cinematografica, applicava nei suoi insegnamenti le dottrine di Ždanov e del realismo socialista. Oltre agli imprescindibili (ma accuratamente selezionati) modelli del documentario realista sovietico di Pudovkin, Ejzenštejn e Vertov⁴⁸, si iniziarono ad includere nel programma didattico anche i film

45 Škapová Z., *Letteratura e cinema ceco degli anni '60*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 135.

46 La storica ritiene inoltre che, considerando la realtà politico-sociale cui gli intellettuali e gli artisti dovevano far fronte, non appena l'atmosfera politica lo consentì, i forti legami reciproci fra cinema e letteratura contribuirono in maniera significativa a liberare l'uomo dalla gabbia dei dogmi ideologici. Nel corso degli anni Sessanta apparvero più di una sessantina di film alla cui base si può rinvenire un'opera letteraria in prosa; nonostante un certo affievolirsi dell'interesse nei confronti di soggetti letterari registrato dopo il 1965, anno in cui gli adattamenti cinematografici costituivano addirittura circa la metà della produzione, anche in seguito il loro ammontare annuo si muoveva fra gli otto e gli undici film, riguardando cioè orientativamente un terzo della produzione annua. *Ibidem*.

47 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., pp. 280-284.

48 Non tutta la produzione di questi autori era infatti considerata da utilizzarsi come modello: essi stessi ebbero infatti problemi e attriti con Mosca a causa della eccessiva libertà di utilizzo delle tecniche e degli esiti troppo pluralisti. In Učník L., *Aesthetics or Ethics? Italian Neorealism and the Czech New Wave*, cit., p. 59.

del neorealismo italiano. Veniva preso a modello la capacità di questi film di servire come esempio delle sofferte condizioni di vita del popolo, rivelando le condizioni di sfruttamento cui il proletariato era sottoposto da parte della classe borghese capitalista⁴⁹. Ma già la prima generazione di diplomati, attorno ai primi anni Cinquanta, mostra nei propri lavori finali (Jasný, Kachyňa) la volontà e il tentativo di oltrepassare l'indottrinamento estetico⁵⁰: per i giovani studenti infatti, il modello neorealista rappresentava un metodo di lavoro per parlare criticamente del presente, della realtà di vivere in un regime socialista, senza la copertura di una menzognera promessa di un luminoso futuro.

Nei tardi anni Cinquanta quindi, l'influenza del neorealismo con i suoi ideali di verità sociale, fu estremamente importante sui cineasti cechi per quanto riguarda da un lato il rifiuto dello schematismo dell'estetica stalinista diffuso negli anni precedenti, e dall'altro l'orientarsi verso i criteri «di autenticità, originalità e di autentico valore artistico⁵¹». Mira Liehm ricorda come il neorealismo occupi un ruolo cruciale nello sviluppo del cinema est europeo: alla metà degli anni Cinquanta, la sua influenza in Ungheria, Polonia e Cecoslovacchia si unì nello sforzo di queste cinematografie per liberarsi dall'estetica stalinista⁵². Come spiega Učník nel suo saggio, l'influsso del neorealismo andrebbe ricondotto ad un approccio etico piuttosto che ad una vera e propria estetica; se lo si considera non tanto come un evento singolo quanto come l'estensione di una precedente produzione filmica italiana, ecco che l'appropriazione da parte dei cineasti cecoslovacchi non fu che la creazione di uno spazio per rendere finalmente conto della libertà etica dell'individuo. Il 'ritorno dei repressi' rappresenterebbe insomma la persistenza dell'eredità neorealista nel cinema mondiale, e con essa il suo stretto legame a seri problemi sociali e morali, con il suo alternarsi di humour e tragedia e con il supporto di tecniche stilistiche, al fine di produrre film più socialmente critici, sperimentali e seri.

Il cinema ceco iniziò a manifestare le caratteristiche di quell'«etica dell'estetica» che Liehm aveva individuato nel neorealismo italiano⁵³: un cinema cioè che potesse «contribuire non solo a consolare dalle sofferenze, ma anche contribuire ad eliminarle», come aveva sostenuto Vittorini. Al centro delle vicende rimane l'individuo, ma sempre considerato come parte della società, in un

49 Come ricordano gli storici del cinema Bartošek, Žalman, Liehm. *Ibidem*.

50 Galina Kopaněvová in Učník L., *ibidem*, p. 59.

51 Václav Macek in Učník L., *ibidem*, p. 55.

52 *Ibidem*, p. 59.

53 *Ibidem*, p. 61.

contesto cioè dove le sue azioni hanno conseguenze ben precise sugli altri. Si tratta di film che sollevavano questioni morali e che erano indirizzati specificatamente alla coscienza del pubblico; più che per gli aspetti tecnico-stilistici⁵⁴, l'eredità neorealista riguarda più l'atteggiamento e la posizione che il film assume nei confronti della realtà. Lo spunto viene da quel realismo che diventa «la forma artistica della verità, dove il film realistico è quello che pone e si pone dei problemi», come sosteneva Rossellini⁵⁵.

2.1.4 Il 1959: la conferenza di Banská Bystrica e la censura cinematografica

Si è detto in apertura come la *nová vlna* non sia nata dal nulla: allo stesso modo essa fu anticipata da una serie di film socialmente critici prodotti alla fine degli anni Cinquanta. Nonostante il venir meno del culto della personalità staliniana dopo la morte del leader dell'URSS e le rivelazioni di Chruščëv al 20° Congresso sovietico, la frangia più conservatrice del partito stava riconquistando le posizioni e il potere di prima, con un conseguente rafforzamento della censura. Nel gennaio del 1959 infatti si tenne la conferenza di Banská Bystrica, il primo festival del cinema cecoslovacco, in cui vennero attaccate le nuove produzioni che cercavano di introdurre nuove tematiche. Presieduta dal ministro della cultura e dell'educazione Václav Kahuda, la cerimonia di premiazione⁵⁶ divenne un'occasione per ribadire alcuni capisaldi della poetica e dei dettami stilistici che si voleva venissero rappresentati nella cinematografia di Stato, ovvero di fornire una giustificazione estetico-teoretica ai dettami di Hendrych, sostenitore del primo ministro Novotný e uno dei principali ideologi culturali del partito⁵⁷».

La censura colpì l'opera quarta del duo di registi slovacchi Ján Kadár ed Elmar Klos, dal titolo *Tři přání* (Tre desideri, 1957). Le critiche furono rivolte all'uso di temi presi quasi esclusivamente dalla vita privata e per di più in chiave pessimista. Mancava in questi film infatti l'usuale formula del realismo socialista circa l'eroe positivo, ottimista e fiducioso nel partito. All'accusa circa la presenza

54 Utilizzando le categorie individuate da Bazin, caratteristiche del Neorealismo furono le riprese in esterni o in ambienti originali, il ricorso ad attori non professionisti, l'utilizzo di sceneggiature ispirate alle tecniche del romanzo americano e riferite a personaggi semplici (in opposizione agli intrighi classici o ai personaggi dal profilo straordinario), e in cui l'azione si rarefa in opposizione agli eventi spettacolari dei film commerciali tradizionale. Si tratta di tutti elementi che, separatamente o nella loro interazione, sono criticabili. In Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M., *Estetica del film*, Torino, Lindau, 1998, p. 105.

55 Micciché L., *Neorealismo*, in *Enciclopedia del cinema Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2004, vol IV, p. 225.

56 Vincitori furono i film di animazione (ma con l'inclusione di personaggi in carne ed ossa) *Una diabolica invenzione* di Karel Zeman e il dramma psicologico pre-bellico *Vlčí jáma* (La trappola del lupo) di Jiří Weiss, entrambi del 1957.

57 Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit., p. 59.

di residui di 'pensiero borghese' all'interno del film, si univa inoltre il sospetto (più politico che artistico-culturale), di simpatie titoiste dovuto all'utilizzo di attori di provenienza jugoslava⁵⁸. Esso rappresentava inoltre una reazione e una denuncia dell'archetipo del lavoratore impegnato nella lotta di classe, focalizzandosi invece sulla rappresentazione dell'individuo e dei suoi problemi personali⁵⁹. Il ministro Kahuda ironizzò in quell'occasione sull'elevato numero di film contemporanei ritenuti insoddisfacenti in quanto ambientati in abitazioni decadenti, dove la vita si svolge «lungo squallidi corridoi e in luridi appartamenti⁶⁰»: interessante è notare come egli avesse legato questa tendenza alla malsana influenza del neorealismo italiano⁶¹.

La possibilità che invece questi film si basassero su episodi di malessere reale del paese, come la mancanza cronica di unità abitative che colpiva soprattutto le giovani coppie, non veniva nemmeno adombrata, ironizza Škvorecký⁶².

Qualsiasi produzione deviasse dalla norma veniva ricondotta ad una tendenza portatrice di residui di pensiero borghese, a simpatie titoiste o sioniste, o a brutture neorealiste: in questo non si faceva altro che rendere ancora più evidente lo scarto fra la vita quotidiana con i suoi problemi concreti e la realtà di facciata che il Partito cercava di difendere a tutti i costi. Le conseguenze per questo film furono il ritiro di tutte le copie dal commercio, la sospensione di tutte le proiezioni e l'allontanamento dal lavoro di Kadár e Klos per un paio d'anni⁶³. Per quei giornalisti che si erano permessi di scrivere recensioni positive sul loro film il provvedimento preso fu il licenziamento⁶⁴.

I provvedimenti censori di Banská Bystrica coinvolsero *Touha* (Desiderio, 1958) di Jasný, accusato di decadente formalismo⁶⁵, *Žižkovská romance* (Una storia d'amore a Žižkov, 1958) di Brynych, troppo influenzato dal neorealismo italiano⁶⁶, di Helge *Skola otců* (Scuola dei padri, 1957), *Zde jsou lvi* di Krška (Hic sunt leones, 1958) per le simpatie che poteva attirare sul pubblico un personaggio

58 Le relazioni politiche tra Chruščëv e Tito, dapprima caratterizzate da un certo riavvicinamento, peggiorarono, portando con sé tutto un processo di revisionismo a partire dal 1948, anno in cui la Jugoslavia di Tito fu espulsa dal *Cominform*. La mera presenza di attori di quella provenienza venivano interpretate come manifestazioni simpatizzanti verso il regime titoista. Non va dimenticato come questa motivazione, così come l'accusa di sionismo, fosse stata utilizzata anche in molti dei processi dei primi anni Cinquanta (e.g. Il processo Slánský).

59 Učník L., *Aesthetics or Ethics? Italian Neorealism and the Czech New Wave*, cit., p. 61.

60 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 45.

61 Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit., p. 60.

62 *Ibidem*.

63 Verrà loro concesso di tornare a lavorare solo nel 1963. Nello stesso anno, il loro film bandito fu fatto uscire nelle sale: si riteneva che la critica in esso contenuta fosse ormai priva di sostanza e il suo linguaggio sorpassato. In Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 48.

64 Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit., p. 60.

65 *Ibidem*, p. 59. Si osservi come invece all'estero nel frattempo il film ricevesse il *Prix de la meilleure sélection* a Cannes (1959).

66 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 45.

dalla dubbia moralità, e *Štěnata* (I cagnolini, 1957), per la regia di Ivo Novák e la sceneggiatura di un allora ancora sconosciuto Miloš Forman. In particolare, a quest'ultimo film l'accusa rivolta era quella di troppa spregiudicatezza ed eccessivo humour con cui la vita di tutti i giorni veniva rappresentata⁶⁷.

E' interessante notare come all'interno della conferenza di Banská Bystrica tuttavia la critica sociale non venne considerata in maniera così seria da rappresentare una questione di tradimento nazionale: le accuse rivolte ai film si situavano infatti a livello di critiche estetico-stilistiche. Škvorecký motiva questo esito sostenendo che Chruščëv, con le sue dichiarazioni circa i crimini staliniani, aveva privato i militanti stalinisti delle più potenti argomentazioni che avrebbero potuto trasporre una controversia a livello estetico in una questione di tradimento e di contro-rivoluzione⁶⁸.

2.1.5 Il 1961: la creazione dei gruppi artistici

Il fattore chiave che costituì la premessa necessaria all'attuarsi della *nová vlna* fu l'organizzarsi di nuovi gruppi di lavoro riuniti ciascuno attorno a un regista, ad esempio i maestri Vávra e Weiss, gruppi ciascuno dotato di una propria autonomia e di uno specifico piano di produzione. Essi erano in concorrenza fra loro, ma sempre al di fuori di una competizione economica e commerciale, dato che erano comunque inseriti all'interno di una produzione nazionalizzata. Nel 1961 il Consiglio Artistico Centrale venne eliminato alla fine di una lunga disputa che vide protagonista l'Associazione degli artisti e critici di cinema e teatro (*Svaz československých divadelních a filmových umělců*), la quale ebbe un importantissimo ruolo nel dibattito culturale a quel tempo in corso in Cecoslovacchia: al posto del Consiglio furono creati sette Gruppi Artistici, cinque a Praga (operanti negli studi di Barrandov) e due a Bratislava (negli studi di Koliba). A direzione di ciascuno di essi vi erano cinque o sei *dramaturgové*, direttori artistici con il compito di trovare idee, soggetti da cui trarre film, collaboratori, sceneggiatori e registi, seguendo la produzione dall'ideazione alla finitura⁶⁹. Questa nuova organizzazione diede maggiore autonomia ai gruppi artistici, e di conseguenza anche ai registi stessi: essendo questi a tutti gli effetti diretti impiegati e

67 Come tutte le opere non conformiste sfuggite al sistema, paga la sua relativa audacia con misure restrittive che ne limitano la diffusione. Nonostante il successo, non è mai mostrato all'estero. In Vecchi P., *Miloš Forman*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, serie Castoro Cinema, n. 86, p. 21.

68 Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit., p. 62.

69 Micciché L., *Una generazione senza monumenti nel nuovo cinema cecoslovacco*, "Bianco e Nero", 9 (XXVI), settembre 1965, p. 4.

stipendiati dello studio erano infatti legittimati a rivolgersi a un secondo gruppo di produzione nel momento in cui le loro proposte venissero rifiutate dal primo, così come, viceversa, ciascun regista poteva rifiutare a sua volta i lavori che gli venivano proposti.⁷⁰ Ciascun gruppo artistico era dunque in concorrenza con gli altri e con i singoli professionisti degli altri, ma godeva dell'autonomia finanziaria necessaria per pagare i lavori di ricerca e preparazione della sceneggiatura. Non era ostacolato, se non in termini consultivi, dalla Direzione Centrale dello studio, mantenendo dunque l'ultima parola sul soggetto del film in produzione. Alle soglie della realizzazione vera e propria l'opinione della Direzione centrale diveniva invece determinante in quanto spettava ai due direttori centrali (della produzione e artistico) accordare il parere positivo per la realizzazione del film. Con questa nuova strutturazione dell'attività produttiva si era dunque venuta a creare una dialettica prima inesistente, che permise di ampliare i margini sia di potere di contestazione da parte dei registi sia di libertà creativa del singolo autore⁷¹. La distribuzione acquistava poi dalla produzione nazionale (quella appunto dei Gruppi artistici e della Direzione centrale) il film, corrispondendo agli studi un prezzo pari all'ammontare del bilancio preventivo, fattore chiave che dava alla produzione la certezza di non lavorare in perdita, eliminando uno dei fattori che nei paesi ad economia di mercato costituivano la più grande limitazione alla libertà creativa degli autori. La produzione annuale cecoslovacca dei primi anni Sessanta si aggirava sui trentacinque-quaranta nuovi film all'anno, mentre il restante, per un totale di circa duecento film all'anno offerti ad un pubblico di centodieci milioni di spettatori, veniva importato da paesi socialisti⁷². Questo non significava ovviamente evitare controlli da parte delle autorità politico-amministrative al momento dell'uscita del film, ma è innegabile che la situazione fu sostanzialmente rinnovata rispetto agli anni del pesante controllo stalinista.

Nel marzo del 1962 infine, per iniziativa comune del direttore generale della cinematografia cecoslovacca, Alois Poledňák, e del direttore degli studi cinematografici di Barrandov, Josef Veselý, la commissione artistico-ideologica pose fine alla propria attività e allo stesso tempo sorsero per

70 Comuzio E., *La Nová Vlna-La nuova ondata*, "Cineforum", 46-47, giugno-settembre 1965, p. 557.

71 Sempre Miccichè ricorda come un elemento che giocò un ruolo importante nel dibattito che ha portato alla eliminazione del Consiglio Artistico Centrale e alla formazione dei Gruppi artistici autonomi fu la constatazione dei risultati cui, anche negli anni di chiusura stalinista, erano giunti gli studi del film d'animazione ai quali per ragioni tecniche era stata data una quasi totale autonomia: maestri infatti quali Jiří Trnka e Karel Zeman portavano a casa premi e riconoscimenti in tutto il mondo, mantenendo nei propri film di animazione una libertà creativa quasi senza limiti. In Miccichè L., *Una generazione senza monumenti nel nuovo cinema cecoslovacco*, cit., p. 4.

72 *Ibidem*, pp. 7-10.

ogni singolo gruppo di produzione dello studio commissioni artistiche indipendenti⁷³. In questo modo il sistema aveva a disposizione i mezzi per finanziare una produzione ambiziosa e ulteriori strutture autonome (se non addirittura di opposizione) come la FITES, l'Associazione degli artisti di cinema e televisione cecoslovacchi, istituita nel novembre 1965 dai cineasti prima riuniti nella più ampia Associazione degli artisti di cinema e teatro⁷⁴.

2.1.6 Indietro non si torna: il ruolo dei congressi degli scrittori. Il realismo del regime in decomposizione⁷⁵

Un ruolo chiave in direzione di una disamina critica del presente era stato svolto, a partire dal 1956, dal settimanale dell'Associazione degli scrittori, *Literární noviny*. Questo giornale letterario venne acquistando sempre maggiore popolarità, attirando l'interesse anche dell'*intelligentsja* tecnica ed economica, e non solo di quella artistica e letteraria. Esso raggiunse un'altissima tiratura: in questo settimanale la discussione oltrepassava spesso i confini della letteratura, sviluppando via via aperte discussioni sull'ideologia, la scienza e la filosofia, in riferimento alle quali si rivendicava che la ricerca dovesse rimanere autonoma rispetto agli interessi immediatamente ideologici⁷⁶. Gli articoli e i loro redattori venivano nella maggior parte dei casi condannati per revisionismo e/o deviazionismo, e fatti oggetto di provvedimenti amministrativi.

Mentre l'apparato del partito limitava l'azione e faceva chiudere, una dopo l'altra, le riviste *Nový život*, *Květen*, *Tvář*, la stessa *Literární noviny* nel 1967, le associazioni artistiche diventarono il luogo di dibattito democratico e le loro riviste e i loro congressi si trasformavano in luoghi di discussione critica e indipendente. Come ricorda Chvatík, «ormai la richiesta di una relativa autonomia, come necessario presupposto per una piena fioritura della scienza, della cultura e dell'arte nel socialismo, non sarebbe mai più scomparsa dall'orizzonte del pensiero antidogmatico in Cecoslovacchia⁷⁷».

Riprova di questo furono i vani tentativi di Ladislav Štoll⁷⁸ per far condannare l'arte moderna e

73 Sulla personalità di questi due uomini si vedano le parole di elogio di Forman in Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit., p. 54. Su questo anche Eva Zaorolová, *Una contestazione alquanto diversa*, in Cosulich C. (a cura di), *'68 e dintorni*, Milano, Il Castoro, 1989, p. 77.

74 Svoboda J., *Relazioni e legami del nuovo cinema ceco degli anni '60*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 34.

75 La formula «dittatura in decomposizione» è di Milan Kundera, in Richterová S., *La Primavera di Praga come evento culturale* in Caccamo F., Helan P., Tria M., (a cura di) *Primavera di Praga: risveglio europeo*, cit., p. 17.

76 Chvatík K., *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, cit., p. 202.

77 *Ibidem*, p. 200.

78 Per lunghi anni fu il principale e il più potente ideologo dell'ala reazionaria del partito.

l'avanguardia, nel corso della Conferenza sulla critica d'arte socialista tenutasi nel 1961. Si trattava nello specifico dell'opera di Karel Teige, la poesia di František Halas, la teoria strutturalista di Jan Mukařovský e l'opera letteraria di Franz Kafka. Queste venivano infatti etichettate come «manifestazioni di modernismo borghese» e la stessa loro difesa bollata di revisionismo: ma nonostante tutto, le pressioni esercitate dagli intellettuali fecero sì che esse venissero gradualmente riabilitate negli anni successivi. Ancora una volta, un ruolo chiave in questo processo lo ebbero le riviste e i giornali, nonché le associazioni artistiche che nel momento di crisi di fiducia, diretta conseguenza della crisi economica, cominciarono a trasformarsi nel loro esatto contrario. Nate come organi originariamente fondati per iniziativa del Partito comunista cecoslovacco come strumento di controllo sulla creazione artistica, diventarono ben presto «il germe di un'autogestione democratica degli operatori culturali, una scuola di partecipazione alle decisioni di politica culturale, un luogo di resistenza attiva contro la prassi burocratica, fondata su provvedimenti amministrativi, messa in atto dall'onnipotente apparato del partito⁷⁹».

La stessa impostazione caratterizzò la conferenza internazionale sull'opera di Kafka, organizzata a Liblice nel maggio 1963: ciò che venne discusso fu non tanto la questione del valore artistico dell'opera di Kafka, quanto la possibilità o meno che il tema dell'alienazione dell'individuo potesse essere trattato in una società socialista; è evidente come il problema fosse non tanto una semplice dibattito critico-estetico bensì filosofico-politico, riguardante la possibilità di ammettere il malessere dell'uomo. Questa conferenza dette a *Literární noviny* una straordinaria occasione: sulle sue pagine ospitò infatti la *querelle* che si tenne fra le due fazioni, quelle dei pro-kafkiani e dei contestatori, raggiungendo così la straordinaria tiratura di centodiecimila copie⁸⁰. L'attualità dei temi kafkiani venne involontariamente sottolineata da un evento che era avvenuto solo un mese prima: il 3 e 4 aprile 1963, il comitato centrale del partito comunista cecoslovacco si era riunito per prendere conoscenza di un lungo rapporto⁸¹ di cento pagine letto personalmente dal primo segretario del partito, Antonín Novotný. Completamente incentrato sui crimini giudiziari degli anni Cinquanta, il rapporto forniva informazioni sul regime poliziesco dei primi anni del regime

79 *Ibidem*, p. 198.

80 Pro-kafkiani erano i marxisti occidentali Ernst Fischer e Roger Garaudy, mentre i contestatori erano esponenti della Repubblica Democratica Tedesca, in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 159.

81 *Rapporto del comitato centrale del partito comunista cecoslovacco sulle violazioni dei principi del Partito e della legalità socialista all'epoca del culto della personalità*: si trattava di un rapporto redatto in duplice copia, una più dettagliata destinata ai quadri superiori del partito, e una sintetica per i militanti alla base del partito. In Tigris P., *Praga 1948 – Agosto '68*, cit., pp. 100-101.

comunista in Cecoslovacchia, con dettagli sui metodi disumani degli interrogatori, sulle torture e le persecuzioni arbitrarie.

Il sottile confine fra critica letterario-estetica e politica venne superato solo nel 1967, nel corso del 4° congresso dell'Unione degli scrittori, dove il dibattito assunse ormai un tono esplicitamente ideologico⁸². Il bersaglio delle critiche fu qui direttamente l'imbarazzante direzione politica di Novotný, che si era dimostrata incapace di risolvere gran parte della crisi del paese, dalla politica culturale alla grave crisi economica in cui la Cecoslovacchia di allora si trovava. In quel caso particolare, il congresso assunse le funzioni di un parlamento democratico, anche se tuttavia,

Da questo punto di vista molti interventi erano piuttosto eccessivi e non contenevano affatto un'analisi concreta di tutti i problemi che ponevano, si tratta, tuttavia, di sapere se quegli interventi potessero e volessero effettivamente essere un'analisi completa della crisi della società ceca; o se piuttosto non fossero – com'è proprio della specifica funzione della letteratura – un impulso morale a porre l'esigenza di una tale analisi che doveva invece essere stata fatta da tempo da altri e in altra sede, analisi che – anche se con notevole ritardo e con un certo diletterantismo – venne poi fatta nel corso della sessione del Comitato centrale del Partito comunista cecoslovacco del gennaio 1968.
(Květoslav Chvatík)⁸³

Tuttavia, di lì a pochi mesi, la direzione di Novotný avrebbe dovuto affrontare un'opposizione assai più difficile da combattere, quella interna al partito stesso. Questo fatto non fece altro che sottolineare come le rivendicazioni fatte dagli scrittori non fossero un caso isolato, quanto invece dimostrative di problemi e contraddizioni che erano ormai chiaramente percepiti in tutta la società cecoslovacca⁸⁴.

Ah i cari anni Sessanta; allora amavo dire, cinicamente; il regime politico ideale è una dittatura in decomposizione; l'apparato oppressivo funziona in modo via via più difettoso, ma è sempre lì a stimolare lo spirito critico e beffardo. Nell'estate del 1967, irritati dall'audacia del Congresso dell'Unione degli Scrittori e convinti che la sfrontatezza avesse passato il segno, i padroni dello stato hanno cercato di inasprire la loro politica. Ma lo spirito critico aveva già contagiato perfino il comitato centrale del partito che, nel gennaio 1968, ha deciso di farsi presiedere da uno sconosciuto: Alexander Dubček. E' cominciata la primavera di Praga: gaio, il paese ha gioiosamente rifiutato lo stile di vita imposto dalla Russia.
(Milan Kundera)⁸⁵

82 «Già durante il terzo congresso dell'Associazione degli scrittori, tenutosi nel 1963, erano infatti stati formulati molti rilievi critici sulla prassi di politica culturale applicata in passato, nonché molte proposte e suggerimenti per il futuro. A quell'epoca, e per un breve periodo, la direzione del Partito comunista cecoslovacco aveva tentato di stabilire un contatto con gli scrittori». In Chvatík K., *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, cit., p. 202.

83 *Ibidem*, p. 203.

84 *Ibidem*, p. 204.

85 Kundera M., *Sulle due grandi primavere e sugli Škvořecký in Un incontro*, Milano, Adelphi, 2009, p. 129.

Se ci siamo soffermati così a lungo sul ruolo delle riviste e in particolare su *Literární noviny*, è per via di colui che ne fu il direttore e l'anima portante: Antonín Liehm. Giornalista e scrittore, traduttore ed editore, egli fu infatti instancabile sostenitore della *nová vlna*, e suo promotore all'estero, studioso del fenomeno culturale cecoslovacco e attento osservatore del rapporto fra cultura e politica. Fu giornalista e poi membro del comitato di redazione della rivista *Literární noviny* dal '61 al '67 (anno della chiusura forzata), e quindi scrittore per la rivista *Film a doba* (fondata dalla moglie Mira⁸⁶), rivista che tanta attenzione dedicherà alle recensioni dei film e degli autori della *nová vlna*. A lui e alla moglie dobbiamo poi i più importanti testi sul cinema del centro Europa⁸⁷. Nel 1977 rivestì un ruolo chiave in particolar modo per quel che riguarda il contesto italiano, essendo stato tra gli ideatori della *Biennale del dissenso*, nell'ambito della Mostra Internazionale d'Arte di Venezia di quell'anno.

La seconda ragione di questa digressione sta nel fatto che per comprendere la generale evoluzione della cultura nelle società di tipo sovietico, lo studio della problematica relativa alla politica culturale riveste un'importanza maggiore che non nelle società di tipo liberale. La lotta degli intellettuali cechi (o forse sarebbe più opportuno adottare la formula di 'operatori culturali' usata da Chvátik) era iniziata ben prima del 20° congresso del Partito comunista sovietico e delle rivendicazioni del 2° congresso dell'Unione degli scrittori, dal momento che le deformazioni avvenute con l'instaurarsi del monopolio della politica culturale del partito comunista dopo il febbraio 1948 andavano a sostituirsi ad una situazione dove gli intellettuali cecoslovacchi erano soliti sentirsi e agire come «coscienza della nazione⁸⁸».

Definito il funzionamento di questi sistemi, delle loro regole e limiti, possiamo ora procedere in maniera più diretta con la disamina delle opere di Forman e con la loro ricezione da parte della critica.

86 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 14.

87 Si vedano i testi in bibliografia.

88 «Per lo studio dei processi culturali di lungo periodo si è dimostrato molto utile il concetto della 'cultura letteraria' (teatrale, musicale, delle arti figurative) che comprende in sé, oltre che alle opere artistiche e ai loro autori, anche le istituzioni relative come le associazioni artistiche, le case editrici, le riviste, i teatri, le orchestre, i club letterari, la funzione della critica e dei loro organi, e così via. Nelle società di tipo sovietico il punto di partenza di uno studio sociologico e strutturale di questa cultura diventa necessariamente lo studio delle istituzioni politico-culturali [...] dal momento che queste società di tipo sovietico proclamano il diritto e il dovere per il partito comunista di dirigere l'evoluzione della cultura» in Chvátik K., *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, cit., pp. 186-187.

2.2 L'influsso del *cinéma vérité* e la specificità ceca

Abbiamo fin qui delineato un contesto di politica culturale imposta dall'altro, irrigidimento dello stile e provvedimenti censori, che sono a tutti gli effetti gli estremi entro cui il fenomeno cinematografico ceco si realizzò. Va tuttavia sottolineato come con la prima metà degli anni Sessanta lo schematismo del decennio precedente fosse stato completamente rivoluzionato. Più che una trasformazione radicale che avrebbe condotto al rovesciamento del regime, si trattò del diffondersi di una vena di rinnovamento che permeò la letteratura così come la musica, il teatro e il cinema, con la pubblicazione di testi prima censurati, lo svilupparsi di un vivo panorama teatrale e musicale sperimentale. Liehm, a posteriori, delinea molto bene la personalità della generazione di registi che emersero negli anni Sessanta:

They survived the period of Czech Stalinism, didn't get through twenty years of normalization yet, didn't and couldn't think about money and they were fearless. They didn't worry about politics or political correctness, about being different. They didn't care about a box office success⁸⁹.

Se cioè le generazioni precedenti, quelle di Vavra e Kádár, erano state indotte ad un minuzioso esame di coscienza specialmente dopo i provvedimenti di Banská Bystrica, gli autori più giovani invece, slegati da ogni appartenenza politica e privi di velleità propagandistiche o ideologiche, vedevano il socialismo per ciò che era divenuto, uno *status quo* dove l'ipocrisia e la menzogna dell'ideologia di facciata non era più ammissibile, e nei riguardi del quale era necessario e doveroso porsi in maniera critica⁹⁰. All'interno di un sistema produttivo che permetteva loro di lavorare senza preoccuparsi delle questioni finanziarie, poterono osare e sperimentare. Questo non significava assoluta libertà, come già è stato spiegato, ma la diversità di atteggiamento rispetto alla generazione precedente rappresentò uno dei fattori che fece la differenza.

Uno dei meriti principali solitamente attribuiti alla *nová vlna* cecoslovacca è considerato quello del suo 'realismo'. Come sostenuto dalla gran parte dei suoi registi e dalla critica, il maggiore successo e l'aspetto più sovversivo fu l'emergere di un nuovo senso di verità che subentrò alle menzogne e alle distorsioni dei film del realismo socialista realizzati nel decennio precedente. Owen sottolinea

89 Liehm in Buchar R., *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2004, p. 6.

90 Zaorolová E., *Una contestazione alquanto diversa*, in Cosulich C. (a cura di), *'68 e dintorni*, cit., p. 78-80. Su questo anche Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit.

come si ebbe un certo ricorrere di termini come 'verità', 'veridicità' e 'autenticità' già negli articoli e nelle riviste di quegli anni⁹¹. Questa preoccupazione e interesse nell'esprimere il 'vero' viene spesso identificato con la ricerca, da parte dei registi della *nová vlna*, di realismo stilistico, nel tentativo di ottenere il massimo effetto di naturalismo attraverso una serie di innovazioni tecniche quali il suono in presa diretta, l'uso dell'improvvisazione e degli attori non professionisti⁹². I nuovi metodi del *cinéma vérité* che si stavano scoprendo in quegli anni in Europa e in America venivano spesso citati come elemento di confronto nelle interviste e negli articoli riferiti specialmente alla prima produzione di Miloš Forman e di Věra Chytilová. Abbiamo già visto nel paragrafo 1.8 come la FAMU di Praga rappresentasse un polo di avanguardia in termini di aggiornamento circa le nuove tendenze internazionali: durante i cinque anni di studi i giovani cineasti cechi e slovacchi avevano avuto la possibilità non solo di conoscere e studiare la storia del cinema (in particolar modo le avanguardie russa e francese) ma anche avevano anche avuto modo di venire a contatto con quelle che erano le conquiste formali della cinematografia mondiale contemporanea⁹³.

Forman e la Chytilová furono coloro che più di tutti dimostrarono una certa influenza da parte del *cinéma vérité* nei loro primi film, girati nella prima metà degli anni Sessanta. Entrambi si erano diplomati alla FAMU, il primo in sceneggiatura nel 1955, la seconda in regia nel 1961; quando i loro primi lavori uscirono essi vennero applauditi per il 'realismo' e la vena 'documentarista' che contenevano⁹⁴; vennero tracciati parallelismi tra Forman e l'Olmi dei primi due film, e fra la Chytilová e la Varda di *Cleo dalle 5 alle 7*⁹⁵. L'altro termine che venne usato molto spesso fu quello del *cinéma vérité*: essi stessi ne discussero, mettendo però ben in chiaro fin da subito come la loro adesione a queste modalità fosse un'applicazione non letterale del termine.

Il critico Jiří Janoušek nel 1966 scriveva di come il *cinéma vérité* fosse stato assimilato in maniera libera:

Dopo essere stato nelle mani di etnologi e sociologi, fosse stato utilizzato con entusiasmo dai cineasti progressisti come mezzo per opporsi alla cartapesta, alla

91 Owen J., *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, cit., p. 104.

92 *Ibidem*.

93 Già a partire dai primi anni Cinquanta, l'allora direttore della FAMU A. M. Brousil organizzava cicli regolari di proiezioni e discussioni di film stranieri destinati agli studenti, invitando ospiti importanti come Vsevolod Pudovkin, Cesare Zavattini, Giuseppe De Santis, Joris Ivens, Béla Balász, Simone Signoret, Yves Montand and Gérard Philippe. In <https://www.famu.cz/fakulta/historie/FAMU-yesterday-and-today/>

94 Di 'tendenza verista' parla Příkladná S., *Il fenomeno degli attori non professionisti* in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 103. Si veda anche Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 92 e Owen J., *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, cit., p. 104.

95 Boček J., *La tradizione del cinema d'anteguerra*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 66.

sterilità e al conformismo illusorio di un cinema che voleva essere troppo psicologico. In esso si cercarono soltanto le 'soluzioni salutari': il rispetto per i fatti e la verità dell'informazione, oltre al suo valore sociologico⁹⁶

Si era supposto, sosteneva, che l'influenza del cinema verità sul cinema 'professionale' si sarebbe limitata ai mezzi d'espressione, al linguaggio cinematografico e alla tecnica di ripresa. Invece era evidente che questo movimento non solo aveva contribuito alla scoperta di un nuovo linguaggio ma aveva anche fornito «la prova dell'effetto emozionale proprio della realtà, riconosciuta come la fonte più preziosa della poesia». Egli si riferiva dal momento in cui la divergenza fra recitazione e personalità propria negli attori non professionisti apriva «alla messa in luce della vera natura umana⁹⁷» Queste affermazioni e la loro applicazione a casi concreti della filmografia formaniana verranno analizzate in dettaglio nel paragrafo 3.5.

Il teorico surrealista Vratislav Effenberger nel 1968 scriveva su *Film a doba* che questi nuovi registi «volevano e sono riusciti a vedere le cose così come stavano realmente, in tutta la loro tragica contraddittorietà, cosa alla quale ha contribuito non poco lo sviluppo di un nuovo stile cinematografico: il cinema-verità⁹⁸». In una recente intervista il poliedrico personaggio chiave del cinema slovacco degli anni Sessanta, Albert Marenčin, ha sostenuto come l'esperienza del documentario servì a questi cineasti per imparare il rispetto per la verità della vita. In questa maniera infatti essi «passarono gradualmente dal reportage al dramma e alla poesia, dimostrando di saper trarre ispirazione proprio dalla loro esperienza documentaristica⁹⁹».

Alla fine degli anni Cinquanta il genere documentaristico preso a prestito dagli etnografi e dalla ricerca antropologica della ricerca sul campo era divenuto un vero e proprio metodo di lavoro. La macchina da presa 16 mm della Éclair venne resa sufficientemente leggera (6 kg) e silenziosa da non interferire con la presa diretta del suono proprio nel 1960¹⁰⁰. Essa poteva essere utilizzata a mano e in collegamento via cavo con il magnetofono Nagra III, elaborato a sua volta nel 1958 da un tecnico svizzero. Queste novità tecniche consentivano grande mobilità alla macchina da presa e un'acquisizione del suono in presa diretta; si trattava di attrezzature certamente ancora da

96 Janoušek J., *Aspetti antropologici della recitazione nel nuovo cinema* in Micciché L. (a cura di), *Nuovocinema. Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Venezia, Marsilio, 1989, p. 336. La riflessione del critico è sul film di Forman *Lásky jedné plavovlásky* (1965).

97 *Ibidem*.

98 Effenberger V., *L'immagine dell'uomo nel cinema ceco* in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 98.

99 Marenčin in un'intervista di Martin Šmatlák del 1994. In *Maratoneti solitari su una pista interrotta. Alcune considerazioni sul tema: il mito della nová vlna nel cinema slovacco* in Turigliatto R., *ibidem*, p. 214.

100 De Bernardinis F., *Cinéma vérité* in *Enciclopedia del cinema Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2004, vol II, p. 49.

perfezionare, ma lo scarto con i macchinari precedenti era notevole. La consacrazione cinematografica di queste novità tecniche applicate alla cinematografia si ebbe quando, nello stesso anno, J. Rouch utilizzò per primo la Éclair-Coutant con l'operatore canadese Michel Brault in *Chronique d'un été*¹⁰¹. Per questo film il co-regista e sociologo Edgar Morin coniò la locuzione *cinéma vérité*¹⁰²: dal loro lavoro nacque un modello diverso di cinema diretto in cui i cineasti non si limitavano ad osservare o a simpatizzare ma anzi stimolavano e provocavano reazioni¹⁰³. Attraverso una serie di interviste, il film analizzava le opinioni e i ricordi di un gruppo di parigini, che discutevano le loro vite con Morin, il quale li spronava a spiegarsi. Gli intervistati arrivavano così a conoscersi vicendevolmente, e infine, venivano chiamati a discutere il film stesso; il tutto si svolgeva rigorosamente davanti alla macchina da presa. Parallelamente, negli Stati Uniti e in Canada si facevano ricerche tecniche analoghe ma contenutisticamente differenti. Per Rouch la macchina da presa non era un freno all'azione, ma un vero e proprio acceleratore per spingere la gente a confessarsi. All'opposto, nel 1960 il produttore statunitense Robert Drew realizzò per la televisione il documentario *Primary*, sulle primarie nel Wisconsin di J.F. Kennedy e H. Humphrey. Si trattava di una vera e propria ripresa 24 ore su 24 delle ore precedenti ai risultati delle elezioni¹⁰⁴. Con un approccio da cinegiornale, Drew vedeva il documentario come un modo per raccontare storie drammatiche, incentrate su situazioni ad alto rischio da risolvere in poche ore o giorni. Il cinema diretto poteva catturare il pubblico con il dramma e la *suspense* della struttura poi definita di 'crisi', poiché è proprio la crisi a mettere sotto stress i soggetti e a rivelarne la personalità. Drew

101 «Nella declinazione di Rouch fare cinema significava dunque approfittare della tecnologia, ormai avviata sulla strada della leggerezza, per accentuare la 'presa diretta' del mezzo cinematografico sulla realtà viva, colta nel momento stesso in cui può scattare l'evento, approfittando e facendo mostra della comunicazione diretta che si istaura fra chi gira e chi (o ciò) che viene ripreso». *Ibidem*.

102 Il prologo del film parla di «un nuovo esperimento nel *cinéma vérité*». L'insistenza verteva sul 'nuovo', in quanto Morin era convinto che la nuova tecnologia potesse finalmente consentire ai cineasti di superare il *Kino-Pravda*, il film-verità di Vertov. L'etichetta rimase legata ai film successivi di Rouch e anche alcuni americani iniziarono a definire *cinéma vérité* le loro opere, con il termine *direct cinema*. In Bordwell D., Thompson K., *Storia del cinema e dei film*, Milano, Il Castoro, 1998, p. 246.

103 *Ibidem*, p. 245.

104 Qualcosa di simile lo si potrebbe individuare, nella produzione ceca, in *Spríznění volbou* di Karel Vachek. Si tratta di qualcosa che fu possibile solo nel clima politico nel 1968, in cui per la prima volta venivano aperte le porte della residenza presidenziale ai giornalisti. Su di lui Hames scrive: «But, for considered criticism of the new system, one has to turn to documentary and here it is relevant to consider the work of Karel Vachek who, in any case, considers his work to be neither feature nor documentary but filmnovel. A member of the New Wave generation, he made only two films in the 1960s – the short *Moravian Hellas* (*Moravská Hellas*, 1963) and the full length *Elective Affinities* (*Spríznění volbou*, 1968), a *cinéma-vérité*-style record of the presidential elections in that year. There then began a long absence from filmmaking that lasted until 1991. Extremely influential in the world of post-Communist documentary, Vachek attracts both disciples and opponents. What is clear, however, is that his films engage in a multilevel debate about contemporary society, culture and tradition using a collage of discussions, images and observations. In his first post-Communist film, he again followed an election campaign, this time the parliamentary elections» (Hames P., *The Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 91.

usava *troupe* multiple, dove ogni operatore era incoraggiato a rendersi invisibile, ad abituare i soggetti alla sua presenza e a reagire e comportarsi come se le telecamere non ci fossero¹⁰⁵. In Canada, all'*Office National du Film* di Montréal il documentario in presa diretta divenne strumento di un cinema militante, partigiano e critico, nell'ambito dell'emancipazione culturale e sociale della regione del Québec. A differenza dei colleghi canadesi anglofoni del *Candid Eye*, fedeli a un'estetica dell'obiettività (macchine da presa nascoste e teleobiettivi), i francofoni utilizzarono il genere documentario per esplorare l'identità sociale della loro comunità di appartenenza¹⁰⁶.

Chronique d'un été e la sua definizione di *cinéma vérité* diede dunque origine ad esiti assai differenti fra loro, raccogliendo sotto questa etichetta sia metodi 'osservativi', come poteva essere quello di Drew o dei canadesi francofoni, sia metodi 'provocatori' come quello di Rouch e Morin. Cercheremo di capire cosa effettivamente di questa metodologia sia stato ereditato nella pratica dei due registi più 'realisti' della *nová vlna* cecolovacca, inteso il termine 'realismo' nel contesto di una reazione contro i canoni del realismo socialista¹⁰⁷.

2.2.1 Il filone verista: Věra Chytilová e Miloš Forman

Il 1963 vide l'uscita di alcuni film che mostrarono un interesse nuovo per la società contemporanea, raccontata al di fuori delle usuali tipologie narrative e veicolando un certo sguardo critico sul presente. I film in questione furono *Konkurs* e *Černý Petr* di Miloš Forman, *Krik* di Jaromil Jireš e *O něčem jiném* di Věra Chytilová. L'utilizzo delle tecniche del *cinéma vérité* all'interno di film di finzione come quelli appena citati si doveva soprattutto al fatto di poter, in questa maniera, riuscire ad avere una maggiore presa sulla realtà sociale, assicurando un'esperienza di autenticità¹⁰⁸. Attraverso la commistione con elementi di finzione¹⁰⁹, questi film utilizzavano attori non professionisti e la loro improvvisazione per ottenere effetti di autenticità e verosimiglianza, aspetto accentuato anche dall'inclusione di materiali documentari nel montaggio.

In *Pytel blech* (1962) ad esempio, la Chytilová impiegò delle vere operaie tessili di una piccola industria di provincia per ottenere la massima illusione di realtà. In *Strop* (1961), il suo strabiliante

105 Bordwell D., Thompson K., *Storia del cinema e dei film*, cit., p. 243.

106 *Ibidem*.

107 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 93. Příkladná utilizza il termine 'verista' in Příkladná S., *Il fenomeno degli attori non professionisti*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 103.

108 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 120.

109 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 207.

lavoro di laurea, ricreava la vita di una modella, seguendone le vicende per 24 ore. Il plot è assai ridotto, e nonostante possa apparire a tutti gli effetti un 'documentario', fu ricreato ad arte con l'aiuto di alcuni amici della scuola che si prestarono a fare da attori, incluso lo stesso Forman¹¹⁰. All'inizio del film abbiamo una sequenza in cui la protagonista Marta viene mostrata mentre posa per vari servizi fotografici, ma mentre lei si presta docilmente assecondando le richieste del fotografo, una voce maschile fuoricampo ci racconta tutti i suoi pensieri, svelando l'artificio. Grande importanza venne poi conferita alla colonna sonora, che utilizzò prevalentemente musica pop contemporanea 'occidentale'. *O něčem jiném*, il suo primo lungometraggio del 1963, combinava le esperienze due lavori precedenti, presentando le vite in parallelo di due donne, una ginnasta professionista che si sta preparando ad una gara olimpica (un personaggio reale e molto famoso all'epoca, la ginnasta Eva Bosáková, per cui sono stati adoperati autentici materiali documentari dei suoi allenamenti) e una figura di finzione, una casalinga annoiata che decide di cercare in una relazione extraconiugale il suo riscatto dalla normalità quotidiana. Dal montaggio alternato di queste due vite scaturisce quindi un commento sui loro valori e sulle due visioni del mondo delle protagoniste, anche se talvolta la regista si lascia andare ad accostamenti che hanno la loro ragion d'essere in puri giochi formali¹¹¹. Seppur mascherata, la presenza della regista si fa sentire in maniera piuttosto marcata, caratterizzando questi tre film per un certo moralismo soggettivo di fondo. La Chytilová non ha mai nascosto i suoi interessi per le tematiche del femminismo e della condizione contemporanea della donna nella società, elementi che traspaiono sempre nei suoi lavori.

Anche per quel che riguarda il team Forman (Passer - Papoušek - Forman, cui aggiungiamo il direttore della fotografia Ondříček) l'acquisizione delle tecniche del *cinéma vérité* fu solo parziale e ai fini di ottenere effetti di maggiore realismo¹¹², per conferire alle sceneggiature e alle riprese dei film da loro diretti un senso di verosimiglianza tale da convincere lo spettatore¹¹³:

Many years ago people used to say 'that's like in a film', meaning that it was incredible; later they said: 'He filmed it marvellously', meaning that someone hoodwinked the others, and now a third phrase is being used when film-makers want spectators to believe what they see on the screen.
(Miloš Forman)¹¹⁴

110 <http://milosforman.com/en/about/actor-collaboration>

111 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., pp. 150-151.

112 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 207.

113 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 58.

114 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 119.

In particolare, se rinveniamo nell'improvvisazione, nell'uso degli attori non professionisti e nella presa diretta del sonoro le tre caratteristiche principali di questo stile del cinema verità, vediamo come esse vengano disattese nei film di Forman attraverso modalità ben più complesse. Nei prossimi paragrafi ci soffermeremo in dettaglio su questi tre aspetti.

2.2.2 Improvvisazione e sceneggiatura

Even back then I decided that if I ever got to make my own films, I'd try to get them as close to reality as I could. I was going to make sure my characters talked, looked, and acted the same way I saw people around me behave. The paradox is that it was this very idea that steered me away from making pure documentaries. The camera's presence alters most situations that it trails. People become stilted, put on airs, wear masks, show off, get intimidated, so you cannot simply capture the everyday life by documenting it. You have to re-create it.

(Miloš Forman)¹¹⁵

Il segreto di Forman risiede in uno studiattissimo bilanciamento fra sceneggiatura e libertà d'azione lasciata agli attori. Ricorda infatti lo Škvorecký nella sua personale storia del cinema, *All the Bright Young Men and Women*, come Forman fosse 'troppo narratore' per sottostare agli elementi incalcolabili della macchina da presa che registra passivamente gli eventi. Forman era probabilmente «il più lento e il più scrupoloso degli sceneggiatori»: lo script di *Petr e Paola* (ciò che sarebbe poi diventato il film del 1963 *Černý Petr*, basato su una novella di Papoušek) giunse a compimento dopo un anno, quello di *Hoří, má panenko* (1967) dopo diciotto mesi, all'incirca come quello di *Taking off* (1971)¹¹⁶. Forman concepiva tuttavia la logica aderenza alla sceneggiatura durante le riprese come espressione della presunzione degli autori, «che ipotizzano di essere riusciti a creare dei personaggi dotati di tutte le caratteristiche, pensieri e psicologie, e con tutte le loro imprevedibili variabili¹¹⁷». Forman riconosceva il valore inestimabile dell'improvvisazione, e l'insostituibile capacità degli attori non professionisti di conferire quel *quid* che dava la giusta naturalezza alla scena: in *Lásky jedné plavovlásky* (1965), la sequenza probabilmente meglio riuscita del film, quella della litigata del giovane Milda con i genitori, fu improvvisata e aggiunta all'ultimo momento, lasciando che i tre attori agissero liberamente sulla base di poche indicazioni date dal regista appena prima di azionare la macchina da presa¹¹⁸. La sola improvvisazione da sola non sarebbe però stata in grado di fare il film, ma solo eventualmente di migliorarlo: per questo motivo

115 Forman M., Novák J., *Turnaround: a memoir*, cit., p. 129.

116 Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit., pp. 80-81.

117 Forman citato in Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit., p. 81.

118 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 127.

era necessario avere una sceneggiatura «di una tale qualità che, se anche nessuno riesce a venirme a capo, il lavoro avrà comunque un certo standard¹¹⁹». Gli spunti giungono sempre dal mondo reale e dalla sua attenta osservazione, e la sceneggiatura, scrive Liehm, funzionava come un canovaccio, un punto di partenza; ma non è mai un libro quello che Forman si propone di illustrare, e nemmeno quello che vuole¹²⁰. Nel caso di *Černý Petr* (1964) ad esempio, il risultato fu assai lontano dalla novella di Papoušek su cui si basa: la storia è un organismo vivente che prende forma mano a mano che le riprese procedono; uno scheletro, continua Liehm, che cresce e sviluppa se stesso in carne. Solo quando si muove e parla allora diventa quello che realmente è, «a Formanesque creation¹²¹». La storia di *Konkurs* nacque da un misto di noia, l'acquisto quasi per gioco di una piccola cinepresa portatile 16 mm, e dall'amicizia tra Forman e le due star del cabaret *SeMaFor*, Jiří Suchý e Jiří Šlitr. Se la proposta iniziale di Forman a Šlitr era stata quella di girare un documentario, nel momento in cui il materiale venne presentato all'illuminato Vladimír Bor degli studi di Barrandov l'anima da narratore di storie di Forman si mise all'opera, per trovare a quell'enorme quantità di materiali grezzi una forma e un plot, per quanto ridotto¹²². Lo stesso vale per il completamento di *Konkurs*: il cortometraggio *Kdyby ty muziky nebyly* nacque dal momento che i soli quaranta minuti di *Konkurs* non erano sufficienti a giustificarne la distribuzione.

Questa contaminazione tra fiction e stile documentaristico si presenta come caratteristica propria e distintiva dei due mediometraggi d'esordio: se in *Konkurs* il plot inserito «era mascherato tanto abilmente da 'sembrare vero', in *Kdyby ty muziky nebyly* erano le bande musicali a costituire un commento documentario alla esile vicenda¹²³». Se il presupposto implicito al documentario rispetto alla fiction sta nell'opportunità di osservare altre persone¹²⁴, vediamo che il talento di Forman sta innanzitutto in una sviluppatissima abilità osservativa, tale che, se per assurdo al posto del plot ci fosse stato lui con microfono alla mano avremmo potuto quasi parlare di 'modalità partecipativa' della regia documentaria. Se invece il pezzo fosse stato costituito dall'assenza di commento, magari di 'modalità osservativa'¹²⁵.

D'altra parte, assumendo come elemento essenziale del *cinéma vérité* «l'atto di filmare persone reali in situazioni incontrollate, dove il cameraman non funziona da né da regista né da sceneggiatore, e

119 Forman citato in Hames, *ibidem*.

120 Liehm A., *The Miloš Forman Stories*, cit., p. 52.

121 *Ibidem*.

122 Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit., p. 73.

123 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 33.

124 Nichols B., *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro, 2006, p. 5.

125 *Ibidem*, p. 44.

dove a nessuno viene specificato cosa dire o come recitare¹²⁶», allora qui ci troviamo di fronte in tutto e per tutto ad un cortometraggio di finzione, capace però non solo di catturare il banale, ma anche di «unire benignamente crudeltà e grottesco», come scrisse Škvorecký¹²⁷. Non è il concorso in sé quello che interessa al regista: non ci mostrerà nemmeno chi e perché sarà la vincitrice dell'audizione. L'interesse sta nel fenomeno di una gioventù, quella dei primi anni Sessanta, «ossessionata dai film e dal jazz»¹²⁸, in cui centinaia di ragazzine tentavano la sorte candidandosi ai provini per un posto di cantante. La storia non è nuova, chissà se la *Bellissima* di Visconti avesse lasciato in lui qualche fascinazione per il tema della 'lotta al massacro' che durante i provini si svolge. O se invece non sia stato il suo passato di uomo di teatro e l'amore viscerale per il palcoscenico a portarlo ad osservare così da vicino l'umanità nel momento, altissimo e fragilissimo, della performance, girando i suoi primi film su audizioni, concorsi e sale da ballo?¹²⁹

Ugualmente basato su un incontro fortuito fu la genesi di *Lásky jedné plavovlásky* (1965)¹³⁰, quando Forman, tornando da una serata con amici, vide camminare per strada una ragazza con una valigia. Si trascinava da ore in cerca di un presunto innamorato conosciuto qualche giorno prima, che le aveva lasciato il suo indirizzo praghese (inesistente) e la richiesta (sincera?) di venirlo a cercare. Parlando a lungo con lei verrà a conoscenza di un fenomeno assai diffuso in molti paesini industriali di provincia, da cui le ragazze fuggono letteralmente per l'insufficienza cronica di uomini in età da marito.

Il ballo dei pompieri che viene raccontato in *Hoří, má panenko* e le sue paradossali vicende derivano da una vera festa organizzata dalla locale brigata dei pompieri, cui Forman e Papoušek avevano partecipato durante una gita fuori città organizzata in un momento di blocco creativo¹³¹. Analogamente, la realtà del disagio generazionale della piccola borghesia newyorkese di *Taking off* proviene dalla suggestione di un articolo di cronaca¹³².

Sceneggiatore attento, un po' documentarista, un po' sociologo, un po' teatrante: il team Forman

126 Stephen Mamber citato in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 120.

127 «Cruelty mercilessly joined with the grotesque» in Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit., p. 75.

128 *Ibidem*, p. 68.

129 A questo proposito, anche Hames sostiene: «Despite these early involvements with film, it was ultimately through the theater that Forman came to make his directing debut [...] it was out of this background that his project to film a documentary on the work of the *Semafor* developed» in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 122. Lo stesso viene detto da Liehm in *The Miloš Forman Stories*, cit., p. 54.

130 Liehm A., *The Miloš Forman Stories*, cit., p. 59.

131 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 41.

132 *Ibidem*, p. 49.

raccoglie le novità ma le declina secondo la propria sensibilità e i propri interessi, senza legarsi alla letteratura e alla sua trasposizione, prendendo spunto dalla realtà ma modellando e ricreando quest'ultima in una controllata dimensione di finzione cinematografica.

2.2.3 Gli attori non professionisti e il 'metodo Forman'

Se qualcosa dunque sopravvive dei metodi del *cinéma vérité*, questo andrebbe ridotto alla sola presenza degli attori non professionisti, che però vengono sottoposti da Forman a un vero e proprio 'trattamento' prima di essere scelti per il film, come avremo modo di vedere in dettaglio nel paragrafo 3.2. Attraverso una personalissima ottica fenomenologica, Forman «provoca il reale con intrusioni discrete, le quali inducono alla *gaffe*, attraverso uno sguardo tenero e divertito, *nonchalant* e crudele¹³³», in cui i personaggi ricevono una caratterizzazione psicologica assai più cosciente e profonda del sentimentalismo di De Sica o Zavattini, o dalla 'materia prima' del Rossellini di *Paisà*, come sostiene Hames. La sua attenzione per il sociale si dimostrerebbe inoltre assai meno semplicistica dell'interesse documentario per «l'uomo al lavoro» che caratterizza i primi film di Olmi¹³⁴.

Per *Kdyby ty muziky nebyly*¹³⁵ lo spunto è fornito ancora una volta dall'osservazione di un fenomeno sociologico riguardante le giovani generazioni. Alla disperata ricerca di un attore che interpretasse la parte del padre del protagonista di *Černý Petr*, Forman e Passer rimasero affascinati dalla figura di Jan Vostrčil, direttore della piccola banda di ottoni di Kmoč, nella cittadina di Kolín dove stavano avvenendo le riprese. Prima ancora di presentarsi e di fare la loro proposta, i due vengono coinvolti nella profonda preoccupazione di quest'uomo per la difficoltà di indurre le giovani generazioni ad avvicinarsi alla musica tradizionale, ora che tutti impazzivano per il rock e il jazz¹³⁶. Facendo leva su questo, Forman riuscì a strappare a Vostrčil la promessa della sua presenza in *Černý Petr*, in cambio di un film futuro che avrebbe parlato della band di ottoni di cui Vostrčil era direttore e della sua problematica giovanile¹³⁷. Grande parte del significato e del valore di entrambi questi film fu dovuto proprio alla coinvolgente e

133 *Ibidem*, p. 7.

134 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 120.

135 La seconda parte aggiunta, *Kdyby ty muziky nebyly*, diventerà la prima nella versione per la distribuzione.

136 Liehm A., *The Miloš Forman Stories*, cit., p. 43.

137 *Ibidem*, p. 44.

complessa personalità di Vostrčil, che Forman aveva potuto osservare a lungo nel suo ambiente naturale, al punto tale da sapere come avrebbe reagito e si sarebbe comportato in determinate situazioni¹³⁸. In qualche modo, è come se la parte di scambio umano e conoscitivo che nel *cinéma vérité* avveniva attraverso l'intervista davanti alla macchina da presa (modalità partecipativa¹³⁹), fosse qui avvenuta prima delle riprese, durante la conoscenza del futuro attore da parte dello staff tecnico. Per dirla con Jiří Janoušek, si tratta qui di un film che non esiste per l'idea concepita da un'autore, ma per l'uomo presente in essa, «racchiudendo cioè la testimonianza del bisogno individuale di recitare¹⁴⁰». Torneremo su questa idea nel paragrafo 3.5.

2.2.4 Suono in presa diretta e colonna sonora

Il terzo elemento distintivo del *cinéma vérité* è rappresentato dal suono in presa diretta e dalla limitazione del ruolo della colonna sonora. Se Forman non rinuncia, come nel *cinéma vérité* di puro approccio sociologico, a lasciare l'audio intatto con suoni e rumori originali di sottofondo (che permettono allo spettatore di sentirsi come se assistesse con i propri occhi ad un avvenimento privato¹⁴¹) va tuttavia messa in luce la grande importanza che la musica ricopre nell'economia dei suoi film. In *Konkurs* la musica è parte integrante dell'azione e per questo motivo subisce aggiustamenti pressochè nulli in fase di montaggio, ma già in *Kdyby ty muziky nebyly* essa funge da vero e proprio commento, conferendo ritmo al montaggio alternato delle due vicende. In *Lásky jedné plavovlásky* la canzone eseguita nei titoli di testa ha funzione anticipatoria: il divertente testo messo in musica parafrasa quasi letteralmente la scena centrale del film, in cui il pianista latin lover riuscirà, a forza di teneri e astuti giochetti, a convincere la sua bionda innamorata a concedersi a lui. In *Hoří, má panenko* invece la musica si sdoppia in due tipologie: la prima è equiparabile al rumore di fondo, in quanto costituita dall'assordante e caotico accompagnamento dell'orchestrina nelle lunghe scene corali del ballo, mentre la seconda si fa assai più rarefatta e lirica nell'accompagnare le scene dell'incendio distruttivo finale, cui i partecipanti del ballo

138 Liehm A., *The Miloš Forman Stories*, cit., p. 62: «Of course, you've got to know your people awfully well. You have to figure them out first so you know how they'll behave in different situations, what they're capable of doing (Miloš Forman)».

139 Modalità che prevede l'enfasi sull'interazione tra regista e soggetto. In Nichols B., *Introduzione al documentario*, cit., p. 44.

140 Janoušek J., *Aspetti antropologici della recitazione nel nuovo cinema*, in Miccichè Lino (a cura di), *Nuovocinema. Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, cit., p. 336.

141 Liehm A., *The Miloš Forman Stories*, cit., p. 52.

assistono muti e infreddoliti. In *Decathlon* (1973) il ritmo stesso delle immagini si accorda al ritmo della colonna sonora utilizzata, che varia dalle sonate di Beethoven che accompagnano le gare ai ritmi popolari delle orchestre bavaresi. In *Taking off* torniamo al tipo di accompagnamento 'didascalico' di *Lásky jedné plavovlásky*, anche se il ruolo dell'espressione canora diventa commento ironico e straniante sull'incomprensibilità e l'incomunicabilità fra le generazioni, che sembrano paradossalmente riuscire a comunicare meglio attraverso il canto che non attraverso le parole.

Non va infine dimenticato come le lunghe sequenze di ballo (per le quali Forman adotta sì uno stile da *cinéma vérité*, ma si tratta delle uniche scene di questo tipo¹⁴²) rappresentino nei suoi primi film un nucleo tematico importantissimo in quanto costituiscono uno dei luoghi privilegiati in cui la 'lunga osservazione' formaniana si attua. Ogni film ne contiene una, e ciascuna rappresenta, se esaminate in successione, uno studio preparatorio per quella lughissima e importantissima di *Hoří, má panenko*. Ma su questo torneremo lungamente nei prossimi capitoli.

In aggiunta a questo, nel paragrafo 3.6 verrà esaminato in dettaglio anche l'importanza del montaggio, per il quale Forman mostra il suo interesse fin dalle riprese di *Konkurs*, e che raggiungerà la sua massima espressione (e sperimentazione) in *Decathlon*. Si tratta di un montaggio piuttosto caratteristico e dal ritmo serrato, che attua una sorta di studio sulla variazione del gesto, nel momento in cui egli giustappone, volti e modalità espressive dei suoi personaggi in ritmata successione. Su questo, Vecchi ricorda un piccolo aneddoto che sembrerebbe svelare come questa possibilità fosse chiara a Forman ben prima del suo debutto: nel 1958 infatti, Forman aveva acquistato durante il suo soggiorno a Bruxelles un piccolo visore che conteneva una serie di fotografie di donne nude. Rientrato a Praga, «lo mostra a tutti i suoi amici, divertendosi a vedere come questi, ad ogni scatto, avessero smorfie di accesa libidine o piuttosto di interesse impacciato. Non visto, li fotografa e costruisce vere e proprie sequenze, con effetti esilaranti¹⁴³».

142 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., pp. 128-129 e p. 135.

143 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 74.

2.2.5 Commedia e critica sociale

Su quanto dunque il *cinéma vérité* rimanesse un semplice strumento operativo declinato in maniera indipendente ne è riprova questa testimonianza di Miloš Forman:

Ne parliamo come di un *metodo* mentre forse si tratta di fare in modo che la parola verità significhi che nel cinema bisogna smascherare la menzogna. È forse questa la cosa fondamentale, e non certo lo *stile* o il *metodo*¹⁴⁴.

Anche la Chytilová concordava sul fatto che il cinema-verità rappresentasse più la via da seguire che la meta, poiché riteneva fosse un documento dello stato contemporaneo della cinematografia che testimoniava il rifiuto assoluto della menzogna e della decadenza a cui si assisteva soprattutto nella cinematografia commerciale. «Esso documenta la brama di verità soprattutto nell'elaborazione del sonoro [...] e talvolta è come se smettesse di essere un film, ignorando le possibilità espressive dell'immagine ed evitando un tipo di espressione puramente cinematografica¹⁴⁵». La regista è tuttavia conscia del rischio che si corre nel riprendere la realtà in modo obiettivo, di «cadere nel pericolo dell'obiettivismo e di una eroizzazione fasulla¹⁴⁶». In ogni caso, osserva la regista, esso documenta l'atteggiamento rivoluzionario dei registi nei confronti della realtà e della loro stessa arte cinematografica, uccidendo i canoni precedenti del mestiere cinematografico. Mostrando le nuove possibilità per liberarsi dalle regole convenzionali e contemporaneamente aiutando a educare lo spettatore ad una nuova comprensione dei mezzi cinematografici, esso riportava l'attenzione sulla sostanza delle cose, distogliendo dalla falsa ricerca dell'effetto a ogni costo¹⁴⁷.

Come si diceva in apertura, in entrambi i registi torna ricorrente questa attenzione per la verità, emerge cioè l'attenzione per il potere sovversivo e critico che può scaturire dalla messa in scena del reale. Forman in particolare carica il genere della commedia di significati politico morali finalizzati alla denuncia dello *status quo* della società cecoslovacca. In questo non è che la commedia si trasformi in dramma psicologico: in primo piano vi sono certamente i sentimenti dei protagonisti e il loro peculiare carattere, ma il senso delle sue opere non si risolve mai solo in questo, né nella sola verosimiglianza di storie ed attori. In questo modalità sta l'eredità documentaria del cinema di Forman, per cui egli sembra quasi aver fatto proprio l'approccio tipico del film documentario per

144 Forman M., *La verità deve essere sorprendente*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 221.

145 *Non conosco atti veri che non siano pericolosi. Intervista di Galina Kopaněvová a Věra Chytilová*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 252.

146 *Ibidem*.

147 *Ibidem*.

cui:

I film parlano del mondo sociale in un modo tale da smuoverci o commuoverci. Essi tendono a indugiare su quegli aspetti della pratica sociale e rapporti mediati dalle istituzioni: vita familiare, scelta sessuale, conflitto sociale, guerra nazionalità, etnia, storia etc... affrontano questi argomenti da un punto di vista particolare; rappresentano un modo di vedere, ritenere e valutare il loro soggetto. In quanto tali diventano una tra le tante voci nell'arena della discussione e del dibattito sociale [...] si tratta di un'arena ideologica che stabilisce il nostro affidamento o il nostro distacco nei confronti delle tradizioni e dei valori dominanti della nostra cultura. Ci spingono a capire e affrontare il mondo storico in modo significativo¹⁴⁸.

Per Liehm *Černý Petr* dimostra come Forman sia riuscito a padroneggiare il reale in modo tale da tramutare una novella in un lavoro dal ricco background filosofico. Sarebbe infatti riuscito a trasporre sullo schermo, in particolare nei monologhi del padre, il ricco background di *clichés* che rappresenta la degenerazione del linguaggio, la quale a sua volta non fa altro che rappresentare la degenerazione del pensiero¹⁴⁹. Fino a prima di *Hoří, má panenka* (unico film di Forman ad essere stato censurato) nessuno aveva percepito Forman come un regista pericolosamente 'critico'¹⁵⁰: seppur controversi infatti, sia *Lásky jedné plavovlásky* che *Černý Petr* furono approvati dall'ala più liberale del Partito Comunista e identificati come un nuovo sviluppo nell'arte socialista¹⁵¹. Eppure essi già contenevano in nuce un costante e mirato portato critico rivolto non tanto agli alti crimini di Stato o a vicende riguardanti le mancate responsabilità dei funzionari del Partito, quanto al vergognoso atteggiamento dei piccoli cittadini. Forman riesce ad andare oltre alla critica politica recente per colpire in profondità la psicologia stessa umana, quella che nel prossimo capitolo definiremo la psicologia del 'piccolo uomo ceco'.

Per la critica il giovane Petr non è infatti conforme all'ideale della gioventù socialista: non solo rompe con i canoni estetici precedenti ma identifica un problema reale della Cecoslovacchia dei primi anni Sessanta, quello dell'apatia dei giovani. Se essi sono lo specchio della famiglia, ecco allora che questo si traduce in una più generale critica della società¹⁵². Se in *Černý Petr* la critica è

148 Nichols B., *Introduzione al documentario*, cit., p. 89.

149 Liehm A., *The Miloš Forman Stories*, cit., p. 54: «Forman has mastered reality and how a short tale has turned into a work with a rich philosophic background. Forman has succeeded in transposing to the movie screen, particularly in Peter's father's monologues, the social background of *clichés* that represent the degeneration of language, which after all, is simply a tool for degenerated thinking. This achievement has far-reaching significance: it reconfirms that an artistic work created by the *cinéma vérité* style method can also be a full expression of stylized reality».

150 *Ibidem*, p. 85.

151 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 59.

152 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 125: «The father's materialistic preoccupations, male chauvinism, and concern with his own experience and the mother's protective but misplaced impulses [...] It is a situation that has its counterparts in all advanced industrial societies».

piuttosto generica, andando a toccare la mancanza di motivazione, i piccoli furti e il sessismo, rappresentati attraverso personaggi che si trovano intrappolati in una situazione dalla quale non sembrano esserci vie di uscita, in *Lásky jedné plavovlásky* si fa più scoperta¹⁵³. Qui il primo obiettivo è la burocrazia, nella fattispecie lo scaricarsi le responsabilità a vicenda tipico dei quadri di comando, nella divertente scena in cui viene svelata la 'ragione militare' per il trasferimento del gruppo di soldati nella cittadina di Zruč¹⁵⁴. L'immagine dell'esercito che viene fornita poi è delle peggiori, con il gruppo di riservisti di mezza età che faticano a mettersi in riga appena scesi dal treno e cercano di adescare le giovani fanciulle nascondendo le fedi nuziali¹⁵⁵. L'altro tema principale riguarda i problemi delle giovani ragazze condannate a lavorare nelle provincie per soddisfare i requisiti del piano economico, una tematica che già la Chytilová aveva affrontato in *Pytel blech*¹⁵⁶. L'ironia formaliana sta nel fatto che un problema sociale viene risolto dal pensiero burocratico con la soluzione di una temporanea importazione di uomini per far fronte alle necessità sociali e sentimentali delle ragazze. Il ritratto cinico e tagliente delle autorità culmina nel discorso sulla morale svolto dalla guardia del dormitorio a tutte le operaie: la scena funziona come una brillante denuncia dell'ipocrisia, del consenso e della falsa democrazia. Il film fu criticato proprio per questa poco lusinghiera rappresentazione degli ufficiali della fabbrica¹⁵⁷.

Forman dimostra la sua intima e profonda conoscenza della gente, in questo caso dei giovani, anche se Liehm sospettava che egli fosse «in grado di comprendere la gente in generale¹⁵⁸». È in virtù di questo occhio fenomenale per il dettaglio che egli riesce a raggiungere un'universalità che è quasi simbolica. A questo proposito, non va dimenticato come *Hoří, má panenko* irritò sia gli iscritti al partito comunista che co-produttore Carlo Ponti, il quale decise di ritirare i soldi dell'investimento nella convinzione che il film, ridicolizzando a quel punto la gente comune, non avrebbe fatto successo¹⁵⁹.

153 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 59: «In *Black Peter*, the criticism is fairly general, touching on lack of motivation, petty thieving and sexism, portrayed through characters locked in a situation from which there appears to be no escape. In *Loves of a Blonde*, it is more extensive».

154 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 133.

155 Hames descrive come degna dell'antimilitarismo di Hašek la scena in cui uno dei tre riservisti, ubriaco e dopo aver gettato la spugna circa le possibili conquiste della serata, se ne esce dalla sala da ballo ondeggiante e scomposto, con la cintura della divisa che ne segue i passi strisciando sul pavimento. In Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 132.

156 Si veda la nota 17, capitolo terzo.

157 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., pp. 150-151. Anche in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 207.

158 Liehm A., *The Miloš Forman Stories*, cit., p. 56.

159 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 62. Nonostante queste difficoltà, il film ebbe comunque il suo lancio nel mercato statunitense e fu nominato ad un Oscar, funzionando da lasciapassare per la carriera americana di Forman.

CAPITOLO 3 Dal reportage allo straniamento: Miloš Forman e il (sur?)realismo del suo cinema

3.1 Un senso di responsabilità civile

I would have liked to film political topics. But what they called political at that time was *agitprop* stuff, which has nothing in common with art or truth.
(Alfred Radok)¹

In the West, formal innovation can, to some extent, be ignored. In Eastern Europe, it automatically poses a threat to the art establishment.
(Peter Hames)²

Si è già messo in luce nel precedente capitolo come all'interno di una cinematografia nazionalizzata il cinema sia costretto ad avere un interesse nella società e di conseguenza nella politica, di come cioè quest'ultima rappresenti in qualche modo il centro e il fine della sua esistenza. La cinematografia sovietica infatti, su cui durante il regime comunista quella cecoslovacca in buona parte si basava per i procedimenti politico-produttivi, ne definì le tecniche e il linguaggio trasformandolo in un diretto strumento politico. Conseguenza di questo è che si venne a creare un certo conflitto di interessi fra le velleità artistiche, ovvero di film come arte, e gli obblighi imposti dagli organi statali affinché il film, nonostante tutto, fosse e rimanesse ciò per cui era stato finanziariamente supportato, ovvero una forma di educazione e condizionamento. Se dunque la cinematografia raccontava una realtà che non era esattamente quella vissuta, ecco che portare il mondo sullo schermo diveniva agire al di fuori del linguaggio consentito. La *nová vlna* non fu fatta dai dissidenti, dal momento che, escluse poche eccezioni, i suoi protagonisti furono persone che non si occupavano in maniera diretta di politica³; tuttavia, nel raccontare semplicemente la realtà di tutti i giorni, i loro film hanno giocato un ruolo politico molto più importante dei film reputati politicamente *engagé*⁴. Su questo temperamento ceco ironizza anche Pavel Tigrid, ricordando come i cechi fossero per loro natura forse più adatti all'azione politica che alla lotta politica, alla tattica che alle barricate⁵. La lotta per la verità avvenne dunque con altre

1 Alfréd Radok intervistato in Liehm A., *Closely Watched Films: the Czechoslovak Experience*, New York, White Plains International Arts and Sciences Press, 1974, p. 48.

2 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 187.

3 Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, Montreal, Take One, 1971, p. 45.

4 Příkladná S., *Les personnalités de la Nouvelle Vague*, in Bartošek L., *Le cinéma Tchéque et Slovaque*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, pp. 127-133.

5 Tigrid P., *Praga 1948 – Agosto '68*, Milano, Jaca Book, 1968, p. 59 e p. 79.

modalità, mostrando «the truth of human suffering rather than the truth of what is in order⁶».

L'indagine sulla «realtà senza orpelli», così come la definì il regista Andrej Končalovskij facendo riferimento alla prima produzione di Evald Schorm⁷ e Miloš Forman, considerate tra le opere prime della *nová vlna*⁸, divenne quindi un ragionamento etico-politico, condotto per una finalità che andava oltre quella della singola opera cinematografica. La novità della *nová vlna* fu che gli artisti erano riusciti a riempire di un contenuto convincente la verità scomparsa dallo spazio storico. Nonostante infatti gli innegabili punti di contatto con altre cinematografie dei paesi dell'Est Europa⁹, il rapporto di responsabilità civica e di impegno umanistico rispetto ai problemi e alle necessità della realtà interna al paese aiutò la *nová vlna* a rimanere un fenomeno originale proprio perché strettamente legato al contesto della storia nazionale.

Lo stretto legame tra arte intesa come ragionamento sulla realtà e cultura e politica intese come etica e responsabilità è quello che la storica Kopaněvová ha cercato di spiegare riconducendosi all'eredità di tre grandi scrittori della cultura novecentesca cecoslovacca: Karel Čapek, Bohumil Hrabal e Milan Kundera. Del primo ella ravvisa nei registi della *nová vlna* l'atteggiamento dell'avvocato, di colui che difende il diritto inalienabile dell'uomo alla libera scelta, in accordo con la propria identità e la propria coscienza:

Nei loro film scopriamo la fede čapkiana nell'efficacia e nella forza delle piccole azioni, la dignità del semplice protagonista della vita, il prosaico coraggio quotidiano da cui si sviluppa la poesia della vita di ogni giorno [...] L'idea di buona volontà, di accordo, di disponibilità e di collaborazione era loro ugualmente vicina quanto il rifiuto čapkiano di un programma fondato sull'odio¹⁰.

Del secondo, lo scrittore Bohumil Hrabal, gli autori della *nová vlna* avrebbero ereditato quella riflessione poetica e giocosa sulla vita e sull'esistenza umana di quegli individui vissuti e che vivono all'ombra dei grandi eventi sociali, la forza dell'anticonformismo autoconservativo, la salvezza data dall'originalità (e dalla follia) come forma di resistenza ad ogni catalogazione.

6 Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit., p. 45.

7 Končalovskij si riferiva alla prima produzione di Schorm, la fase 'documentaristica': *Stromy a lidé* (1962), *Žít svůj život* (1963), *Proč?* (1964), *Zrcadlení* (1965).

8 La definizione di Andrej Končalovskij fu formulata in occasione del simposio del 1967 tenutosi a Praga dal titolo *Lo spirito della rivoluzione nell'arte cinematografica socialista*, citato in Svoboda J., *Relazioni e legami del nuovo cinema ceco degli anni '60* in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, Torino, Lindau, 1994, p. 36.

9 La seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta videro una rinascita culturale (e cinematografica) in paesi del blocco sovietico come la Polonia, l'Ungheria o la stessa URSS. Si vedano a riguardo Liehm Mira, Liehm Antonín J., *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*, Berkeley, University of California Press, 1977 e Micciché L., *Il nuovo cinema degli anni '60*, Torino, ERI, 1972.

10 Kopaněvová G., *Non solo sulla «nová vlna» cecoslovacca*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 56.

L'eredità di Kundera starebbe invece nel suo ruolo pedagogico svolto alla FAMU come insegnante, «richiamando risolutamente l'attenzione sulla coscienza delle relazioni reciproche, percepite nell'orizzontalità e nella verticalità dello spazio e del tempo europeo», ovvero nell'analizzare le storie di vita che nascevano a partire dalle situazioni storiche: la messa in luce insomma del peso della storia all'interno delle singole vicende individuali.

Se infatti già nel 1950, come ricorda lo stesso Škvorecký¹¹ vi furono alcune dichiarazioni del partito comunista cecoslovacco in favore e a supporto dei problemi della vita reale, non era in questi termini di realismo che il partito si aspettava che l'industria cinematografica mettesse in scena la realtà della vita. Non è un caso che a rendere pubblica la questione delle personali responsabilità morali dei membri del partito per i crimini e le ingiustizie perpetrati nel recente passato furono in primo luogo alcuni romanzi: *Žert* di Kundera (1967, tr. it. *Lo scherzo*), *Sekyra* di Vaculík (1966, *La scure*), i racconti Škvorecký, tutti titoli poi colpiti dalla censura e banditi dagli elenchi dei libri in commercio in seguito agli eventi del 1968, per aver riportato al centro dell'attenzione queste tematiche scomode¹². La lotta per l'instaurazione di un rinnovato clima morale, per una trasformazione in senso democratico della società, l'appello per un «giudizio della coscienza» e l'esortazione degli spettatori verso una riflessione individuale e collettiva del recente passato costituiva una sorta di messaggio comune a questi autori della letteratura contemporanea, così come ai registi, che portarono sul grande schermo molti di questi romanzi e racconti¹³, e anche al

11 Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit., p. 35: «People in the cinemas laughed at dramas and slept through comedies. The workers complained that their arms ached from watching Czech films, and the Party's Central Committee had to intervene in 1950 with the declaration in support of real life problems. Official surveys of Czech film often call this proclamation 'the great impulse to further efforts' or 'the great initiative'. If it was any kind of impulse at all, then it was towards greater thoroughness; the production in 1951 fell from twenty one films in the previous year to eight - the lowest number ever, including the period of the Nazi occupation. Of the eight movies, four were based in the present and they managed to surpass the standards of socialist-realistic imbecility - if that is possible».

12 Di Škvorecký furono banditi appena dopo la loro uscita sia *Zbabělci* (1958, tr. it. *I vigliacchi*, 1969), che *Konec nylonového věku*, (*La fine dell'età del nylon*, 1956). *Sekyra* (*La scure*) di Vaculík uscì nel 1966 e venne messa al bando nel 1969.

13 «Commediografi come Havel, Topol e Klíma, scrittori come Kundera, Hrabal, Fuks e Škvorecký diventano abituali collaboratori dei registi più affermati. I quali rileggono anche i classici della letteratura cecoslovacca, liberandoli dell'imbalsamazione alla quale il regime li aveva sottoposti» in Vecchi P., *Miloš Forman*, La Nuova Italia, 1981, serie Castoro Cinema, n. 86, p. 15. I 'classici' sono Hašek e Kafka, di cui avremo modo di parlare nel corso del capitolo.

Da novelle e racconti di Hrabal vennero tratti ben dodici film, se includiamo anche le varie esercitazioni della FAMU nel corso degli anni Ottanta. Ricordando qui le versioni più famose realizzate negli anni Sessanta, si hanno il cortometraggio di Ivan Passer *Fádní odpoledne* (*Un pomeriggio noioso*, 1964), nel 1965 *Sběrné surovosti* (*Crudeltà usate*) per la regia di Juraj Herz, nel 1965 il film collettivo *Perličky na dně* (*Perline sul fondo*) e *Ostře sledované vlaky* (*Treni strettamente sorvegliati*), nuovamente per la regia di Jiří Menzel. Di quest'ultimo regista è anche *Skřivánci na niti* (*Allodole sul filo*) realizzato nel 1969. (Per l'elenco dettagliato si veda A.A.V.V., *Bohumil Hrabal, spaccone dell'infinito*, Hestia edizioni, 1998. Per maggiori informazioni sulla loro collaborazione, si veda anche Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, pp. 41-45).

Nel 1958 Forman e Škvorecký iniziarono a lavorare su una sceneggiatura basata sul racconto breve dello stesso

teatro¹⁴. La letteratura ceca degli anni Sessanta cessò di spiegare ciò che avviene nella realtà in base a formule stabilite a priori. Essa, così come il cinema, preferì orientarsi verso la ricerca, per ipotesi, del senso di ciò che accade nel mondo. Jaromil Jireš aveva dichiarato che ai suoi colleghi registi, come al lettore e spettatore moderno, aveva cessato di interessare ciò che sarebbe accaduto nel film, «perché essi seguono con pieno interesse quello che stava avvenendo, e lo scioglimento della vicenda acquista per loro un significato conoscitivo minimo¹⁵». Sulla stessa idea, Ivan Passer sosteneva:

I don't like ambitious films, which end in compromise. I like those little films, which are as if by accident important. Those which you suspect of being more important than they at first glance appear to be [...] These situations cannot be uninteresting, that is unworthy of interest, because after all human life is made up of them. I think that the physics of elementary particles provides answers to questions regarding the stars¹⁶.

Che cosa significa ricercare il vero? La verità rappresenta il modo più convincente di interpretare la realtà e questo sistema interpretativo è inscindibile dal punto di vista ideologico da cui si parte: se i registi della *nová vlna* mostrarono una certa volontà di far conoscere lo stato delle cose e mostrare nei loro film la reale situazione sociale, quell'atto stesso assumeva il significato di gesto di rivolta contro l'ottusità dei camuffamenti propagandistici. Le vicende rappresentate nei film, viste senza più il filtro di uno slogan rassicurante, acquisivano automaticamente il carattere di protesta ideologica, magari anche contro la volontà stessa degli autori. In questa situazione vennero a trovarsi lavori come *Pytel blech* (1962) della Chytilová e i primi film di Miloš Forman degli stessi anni¹⁷. Attraverso un originale piglio ironico, i due registi analizzarono situazioni esistenziali e

Škvorecký *Eine kleine Jazzmusik*, ma senza esito; lo stesso avvenne nel 1968 per *Zbabělci* (I codardi, 1958), ma anche questa volta il progetto non trovò mai realizzazione. (In Škvorecký J. *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, cit., pp. 67-71). «He wrote his first novel, *Zbabělci*, between 1948 and 1949. Set during the last days of the Second World War, the novel was criticized when first published in 1958 for not depicting this historical event in a more heroic, Socialist-Realist manner. As a result, Škvorecký was unable to publish again until the early 1960s» in Hansen J., *All's Well That Ends Well. An interview with Josef Škvorecký*, "Central Europe Review, vol. 2, n. 37, 2000, http://www.ce-review.org/00/37/interview37_skvorecky.html (ultimo accesso 03/02/2015).

Il film *Žert* (*Lo scherzo*) di Jaromil Jireš, venne tratto nel 1969 dall'omonimo romanzo di Kundera (scritto nei primi anni Sessanta dall'autore, ma pubblicato solo nel 1967). Del 1965 è *Nikdo se nebude smát* (Nessuno riderà), per la regia di Hynek Bočan e ispirato al primo racconto della raccolta di Kundera *Směšné lásky*, scritti tra il 1963 e il 1965 e pubblicati con questo titolo nel 1970 (tr. it. *Gli amori ridicoli*, Milano, Adelphi, 1973). Del 1963 è l'adattamento da parte di Jaromil Jireš di *Křik* (Il vagito), tratto da un racconto di Ludvík Aškenazy. Su novelle di Arnošt Lustig si basano i film di Němec *Sousto* (Il boccone, 1960) e *Démanty noci* (I diamanti della notte, 1964). Lustig e Aškenazy appartengono tuttavia alla generazione di scrittori precedente.

14 Kopaněvová G., *Non solo sulla «nová vlna» cecoslovacca*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 61. In particolare sull'impatto che ebbe il teatro, si veda Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 76.

15 Škapová Z., *Letteratura e cinema ceco degli anni '60*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 139.

16 In Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 120.

17 «L'ottusa censura dello stalinismo ormai agli sgoccioli fece tutto ciò che era nelle sue forze per attirare su questi film –

sensazioni umane con una vena critica che andava oltre la mera registrazione dei fatti, cercando di cogliere e smascherare i fenomeni e le assurdit  mostruose della civilt  moderna, quella deformata dai regimi totalitari tanto quanto quella della realt  consumistica che iniziava a manifestarsi anche oltre cortina¹⁸. Nel suo volume di interviste *Closely Watched Films: the Czechoslovak Experience*, Liehm ricorda come il significato dell'approccio filosofico-morale possa essere meglio compreso se pensato in termini di opposizione all'interno di un sistema stalinista (o neo-stalinista) nel momento in cui l'ideologia si sta disintegrando:

Since the ideology is no longer tenable or applicable—indeed, much of it is incomprehensible—it is the ethics, the moral standpoints, that come to the forefront. The ethics become the language of politics, and the moral standpoints become the political criteria. Criteria as simple as truth or falsehood, honesty or dishonesty, brutality or the inability to be brutal, cowardice or bravery, obstinacy or malleability, and so forth, come to coincide exactly with ideologically and politically defined positions¹⁹.

Questo coincidere della politica con l'etica e dei principi morali con quelli politici ha rappresentato allo stesso tempo il punto di forza e di debolezza del tentativo di opposizione politica svolta dagli intellettuali in quegli anni di cambiamento. Questa commistione rimase comunque l'unica via attraverso cui poter giungere ad una qualche forma di espressione politica all'interno di uno stato in cui una troppo disinvolta libert  di espressione non era ammessa²⁰. E' in questo contesto che

che altrimenti avrebbero difficilmente trovato comprensione tra il vasto pubblico – non solo l'interesse degli spettatori, ma anche quello del mondo esterno, sempre avido di sensazionalismo» in Effenberger V., *L'immagine dell'uomo nel cinema ceco* in Turigliatto R., *Nov  vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 98. Non si tratt  di censura vera e propria per queste pellicole, fatta eccezione per i film successivi *Hoří, m  panenka* (1967) e per *Sedmikrásky* (1966). Ma queste prime opere attirarono l'attenzione della critica e suscitavano qualche lamentela per l'eccessiva schiettezza di linguaggio, per la rappresentazione denigratoria dell'uomo comune: la rappresentazione di giovani pigri, poco attenti al lavoro, dediti alle letture di western e alle uscite al lago con gli amici non appariva troppo conveniente e raccomandabile. In aggiunta a questo, *Pytel blech* (1962) e *L sky jedn  plavovlásky* (1965) mostravano le falle di un certo sistema educativo basato sui principi socialisti, per cui nei collettivi di lavoro (in questi due film, una fabbriche tessili e una di calzature che utilizzano prevalentemente manodopera femminile, con annesso convitto in cui le ragazze risidevano) queste ragazze sembravano impegnare pi  energie a cercare un fidanzato che ad onorare i principi del lavoro. I comportamenti di entrambe le protagoniste dei due film citati richiederanno seri provvedimenti punitivi e correttivi per cercare di ristabilire l'ordine. Si ha quindi una messa in discussione profonda dei principi e delle dottrine di comportamento e di vita. Un certa 'morale socialista' intervenne inoltre criticando le scene di nudit  per quanto riguarda *L sky jedn  plavovlásky*. In Vecchi P., *Miloř Forman*, cit., p. 39, e sulla condizione delle ragazze si veda Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 59.

18 Effenberger V., *L'immagine dell'uomo nel cinema ceco* in Turigliatto R., *Nov  vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 98. In questi film possiamo ritrovare un certo atteggiamento umoristico, ironico e perfino satirico, partecipe delle difficolt  e dei dilemmi dei protagonisti che aspirano a realizzarsi nella vita professionale e sociale.

19 Liehm A., *Closely Watched Films: the Czechoslovak Experience*, cit., p. 270.

20 Ci stiamo riferendo ai primissimi anni Sessanta, situazione di relativa apertura in cui infatti poterono nascere le opere della *nov  vlna*, e romanzi come quelli di cui si   parlato sopra vennero pubblicati suscitando apprezzamenti e ampia distribuzione tra il pubblico; la situazione cambi  subito dopo gli eventi della Primavera di Praga, dove la cosiddetta fase della normalizzazione ridusse improvvisamente le possibilit  di libera espressione. Gli anni compresi tra 1963 e 1968 sono quelli che videro l'organizzarsi dei gruppi di produzione, ovvero di una serie di unit  autogestite dotate di un proprio organico di soggettisti e produttori e sovvenzionate da un modesto contributo statale. Ci  che inizialmente doveva essere una forma alternativa al sistema di produzione centralizzato sorpass  ben presto, grazie

ogni postulato morale ha potuto acquisire lo status di sfida politica, spingendo il sistema ad interpretare l'indagine su temi etici come una questione politica.

3.2 Un regista silenzioso e degli attori non professionisti

Evito volontariamente l'autoanalisi, l'ideale di una conoscenza approfondita di me stesso che non potrei raggiungere senza la volontà, mi deprime alquanto. perché mi dovrei spazzare via con l'autodistruzione?
(Miloš Forman)²¹

Antonín Liehm ritiene che la scelta comune verso un abbandono volontario della soggettività e dei tratti autobiografici da parte dei registi della *nová vlna* avvenne tanto per ragioni di pressione esterna o di censura, né che vi sia stata alcuna falsa modestia, ma piuttosto per il fatto che essi fossero personalità refrattarie a qualsiasi restrizione²². Che questa sia effettivamente la motivazione o più forse un'espressione di indefesso supporto e affetto da parte del critico della *nová vlna* per i suoi registi, è chiaramente percepibile nella prima produzione dei due registi che abbiamo fin'ora esaminato una certa messa in ombra della personalità individuale a favore di una rappresentazione del mondo e dell'uomo contemporaneo quanto più possibile priva di filtri.

L'impiego dell'arte come strumento di critica sociale e di indagine sul reale venne attuata attraverso la messa in scena di piccole 'commedie umane' quotidiane: le persone passano in primo piano rispetto alle vicende, ovvero alle trame dei film. La volontà di realismo e di analisi della moralità della società cecoslovacca venne soddisfatta mettendo davanti alla macchina da presa l'uomo comune, senza maschere, prendendo in prestito l'approccio documentaristico sviluppato in quegli anni dal *cinéma vérité* ma proseguendo verso esiti da esso ben distinti e dotati di una propria originalità. Strumento principe per il raggiungimento di questo effetto di verosimiglianza fu l'utilizzo di attori non professionisti. La presenza di figure amatoriali stimolava con l'autenticità della propria recitazione la personale espressione artistica dei cineasti: se registi dall'indole più riflessiva come Schorm, Juráček o Maša (ma anche un regista più orientato alla commedia come Menzel) avevano bisogno dell'interpretazione di attori professionisti, al contrario era come se gli

alla presenza di talentuosi registi e professionisti del settore, gli studi di produzione. I controlli censori divennero meno rigidi, le sovvenzioni aumentarono, fino a che verso la fine degli anni Sessanta, questi gruppi di produzione divennero quasi completamente autonomi (per maggiori dettagli si veda su questo il paragrafo 2.1.5 della presente tesi).

21 Forman nel documentario *Chytilová vs. Forman?* (1981), citato in Přádná S., *Les personnalités de la Nouvelle Vague*, in Bartošek L., *Le cinéma Tchèque et Slovaque*, cit., p. 130.

22 Liehm A., *Closely Watched Films: the Czechoslovak Experience*, cit., p. 223.

attori non professionisti impiegati da Forman e dalla Chytilová nei loro film avessero spalancato «tutto l'intero spettro cromatico dell'umano, lasciandoci per un attimo sbirciare nei loro angoli segreti²³».

Se la Chytilová si concentrava, nei suoi primi lavori, su personalità dalle professioni particolari, come l'indossatrice protagonista di *Strop* e la ginnasta professionista di *O něčem jiném*, Forman si concentrava sulle ragazze comuni, sulle giovani operaie di provincia piene di sogni romantici (*Lásky jedné plavovlásky*), su garzoni di bottega e giovani alle prime esperienze, lavorative e sentimentali, di vita adulta (*Černý Petr*, *Hoří, má panenko*). La banalità dell'esistenza delle operaie tessili di *Pytel blech* o della casalinga di *O něčem jiném* sono protagoniste anche per la Chytilová, anche se la regista sembra quasi volerne compensarne la semplicità del soggetto attraverso l'impiego di ricercati motivi formali e di montaggio indebitato alle contemporanee tendenze della *nouvelle vague* francese²⁴. Se confrontiamo le due protagoniste femminili di *Strop* e *Pytel blech* ad esempio, ci troviamo di fronte a due modalità opposte di descrizione del personaggio, ma che in ugual modo non ci consentono di conoscerlo attraverso il suo manifestarsi in parole e atteggiamenti, quanto piuttosto ne vediamo solo ciò che di esso la regista vuole mostrarci. La bellissima modella di *Strop* quasi non pronuncia una singola parola per tutta la durata del film, poiché tutto ciò che ella provava e viveva doveva essere indicato solo attraverso l'immagine, sfruttando la fotogenia del volto di questa attrice non professionista. Di Eva invece, la nuova arrivata al collegio di operaie tessili di *Pytel blech*, sentiamo tutti i più intimi pensieri e vediamo con i suoi stessi occhi, ma il suo volto ci viene mostrato un'unica volta nel fotogramma finale del film. In entrambi i casi dunque, non viene data la possibilità al personaggio di mostrarsi e di esprimersi.

Già dall'inizio della sua carriera la Chytilová intendeva lo stile del *cinéma vérité* come una verità vista attraverso uno sguardo stilizzato [...] ella seguiva i suoi personaggi con lo sguardo obiettivo dell'acuta documentarista, ma nello stesso tempo già li plasmava secondo la propria volontà, introducendo temi costanti, caratteristici, anche delle sue opere successive: la coscienza del vuoto esistenziale, il peso di un'esistenza di cui sfugge il senso, il pressante appello morale che tende alla ricerca di questo senso²⁵.

23 Příkladná S., *Les personnalités de la Nouvelle Vague*, in Bartošek L., *Le cinéma Tchéque et Slovaque*, cit., p. 119.

24 Příkladná S., *Il fenomeno degli attori non professionisti*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 113. La Chytilová è stata fin da subito paragonata dalla critica ad Agnès Varda per quanto riguarda questi primi tre film, in Boček J., *La tradizione del cinema d'anteguerra*, in Turigliatto R., *ibidem*, p. 166. Sulle innovazioni formali, si vedano ad esempio i commenti di Michel Marie sul caso limite di *O něčem jiném* (1963) in cui «il montaggio è costituito dall'alternanza di due iper-sequenze generiche, due film quasi autonomi, retti in ogni loro fase dalle loro proprie leggi formali» (In Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 15).

25 Příkladná S., *Il fenomeno degli attori non professionisti*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 105.

Come ricostruisce attentamente Stanislava Přádná, ben diverso era il metodo utilizzato da Forman. Egli riteneva che gli attori non professionisti potessero essere identificati in due tipi fondamentali: alla prima categoria appartenevano coloro che sono in grado di interpretare solo se stessi, mentre alla seconda coloro che riescono a 'recitare', ma che per farlo devono essere almeno un gradino più intelligenti del personaggio che interpretano:

A dire il vero, essi non interpretano se stessi, ma ne fanno invece la parodia, anche se una parodia estremamente seria. Il tetto massimo raggiungibile è stabilito dalla loro intelligenza, mentre gli attori professionisti sono capaci di vivere spiritualmente anche ruoli che siano al di sopra delle proprie possibilità.
(Miloš Forman)²⁶

Forman lasciava che i non professionisti intervenissero con la massima libertà, con tutte le loro caratteristiche e i loro difetti, compresi quelli che agivano da elementi di disturbo. Questo non significava tuttavia assoluta improvvisazione: da regista li inseriva consapevolmente in qualche inconscia meccanicità del comportamento all'interno della quale, liberati dagli stereotipi che non si voleva venissero rappresentati, essi potessero sviluppare la propria spontanea personalità, sia fisica che psichica. Dopo aver instaurato un certo rapporto di fiducia regista-attore, recitava loro a memoria ogni singola scena affinché capissero come era stata da lui concepita, aggiungendo semplicemente alcune indicazioni che permettessero di comprendere in linea generale la vicenda. Venivano quindi lasciati liberi di agire, reagire e parlare spontaneamente davanti alla macchina da presa, in questo misto di recitazione e improvvisazione. Forman non cercava di adattare gli interpreti al film ma li sceglieva proprio in virtù di certe loro peculiarità, dell'individualità e personalità mostrata, lasciando spazio per un loro intervento creativo; essi venivano portati a recitare tutto con parole proprie, in modo tale che, dice lo stesso Forman, «quando la cosa riusciva, essi diventavano se stessi e le parole che dicevano calzavano a pennello²⁷». L'individuo prescelto doveva dunque avere una certa vocazione, o meglio, «una capacità di rappresentare con immediatezza il proprio personaggio e di mostrarsi senza inibizioni tanto nella propria banalità quotidiana quanto nella propria peculiarità²⁸». Gli attori non professionisti che presentavano questa preziosa attitudine superarono nell'arco di un paio di film la condizione del dilettantismo per approdare ad una vera e propria performance pseudo-professionistica: si giunse infatti all'etichetta paradossale di 'attore non professionista d'autore' nel caso di Jan Vostrčil, che in assoluto conta il più alto numero di presenze nei film di Forman (*Kdyby ty muziky nebyly, Černý*

26 *Ibidem*, p. 104.

27 *Ibidem*, p. 107.

28 *Ibidem*.

Petr, Hoří, má panenka) ma mostrarono una certa continuità e successo anche Ladislav Jakim (*Konkurs e Černý Petr*) e Milada Ježková (*Lásky jedné plavovlásky, Hoří, má panenka*)²⁹ (Figg. 1-4). Il caso di Vladimír Pucholt (*Černý Petr e Lásky jedné plavovlásky*) invece rappresentò un'eccezione: attore con studi di accademia drammatica, divenne famosissimo e richiestissimo nel cinema cecoslovacco, ma preferì, con il 1968, lasciare il paese e dedicarsi agli studi di medicina³⁰. Il suo 'utilizzo' rientrava nel meccanismo di bilanciamento fra attori professionisti e non, proprio del 'metodo Forman'.

Il ritorno costante del loro tipo confermava poi l'illusione di una certa, seppur molto ristretta, variabilità: il vero bagaglio interpretativo di questi attori-non attori era però in sostanza fisso e invariabile, poiché in ogni ruolo essi erano soprattutto se stessi. Le apparenti trasformazioni all'interno dei ruoli non erano basate solo sulla loro libera interpretazione, ma ottenute attraverso interventi registici mirati: si creava in questa maniera un altissimo livello di armonizzazione raggiunta tra gli attori non professionisti, inconsci parodisti di se stessi, ed i professionisti, la cui interpretazione è invece cosciente ed esperta.

Per riuscire a confondersi con persone che si limitano a interpretare solo se stesse, serve un attore davvero di grande calibro (e questa era la funzione degli attori professionisti inseriti nel cast) [...] gli attori non professionisti costringono gli attori professionisti a una veridicità spontanea, mentre gli attori professionisti danno alla scena quel ritmo e quella forza che i non professionisti non riescono a sentire. (Miloš Forman)³¹

L'utilizzo di attori non protagonisti accomunava dunque Forman alla Chytilová, seppur le modalità di impiego e quindi gli effetti ottenuti fossero ben distinti. Il confronto fra il formaniano *Černý Petr* con lavori quali *Strop o Pytel Blech* dimostra come lo stile della regista lasciasse invece pochissimo margine di libertà e spazio ai suoi attori, che venivano modellati come fossero vere e proprie marionette³². Potremmo esemplificare questi due diversi atteggiamenti e modalità del

29 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 59. Aggiunge inoltre: «In order to 'capture those fleeting moments that will never come again', he was concerned to provide maximum space for interaction and to keep the camera subservient to his characters».

30 Příkladná S., *Il fenomeno degli attori non professionisti*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., pp. 107-108 e Liehm A., *The Miloš Forman Stories*, cit., pp. 69-70.

31 Sempre Forman in Příkladná S., *Il fenomeno degli attori non professionisti*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., pp. 107.

32 In White E., *Living With the Truth: The Films of Věra Chytilová*, "Independent Study Project (ISP) Collection", Paper 515, 2004, p. 6, http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/515 (ultimo accesso 27/06/2014). Questo trattamento dei personaggi come fossero marionette raggiungerà l'apice in *Sedmikrásky* (1966), dove le due figure femminili saranno protagoniste di tutta una serie di comportamenti giocosi autodistruttivi, elevati a simbolo del vuoto, della pigrizia e passività della società contemporanea; anche in questo possiamo notare come l'atteggiamento moralizzante della regista prosegua nella sua indagine del mondo, atteggiamento che invece Forman non adotterà in nessuno dei suoi lavori. (Sul concetto del 'vuoto', si veda Košuličová I., *The Void behind the Mask: Game-playing in the Films of Věra*

realismo attraverso due scene chiave: l'atteggiamento formaniano è quello della bionda innamorata che spia silenziosamente dal buco della serratura il dialogo tra l'amante pianista e i suoi genitori, scoprendo a poco a poco la verità senza farsi vedere e accettando con essa la tragicità del suo destino (*Lásky jedné plavovlásky*). Il metodo Chytilová è invece quello di Eva, protagonista di *Pytel blech*, che vede e ascolta senza mai pronunciar parola, ma che nel profondo critica e giudica tutto e tutti: uno sguardo apparentemente esterno che in realtà è tutto interiore, per un'impressione di assenza di intervento dell'autore che è solo apparente (Figg. 5 e 6).

E' stato osservato come, diversamente da Forman, la Chytilová si preoccupasse di mantenere «quell'impressione di situazioni non pre-organizzate, in stile cinema-verità, senza svolgere alcun tentativo per tirar fuori dagli attori non professionisti quel *quid* nascosto, ovvero di smascherarne il loro segreto personale, a meno che esso non fosse venuto alla luce spontaneamente³³». La Chytilová tendeva ad assumere il ruolo della moralista entrando nel privato dei pensieri e nella testa dei suoi personaggi, mettendone a nudo ogni momento della vita quotidiana con una non celata indiscrezione e malizia, senza mai dimostrare ironia o comicità, senza mai rivolgere alcuno sguardo benevolo verso quella stessa mediocrità della gente che Forman indaga nei suoi film.

3.3 Sull'uso dello sguardo e del dettaglio

E' proprio in virtù del fatto che Forman sembra limitare il suo intervento registico sugli attori a conferire un tale livello di verosimiglianza e di parvenza di assoluta naturalezza. Ma oltre a questo, parte del fascino di questi film dal plot quasi inesistente (*Konkurs, Kdyby ty muziky nebyly*) o assai ridotto (*Černý Petr, Hoří, má panenko*) è dovuto al fatto che lo spettatore viene coinvolto in un'osservazione piuttosto dilatata nel tempo di ciò che succede ai personaggi. Questa modalità, si potrebbe obiettare, è la stessa per cui la Chytilová ci fa assistere ai lunghi allenamenti della ginnasta di *O něčem jiném* o della modella Eva di *Strop*: quello che ci propone Forman sono però dei particolari tempi 'morti' fra un'azione ed un'altra, momenti di interesse antropologico assai più elevato rispetto alle azioni svolte dalla ginnasta o dalla modella della Chytilová, azioni che risultano prive di un vero valore 'conoscitivo' sul personaggio e sul suo contesto. Si ha quasi la

Chytilová, "Kinoeye", vol. 2, no. 8, 2002, www.kinoeye.org/02/08/kosulicova08.php (ultimo accesso 15/01/2015).

Sull'uso degli attori come marionette si veda anche Owen J., *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, Oxford, New York, Berghahn Publishing, 2011, p. 107.

33 Příkladná S., *Il fenomeno degli attori non professionisti*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., pp. 112-113; ma anche Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 221.

sensazione che per la maggior parte del tempo durante i film di Forman si assiste alla preparazione dell'azione, al 'dietro le quinte' delle reazioni dei personaggi, piuttosto che all'azione vera e propria. I tempi di preparazione sono infatti quelli in cui si può meglio notare quella affettazione, che è propria di ciascuno di noi, tipica del tentativo di dare di sé la migliore delle impressioni possibili. Ed è proprio questa finzione a mettere in luce ciò che sta alla base del nostro essere quotidiano, svelando non tanto ciò che davvero siamo ma ciò che cerchiamo ogni giorno di interpretare agli occhi del mondo. Cerchiamo di spiegare questa idea attraverso la sua applicazione ad un caso specifico della filmografia formaniana.

Un bell'esempio di questo 'tempo dilatato' dell'osservazione indiscreta è rintracciabile nella dimensione dei rapporti con l'altro sesso, in cui l'occhio attento del regista scruta le vecchie così come le giovani generazioni. La difficile opera di conquista e seduzione rappresenta infatti, dopo quello della lotta generazionale figli-genitori, l'altro dei grandi temi favoriti di Forman. Si prenda ad esempio la lunga sequenza del ballo in *Lásky jedné plavovlásky*, in cui i riservisti appena giunti in paese cercano di farsi coraggio e le ragazze del luogo attendono lungamente (e goffamente) che finalmente qualche pretendente si avvicini al loro tavolo per chiacchierare o invitarle a ballare. E' la paradossale messa in scena di un 'nulla' che accade, eppure da spettatori ci rendiamo conto che tutto dipende da ciò che accadrà in questi tempo di stasi. Nel trionfare della musica suonata dal vivo, non vi sono quasi dialoghi se non parole smozzicate, tutto è un insieme di gesti, occhiate e sguardi (dei ragazzi fra loro, al cameriere, alle ragazze) e immancabili bevute nel tentativo di assumere un'espressione convincente dotati della quale procedere all'azione³⁴. Il potere del silenzioso linguaggio del corpo prende il completo controllo della scena, la macchina da presa cattura questi gesti e ce li presenta tutti, in lenta successione, in attesa che il fatto si compia. Questo mettere in primo piano il 'dietro le quinte' è in questo senso la modalità di stampo forse più documentaristico di Forman, in quanto svela i meccanismi che stanno alla base dell'agire umano, nell'attenzione anche al più piccolo dettaglio, gesto o sguardo (Figg. 7 e 8).

Quelli di Forman sono in questo senso film che lasciano alle lunghe sequenze di riprese (senza alcun commento o dialogo) il ruolo predominante di costruzione di significato. Se la mimica di sguardi e gesti diviene parte essenziale del messaggio filmico, ecco che la naturale 'vocazione' degli attori non professionisti era ciò che faceva la differenza, garantendo ad ogni singola scena quella

34 «Much play is made of acknowledgments and looks across the dance floor, the waiter's half circuit to reach them and Menšík's quarter circuit to reach the waiter» in Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 62.

freschezza e verosimiglianza che attori professionisti non avrebbero consentito. Sono tutte caratteristiche che inglobano la possibilità dell'errore, della battuta dimenticata, dell'accadimento imprevedibile: c'è in questo in qualche modo, a nostro avviso, uno spirito 'teatrale', ovvero una fascinazione per la precarietà e la mancanza di un controllo assoluto che ricorda l'elettrizzante sensazione che caratterizza il lavoro teatrale rispetto a quello cinematografico, per cui all'errore c'è sempre la possibilità di porre un rimedio attraverso una seconda scena o un taglio in sede di montaggio. Non va dimenticato a questo proposito il background teatrale di Forman, su cui avremo modo di svolgere qualche altra riflessione nel paragrafo 4.8.

Questa attenzione per il dettaglio più impercettibile (e per le minuzie che risultano necessarie alla comprensione tanto della psicologia dei personaggi che dell'evolversi della scena) rappresenta un'operazione conoscitiva che non può che ricordare quella dell'acuto maître Skřivánek nella novella di Hrabal *Ho servito il re d'Inghilterra*³⁵. Ogni qual volta infatti un nuovo cliente entra nel lussuoso hotel in cui il protagonista Ditě lavora, il suo superiore è in grado, con un solo colpo d'occhio, di predirne gusti alimentari, mestiere e tratti psicologici. Alla richiesta da parte di Ditě di svelargli il segreto della sua abilità, egli risponde sempre con la stessa sibillina frase: «perché ho servito il re d'Inghilterra!», riferendosi alla sua lunga esperienza lavorativa e competenza nella minuziosa e paziente osservazione dei clienti.

Seppur riferendosi ad un'altra sequenza, su questa spiccata attenzione visiva di Forman il critico Jean Collet scrisse nel 1966 che *Lásky jedné plavovlásky* è un gioco a nascondino. Egli definiva le coordinate di un «cinema dell'indiscrezione» dove

Si vede quello che non si dovrebbe vedere, si sente quello che non si dovrebbe sentire. Tutto il cinema di Forman, fin dai tempi dei primi mediometraggi, è all'insegna dell'indiscrezione, quella stessa che spinge la preoccupata madre del pianista Milda ad aprire la valigia di Andula [la bionda innamorata], quella che fa origliare la ragazza alla stanza in cui dormono il giovane e i genitori. La macchina da presa è una presenza indiscreta che sottolinea la *gaffe*, ma la *gaffe* è proprio nel fatto che la cinepresa sia là. E' da questa presenza che nascono il riso e il disagio. Come in Hitchcock, qui lo spettatore è *l'uomo che sapeva troppo*, il fotografo de *La finestra sul cortile*³⁶.

35 «E così diventai cameriere di sala sotto la direzione del maître Skřivánek [...] E il maître mi diceva che io sarei stato un buon maître ma che dovevo coltivare la capacità, quando entrava un cliente, di ricordarmelo e di sapere quando andava via, non a mezzogiorno quando c'è il guardaroba, ma al pomeriggio, quando si serve nel caffè, per imparare a riconoscere quelli che vogliono soltanto mangiare e andarsene inosservati senza pagare. Per riuscire a valutare quanti soldi ha il cliente e se spende o dovrebbe spendere di conseguenza. Questa, diceva, è l'essenza di un buon maître [...] e mi dimostrava sul cliente che aveva ragione lui, e infatti la ragione ce l'aveva sempre. Davvero! E io così venni a sapere per la prima volta, quando posi al maître la domanda complessiva: Ma come fa a sapere tutto questo? E rispose mettendosi dritto: perché io ho servito il re d'Inghilterra» in Hrabal B., *Ho servito il re d'Inghilterra* in Cosentino A.– Corduas S. (a cura di) *Bohumil Hrabal, Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2003, p. 804-804.

36 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 39.

Sul fatto che lo spettatore venga incluso e reso protagonista di questo processo di osservazione attenta potremmo osservare come il mestiere che il giovane Petr svolge in *Černý Petr* sia quello di sorvegliare una piccola drogheria per cogliere sul fatto e denunciare al padrone di bottega eventuali furti. Il voyeurismo che la sua attività lavorativa gli richiede viene bissato dalla macchina da presa che per lunghe sequenze lo riprende, mentre si appresta a osservare attentamente i movimenti degli acquirenti del negozio. Petr spia i suoi clienti, Forman spia Petr e noi con lui, come ne *La finestra di fronte*.

3.4 Il grande libro delle caricature formaniane: tipi o individui?

Lo storico nonché primo presidente dello stato cecoslovacco Tomáš Garrigue Masaryk (1850-1937) avrebbe detto una volta che i cechi non hanno mai saputo governarsi, e nemmeno obbedire. I cechi sarebbero stato forse l'unico popolo europeo ad essere entrato nella storia moderna senza nobiltà e senza aristocrazia: mentre in Polonia era il nobile a giocare un ruolo di primo piano, in Boemia troviamo invece il piccolo artigiano, il contadino, l'insegnante. Questa aneddotica considerazione sulla presunta natura dei cechi ci serve ad inquadrare il genere della commedia formaniana: il modello dei suoi personaggi ha infatti le sue radici nella tipologia di quello che è stato definito il 'piccolo uomo ceco'. Si tratta di una certa psicologia dimessa, ritirata, rinchiusa nella sfera della sua esistenza privata, la cui origine andrebbe cercata nella storia tormentata di questa nazione, fatta di una lunga successione di occupazioni straniere³⁷. Scrisse Hrabal:

Švejk non è un carattere ma il tipo della psicologia di massa. Hašek non ci ha descritto i processi psichici di un singolo, ma uno schema di coscienza collettiva: senza un'analisi delle condizioni centroeuropee Švejk è un vano clown, una comparsa infilata in un grande ruolo [...] Švejk nella seconda guerra mondiale non è più possibile, è un'individualità troppo grande (Bohumil Hrabal)³⁸

Un'esistenza dunque sempre sottomessa all'autorità di un padrone, a cui contrapporre, come unica arma di sopravvivenza, il riso: la consacrazione letteraria moderna di questo atteggiamento fu il personaggio del buon soldato Švejk di Jaroslav Hašek, romanzo del 1923³⁹ che contrappone a tutte

37 La citazione di Masaryk e il concetto del 'piccolo uomo ceco' sono entrambe in Boček J., *La tradizione del cinema d'anteguerra*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 164.

38 Definizione contenuta all'interno dell'intervista rilasciata a Sergio Corduas sull'ironia praghese in A.A.V.V., *Bohumil Hrabal, spaccane dell'infinito*, cit., p. 32.

39 *Osudy Dobrého Vojáka Švejka*, pubblicato tra il 1921 e il 1923 e tradotto nell'edizione italiana da V. Vorlíček tra 1951 e '52 per la collana dell'Universale economica Feltrinelli con il titolo *Il buon soldato Svejk* (con sottotitoli: Vol. 1 Parte prima e seconda *Nelle retrovie – Al fronte*; Vol. 2 Parte terza e quarta *Botte da orbi – Ancora botte da orbi*). Romanzo solitamente classificato dalla critica come opera antimilitarista e antiborghese, racconta le avventure dell'antieroe e povero soldato Švejk, membro dell'armata austroungarica semplice in marcia verso il fronte orientale durante la prima

le forme della monarchia asburgica l'ingenuità della sua intenzionalmente sempliciotta esistenza. Protagonista com'è di un'epopea picaresca di cui è allo stesso tempo protagonista, vittima e carnefice, servitore zelante ma intraprendente, autonomo e ribelle, di lui scrisse il filosofo Karel Kosík nel 1963 che

[...] provoca, fa quello che non si dovrebbe, non si attiene alle regole perché non gli interessano e nemmeno gli interessa far carriera: egli trasgredisce alle regole perché non sta al gioco, e anzi non ne sospetta nemmeno l'esistenza, e per questo risulta pericoloso e sospetto contro la sua volontà⁴⁰.

Ricorda Effenberger come, cinematograficamente parlando, nel cinema più rivolto ad un pubblico popolare la realtà sociale veniva espressa in maniera molto più diretta: il vero universo tematico del cinema ceco borghese d'anteguerra era rappresentato dall'uomo medio, nelle figure del piccolo artigiano, l'impiegato, l'insegnante, il contadino, talvolta il proletario, raramente l'operaio. Se nei primissimi anni Venti nella cinematografia cecoslovacca penetrò per un certo periodo di tempo lo stile americano, questo presto scomparì e al suo posto cominciarono rapidamente a fare la loro comparsa «le Caterine del mercato delle uova, mamma Kráčmerka, Kondelík e l'artigiano compagno Anděl: insomma, il piccolo uomo ceco dai difetti confortanti, la cui stupidità suscita le simpatie del grande pubblico⁴¹». Nulla di sovversivo e potenzialmente destabilizzante in questi personaggi da commedia al cinema, quanto piuttosto un'umanità di uomini dal coraggio latitante e il cui fine è un'esistenza quanto più possibile priva di problemi, senza nessuna velleità di riforma o cambiamento dello *status quo*. La versione più scaltra del bonario sottomesso all'autorità è infatti quello Švejk la cui «finta idiozia viene recitata con meravigliosa coerenza e sino all'estremo limite⁴²».

Ma che la patologia dello *švejkismus vulgaris* non si fosse esaurita già l'aveva diagnosticato Angelo Maria Ripellino parlando della persistenza, formulata da Kosík, di due opposti nella cultura ceca,

guerra mondiale. Attraverso una satira impietosa della società e delle sue istituzioni (esercito, clero, pubblica amministrazione) e una ricca e continua digressione tra episodi comici e aneddoti popolari, riflette sugli orrori e sull'assurdità della guerra. Švejk sopravvive grazie al suo personalissimo mix di ingenuità e furbizia che lo porta, non essendo in grado di comprendere le logiche che governano i grandi eventi che stanno accadendo intorno a lui, ad obbedire ciecamente ad ogni ordine venga lui impartito dai superiori, giungendo così all'apice dell'assurdità e riducendo al ridicolo il principio di gerarchia e di autorità militare. Nella consapevolezza dell'assurdo della vita il buon soldato sospende ogni giudizio per accettarne bonariamente e ingenuamente tutta l'insensatezza.

40 Kosík K., *Dialettica del concreto*, Milano, Bompiani, 1965, p. 78.

41 Effenberger V., *L'immagine dell'uomo nel cinema ceco*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 98. Su questo anche Owen J., *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, Oxford, New York, Berghahn Publishing, 2011, p. 15: «The new experimental New Wave films were subversive not only of Socialist Realism but of classical esthetics more generally, and thus represent a break both with obviously propagandistic works such as Bořivoj Zeman's 'Mr. Anděl's films...».

42 Ripellino A. M., *Praga magica*, Torino, Einaudi, 2011, pagine introduttive.

ovvero gli autori Jaroslav Hašek e Franz Kafka e i loro personaggi del soldato Švejk e dell'impiegato Josef K.⁴³. Essi incarnano, nella coscienza identitaria nazionale, il dualismo dei personaggi, e quindi le due tipologie di umanità, che si distinguono tra coloro che accettano di vivere all'interno di un sistema privo di ogni logica e coloro che, non riuscendo a comprenderlo, vi soccombono. Josef K., protagonista de *Il Processo* di Kafka del 1925, è l'impiegato di banca arrestato nel giorno del suo trentesimo compleanno, processato e giustiziato per motivi sconosciuti; Švejk riesce invece a sopravvivere proprio in virtù del suo sarcasmo irriverente e anche di una certa mancanza di coscienza. Il critico Boček ha scritto che il precedente del formaniano *Černý Petr* sarebbe Švejk:

[...] il tipo dall'autorità bonaria, che in realtà fa solo il proprio dovere, un personaggio coltivato nelle regioni della burocrazia austro-ungarica, e ancora vivo e vegeto sotto il sole della burocrazia della prima repubblica, fu sufficiente socialistizzarlo e rimodernarlo un po' perché fosse del tutto accettabile, dal momento che era sempre stato conforme ai diversi regimi al potere [...] e che non si tratti affatto di qualcosa di morto e sepolto lo si può verificare in *Černý Petr*, dove nella figura del padre appare lo stesso tipo autoritario, privato ovviamente della sua rosea aureola, un tipo visto ora in una dimensione reale, in contrapposizione all'atteggiamento švejkiano di Petr⁴⁴.

Questa modalità d'essere è talmente radicata nella cultura ceca che a questo proposito Boček ricorda come un critico cinematografico sovietico, dopo aver visto *l'Asso di picche*, dichiarò che il film gli sembrava poco ceco e troppo viennese: «È certamente un film ceco» scrisse «ma il gioco dell'autorità impotente di fronte agli atteggiamenti švejkiani è realmente di origine asburgica⁴⁵», traslando in questa maniera le categorie letterarie di inizio secolo anche ai nuovi film degli anni Sessanta, in una sorta di ideale prosecuzione di eredità.

Se il parallelo fra la figura autoritaria e i vari 'padri' formaniani rappresenta un utilissimo strumento di analisi, ci sembra tuttavia che il parallelo tra Petr e il buon soldato di Hašek non sia del tutto appropriato. Nessuno di questi giovani ha infatti la stoffa di uno Švejk, anche se nei film di Forman le gag non mancano: questi giovani rappresentano lo spaesamento, l'incapacità di inserirsi nel sistema e di comportarsi in maniera consona alla società.

Petr, la bionda innamorata Andula di *Lásky jedné plavovlásky*, il pompiere onesto di *Hoří, má panenko*, i due giovani musicisti di *Kdyby ty muziky nebyly* e le aspiranti cantanti di *Konkurs* sembrerebbero più vicini alla tipologia 'alla Josef K.'. Non essendo in grado di prevedere le conseguenze delle loro azioni essi soccombono al sistema, di cui sembrano faticare a comprendere

43 Ripellino A. M., *L'ora della Cecoslovacchia e altri fogli praguesi*, in "eSamizdat" (VI), 1, 2008, p. 180.

44 Boček J., *La tradizione del cinema d'anteguerra*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 165.

45 *Ibidem*, p. 166.

le regole. Sebbene non si possa tracciare un diretto parallelismo tra i personaggi formaniani e Švejk, vi è tuttavia il permanere di una certa etica švejkiana, specialmente in *Hoří, má panenka*, in quel clima di corruzione diffusa, bassa moralità e assurdità del sistema e delle sue regole. Particolarmente significativi in questo senso sono la moglie-ladra del pompiere-onesto ma anche il padre di Petr, per quei suoi vacui monologhi sul destino e sull'educazione del figlio. Egli viene presentato come il portatore delle istanze conservatrici della sua generazione; dopo aver conosciuto l'amico manovale del figlio, un «vero lavoratore che si sporca le mani senza pensare a futili distrazioni», sentenzierà anche per il suo Petr «Sarai un muratore!», rinnegando gli elogi appena pronunciati circa le possibilità di carriera come commerciante del figlio. Per questa sua mancanza di polso nelle decisioni circa l'educazione del figlio, il padre di Petr ci appare insicuro e spaesato tanto quanto il figlio che dovrebbe cercare di educare ai suoi ideali. Con questa chiusa, i toni seri del discorso padre/figlio ci mostrano invece la loro banalità e futilità, svelando allo spettatore come, in qualche maniera, padri e figli vengano a collocarsi a livello di una moralità parimenti piatta e dotata solo di un arido e comune buonsenso. Il padre incarna quella categoria spirituale universale che è la piccola borghesia: riporta Vecchi come per Forman «quella del padre è probabilmente la storia di tanti cecoslovacchi che hanno la stessa età: la guerra, il passaggio di regime alla fine degli anni Quaranta, l'inverno staliniano, l'abitudine al silenzio, il ripiegamento sul privato, nella ricerca di uno spazio minimale di sopravvivenza⁴⁶».

Diversamente da Švejk dunque, non vi è alcuna carica sovversiva nei giovani personaggi formaniani, né tantomeno nei loro padri. La loro non è un'ingenuità premeditata, ma una semplice e nella maggior parte dei casi fallimentare sopravvivenza, vissuta sul chi va là, osservando e continuamente cercando di decifrare le persone e gli eventi, nel tentativo di capire le regole che stanno alla base dei rapporti umani. Non è quindi il solo regista a ricoprire la parte del silenzioso osservatore, ma anche i personaggi stessi, salvo irrompere di tanto in tanto per dare voce al loro tentativo di imporre sulla scena della vita il loro 'personaggio'. A questo proposito si pensi alla scena in cui Petr, dopo aver ingurgitato un sufficiente numero di liquorini e aver studiato attentamente la situazione, si decide a raggiungere la ragazza che sta corteggiando sulla pista da ballo, non prima di aver indirizzato ad uno dei coetanei un eloquente: «Stai a guardare!».

46 «Cosicché questa figura, anche grazie al magnifico lavoro sul non attore, apre 'alla grande' il libro delle caricature formaniano, consegnandoci un personaggio non indegno dell'archetipo letterario imprescindibile per leggere non soltanto l'opera di questo regista, ma, più in generale, tutta la tendenza della cultura cecoslovacca del Novecento a vedere la realtà attraverso le lenti di un'ironia caustica e strampalata: *Il buon soldato Švejk* di Hašek», in Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 29. Si tratta di una teoria che lo stesso Forman sposa, si vedano le sue stesse parole citate in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 120.

L'incertezza di questi giovani e dei loro padri dipinge il paesaggio di individui di cui Forman popola la sua modernità, una modernità troppo frammentata per far spazio a degli Švejk, a degli esseri tutti d'un pezzo e portatori di chiare posizioni circa la loro ruolo nel mondo. E' proprio questa astuzia a mancare, ed è questo a renderli molto più vicini a degli individui che non a dei non tipi fissi: imperfetti, insicuri, imprevedibili, essi non sono in possesso di nessuna capacità di architettare sistemi di vita complessi come quello che Švejk si era cucito su misura per la propria esistenza.

Analizziamo ora più in dettaglio i 'vecchi autoritari': il padre di Petr (*Černý Petr*), il maestro anzi i maestri di musica di *Kdyby ty muziky nebyly*, i genitori del pianista latin-lover (*Lásky jedné plavovlásky*), il capo di bottega della ragazza di *Konkurs*. Ciò che li rende così individui è il fatto stesso che essi recitano la parte che da loro ci si aspetta, per i genitori quella di coloro che fanno la voce grossa, che non permettono ai figli di uscire o di scegliere troppo liberamente quali compagnie frequentare, di decidere del loro futuro e di dare dei consigli di vita. I dialoghi padre-figlio risultano allo spettatore scontati e ridondanti, e alle orecchie dei giovani protagonisti la maggior parte delle volte inutili e incomprensibili, come è naturale che sia. Non vi è nulla di esagerato nei loro diverbi, non vi sono ribellioni epiche né finali che presentano radicali cambiamenti. Nessuno di questi personaggi acquista l'aspetto di una caricatura, sono esattamente come siamo noi nella vita quotidiana. Se di loro sorridiamo ma non ridiamo, è perché è come vederci riflessi allo specchio. Ridere sarcasticamente di loro sarebbe come ridere di noi stessi.

Fatta eccezione per il pianista latin-lover, il conflitto individuo/sistema diventa il conflitto generazionale tra vecchi e giovani, tra esperienza e ideali e quindi anche tra vecchia e nuova ideologia, tra vecchia e nuova società, tra il vecchio *status quo* socialista e il desiderio per il nuovo.

Disse a questo proposito Forman:

I giovani hanno gli ideali, gli adulti hanno l'esperienza: ma per ogni progresso dell'esperienza ecco un arretramento degli ideali; non è il problema dell'età che interessa, ma quello del rapporto fra esperienza e ideali. Dalla sua esperienza il padre ha tratto nuovi ideali, che non corrispondono affatto a quelli del figlio⁴⁷.

Questo non significa che la frizione fra le generazioni non crei tensioni, anzi il conflitto è proprio l'elemento di interesse per Forman, il quale riteneva che «in order to have an interesting story, you have to have drama. For that you need conflict [...] And there is a whole scale of conflict. The

47 Forman in A.A.V.V., *Il giovane cinema nel mondo*, "Cineforum", n. 46-47, giugno – settembre 1965, numero speciale monografico, p. 562.

individual against society is only one of them⁴⁸». Il conflitto tuttavia, può anche avvenire senza apportare alcun plusvalore conoscitivo, esaurendosi così in mera e semplice commedia, quella che si caratterizza per una «semplice allegria, piena di burle più o meno riuscite, spesso senza grandi pretese⁴⁹». Questa distinzione ci permette di riflettere sulla diversità fra la commedia di Forman e quella realizzata dai suoi collaboratori più stretti, Passer e Papoušek, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, quando i due inizieranno una carriera propria. A questa tipologia della semplice burla piena di allegria si avvicinerà la *Trilogia di Homolka* di Papoušek (1969-1970: *Ecce Homo Homolka, Hogo Fogo Homolka, Homolka a tobolka*), mentre una certa commedia lieve, lontana da grosse tensioni e violente sarà quella esplorata da Ivan Passer in *Intimní osvětlení* (1965)⁵⁰. Nessuno dei due ex collaboratori di Forman si spingerà nella direzione di un umorismo autentico che risulti essere «mai privo di un suo nucleo esplosivo di sarcasmo, di satira e forse anche di un certo cinismo, e dove è soprattutto questa forza esplosiva ad avere una propria capacità critica d'intervento sulla realtà⁵¹». Vedremo questa forza critica e mordace raggiungere il suo apice in *Hoři, má panenka*, film di Forman di cui ci occuperemo in dettaglio al paragrafo 3.6.

-
- 48 In Jelinek, Milena, *An Interview with Miloš Forman, "Cross Currents"*, Volume 4, 1985, pp. 311-12, <http://quod.lib.umich.edu/c/cross/anw0935.1985.001/319:ANW0935.1985.001:25page=root;rgn=subject;size=100;view=image;q1=Forman%2C+Miloš> (ultimo accesso 17/11/2014).
- 49 Effenberger V., *L'immagine dell'uomo nel cinema ceco*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 97.
- 50 Ivan Passer, così come Papoušek, fu storico collaboratore, co-sceneggiatore e assistente alla regia di Forman per molti dei suoi primi film (si vedano le Schede filmografiche in appendice). Circa il loro diversissimo approccio nel trattamento dei temi e dei personaggi, Přádná scrive: «Naturalmente, a differenza del punto di vista di Forman, Passer mostrava verso i personaggi del suo film un rapporto dichiaratamente più personale. In fondo, anche l'umorismo di Passer si è sviluppato in una disposizione dell'animo al riso, il regista non era però capace né di mettere in ridicolo né di criticare i suoi protagonisti, tantomeno di ferirli. La tenerezza onnicomprensiva di Passer, con la quale tranquillamente e senza il sarcasmo e la chiassosità fieristica di Forman, egli contemplava il turbinio delle vite normali, senza scossoni e quasi prive di conflitti dal punto di vista drammatico, non costituiva una posizione programmatica del cineasta, bensì la sua personale inclinazione emotiva verso l'uomo in quanto tale [...] Passer cercava di guardarli [i suoi attori, professionisti o meno] come dal di dentro, nella convinzione che da essi potesse emergere spontaneamente la loro sostanziale predisposizione, senza che fosse per questo necessario spronarli con stimoli provocatori o ripetendo le scene, come faceva Forman [...] Dell'originario trio formato da Forman-Passer-Papoušek, è stato naturalmente il terzo, Jaroslav Papoušek, a mantenere il distacco maggiore rispetto ai personaggi. Nella trilogia di *Homolka*, come in una registrazione disordinata e fedele, egli seguiva la vita di una famiglia in un ambiente chiuso, isolato da qualsiasi rapporto con l'esterno. Anche se vediamo i personaggi in situazioni intime, domestiche, non conosciamo la loro professione, non sappiamo come si comportano al di fuori della famiglia e dell'appartamento, se abbiano dei problemi o delle preoccupazioni familiari più serie di quelle meschine, dibattute nel film all'infinito. I membri della famiglia Homolka (nella distribuzione dei ruoli si mescolano in un'armonia perfetta attori professionisti e non professionisti) non sono individualità ben definite e sono incapaci anche soltanto di superare il proprio carattere di pura animalità. Papoušek li ha rappresentati come allegorie essenziali di quella 'meschinità ceca' tristemente nota» in Přádná, *Il fenomeno degli attori non professionisti*, in Turigliatto R., *ibidem*, pp. 111-112. Confronti in questo senso li troviamo anche in Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., pp. 63-64.
- 51 Effenberger V., *L'immagine dell'uomo nel cinema ceco*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 97.

Nel tentativo di rispondere all'interrogativo posto a titolo di questo paragrafo, se cioè i personaggi formaniani siano dei tipi o degli individui, abbiamo cercato di ripercorrere le tipologie umane che hanno popolato il cinema ceco a partire dalle sue recenti origini negli anni Venti del Novecento. Si è poi cercato di mettere in luce come la complessità dei personaggi formaniani vada in direzione di una definizione assai più complessa e verosimile dei caratteri umani. La semplice riduzione a tipi o caricature ci sembra riduttiva rispetto al capillare lavoro svolto su attori e non, che partendo dalla sceneggiatura ampliava poi in corso d'opera le sue varianti e possibilità espressive in accordo alle singole personalità degli attori coinvolti⁵². Su questa posizione la critica mostra posizioni diverse: Vecchi parla di «apparente bonarietà della caricatura [...] libro della caricatura formaniano [...] figure degne di abitare il suo *book of sketches*»⁵³, sottolineando cioè il diretto legame con la tipologia švejkiana per tutte le figure maschili autoritarie che vanno dal padre di Petr, ai genitori del pianista Milda, al gruppo di codardi pompieri. Secondo altri invece, come il critico André Téchiné, non vi sarebbe rischio di rappresentazione caricaturale poiché si ha in Forman il persistere di un'eredità neorealistica «nella quale il sapore di un tratto impedisce la caricatura attraverso l'introduzione di una dimensione morale. Non è più una constatazione, ma una cronaca libera, vissuta e sperimentata. Il riso sarcastico fa all'improvviso posto al sorriso. Ed è di questa attitudine a sorridere che ci parla in fin dei conti il cinema di Forman⁵⁴». A supporto di questa seconda posizione analizzeremo nel prossimo paragrafo il peculiare meccanismo che si innesca nel momento in cui un individuo particolarmente dotato di forte ed espressiva personalità viene chiamato a recitare in un film. Anche se è indubbiamente possibile ricondurre ciascuno dei personaggi formaniani ad una tipologia caratteriale e di comportamento, ciascuno di loro ci appare tuttavia sullo schermo prima di tutto come portatore del carattere di se stesso. Ciò che si crea non darebbe vita né ad una ripresa in stile documentaristico né ad una pura fiction, quanto piuttosto alla «potenza magica del comportamento umano privato», così come è stata definita dal giornalista e critico Jiří Janoušek.

52 Sul particolare metodo formaniano applicato gli attori non professionisti, si veda il paragrafo 3.2.

53 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 28, 33, 37, 44, 50. Anche Hames riporta quella del soldato Švejk come imprescindibile coordinata culturale di riferimento ma non sostiene mai che le modalità di azione dei personaggi abbiano un effetto finale caricaturale. Ribadisce al contrario la profonda analisi caratteriale compiuta da Forman. In Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 120.

54 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 32.

3.5 Dal reportage alla poesia⁵⁵

Parlando del trio Forman-Passer-Papoušek, il critico Lino Micciché scrisse che essi «distrussero le vecchie convenzioni della sceneggiatura, cercando di ricostruire la realtà non tanto attraverso un intreccio realistico quanto attraverso l'acuta percezione dei dettagli, nelle situazioni e nei personaggi. Essi trovarono negli attori non professionisti gli interpreti ideali dei movimenti unici cui davano vita sullo schermo. Questa unicità divenne il loro credo artistico⁵⁶». Nell'esplicare questo egli non faceva altro che mettere in evidenza il punto chiave che rappresenta il *quid* del cinema formaliano: nel momento in cui la rappresentazione della quotidianità risulta essere così potentemente evocativa si ha il passaggio dalla verosimiglianza alla poesia. Precisiamo innanzitutto il fatto che utilizzando il termine poesia non ci riferiamo ad esiti lirici dell'immagini o all'utilizzo di metafore evocative, quanto proprio alla «magia» che si sprigionerebbe a partire da un semplice gesto, sguardo o parola⁵⁷.

Jiří Janoušek riteneva che il *cinéma vérité* non solo avesse contribuito alla scoperta di un nuovo linguaggio cinematografico, in termini di tecniche di ripresa e mezzi espressivi, ma anche avesse fornito «la potenza magica del comportamento umano privato, la sua straordinaria facoltà di rivelare con una movenza o un gesto spontaneo il più complesso movimento interiore, e la sua intraducibile poesia⁵⁸». Citando Balázs, rifletteva sul principio per cui uno dei più profondi desideri dell'uomo sia quello di vedere il mondo senza essere osservato. La curiosità umana si originerebbe dal fatto che ciascuno di noi possiede il senso della differenza tra ciò che egli, come individuo, è e ciò che invece agli altri *appare*: ognuno, sostiene, vuole assicurarsi di non essere il solo attore a recitare la propria vita.

Riflettendo, si scopre che ci sono solo due possibilità di mostrare l'uomo: come è –

55 La formula è di Marenčin in un'intervista di Martin Šmatlák del 1994, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 218.

56 Micciché L. in Liehm A., *Il cinema nell'Europa dell'Est, 1960-1977*, cit., p. 72.

57 Sono infatti rarissimi, per non dire assenti i momenti in cui si può ravvisare un uso poetico-metaforico della macchina da presa che è molto diverso da ciò cui Janoušek si riferisce: Peter Hames ne individua uno solo nell'intero film *Černý Petr*: «During their idyll in the countryside, there is a lyrical panning shot of Pavla's sexually triumphant face against a background of trees» (In Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 129). A questo potremmo affiancare il finale di *Hoří, má panenko*, in cui il pompiere e il vecchio la cui casa è stata demolita dall'incendio passano all'aperto le ultime ore della notte, dividendosi un piccolo letto e la relativa coperta mentre la neve inizia a scendere sopra di loro. Sulla stessa linea possiamo citare infine il rito di appendere le cravatte all'albero che la giovane e ingenua Andula mette in piedi con il fidanzato Tonda in *Lásky jedné plavovlásky*. Su questo si veda anche Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 37.

58 Janoušek J., *Aspetti antropologici della recitazione nel nuovo cinema*, in Micciché L. (a cura di), *Nuovocinema. Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 335-337.

attraverso il buco della serratura; o come vorrebbe essere nel più profondo di se stesso – creando una situazione nella quale può recitare per il suo piacere, per il piacere di recitare⁵⁹.

La questione sollevata si porrebbe, prima che sul piano della recitazione, semplicemente a livello umano: l'antitesi non starebbe nel contrasto fra l'uso di attori professionisti o meno, quanto piuttosto nel fatto che in ognuno di noi ci sarebbero delle velleità, più o meno manifestate, di far mostra di noi stessi come se agissimo, nel nostro vivere quotidiano, interpretando in continuazione una parte. Questa condizione, proseguiva Janoušek, sarebbe negli attori non professionisti ancora 'dormiente' in quanto essi, non praticando la recitazione a livello professionale, non sono in grado di controllare questo doppio sé come invece è in grado di fare un attore professionista. In questo starebbe l'autenticità, ed è in virtù di questo che egli parla di «effetto emozionale proprio della realtà, riconosciuta come la fonte più preziosa della poesia. Si tratterebbe della scoperta del corto circuito che si verifica quando la divergenza fra spirito e corpo [...] diventa automaticamente fonte di una pura poesia visiva⁶⁰». Il ruolo chiave del regista sarebbe quello di saper creare le giuste condizioni, di predisporre l'avvenire di situazioni potenzialmente interessanti per la comprensione dei meccanismi del reale.

Proseguendo, Janoušek giungeva alla conclusione che proprio i film di Forman rappresentassero «il vertice massimo raggiungibile dal cinema di finzione», in quanto il *continuum* della recitazione (amatoriale) dei personaggi viene continuamente interrotto da sprazzi di espressione individuale dettata proprio dall'assenza di professionismo: non è possibile insomma per questi attori mantenere fino in fondo la maschera che vorrebbero indossare, una maschera che cadendo nello sforzo di rappresentarli come vorrebbero apparire, mostra tutto ciò che essi sono davvero. La verità starebbe appunto nella tensione e contraddizione fra questi due momenti del voler apparire e dell'essere. Scriveva Janoušek:

Se tutto è soltanto finzione, allora il desiderio umano di recitare, d'imitare, di superarsi, è la realtà più autentica e la principale fonte per la sua suggestione. Appunto per questo *Gli amori di una bionda* è per me una delle maggiori testimonianze del cinema di finzione - inesistente come tale, in realtà. I film di finzione sono, in realtà, o film di marionette o documentari. O esistono per l'idea, per l'autore, e allora sono recitati così come sono stati concepiti; ovvero esistono per l'uomo presente in essi, e quindi questi film racchiudono – assieme alla storia – la testimonianza della ricerca del bisogno individuale di recitare e il suo senso personale⁶¹.

59 *Ibidem*, p. 336.

60 *Ibidem*, p. 335.

61 *Ibidem*, p. 336.

Questo meccanismo è visibile ad esempio in *Kdyby ty musiky nebyly*, nella scena in cui i due maestri di musica vengono chiamati a mostrare loro stessi nell'atto di tenere una lezione alla propria banda. Si ha qui la sovrapposizione e lo scontro fra il loro essere e il loro agire da maestri quali a tutti gli effetti sono, maestri che per definizione devono recitare la parte che da loro ci si aspetta, quella di figure carismatiche, competenti e portatrici di saldi valori. Alla stessa maniera i due giovani musicisti assenteisti fanno bello sfoggio delle loro migliori facce alle ragazze per nascondere l'ansia da prestazione che naturalmente precede la gara di motociclette cui partecipano. Janoušek portava ad esempio l'interpretazione di Jan Vostrčil del padre di Petr, riferendosi molto probabilmente alla scena del monologo finale sui valori del lavoro, di cui si è già parlato al paragrafo 3.4:

Si potrebbe dire che queste opere sono animate dalla tensione che si produce fra la realtà più autentica e il piano poetico artificiale, tensione che oggi viene ricercata anche nella recitazione scenica. Un esempio di recitazione in cui tutto ciò si manifesta in maniera vistosa è quello dell'autore che interpreta il ruolo del padre in *L'asso di picche*. L'eccitamento che essa produce nasce dal fatto che l'illusione di integralità del personaggio incarnato viene interrotta di continuo da un'esibizione autonoma involontaria, per la quale – senza che l'interprete del ruolo se ne renda conto – questo personaggio diventa un semplice pretesto⁶².

Lo stesso Jan Vostrčil, che interpreta il maestro di musica più anziano in *Kdyby ty muziky nebyly*, venne scelto da Forman e Passer perché autocandidatosi durante una chiacchierata al bar⁶³. Egli risulta perciò il caso di cui si diceva sopra, ovvero di un individuo, attore non professionista ma dotato di velleità di far mostra di sé, candidato che risulta predisposto più di altri a reagire al meccanismo di finzione elaborato dal regista. Va ricordata infatti la bipartizione di Forman (paragrafo 3.2) circa le categorie di attori: alla prima categoria appartengono coloro che riescono ad interpretare solo se stessi, mentre alla seconda coloro che riescono a 'recitare', ma che per farlo devono essere almeno un gradino più intelligenti del personaggio che interpretano:

A dire il vero, essi non interpretano se stessi, ma ne fanno invece la parodia, anche se una parodia estremamente seria. Il tetto massimo raggiungibile è stabilito dalla loro intelligenza, mentre gli attori professionisti sono capaci di vivere spiritualmente anche ruoli che siano al di sopra delle proprie possibilità⁶⁴.

Non tutti gli individui risultano utilizzabili perché non tutti idonei a rientrare in questo meccanismo: l'abilità di Forman fu anche e soprattutto la capacità di individuarne quei pochi che,

62 *Ibidem*, p. 337.

63 Liehm Antonín, *The Miloš Forman Stories*, New York, IASP (International Art and Sciences Press), 1975, pp. 43-44.

64 Příkladná S., *Il fenomeno degli attori non professionisti*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 104.

seppur non limitando ad un solo film la loro parentesi di attori, garantirono ai film la loro unica e irripetibile unicità.

Questo meccanismo di autocandidatura spontanea da parte degli attori non professionisti ricorda un analogo personaggio ne *I suicidi*, regia di Michelangelo Antonioni, episodio del film collettivo *L'amore in città*. Qui è infatti la stessa ragazzina diciannovenne a rendere manifeste, davanti alla macchina da presa, le sue velleità di attrice, ragion per cui si sarebbe prestata a partecipare al film-inchiesta del 1952. Questa associazione ci permette di comparare l'efficacia del metodo formaliano con un'altra modalità di indagare il mondo, ovvero quella del film-inchiesta. Pur mettendo in scena vicende realmente accadute con l'impiego di attori non professionisti, il risultato non ha nulla della vivacità e schiettezza formaliana. Il carattere piuttosto spento dell'interpretazione appare una semplice ripetizione, da parte di un'attrice dilettante, delle battute per lei preparate dal regista. Paradossalmente, nell'economia generale del film-inchiesta *L'amore in città*, ci sembra più convincente l'episodio *L'agenzia matrimoniale*, soggetto e regia di Federico Fellini. In questa occasione infatti il regista sostituisce al rigore documentaristico zavattiniano (cui Fellini non credeva) una vera e propria *fiction*. La trama dell'episodio vede un giovane giornalista cui viene affidata un'inchiesta sugli imbrogli che stanno dietro alle agenzie matrimoniali. Si finge dunque un cliente, e agendo sotto copertura, verrà coinvolto in uno di questi cinici raggiri messi in atto da agenzie matrimoniali senza scrupoli. La facoltà di osservazione ambientale e psicologica felliniana è riuscita in questo caso a rappresentare ed affrontare le problematiche 'richieste' dal tema comune dell'inchiesta con un piglio più critico e verosimile rispetto ai modi da pseudo *cinéma vérité*, realizzata da Antonioni con il microfono alla mano.

3.6 Dal cinismo all'umanesimo: la funzione critica dell'assurdo

Abbiamo parlato dell'interesse formaliano a soffermarsi fin sul più impercettibile dettaglio dei volti dei suoi attori: degna di nota è una peculiare modalità filmica con cui Forman tratta una parte di questi dettagli, un'espedito che gli permette di applicare il suo spirito da entomologo⁶⁵ attuando sull'umanità che sta osservando una sorta di catalogazione tipologica. Si tratta di un montaggio piuttosto caratteristico e dal ritmo serrato, che attua una sorta di studio sulla variazione del gesto. Esso inizia nei volti dei casting di *Konkurs* (Figg. 9-10), continua nella giustapposizione

65 Vecchi parla di Forman come di un «cruello entomologo del cabaret *SeMaFor*», riferendosi a *Konkurs*. In Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 31.

di scene di prove d'orchestra e gare motociclistiche in *Kdyby ty muziky nebyly* (Figg. 11-14), arrivando fino ai titoli di testa di *Taking off*, il primo film americano del 1971 (Figg. 15-17), finendo per occupare nella sua interezza il cortometraggio *Visions of Eight: Decathlon*, film collettivo girato nello stesso anno durante le Olimpiadi di Monaco (Fig. 18).

C'è sicuramente un forte rischio di vezzo di maniera nell'utilizzo di queste modalità in pressoché tutti i suoi lavori⁶⁶: è rischioso riproporre ad esempio l'espedito della giustapposizione di facce nella selezione canora dei titoli di apertura di *Taking off*, ben 8 anni dopo il suo utilizzo in *Konkurs*; ma tuttavia si tratta di una riproposizione cosciente, *mutatis mutandis*, in cui lo stesso espedito formale acquista due valenze diverse. Se in *Konkurs* era infatti la modalità espressiva portante dell'intero racconto, basato su spezzoni di veri provini canori registrati di nascosto con una piccola 16 mm, in *Taking off* come in *Kdyby ty muziky nebyly* esso serve a conferire il senso di simultaneità degli avvenimenti, attraverso l'uso della musica che viene fatta sfumare in scene cui non appartiene, per le quali funge da commento, solitamente ironico, ma di cui sempre riprende il ritmo. Si prendano ad esempio le sequenze in cui i genitori di *Taking off* esaminano la stanza della figlia scomparsa mentre il sonoro ci propone i provini a cui la figlia sta prendendo parte in quel momento; in *Kdyby ty muziky nebyly* il vigore dei concerti delle bande di ottoni accompagna le scene delle gare automobilistiche per assistere alle quali i due giovani musicisti protagonisti si sono assentati dall'importante concorso di Kolín. Lo stesso tipo di ruolo assume la musica nel già citato *Decathlon*, dove essa diventa cellula costitutiva intorno alla quale viene organizzata la scansione del film. Il ritmo delle diverse gare diviene infatti il metronomo a cui accordare l'alternarsi di sinfonie classiche e motivetti popolari bavaresi, così come ritma i passaggi tra le gare automobilistiche e le bande di ottoni, la ricerca della figlia scomparsa e le audizioni in teatro.

Verificando l'applicazione di questo particolare montaggio serrato nei vari film possiamo vedere come, a maggior ragione, il ritorno di questa modalità espressiva acquisti di volta in volta pesi e significati diversi, nella variazione anche della quantità di cinismo caustico impiegato: l'apice venne raggiunto nei densissimi tredici minuti di *Decathlon*. La materia prima utilizzata, e quindi il punto di partenza e di arrivo di *questo film* è e rimane sempre il reale nella sua costituzione più

⁶⁶ Micciché L., *Il nuovo cinema degli anni '60*, cit., pp. 27-28. Questa posizione viene accolta anche da Vecchi, che analizza i limiti di *Lásky jedné plavovlásky* in Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 59.

profonda, anche se cambia la modalità attraverso cui a questo punto si arriva. L'uso di sequenze fatte di gesti fra loro identici giustapposti, quasi fosse una catalogazione di tutte le realizzazioni possibili di quel determinato gesto, azione o vocalizzo, raggiunge esiti di scollamento totale con il reale. Sottoporre agli occhi dello spettatore uno stesso gesto atletico (*Decathlon*), le varie strofe di una stessa canzone (*Konkurs*), uno stesso vocalizzo (*Taking off*), ripetuto per dieci o venti volte da dieci o venti soggetti diversi diviene una variazione su tema che pur partendo da elementi in sé presi totalmente dalla realtà finisce per isolare il gesto dal suo contesto, lasciando allo spettatore solo la capacità di analizzarlo così com'è, nella sua completa e terribile bruttezza e sconvenienza estetica. In *Decathlon* in particolare questo gesto raggiunge il parossismo: analogie e associazioni formali si combinano in un'affascinante successione, il racconto si sfalda in una serie di visioni associate liberamente sulla scia della sequenza della trama, che è per l'appunto, il tentativo di raccontare la gara del decathlon. Si tratta sicuramente dell'esito più formalista del cinema di Forman, aspetto che risulta enfatizzato probabilmente anche a causa della breve durata. L'episodio risulta inglobato all'interno di un lungometraggio collettivo nel quale però «la *nonchalance* del regista nei confronti di una materia per la quale non ha particolari interessi né competenze arriva fino alla quasi totale cancellazione dell'evento, ridotto ai suoi elementi marginali o di colore, preoccupato com'è egli di ottenere, anche attraverso l'inserimento di 'fatti' esterni, un effetto comunque capace di soddisfare una personalissima poetica⁶⁷».

L'effetto perde la comprensione sorridente dimostrata per le ragazzine alle prime armi del cabaret *SeMaFor*, lo sguardo paternalistico ma speranzoso con cui il primo piano di un Petr dall'espressione completamente disorientata viene ingrandito fino ad occupare l'intero schermo nel frozen shot finale di *Černý Petr*. Non è nemmeno l'effetto da gioventù perduta degli hippie, più o meno in trip, dei provini di *Taking off*, ai quali viene sempre e comunque riconosciuto, a Praga come negli States, il coraggio dimostrato nell'affrontare il gioco al massacro: qui la violenza sarcastica dello sguardo denuda arbitri, giudici di gara e tecnici delle Olimpiadi con la stessa forza

⁶⁷ *Ibidem*, p. 55. Viene qui ricordato come fu tecnicamente difficoltoso per Forman ottenere i permessi da parte delle autorità tedesche per filmare gli atleti anche nelle fasi finali delle gare, quando cioè solitamente cadevano stremati a terra per la fatica. La stessa difficoltà la ebbe per riuscire a immortalare anche giudici e arbitri. A questo sarebbe dovuta la vena particolarmente caustica che caratterizza *Decathlon*. È interessante notare come questo gusto formaliano per la variazione su tema, o meglio per l'osservazione dello stesso movimento o soggetto nelle sue variabili e varianti, sembri attuarsi anche nell'altra esperienza di cortometraggio in film collettivo. Forman si trovò infatti fra i sette registi contattati da Karpo Godina per la realizzazione di un cortometraggio dal titolo *I miss Sonja Henie*. In occasione del festival FEST di Belgrado (1971) a ciascuno dei sette registi vennero dati soli tre minuti all'interno dei quindici totali. Tema fisso per ciascuno: inventare una storia da rappresentare in tre minuti in cui fosse pronunciata la frase «I miss Sonja Henie». Un gioco dadaista in cui il talento formaliano per la variazione su tema trovò un'occasione irripetibile (<http://Milošforman.com/en/movies/i-miss-sonja-henie>).

con cui Forman si era scagliato sullo švejkismo di pompieri e genitori di *Hoří, má panenka*⁶⁸.

Il vocabolario formaniano risulta quindi composto di mirabolanti collage di primi piani, di volti imbarazzati che immortalano l'errore di intonazione o la dimenticanza del verso della canzone, di atleti colti nel momento del fallimento, nella sofferenza dello sforzo o nell'estrema concentrazione del gesto tecnico, ma anche degli sguardi smarriti di chi è appena stato ripreso da un superiore o dal proprio padre. Il ritmo si alterna fra i serrati montaggi, frantumati in rapide scansioni composte di suggestivi casi individuali, e lunghi piani sequenza che vedono i diversi gruppi sociali confrontarsi e scontrarsi sul lavoro, sulla pista da ballo, al pub, o semplicemente nel salotto di casa.

Il risultato di questa modalità descrittiva costituisce la critica più frequente fatta a Forman, circa il suo tagliente cinismo nel ritrarre le gente comune protagonista dei suoi film⁶⁹. Prima di esaminare in dettaglio queste critiche, partiamo dalle parole del documentarista Karel Vachek⁷⁰, che così rispondeva alle similari accuse che gli venivano rivolte: «dicevano che nei miei film ero cattivo con la gente, ma io però amavo tutti, anche le bestie peggiori, e quel mio sarcasmo era un atto d'amore, perché la cosa più nobile nelle persone è quando diventano ridicole, perché in quel momento strappano via i propri paludamenti e vivono la verità⁷¹».

Abbiamo già esaminato la differenza di base con gli altri registi del suo team: lontano dalla bonaria compassione di Passer così come dalla rappresentazione caricaturale ma comunque distaccata di Papoušek⁷², Forman rende lo spettatore *voyeur* al pari di se stesso. Quando sbircia i suoi personaggi dal buco della serratura noi stiamo guardando con lui; egli è sempre presente, seppur in maniera sempre silenziosa, sommessa e apparentemente poco intrusiva. Dei suoi personaggi non ci nasconde nulla, di loro sappiamo e vediamo tutto, anche quello che non dovremmo. Non viene applicato nessun moralismo, né ideologia, né psicologizzazione edificante: per questi motivi il suo risulta un umorismo «cattivo, pericoloso, nascosto ed esplosivo, in cui lo sguardo è così

68 «Più degli atleti, sembrano loro [giudici, arbitri e tecnici di gara], i veri concorrenti di una gara della stupidità, della goffaggine, della vanità. Di fronte ad essi, i campioni stremati da uno sforzo assurdo rilevano la funzione dei ragazzini attoniti e imbranati dei film cecoslovacchi e di *Taking off*. Pur non possedendone la simpatia, sono pur sempre, come loro, delle vittime dell'*establishment*» in Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 57.

69 Vecchi lo ribadisce ricordando come si trattò di un'osservazione comune anche fra i critici cecoslovacchi, in Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 27. Anche Škvorecký solleva questa questione, citato in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 123.

70 Karel Vachek, il cui stile documentaristico si caratterizza per una spiccata visionarietà e immaginazione. Le critiche sopra citate si riferiscono in particolare al suo *Moravská Hellas* (1964).

71 Vachek intervistato da Petr Král, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 86.

72 Su questo si veda la nota 48 del presente capitolo.

impietosamente preciso che la caricatura ha smesso di essere tale⁷³». Si è voluto includere in queste considerazioni sul montaggio e sul conseguente spirito cinico che ne deriva anche due film 'americani' di Forman (*Taking Off* e *Decathlon*) per mostrare come questi rappresentino tematiche e modalità espressive caratteristiche di tutta la produzione formaliana. Per comprenderle è necessario cogliere i nessi e i rimandi fra le varie opere, nonostante esse appartengano a periodi e contesti culturali e produttivi assai diversi fra loro.

Ritorniamo dunque al periodo ceco del regista, e ci accingiamo, alla luce di tutti gli elementi esaminati nei paragrafi precedenti, ad avvicinarci all'opera più complessa di Forman, il film del 1967 *Hoří, má panenka*.

Se questa vena critica e crudelmente veritiera che si sofferma sui difetti e sulle mancanze della gente comune rappresenta la *pars destruens* del realismo formaliano, limitarsi a mettere in luce solo questo lato sarebbe come esaminare solo una sola faccia della medaglia. Il cinismo formaliano utilizza il reale come punto di partenza per portare la critica dei fatti ad un livello superiore, verso una *pars construens* che implica una certa partecipazione e presa di coscienza da parte dello spettatore. Il film *Hoří, má panenka* rappresenta il punto di svolta tra il Forman osservatore silenzioso dei difficili rapporti fra generazioni, il regista cinico ma bonario di *Konkurs*, *Černý Petr*, *Kdyby ty muziky nebyly*, *Lásky jedné plavovlásky* e il Forman impegnato e polemico, caustico giudice dell'immoralità piccolo borghese. In *Hoří, má panenka* la rappresentazione dell'assurdo acquista una vera e propria funzione critica e la fenomenologia si evolve in complessa costruzione metaforica⁷⁴.

Jaroslav Kučera, uno dei principali direttori della fotografia della *nová vlna*, espresse in un'intervista dell'autunno 1967 un parere su questo film che riassume via via molte delle questioni chiave che abbiamo fin qui analizzato: il primato della visione, dell'attenzione per il dettaglio, l'indagine visiva sui personaggi, le difficoltà di comunicazione e soprattutto il ruolo attivo dello spettatore, chiamato ad assistere con piglio critico (e conseguente giudizio morale) alla vicenda messa in scena. Quella che viene richiesta non è insomma una mera partecipazione divertita da commedia:

I respect authors who know what they are expressing, those who truly have something to communicate and who don't ask anyone's permission to say it. In this sense, I was

73 Effenberger V., *L'immagine dell'uomo nel cinema ceco*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 101.

74 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., pp. 39-40.

mostly strongly impressed recently by Forman's film *The Firemen's Ball*. Some people say that it is an evil film. I don't agree, I admire the inexorable, merciless vision of the mirror that reflects everyone without exception, the good guys and the bad guys, the smart guy and the stupid ones. I admire this film because it presents a basic question about the sense and meaning of our actions and our lives, because it interferes with the strength of habit that permits us not to see ourselves. I think the external esthetics of the film are minimal: from a pictorial viewpoint, it is almost entirely factual. But then, the inner structure is all the more complex: the joy of watching people; of watching unique events, enclosed in the ostensibly minute area of the landscape of a human face; the joy of dialogue. But the main thing is the way Forman plays around – and he is pretty cruel about it – with the relationship between language, or the ability to speak, and the ability or lack of ability of his characters to have a conscience. Nor is his playing around as innocent as it might appear. With all my heart I should like to see this 'game' involve the viewer who is comfortably devoting himself to his own peace and quiet, and to games of an entirely different variety. (Jaroslav Kučera)⁷⁵.

Circa il portato critico-morale che una storia apparentemente da commedia possa acquisire, si era espresso anche il critico letterario e poeta surrealista Vratislav Effenberger⁷⁶, non a caso rifacendosi al potere caustico della rappresentazione del piccolo uomo ceco in termini di «funzione critica dell'assurdo»:

A differenza della Chytilová, Forman non è un eclettico; [...] si è permesso qualcosa che non dovrebbe essergli dimenticato, se egli riuscirà a trovare la strada verso un clima più favorevole: ha colpito la piccineria dell'uomo ceco medio. Ha preso di mira la vigliaccheria, l'ottusità, la cultura del calcio, la brutalità, l'avidità, la vacuità bonaria, la grettezza morale, il culto della birra, l'egoismo, e ha fatto centro pieno: ha colpito proprio quel bacino di povertà spirituale da cui, in sostanza, scaturiscono tutti i tipi di fascismo e di stalinismo. Il suo sguardo è stato tanto impietosamente preciso che la caricatura ha cessato di essere tale. E' riuscito a realizzare uno stile cinematografico del tutto nuovo, che non ha più a che vedere con la funzione rappresentativa né col cinema popolare. E, cosa ancora più importante, è riuscito a comprendere che, nelle condizioni attuali, il primo compito di ogni opera ispirata, il primo presupposto per un suo ulteriore sviluppo, è limitare l'estensione del disastro, mettere a nudo i bacini di imperfezione [...] proprio in questa particolare attenzione per la realtà, per le funzioni di critica dell'assurdo e per le forme contemporanee di un umorismo aggressivo, nella rabbia fanatica che, in questo preciso caso, può essere solo funzione di una nuova luce e di una nuova freschezza interiore, proprio qui l'opera di Forman si incontra con le funzioni più evolute dell'arte moderna, con quelle funzioni delle quali nella Chytilová rimane solo la vuota forma (Vratislav Effenberger)⁷⁷.

75 Liehm A., *Closely Watched Films*, cit., p. 252.

76 Teorico ceco del surrealismo, Vratislav Effenberger (Nymburk, 22 aprile 1923 - Praga, 10 agosto 1986) fu membro attivo del movimento surrealista dalla fine della seconda guerra mondiale fino alla sua morte, avvenuta nel 1986. Dal 1969 fu l'editore della rivista surrealista ceca *Analogon*. «After the Soviet invasion, in 1969, the Czech and French surrealists issued 'The Prague Platform' (*Pražská platforma*) as a joint manifesto and, in the same year, the first issue of the surrealist magazine *Analogon* appeared. Edited by Effenberger, it was banned after only one issue. It reappeared after 1989 and has now reached over fifty issues» In Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 170.

77 Effenberger V., *L'immagine dell'uomo nel cinema ceco*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 98.

Le opere formaniane, continua Effenberger, non sono né rappresentative né popolari, e assumono una forma drasticamente reale, che raggiunge le profondità del sarcasmo che erano già in Goya, se si esula dal fatto che nella sua galleria manchi ancora l'intellettuale d'élite⁷⁸. Ma lo humour di Forman non è mai denigratorio, quella messa in luce è un'autenticità privata di ogni intellettualismo o stilizzazione, diversa dal «disfattismo astratto della Chytilová⁷⁹». Secondo Effenberger infatti i film della Chytilová esprimerebbero quelle «forme di cinismo decorativo da cui è del tutto svanita la forza del sarcasmo⁸⁰», dal momento che il «cinismo fine a se stesso è una forma di cinismo che va contro la verità e contro lo spirito di osservazione⁸¹». Se i film di Forman e dei suoi collaboratori Passer e Papoušek cercano anch'essi il rapporto con lo spettatore, lo fanno in senso «centrifugo⁸²»: tutto il loro essere tende verso l'esterno, il reale, la vita, mentre invece quelli della Chytilová agiscono al contrario, dall'esterno all'interno, come se il mondo esterno fosse solo il punto di partenza e il pretesto per mettere in scena una visione piuttosto moralista e personale del mondo assolutamente interiore della regista. Ad un certo sentimentalismo e tolleranza bonaria formaniana ella predilige l'intellettualismo della sfida e della provocazione dello spettatore, mostrando e attaccando le bassezze degli uomini, in una «continua necessità di essere rassicurata circa la sua qualità di autrice⁸³».

3.7 Il potere del riso

A loro volta, sia Forman che la Chytilová sono lontani dal sorriso di Menzel, il quale tende sempre a mettere in luce il lato positivo della vita, rinviando ad un mondo armonioso e idealizzato dove l'effetto tragico non raggiunge mai il suo apice, come nei racconti di Hrabal che portò sul grande schermo, in cui la crudeltà del mondo non viene nascosta o negata, ma tuttavia lo humor rimane per così dire gioioso, senza mai finire con l'urtare lo spettatore/lettore⁸⁴. Per questa attitudine al genere della commedia, se Menzel rimane «sulla linea René Clair - Jean Renoir - Chaplin⁸⁵», allora potremmo collocare Forman sulla linea di Hašek, più vicino cioè a quella di una commedia assai

78 *Ibidem*, p. 102.

79 *Ibidem*, p. 100. Il riferimento è alla pellicola *Sedmikrásky*, film della Chytilová del 1966, per il quale è stata usata la definizione di «disfattismo astratto, arrangiato» da parte di Effenberger.

80 *Ibidem*.

81 René Crevel citato in *ibidem*, p. 101.

82 Příkladná S., *Les personnalités de la Nouvelle Vague*, in Bartošek L., *Le cinéma Tchéque et Slovaque*, cit., p. 135.

83 *Ibidem*.

84 «Menzel mette avanti il lato positivo della vita, rinvia a un mondo armonioso e idealizzato dove il tragico è appositamente scartato. Uno humor calmo e gioioso, mai ingannevole, che non nasconde mai che il mondo affabile

più caustica dove «dietro al riso e al sarcasmo si nasconde l'orrore⁸⁶». Questo tentativo di categorizzazione vale con particolare riferimento all'ultimo film ceco di Forman, *Hoří, má panenka* (1967), di cui ci occuperemo in dettaglio nel prossimo paragrafo. Alla base di questo azzardo, consci delle peculiarità proprie a ciascuno di questi autori, sta l'individuazione di un ruolo chiave riservato al potere del riso. Nel tentativo di dimostrarlo, ci appoggeremo a due citazioni: la prima è ancora del documentarista-filosofo Karel Vachek⁸⁷, e ci aiuta ad introdurre la tematica del riso interiore come metodo per superare il nonsenso dell'esistenza, mentre la seconda è dello scrittore Bohumil Hrabal. Si noti in particolare la vicinanza tra i due concetti di «riso interiore» di Vachek e del «riso zen» hrabaliano. Entrambi dimostrano una tendenza all'accettare l'impossibilità di risolvere le cose, in entrambe le definizioni la disfatta è qualcosa che viene accettato per riuscire a sciogliere il contrasto. Questo riso filosofico sublima l'ingiustizia in una risata, necessaria alla sopravvivenza.

L'unico criterio di verità è il riso, con ciò intendendo naturalmente il riso interiore, quello che accompagna una gioia del tutto particolare, la gioia davanti alla quale non sappiamo se dobbiamo ridere o piangere; questa gioia particolare racchiude in sé la coscienza della predestinazione, la coscienza del destino e della creazione artistica, quella che è la componente viva dell'essere. Se seguiamo il destino, piangiamo; se seguiamo la creazione artistica, ridiamo. Se li osserviamo entrambi contemporaneamente, sappiamo che proprio questo è il riso interiore.

(Karel Vachek)⁸⁸

L'ironia praghese è la malinconia di una costruzione eterna, è un gioco apparentemente infantile, folle e stupido in senso superiore, è la vana lotta per l'uomo e per la sua visione del mondo che lo circonda, è la lotta dell'hominismo contro l'umanesimo formale e convenzionale, una battaglia contro una felicitante teoria dello stato e contro l'apparato burocratico. Naturalmente è anche coscienza della vanità di tale lotta. Perciò quel sorriso storto e il grottesco, che con una profonda sonda verticale tocca la musica delle sfere e quasi la santa beatitudine. Hašek e Kafka fanno l'effetto di due filosofi zen-buddisti, il loro sorriso amaro marcia anche all'indietro fino al sorriso degli Apolli greci, che Leonardo portò nel sorriso di Monna Lisa e da Leonardo passò nei quadri semplici e puliti di Jan Zrzavý [...]

(Bohumil Hrabal)⁸⁹

che mette in scena altro non è che teatro e artificio» in Přádná S., *ibidem*. Per Hames «In Jiří Menzel's film adaptation of *Closely Observed Trains*, however, it was given the kind of humanist flavour that won a Hollywood Oscar and made the film popular all over the world» in Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 41.

85 Hames P., *The Comic Tradition in Czech Films*, in Diana Holmes, Alison Smith, *100 Years of European Cinema: Entertainment or Ideology?*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 65.

86 Kosík K., *Hašek contro il grande meccanismo*, "Il Filo Rosso", n. 4, anno I, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 80.

87 La vena poetica di Vachek è affine a quella formaniana, si veda quanto detto al paragrafo 3.6. Vachek tuttavia non raggiunse mai, né in *Spříznění volbou* né in *Moravská Hellas*, il cinismo critico che Forman dimostrò in *Hoří, má panenka*.

88 Král P., *Intervista con Karel Vachek su come è stato e su quello che adesso c'è*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 93.

89 A.A.V.V., *Bohumil Hrabal, spaccone dell'infinito*, cit., p. 30. Questa definizione è stata formulata nel corso dell'intervista

Il riso come strumento di autodifesa è esattamente la maniera attraverso cui il buon soldato Švejk sopravvive ad un sistema di regole sociali la cui logica non è dato comprendere. La definizione di «hominismo contro l'umanesimo formale» espressa da Hrabal ci porta dritti all'interno dell'universo di valori dello scrittore ceco, che invece dell'umanità intera (umanesimo) porta al centro della scena l'uomo di oggi nella sua singolarità (hominismo), ergendolo a protagonista di quell'eroismo spogliato delle grandi gesta: il suo merito sta semplicemente nell'affrontare e sopportare il peso della vita quotidiana, nella sua monotonia e grigiore⁹⁰.

Che il riso sia dovuto alla consapevolezza (per gli Švejk) o all'inconsapevolezza (nel caso delle tipologie alla Josef K.), in entrambi i casi esso diviene l'unico e ultimo elemento salvifico e principio di sopravvivenza: per gli Švejk un riso liberatorio e grottesco, per gli Josef K. un sorriso amaro e rassegnato che «racchiude in sé la coscienza della predestinazione» di cui parlava Vachek.

Nel Forman di *Hoří, má panenko* è come se il regista si proponesse di superare la soglia di questo riso riappacificatore, per giungere al parossismo di un riso grottesco e senza speranza che riesca a smuovere le coscienze. Ricordiamo nuovamente ciò che scrisse Effenberger a proposito: «E, cosa ancora più importante, è riuscito a comprendere che, nelle condizioni attuali, il primo compito di ogni opera ispirata, il primo presupposto per un suo ulteriore sviluppo, è limitare l'estensione del disastro⁹¹». La critica sociale formaniana scende in campo senza nemmeno essere più troppo velata⁹², come una sorta di manifesto atto a smuovere le coscienze e a scatenare, colpendo violentemente lo spettatore, una qualche reazione. Forzando lievemente i termini, potremmo quindi suddividere la produzione formaniana in due fasi: quella della «fenomenologia⁹³» cinica ma bonaria più vicina a questa linea Menzel - Hrabal - Chaplin⁹⁴, e una seconda caratterizzata da un humour autodistruttivo, che inizia con *Hoří, má panenko*.

del 1982 di Sergio Corduas a Hrabal circa la possibilità di trovare una definizione di quella «ironia praghese» che permea tutta la sua opera.

90 Nell'introduzione di Mónica Zgustová alla versione spagnola della novella di Hrabal *Una soledad demasiado ruidosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.

91 Effenberger V., *L'immagine dell'uomo nel cinema ceco*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 98.

92 «Škvorecký has described Forman's film *The Firemen's Ball* as a scarcely veiled allegory of the party's varying attempts to face up to truth of this period» in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 26.

93 La formula è di Paolo Vecchi, a sottolineare la lunga osservazione che caratterizza i primi film: *Konkurs, Kdyby ty muziky nebyly, Černý Petr e Lásky jedné plavovlásky*. In Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 39.

94 Hames ravvisa nella prima produzione infatti un mix di serio e faceto, di risate e lacrime che avvicina Forman a Chaplin. A questo proposito riporta le parole dello stesso regista che sottolineano la sua ammirazione per questo tipo di atmosfera: «The first film maker who touched me was Charlie Chaplin. All of his films. I don't know if I started liking films because Chaplin was so good or if he touched something that was already in me that I didn't know about before. I was very moved by his mixture of laughter and tears». In Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 131.

3.8 Lo spettacolo del grottesco: *Hoří, má panenka*

The tradition of Czech culture is always humor based on serious things, like *The Good Soldier Švejk*. Kafka is a humorous author, but a bitter humorist. It is in the Czech people. You know, to laugh at their own tragedy has been in this century the only way for such a little nation placed in such a dangerous spot in Europe to survive. So humor was always the source of a certain self-defense. If you don't know how to laugh, the only solution is to commit suicide.

(Miloš Forman)⁹⁵

Il riso come strumento di sopravvivenza è dunque un vero e proprio *habitus* mentale della cultura ceca: «dal '48 al '68 in Cecoslovacchia la gente aveva imparato ad esercitare i sensi, fisici e psichici, leggendo tra le righe, parlando per allusioni, scoprendo il ridicolo delle cose paurose, giocando con il *nonsense* o con poetiche demenziali, intendendo al di là del detto e dicendo al di là del codificato, dissimulando la stupidità con l'intelligenza di fronte alla stupidità vera. E così via⁹⁶».

Ma c'è una differenza fondamentale tra Hašek e Forman: l'atteggiamento dello spettatore, il coinvolgimento di colui che guarda. Quella di Švejk è sicuramente un'epopea tragicomica che denuncia la bassezza e volgarità del sistema mentre quello che Hašek ci propone è allo stesso tempo un personaggio caratterizzato da un estremo slancio vitalistico e positivo, attraverso «un'esaltazione dell'idiozia a punto di riferimento vitale e a contenuti umanisticamente anarchici⁹⁷». Švejk si è costruito un sistema di valori che sono solo ed esclusivamente suoi, taluni profondamente immorali ma tuttavia egli dimostra di poterci vivere dentro traendone addirittura benefici: il suo personaggio è eccessivo, sovrabbondante, estremo nelle reazioni e nei suoi comportamenti, al punto tale che non può che suscitare il riso nel lettore che si imbatte nelle sue assurde avventure. Diverso è invece il meccanismo che caratterizza *Hoří, má panenka*, ultima opera ceca prima dell'esilio americano, uscita nel 1967.

Partiamo dal punto di contatto, applicando una lettura svolta da Kosík in riferimento a Hašek, ma che ci pare possa essere calzante anche per l'analisi dell'opera del 1967 di Forman: «è imbevuta di un umorismo dove l'orrore sorge accanto al riso: l'assurdo del meccanismo viene rivelato sotto

95 *Ibidem*, p. 120.

96 Richterová S., *La Primavera di Praga come evento culturale* in Caccamo F., Helan P. e Tria M. (a cura di), *Primavera di Praga: risveglio europeo*, Firenze, Firenze University Press, 2011, p. 28. La collocazione geografica della Cecoslovacchia al centro dell'Europa, incrocio di vicende politico-militari, l'aveva resa oggetto di contese e svariati domini nei secoli, rendendo il destino del suo popolo ripetutamente influenzato dalle ambizioni e soggetto aggressioni dei più potenti vicini, e sviluppando la fenomenologia del già descritto 'piccolo uomo ceco' e dello švejkismo imperante, che in una sorta di prosecuzione ereditaria veniva trasportata dall'inizio secolo agli anni Sessanta.

97 Tria M., *Le avventure linguistiche del buon soldato Švejk. La lingua come metro di valutazione etica*, in "eSamizdat" (I), 2003, p. 51, <http://www.esamizdat.it/articoli/tria1.htm> (ultimo accesso 16/07/2014).

forma di orrore e spavento, comicità e umorismo. L'orrore non sta accanto al riso, quanto piuttosto entrambi prendono origine da una stessa fonte: dal mondo del grottesco⁹⁸». Si crea quindi un certo meccanismo per cui l'assurdo diviene disvelamento dei metodi di difesa del sistema švejkiano, che viene svelato in tutta la sua bassezza: *Hoří, má panenka* è un'opera a metà fra realismo e metafora. Nelle *Avventure del buon soldato* l'orrore è disseminato solo in alcune scene, occupa alcune zone, popola alcuni racconti da osteria, mentre in *Hoří, má panenka* esso inizia lieve per poi crescere a ritmo serrato verso un inarrestabile effetto domino, dove la piccola macchia iniziale diviene una malattia sistemica cui non è più possibile sfuggire. Ma è un orrore che non rimane dentro lo schermo con i personaggi (o dentro il libro per i lettori di Hašek), perché il senso di colpa esce dalla vicenda per entrare nella sfera dell'autocritica esistenziale di ciascuno degli spettatori.

La formula base per la riuscita di un'opera comica è il «principio della giusta distanza»: quella distanza cioè che permette allo spettatore di non identificarsi sentimentalmente con i personaggi rappresentati⁹⁹; in questa maniera si assicura allo spettatore la risata, piena e liberatoria, tutta rivolta verso la goffaggine dei personaggi, proprio in virtù del fatto che egli non li percepisce troppo simili a se stesso. Viceversa, se questa distanza viene meno, allora il riso diviene sconveniente e si muta in senso di colpa; la comicità permane fino a che lo spettatore sente sempre che sta ridendo di qualcun altro e non di se stesso. Il riso sorge infatti nel momento in cui non ci si sente direttamente coinvolti, ma questo è possibile solo se i tipi sulla scena sono estremi, paradossali, inverosimili. In questo film Forman sfiora varie volte il rischio della caricatura, specialmente nei ruoli affidati ai 'soliti noti' di fiducia come Jan Vostřcil, o nel caso del reimpiego di pezzi da commedia come per la scena delle perle della collana che si rovesciano sul pavimento e conseguente gioco all'inseguimento (già visto in *Lásky jedné plavovlásky*). Come fa notare anche Hames¹⁰⁰, se il rischio viene corso, Forman riesce però a non cadere completamente nel cliché. Questo è dovuto in parte al fatto che egli riesce a contenere l'effetto grazie all'impiego degli attori non professionisti (reclutati direttamente sul posto), e in parte perché il primato conferito all'osservazione dei meccanismi che si instaurano all'interno del gruppo aiuta a dare naturalezza al tutto¹⁰¹.

98 Kosík K., *Hašek contro il grande meccanismo*, cit., p. 80.

99 Příkladná S., *Les personnalites de la Nouvelle Vague*, in Bartošek L., *Le cinéma Tchèque et Slovaque*, cit., p. 133 e Kosík K., *Hašek contro il grande meccanismo*, cit., p. 79.

100 «In important respects, it also verges on caricature» in Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 39.

101 Hames, con Vecchi, concorda sul fatto che «However, he has, by now, moved beyond the 'observation' of his earlier films to produce a more complex comic script in which everything is closely manipulated and pointed. It is

Che cosa precisamente in questo film ci risulta sconveniente come spettatori? Che si ride di qualcosa di ridicolo, e ci si sente in colpa per averlo fatto, nel momento in cui il riso si svela e si tramuta in un brivido di terrore. Il nostro proprio divertimento ci appare sconveniente, cioè che era apparso come ridicolo si mostra in tutta la sua verosimiglianza con il nostro vivere quotidiano: la piccolezza dei personaggi rappresentati, la bassezza della finalità nelle loro azioni, il loro agire all'interno, al servizio e in funzione solo ed unicamente della sopravvivenza del singolo.

La moglie del pompiere che nasconde sotto il tavolo la testa di maiale della tombola rappresenta proprio questa grettezza d'animo: al marito che si arrabbia per il suo disonesto comportamento, ella risponde prontamente sostenendo che dal momento che tutti rubano «perché mai bisognerebbe voler essere gli unici a farne a meno?». All'opposto c'è il marito pompiere che in uno slancio di moralità riporta la testa di maiale trafugata, ma facendosi scoprire e finendo per collassare per la vergogna nel bel mezzo della sala da ballo, gettando così infamia sull'intera categoria professionale. La scena nella sua totalità è niente meno che esilarante, ma nello spettatore la risata lascia ben presto spazio ad un leggero senso di colpa per aver riso della buona fede di un povero diavolo che cerca di rompere il circolo vizioso di gesti ormai divenuti prassi nella piccola società del villaggio. Il ritmo intero del film segue questo *climax* ascendente: l'incapacità dei pompieri di domare il piccolo incendio dell'apertura è premonitrice del loro fallimento in quello enorme, distruttivo e apocalittico del finale, incendi disposti in un eloquente schema circolare. Viene messo in chiaro fin da subito che non ci sarà alcun tipo di evoluzione morale nei personaggi, nessun miglioramento, nessun cambiamento nel loro piccolo e gretto mondo: ed ecco che la gag dell'incendio in apertura, ripensata alla luce dell'incendio finale perde quasi ogni carattere di comicità; lo spettatore che aveva goduto di questo gruppetto di disorganizzati pompieri finisce per pentirsi di quel divertimento e trovare sgradevoli le proprie stesse risate. La spettacolarizzazione del disastro viene concretamente attuata dal barista che prontamente si mette a vendere birre e slivovice agli increduli astanti infreddoliti, diventando metafora della pochezza morale di un intero villaggio incapace di prendersi cura dell'unica vittima dell'incendio, il povero vecchio rimasto senza casa. Allo stesso modo la folla del ballo dei pompieri che assiste impotente alla distruzione della casa simboleggia l'ammutolarsi dello spettatore che fatica a capacitarsi del fatto che un tale intreccio comico possa risolversi in tragedia (Figg. 19-22).

something of a classic but is not based in the observation of the everyday in quite the same ways». In Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 64 e in Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., pp. 40-41.

La scena finale, questa ripresa dell'area tutta attorno alla casa bruciata dove rimangono solo il letto e qualche mobile del vecchio in mezzo alla neve, viene ripresa dall'alto, in una prospettiva a volo d'uccello, quasi come a prendere le distanze con tutto quello che è successo (Figg. 23-24). Il vecchio la cui casa è bruciata dovrà pure accontentare di dividere le coperte con il pompiere che era stato lasciato di guardia, come a dire che non c'è beffa senza inganno (Figg. 25-26).

Quale è la morale di questa storia? Che chi doveva prendersi le responsabilità non se le è prese, ed anzi, è riuscito a guadagnarsi anche tutto ciò che c'era di guadagnabile, come la moglie con i premi della pesca, come il vecchietto con la torta, come la giuria di pompieri con l'unica, piuttosto attempata dama che riescono a trascinare sul palco per la premiazione del concorso di reginetta del ballo, dopo la ribellione di massa del gruppo di candidate miss. Ha poco da gioire il pompiere andato in pensione cui è stata rubata persino l'ascia premio, oggetto del desiderio che, anche qui con una struttura circolare, aveva aperto il film, passando di mano in mano ai pompieri del comitato, ed ora chiude, forma vuota in una scatola, la vicenda (Figg. 27-28).

Il lettore vuole divertirsi e pertanto non si lascia turbare da un particolare aberrante o erroneo del racconto dell'autore. Ha un effetto comico, ma anche penoso. Evoca dei sentimenti che l'uomo evita volentieri, di cui non vuole prendere coscienza, a cui non vuole dare importanza e preferisce minimizzare come casi eccezionali [...] Ciò che l'uomo sfugge, ciò ch'egli evita, ciò che vuole scrollarsi di dosso, non è tanto la tristezza, la morte, gli ultimi istanti, ma piuttosto l'assurdo. Nell'assurdo l'uomo non sa orientarsi, perde ogni sicurezza, non trova le cause¹⁰².

Sono parole di Karel Kosík sulle avventure del soldato Švejk, in cui viene delineato quello stesso meccanismo che troviamo in *Hoří, má panenka*. Come si diceva, la commedia funziona e fa ridere nel momento in cui il personaggio rappresentato è sì verosimile, ma se da esso lo spettatore è in grado di mantenere sempre una certa distanza di sicurezza. Lo spettatore non si identifica con esso proprio perché quello sullo schermo (o sul palco) è un personaggio, ovvero *rappresenta* qualcosa, non è. In questo caso, oltre a questo fattore se ne aggiunge un altro: quello dell'assurdo. Kosík, in riferimento a Švejk si riferisce al racconto, per bocca del buon soldato, di episodi cruenti di uccisioni e impiccagioni, nelle quali il dato raccapricciante è dovuto all'assurda assenza di una sensata motivazione posta a giustificazione dell'esecuzione di un povero diavolo.

In questo ultimo film ceco di Forman non vi è nulla di cruento o raccapricciante, eppure questo meccanismo si instaura lo stesso: quali sono le cause razionali per lasciar cadere un uomo dal

102 Kosík K., *Hašek contro il grande meccanismo*, cit., p. 79.

soffitto perché si è troppo presi dal trovare il ladro della torta? Quali le cause razionali per lasciare un povero vecchio a dormire in mezzo alla neve? Quali quelle che portano a voler guadagnare anche sulle ultime bibite della serata sfruttando la tragedia, o per arraffare senza vergogna qualsiasi premio di una misera tombola? Si tratta di un insieme di dettagli di per sé insignificanti ed assolutamente comici se presi nella loro autonomia, ma all'origine di un devastante effetto nei termini dell'economia generale dell'intera pellicola. La scena dell'intero gruppo di pompieri che cerca invano di verificare la somiglianza fra il gruppo di reginette di bellezza della rivista e le loro presenti in carne ed ossa è la metafora del sistema, del meccanismo di cui parla Kosík nel suo saggio: quella sovrastruttura che nasconde il vero stato delle cose, e la sua degradazione (Figg. 29-30).

Eppure il finale non raggiunge la tragicità estrema dell'autodistruzione: si distrugge la casa ma non ancora l'uomo che la abita. In questo differisce ad esempio dalla tragicità di Schorm, dove nel finale di *Farářův konec* (1968), (storia anche qui basata sulle conseguenze della menzogna di un sagrestano che si finge prete, e che, scoperto, non regge alla vergogna e si impicca in chiesa), il «sottile umorismo surreale di tutta la vicenda viene improvvisamente bruciato da uno dei più amari ed espliciti finali del cinema della Nová Vlna¹⁰³».

I personaggi formaniani ereditano la compresenza di queste due tendenze, quella degli Švejk e dei Josef K., impersonano entrambi gli atteggiamenti e ne mettono in luce le debolezze e criticità. Ma è il senso di quest'azione che cambia, cambia il fine per cui la commedia viene messa in piedi: l'ironia critica vuole scuotere lo spettatore e farlo uscire dalla sua confortevole individualità, senza fermarsi al semplice riso da commedia. Esso si fa infatti autocritica che va a colpire nel profondo lo spettatore. Il realismo formaniano perde la concreta verosimiglianza dell'illusione che tanto era stata elogiata nei precedenti lavori, per approdare a un lavoro che mette al primo posto la costruzione metaforica, e la messa in scene dei meccanismi di gruppo, della relazione individuo-società piuttosto che soffermarsi in maniera approfondita su singoli caratteri. Il film è infatti privo di un protagonista principale, elemento che non permette l'attuarsi in pieno di quel meccanismo di elevata caratterizzazione dei personaggi che è tipico dei primi lavori di Forman. Come già si è

103 Eusebio Ciccotti, in *Enciclopedia del Cinema Treccani*, volume IV, 2004, p. 805, voce *Ewald Schorm*. Hames scriverà su questo finale: «Škvorecký describes the final version of the story as 'a platonic idea of a Czech village, permeated by the reality of the secret police as if by thorns, and framed by the pattern of Chaplinesque farce'. While the film attacks the party's monopoly of truth and its inefficiency in a fairly overt manner, it lacks the bitter force of either Forman's *The Firemen's Ball* (1967) or Němec's *The Party and the Guest* (1966). Viewed from a non-Czech context and despite its pessimistic conclusion, the film's impact is primarily that of a sympathetic comedy» in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 111.

detto, il risultato rischia in qualche momento di scivolare nella caricatura, e soprattutto rischia di apparire esagerata la degenerazione finale cui giungono gli eventi: l'incendio non viene domato, il concorso di bellezza fallisce, il comportamento dei partecipanti degenera, i premi della tombola vengono tutti rubati, l'apparente *pietas* verso i vecchi (l'anziano pompiere che deve essere premiato e il vecchietto che ha perso la casa) svela ben presto tutto l'egoismo e il nichilismo dei presenti. Questo effetto è legato al cambio di impostazione adottato per questo film, per il quale Vecchi aveva parlato di passaggio «dalla fenomenologia alla metafora¹⁰⁴».

Se *Černý Petr* ci strappava un sorriso per la sua ingenuità, e attraverso quel sorriso riconcilia il dissidio, *Hoří, má panenka* ci fa inorridire della nostra stessa natura¹⁰⁵, attraverso la sua capacità di portare alla luce, in maniera lucida e disincantata, questi aspetti fondamentali dell'esistenza: il grottesco, il tragico, l'assurdo, la morte, il riso, la coscienza e responsabilità morale¹⁰⁶. Scriveva Vecchi che Forman, con la sua ottica, «non fa altro che attuare una deformazione della realtà che, al di là dell'effetto comico, spesso centratissimo, è coscienza della realtà di una deformazione¹⁰⁷»: cercheremo nel prossimo paragrafo di concentrarci su questo concetto di 'deformazione', verificando la presenza e l'influsso, seppur non per via diretta e dichiarata dello stesso autore, di elementi che hanno il loro nucleo di origine nella tradizione dell'avanguardia surrealista ceca.

104 In Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 39.

105 Scriveva Gianlorenzo Pacini su questa situazione in bilico che precede il 1968, tra velleità di riforma e presa di coscienza dei limiti del presente: «E' proprio il contrasto stridente tra questi due aspetti e queste due facce della medaglia quello che colpisce e segna in modo indelebile la generazione a cui appartengono i registi della nová vlna: da una parte l'esaltazione dei grandi ideali umanitari di giustizia e dall'altra la pratica delle misure repressive più assurde e discriminatorie; da una parte la rivendicazione dell'impegno politico e morale di ogni cittadino e dall'altra la generale caduta nell'indifferentismo e nell'ipocrisia; da una parte la proclamazione della vera libertà affrancata dalle limitazioni di cui soffre la libertà formale borghese e dall'altra una struttura sociale sempre più oppressiva che inghiotte l'individuo inserendolo nell'ingranaggio dell'organizzazione del consenso e nel meccanismo della produzione economica per l'edificazione del socialismo senza lasciargli quasi nessuna libertà di scelta». Pacini G., in Guenzani C. (a cura di), *Václav Havel: Dissenso culturale e politico in Cecoslovacchia. Per una decifrazione teatrale del codice del potere*, Venezia, Marsilio, 1977, p. 16.

106 Kosík citato in Hames, *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 28.

107 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 58.

CAPITOLO 4 Un'eredità surrealista: il realismo della deformazione

4.1 Il surrealismo del secondo dopoguerra

As Jan Švankmajer has argued, there is a great deal of misunderstanding surrounding surrealism. 'Art historians consider it an art movement of the interwar avant-garde, other describe it as something beyond logic and reality. Politicians have even begun using the word as a synonym for nonsense. Others confuse surrealism with absurdity.' Above all, surrealism is not art (Peter Hames)¹

Abbiamo fin qui parlato di *nová vlna* come di reazione alle falsità del realismo socialista attraverso l'adozione di tecniche che vanno nella direzione di una maggior verosimiglianza e quotidianità, per riuscire a costruire una immagine veritiera dello stato del paese e della condizione dell'uomo. Eppure la specificità della *nová vlna* risiede anche nel complesso processo di riscoperta e ritorno di alcune tematiche chiave delle avanguardie e della sua storia letteraria: stiamo parlando della rinascita del surrealismo nel secondo dopoguerra, della riscoperta di Kafka e dello svilupparsi del teatro dell'assurdo. Esaminare l'opera formaliana senza tener conto di queste componenti e influenze sarebbe privare il quadro storico di una sua importante parte. Sebbene non vi siano manifeste o espresse relazioni fra i suoi film e la tradizione surrealista in senso stretto, il legame con essa passa piuttosto attraverso l'acquisizione di alcune modalità e strutture che cercheremo di mettere in luce nel corso di questo paragrafo. Prima di procedere, è necessario fare una breve parentesi storica sul significato che il termine 'surrealismo' aveva acquisito nei primi anni Sessanta.

Rispetto all'«automatismo psichico puro» definito da Breton nel suo *Manifesto* del 1924, che intendeva esprimere attraverso la parola o la scrittura la vera funzione del pensiero, il Surrealismo è passato attraverso numerosi cambi di orientamento nel corso dei decenni della sua storia, in particolar modo nel contesto cecoslovacco². Pur ereditando infatti dal gruppo francese l'interesse per la dimensione dell'onirico, del sogno e della dimensione liberatoria dell'*eros*, nonché le varie problematiche freudiane sul trauma e il desiderio di morte, la corrente ceca del Surrealismo ha dato vita, nel secondo dopoguerra, ad una delle varianti alla norma bretoniana. Dopo la morte del teorico e leader Karel Teige nel 1951, il gruppo si radunò attorno alla figura di Vratislav Effenberger, concentrandosi in particolare sullo sviluppo del rapporto dialettico fra

1 Hames P., *Czech and Slovak Cinema*, cit., p. 169.

2 M. Tria, *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa. Avanguardia, utopia e lotta politica*, Firenze, Firenze University Press, 2012, pp. 235-250.

immaginazione e realtà³: se è infatti vero che il reale rimase sempre principio di ispirazione vitale per il surreale⁴, questo è vero soprattutto per il contesto ceco del dopoguerra, dove l'osservazione dialettica dei rapporti fra mondo materiale e società conduce ad una poetica molto più disincantata, consapevole della condizione di caos permanente che gli eventi storici avevano dimostrato prevalere sull'ordine⁵.

La delimitazione precisa di cosa sia precisamente il surrealismo è ulteriormente complicata dall'influenza di un importante movimento d'avanguardia ceco, il Poetismo⁶, definito a seconda delle fonti come una variante locale del surrealismo oppure, secondo il suo fondatore Karel Teige, come il suo diretto predecessore. Nonostante le sensibili differenze fra i due movimenti (su tutte l'ammirazione del Poetismo per la modernità e il progresso tecnologico) entrambi condividevano l'interesse per la vita psichica dell'uomo e per una poetica fondata sull'irrazionale e sul gusto per le giustapposizioni illogiche sorprendenti. Questo background di contaminazioni diverse fu l'eredità del movimento surrealista del secondo dopoguerra, a cui venne ad aggiungersi il nuovo influsso proveniente del teatro dell'assurdo, «at least for through such conspicuous characteristics as a propensity towards the murdant and satirical⁷». Il surrealismo si era fuso e interagiva continuamente con i suoi precedenti; questa interazione assunse forma concreta nel cinema cecoslovacco degli anni Sessanta, dove la presenza dell'influsso surrealista è ben lontano dalla sua forma originaria e incontaminata.

3 «A central insight of Effenberger's surrealists is the idea that reality is itself no longer 'realistic': with recent history having surpassed the wildest imaginings of avant-garde art: 'what the dadaists considered as the most powerful charge of provocative nonsense, is...sweet in comparison with the absurdity of the horrors of Hitler's bloody machinery or with the mechanism of the Stalinist epoch», Owen J., *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, Oxford, New York, Berghahn Publishing, 2011, p. 18.

4 Le scoperte surrealiste derivavano infatti dal concreto e dal quotidiano, dove l'incontro fra oggetti può dare origine a scoperte sorprendenti e rivelatorie dell'ordine segreto e necessario che regola la realtà, scardinando il senso comune e l'approccio razionalistico ad essa.

5 «Whatever the case, the real remains a vital inspiration or reference point for the surreal, and this is true above all of postwar Czech surrealism, where the material and social worlds become grist to a much more disenchanting poetic mill and a sense of underlying chaos replaces intimations of immanent order» in Owen J., *Avant-Garde to New Wave*, cit., p. 4.

6 «In his first Poetist manifesto, published in 1924, Karel Teige argued that, while the noblest expression of modern art would be reflected in the products of technological civilisation (that is constructivism), there was also a side of man that needed the bizarre, the fantastic and the absurd. This was the function of Poetism – to offer a way of life and art that was 'playful, unheroic, unphilosophical, mischievous, and fantastic'. It should give rise to 'a magnificent entertainment, a harlequinade of feeling and imagination . . . a marvellous kaleidoscope'. In the 'Second Manifesto of Poetism' (1927–28), he linked Poetism to psychoanalysis and subconscious inspiration, paving the way for its later development into surrealism in 1934». In Hames P., *Czech and Slovak Cinema*, cit., p. 169.

7 Owen J., *Avant-Garde to New Wave*, cit., p. 5.

4.2 La riscoperta di Kafka

Procedendo in ordine rigorosamente cronologico, a contribuire alla ripresa di un certo spirito surrealista non va dimenticato il 1957, che aveva visto la redazione della traduzione in lingua ceca del *Processo* di Kafka. Questo testo, scritto originariamente in tedesco dal suo autore nel 1925, era rimasto praticamente ignorato. Era stato il surrealista francese André Breton, nel corso della sua visita praghese negli anni Trenta, a rendersi conto del fatto che nella sua stessa patria questo scrittore fosse rimasto praticamente sconosciuto; in quell'occasione spinse il Gruppo Surrealista praghese a redigere una traduzione ceca de *Il Processo*, che venne pubblicata con il sottotitolo «un romanzo surrealista». L'opera venne bandita durante il periodo dell'occupazione nazista, cosicché un vero e proprio riconoscimento di quest'opera non si ebbe prima della fine degli anni Cinquanta. Nel 1963, la conferenza su Kafka organizzata al castello di Liblice (27-28 maggio) ebbe un enorme impatto sulla riscoperta dell'opera kafkiana, che in quel particolare momento storico, si basò anche sulla possibilità di sovrapporre il mondo descritto dall'autore praghese alla realtà della vita quotidiana. In uno stato di polizia quale era divenuta la Cecoslovacchia comunista a partire dal colpo di stato del 1948, e soprattutto dopo l'esperienza del clima di terrore dei processi degli anni Cinquanta, fu quasi come se Kafka avesse predetto nei suoi romanzi il futuro politico della nazione. Il critico polacco Roman Kars, che lesse Kafka per la prima volta durante gli anni stalinisti, scrisse:

I have the feeling that in a world whose realities were more and more approximating Kafka's metaphors and images, Kafka is accepted in quite a different way than in a world where reading him is primarily an aesthetic experience [...] Kafka has an absolutely explosive effect for anyone who lives in a world that is founded on untruth and lack of freedom⁸.

Senza entrare nei dettagli del dibattito filologico e politico cui Kafka fu sottoposto in quell'occasione, rimane ad ogni modo importante sottolineare come molti film di quegli anni si caratterizzarono per il ricorso, più o meno diretto, ad atmosfere decisamente 'kafkiane', e di come la critica li abbia ricondotti in virtù di questo ad un certo filone di matrice 'surrealista'. Fra i principali citeremo *Postava k podpírání* (Qualcuno da aiutare, Pavel Juraček, 1963), *Démanty noci* (I diamanti della notte, Jan Němec, 1964), *...a pátý jezdec je Strach* (...e il quinto cavaliere è la paura, Zbyněk Brynych, 1964), *O slavnosti a hostech* (Sulla festa e gli invitati, Jan Němec, 1966), *Byt*

8 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 159.

(L'appartamento, Jan Švankmajer, 1968)⁹ e *Případ pro začínajícího kata* (Un caso per un boia principiante, Pavel Juráček, 1969). Sarebbe tuttavia errato pensare a questi film come al frutto diretto di questa riscoperta, così come imputarli all'opera di membri affiliati al gruppo principale¹⁰. Come dissero anche gli stessi registi, tra cui Schorm, nella maggior parte dei casi ad ispirare tali film fu più l'atmosfera del periodo che non il diretto riferimento letterario¹¹.

4.3 L'alienazione dell'uomo nel teatro dell'assurdo

A riflettere sul senso di alienazione dell'uomo moderno di fronte alla società e alle proprie scelte personali e sul dissolvimento della personalità fu anche il teatro, che negli anni 1963-65 vide la messa in scena di opere teatrali di Ionesco e Beckett e, per quel che riguarda la scena ceca, il debutto del drammaturgo Václav Havel. Sempre a detta di Schorm, queste nuove tendenze facevano parte del processo di riaffermazione dei valori delle avanguardie e furono il risultato di quello spirito e quella tradizione che erano rimaste silenti dopo gli anni Trenta, con il venir meno della vivace tradizione del teatro di sperimentazione dovuto dell'avvento del Nazismo¹². In un clima piuttosto elitario, ma comunque permissivo nei confronti delle critiche contro il culto della personalità non ancora cancellato e la satira sulle storture di un regime totalitario, esordiva dunque Havel. Ancor prima di aver terminato gli studi per corrispondenza in teatro debuttò nel 1963 con *Festa agreste* e nel 1965 con *Circolare ad uso interno*. «Una scrupolosa analisi del meccanismo sociale e dell'uomo che ne è imprigionato e alienato [...] la prosa di Havel risulta per la maggior parte delle volte ironica e divertente, anche se il riso è sempre illusorio» scrive Guenzani¹³. Tra satire politiche e parabole filosofiche, le sue commedie contengono sempre una certa dose di disperazione che rispecchia la condizione umana incapace di esprimersi, imprigionata dai comportamenti imposti dal consumismo delle società occidentali, così come dall'autoritarismo dell'apparato statale cecoslovacco. In particolare attraverso l'analisi scrupolosa del linguaggio della burocrazia egli superava i limiti di un teatro e di una problematica nazionali

9 Forse il più chiaramente indebitato, per la scena finale in cui il povero abitante dell'appartamento ribelle, esasperato nella sua incapacità di controllare le reazioni degli oggetti di casa alla sua presenza, si firmerà proprio 'Josef K.' sotto al gioco dell'impiccato che troverà già inciso per lui sul muro dietro l'armadio.

10 Hames P., *Czech and Slovak Cinema*, cit., p. 168.

11 Schorm in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 159.

12 <http://milosforman.com/en/about/theatre> ed Evald Schorm in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 159.

13 Guenzani C., *Havel: teatro e dissenso* in Guenzani C. (a cura di), *Václav Havel: Dissenso culturale e politico in Cecoslovacchia. Per una decifrazione teatrale del codice del potere*, cit., p. 15.

per approdare al problema dell'estraneità e dell'alienazione dell'uomo a un livello più universale¹⁴.

Tra tutti questi influssi, il 1966 può essere considerato come l'anno che ristabilì il collegamento con le avanguardie storiche e la tradizione surrealista, nel senso che attraverso l'adattamento filmico di novelle e romanzi dell'avanguardia si riportarono alla luce queste tematiche e autori¹⁵. In *Mučedníci lásky* (I martiri dell'amore) Jan Němec stabilì la connessione spirituale più forte con il Poetismo, manifestando uno spirito di ammirazione nostalgica con cui rievocava Devětsil e i primi anni del Poetismo¹⁶. Štefan Uher con *Panna zázračnica* (La vergine miracolosa) forgiò il legame diretto con il surrealismo, attraverso l'adattamento di una novella del surrealista slovacco Dominik Tatarka¹⁷. Sempre il 1966 vide l'uscita dell'opera sperimentale *Sedmikrásky* (Le margheritine) di Věra Chytilová, mentre la definizione di cinema surrealista venne applicata poi a tutta l'opera di Jan Švankmajer¹⁸ in virtù della sua particolare metodologia di lavoro per cui oggetti e azioni concrete acquistano poteri e significati misteriosi ed evocativi¹⁹. Per quanto riguarda la commedia di Menzel *Ostře sledované vlaky* (*Treni strettamente sorvegliati*, 1966), basata sull'omonima novella di Hrabal, la suggestione surrealista può essere ravvisata nella sola novella, nell'immaginario che popola le sue metafore decontestualizzate e i suggestivi paralleli linguistici. Per la tematica invece, si tratta piuttosto di un racconto esistenzialista²⁰.

14 *Ibidem*, p. 13.

15 Prima erano temi non consentiti, si veda Hames P., *Czech and Slovak Cinema*, cit., pp. 150 e 170:

«Given the Nazi occupation in the 1940s and the establishment of a Communist government in 1948, there was little evidence of experimental cinema in the 1940s and the 1950s save for Radok's *Distant Journey*. There was some scope within the permitted field of animation, but it was not until the 1960s that repressed avant-garde traditions began to re-express themselves. Of course, this move towards experiment was also motivated by a new generation of film-makers and the exposure to 'Western' film-makers such as Antonioni, Godard, Fellini and Lindsay Anderson, among others. The Czech New Wave certainly approached narrative from new perspectives and adopted a variety of approaches, ranging from realism to absurdism and resurrecting the traditions of surrealism and the avant-garde. Given their good Communist credentials, it was not surprising that the literary works of Vančura and Nezval were among those to be adapted for the screen».

16 Tria M., *Dalla letteratura impura al cinema puro. Parallelismi e contaminazioni nell'opera di Jan Němec*, in Vecchi P. (a cura di) *I diamanti della notte. Il cinema di Jan Němec*, Torino, Lindau, 2004, pp. 65-79.

17 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 169.

18 «Švankmajer's concern with the 'life' of objects is well known» in Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 177-178.

19 *Ibidem*, p. 176. Švankmajer stesso ammetteva queste influenze, nonostante non abbia mai riconosciuto alcuna affiliazione al gruppo di Effenberger prima del 1968, anno di uscita del suo film *Zahrada* (Il giardino). Sempre Hames scrive «As evidence, one could cite the work of Jan Švankmajer, which Michael Richardson has described as 'one of the major achievements of surrealism'. Švankmajer has been making films from the 1960s to the present and has made all his films since 1970 as a member of the Surrealist Group. However, it would also be true to say that he is a somewhat isolated figure, set apart from other film-makers, with his work deriving much more from the collective investigations of the Surrealist Group itself». *Ibidem*, p. 168.

Sui rapporti successivi con il gruppo: «In fact, during the 1970s, when he was unable to work in film, his experiments with the Surrealist Group included an investigation of touch and the eventual publication of his samizdat *Touch and Imagination* (*Hmat a imaginace*, 1983)». *Ibidem*, p. 177.

20 Scrisse Angelo Maria Ripellino che nella prosa di Hrabal l'influsso di Hašek si riannoda con l'esperienza surrealista

4.4 Categorie a confronto: *Hoří, má panenka, O slavnosti a hostech, Sedmikrásky*

Nonostante l'arbitrarietà di questi parametri di classificazione²¹, si tratta di un strumento critico piuttosto utile per le nostre osservazioni. Al film di Jan Němec *O slavnosti a hostech* viene applicata la categoria di 'assurdo' in virtù di quell'atmosfera kafkiana circa l'accusa priva di sentenza che viene formulata nei confronti degli ospiti catturati e in seguito invitati al banchetto di un misterioso Ospite²², mentre a *Sedmikrásky* viene riconosciuto lo status di 'avanguardismo' per la spericolata e coraggiosa sperimentazione formale, che la avvicina al senso di distruzione totale dell'avanguardia dadaista²³. Per definire invece *Hoří, má panenka* la critica²⁴ ha utilizzato solitamente la definizione di «metafora», Škvorecký²⁵ parla di «allegoria», Forman, dati gli anni movimentati in cui il film uscì, non si sbilanciava sui contenuti politici e parlava generalmente di «commedia». Non viene mai utilizzato apertamente il termine surrealismo, se non in riferimento ad alcune scene specifiche²⁶: cercheremo qui, attraverso l'analisi comparata dei tre film (*Hoří, má panenka, Sedmikrásky* e *O slavnosti a hostech*) di mettere in luce quali sono gli elementi strutturali che

dell'avanguardia degli anni Trenta, «per la commistione di macabro, scurrile, feccia e di basso erotismo che vien fuori appunto dalla convergenza del gran libro di Hašek con l'inventario di temi surrealisti». L'uscita nel 1963 del primo libro di Hrabal, *Perlička na dně* (trad. it. *La perlička sul fondo*) portò al grande pubblico la novità del suo stile e della sua commistione di generi, divenendo ben presto, con la trasposizione cinematografica del 1966, vero e proprio manifesto della *nová vlna*. Hrabal si contraddistinse come autore per la sua personalissima abilità di combinare surrealismo, commedia dell'assurdo e quotidianità nei suoi romanzi (Ripellino A. M., *L'ora della Cecoslovacchia e altri fogli praghensi*, in "eSamizdat" (VI) 1, 2008, p. 180).

21 L'appartenenza all'una o all'altra categoria ('surrealismo', 'assurdo', 'avanguardia') è ovviamente una questione arbitraria di definizione di parametri, se ad esempio prevalga appunto la matrice surrealista della novella su cui si basa l'adattamento o invece una certa atmosfera che riporta a determinati autori (si veda ad esempio la non perfetta corrispondenza delle categorie confrontando i film inclusi o esclusi in ciascuna di esse da Owen e Hames).

22 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., pp. 129 e 172.

23 La stessa Chytilová ricorda come Kučera, suo marito e direttore della fotografia in *Sedmikrásky*, non smetteva di ripeterle durante le riprese «Attenta, finirai col cadere!». Rivette disse di aver avuto l'impressione di vedere qualcuno camminare su un filo teso sopra le cascate del Niagara, poiché ad ogni passo la regista rischiava appunto di commettere un errore (Citato in Věra Chytilová. *L'astrazione con mezzi concreti* in *Nuovocinema. Poetiche delle Nouvelles Vagues 1*, cit., p. 219). Sulla definizione di 'avanguardismo' lo stesso Effenberger è ambiguo, mancando a suo avviso la componente di denuncia politica. Svilupperemo questo discorso nei prossimi paragrafi: «Effenberger dismisses the film as a work of mere *ersatz* avant-gardism, lacking the truly subversive qualities of the artistic movements that it ostentatiously refers to. Alternatively, we might suggest that the emphasis on the fragmentary, the constructed and the inauthentic in itself connects Chytilová's work with the most radical and troubling dimensions of the avant-garde. The original project of Dada, undertaken in the interest of political revolution, was also to expose the constructed nature of discourse, to 'de-naturalize' ideological representations [...] We could adapt Chytilová's own claims for her film by observing that the cultivation of such an overdetermined, anti-illusionist aesthetic comprises a politically 'engaged', even a moral, project all by itself» in Owen, *Avant-Garde to New Wave*, cit., p. 103.

24 *Hoří, má panenka* viene collocato da Hames, in *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, nelle categorie di 'realismo', 'commedia' e 'politica'. Vecchi parla di metafora, in Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 39.

25 Škvorecký J., *All the Bright Young Men and Women*, cit., pp. 89-90: «And it is all a metaphor, well understood by all in Czechoslovakia». Forman e compagni furono infatti costretti ad imbarcarsi in un tour di scuse ufficiali a varie brigate di pompieri in tutto il paese subito dopo l'uscita del film.

26 Hames si riferisce specialmente all'evocativa scena finale del letto, in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 140.

a nostro parere fanno invece rientrare il film pienamente di diritto in questa categoria. Non stiamo demolendo quanto detto fin'ora circa la verosimiglianza e realismo che questa pellicola contiene (seppur ridotti rispetto ai lavori precedenti), lo humour cinico e lo spirito di coinvolgimento dello spettatore in chiave critica sulla morale del presente; ma vogliamo sottolineare un particolare aspetto, solitamente trascurato, che invece a nostro avviso rappresenta un importante elemento da considerare per comprendere la particolare declinazione del realismo formariano.

Abbiamo già sottolineato la strutturata valenza metaforica che sta alla base di *Hoří, má panenka*, quella che ha permesso al critico surrealista Effenberger di parlare di «potere critico dell'assurdo» (paragrafo 3.6). Secondo il critico surrealista, il merito di Forman starebbe nel particolare utilizzo dell'elemento dell'imprevisto, nell'attiva comprensione del reale e in una certa sensibilità per le forme contemporanee di humour aggressivo²⁷. Sottolineando il ruolo dell'umorismo, dell'analogia e della negazione, Effenberger supporta la visione bretoniana del surrealismo come collocata in un punto dove distruzione e costruzione si incontrano. L'immaginazione «non è un rifiuto della realtà ma un giungerci attraverso il suo 'cuore dinamico'; non è l'irrazionale ma ciò che libera la ragione dai vincoli di servitù allo *status quo*²⁸». Nel tentativo di mettere in evidenza quegli elementi 'dell'assurdo' cui Effenberger si riferiva (e che ricondurrebbero così il film di Forman nell'ambito del genere 'surrealista') confronteremo il film di Forman con alcune tematiche e nessi problematici presenti nel film di Jan Němec²⁹ *O slavnosti a hostech* e in *Sedmikrásky* della Chytilová, due film solitamente ricondotti alla matrice surrealista-avanguardista.

4.5 Surrealismo dell'assurdo in *O slavnosti a hostech* e *Hoří, má panenka*

Alla luce di quanto detto, procediamo dunque con il confronto fra il film di Forman e quello di

27 Come già anticipato, «Effenberger's preference for Forman over other New Wave directors springs from the affinities between Forman's sensibility and that of Effenberger's own group, committed as the latter was to the 'critical functions' of the imagination and an emphatic concreteness» (In Owen J., *Avant-Garde to New Wave*, cit., p. 14).

In Hames P., *Czech and Slovak Cinema*, cit., p. 179: «Effenberger praised Forman's *The Firemen's Ball* for its 'active understanding of reality' and 'feeling for contemporary forms of aggressive humour, and for the critical functions of absurdity'. In the first issue of the surrealist magazine *Analogon*, published in 1969, he praised Vachek's discovery of 'a new type of cinematic expression' which violated both old and new conventions and explored an 'irrational reality'. By contrast, he condemned Chytilová's *Daisies* as mere decorative cynicism». Si veda anche Petr Král sulle lodi di Effenberger a Vachek e Forman, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 85.

28 Effenberger in Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 179.

29 Nonostante siano i suoi film precedenti ad avere il link più consistente con il surrealismo 'storico': *Démanty noci* (I diamanti della notte, 1964) per il ruolo rivestito dalla dimensione del sogno, dell'incubo e dell'allucinazione (elemento enfatizzato dall'utilizzo di riprese disorientanti dovute all'impiego della macchina a mano) e *Mucedníci lásky* (I martiri dell'amore, 1967) per il loro elevato debito formale al Poetismo e a Devětsil, in Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., pp. 170-171.

Němec. La prima caratteristica che salta all'occhio comparando *O slavnosti a hostech* e *Hoří, má panenko* è il fatto che i due film dilatano all'inverosimile due eventi sociali: la durata dei film è sostanzialmente equiparabile alla durata effettiva di questi due momenti nella realtà, fattore che consente un elevato grado di analisi delle vicende. Il microcosmo dell'evento sociale diventa quindi modello su piccola scala del funzionamento del macrocosmo che è la società: esso ci mostra in dettaglio sia le relazioni tra individui che i meccanismi che si instaurano fra il singolo e le regole sociali del sistema in cui ciascuno è inserito. Peccato però che sin da subito le norme sociali sottese agli eventi cui i protagonisti partecipano non vengano rispettate: si tratta di un invito a banchetto nel caso di *O slavnosti a hostech*, mentre per *Hoří, má panenko* ben tre eventi: un ballo, un contest di bellezza e una lotteria a premi. I fatti sembrano procedere per via casuale, e quello che ci viene mostrato assume più l'aspetto di un mondo di insetti impazziti che scalpitano e si agitano senza concludere nulla. Quali sono queste regole sociali apparentemente presenti ma in realtà disattese? In *O slavnosti a hostech* abbiamo:

-le regole dell'ospitalità: il gruppo di amici del pic-nic viene rapito per conto dell'Ospite³⁰ anziché essere invitato; la violenza perpetrata viene poi giustificata come gioco di cattivo gusto da parte di alcuni dei presenti. Per quanto riguarda invece *Hoří, má panenko* abbiamo:

-le regole della lotteria: è chiaro che i premi sono per definizione destinati a chi vince, e non a chi li ruba;

-le regole del concorso di bellezza: le partecipanti dovrebbero essere scelte secondo criteri stabiliti, momento cui dovrebbe seguire una votazione democratica con attribuzione di giudizio. Solitamente poi, le candidature sono spontanee, mentre invece nel film le partecipanti sono letteralmente rapite contro la loro volontà. I criteri di selezione passano arbitrariamente dal parametro 'seno' a 'gambe' a 'raccomandazione da parte delle madri'. Nessuno di questi criteri prevale sull'altro, e per ironia della sorte, il bigliettino su cui i pompieri anziani stavano scrupolosamente trascrivendo i nominativi delle ragazze ad un certo punto si perde tra la folla di danzatori.

-le regole del ballo: sono quelle meno rigide, ma si basano sul buonsenso di un comportamento morigerato e decente. Qui invece abbiamo situazioni limite per cui tutti bevono troppo e perdono il controllo, e i giovani ne approfittano per amoreggiare dando spettacolo, si veda su questo l'emblematica scena del recupero delle perle sotto il tavolo. Per quest'ultima regola non stiamo

30 Ci riferiamo alla traduzione italiana dei caratteri dei personaggi contenuta in Přádná S., *Il fenomeno degli attori non professionisti*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., pp. 117-118.

assolutamente parlando i toni di moralità o di perbenismo, stiamo osservando i meccanismi sociali e il rispetto o meno dei loro limiti. A questa va poi aggiunta la regola del mestiere: i pompieri, per definizione, dovrebbero essere qualificati per spegnere incendi. Come ben sappiamo però, essi nel corso del film falliscono ben due volte, nel piccolo incendio iniziale dello striscione e in quello finale della casa.

Per cercare di porre rimedio a questa incapacità diffusa di rispettare le regole basilari della convivenza sociale, si cerca di introdurre dei correttivi, che finiscono però anch'essi per fallire, aggravando la situazione di disordine. Al furto dei premi della tombola si cerca ad esempio di porre rimedio chiedendo la restituzione dei premi, ma con l'effetto che vengano rubati anche gli ultimi rimasti. Alcuni di questi correttivi implicano a loro volta l'instaurarsi di regole secondarie basate sulla corruzione o sull'acquiescenza al sistema:

-in *Hoří, má panenka* il criterio selettivo delle ragazze diventa quello della raccomandazione da parte dei genitori;

-in *O slavnosti a hostech* lo scontro iniziale con l'Ospite viene rovesciato attraverso la pratica della ricerca del consenso, nelle chiacchiere adulatorie degli invitati nei confronti dell'Ospite.

In questa maniera si dimostrano annullate anche tutte le forme di rapporti umani:

-in *Hoří, má panenka* la negazione della *pietas* filiale: nei confronti del vecchietto che ha perso la casa, il quale viene abbandonato a se stesso dopo la fine dell'incendio. Lo stesso vale per il vecchio pompiere malato di cancro che deve essere premiato, al quale viene negato sia il momento di ringraziamento ufficiale sul palco (per incapacità di gestire la cerimonia) e anche l'ascia premio, che viene rubata come tutti gli altri oggetti della tombola.

-in *O slavnosti a hostech* la vacuità delle chiacchiere fra gli invitati al banchetto, così come dei partecipanti al pic-nic all'inizio del film. Il linguaggio perde ogni funzionalità comunicativa, contenutistica o critica. La co-sceneggiatrice e scenografa Ester Krumbachová ricorda come cercò appositamente di creare dialoghi in cui i personaggi non dicessero nulla di significativo su loro stessi. L'intento era quello infatti di dimostrare come la gente solitamente parla solo in termini di idee sconnesse fra loro, anche quando sembra che stiano effettivamente dialogando con qualcuno. L'effetto è quello di una impressionante apatia e isolamento dei personaggi; la Krumbachová ammette di essersi ispirata in questo al teatro dell'assurdo di Ionesco³¹: «Ionesco consciously looks for absurdity, not only in language but in the real world as well. He conceives of the world as

31 Ester Krumbachová in Liehm A., *Closely Watched Films*, cit., p. 280-281.

absurdity. I do not share this view. I tried to use paradoxes and absurdities to characterize people who fail to utter a single reasonable word and whose opinions are ridiculous – yet the ultimate result is tragic³²». A questo va aggiunto l'utilizzo deliberato di immagini dalle connotazioni 'quotidiane' che connettono i dialoghi assurdi, in maniera tale che ciò che si vede non abbia alcun legame con ciò che si sente. Questo provoca un effetto di spaesamento nello spettatore che viene posto nella condizione di aspettarsi dialoghi verosimili e appropriati al contesto, ed è invece di fronte all'incomunicabilità nel suo stato più puro³³.

Nel finale di entrambi i film, si ha la soppressione dell'unico soggetto che cerca di ribellarsi al sistema dominante, in quanto principio destabilizzante all'interno del gruppo sociale:

-in *Hoří, má panenko* il pompiere onesto viene colpevolizzato da tutto il corpo dei pompieri per aver cercato di eseguire ciò che il sistema dominante (il corpo dei pompieri) aveva richiesto, ossia la restituzione dei premi della tombola;

-in *O slavnosti a hostech* il Marito (Evald Schorm) che viene rincorso dai cani (e probabilmente catturato dagli uomini di fiducia dell'Ospite) per aver deciso di lasciare il banchetto, azione che secondo le regole sociali dell'ospitalità dovrebbe essere accordata di diritto all'invitato in quanto tale.

Altro elemento in comune di non poca importanza, lo scarto fra linguaggio e contesti di utilizzo³⁴:

-in *Hoří, má panenko* l'utilizzo di linguaggio militare-burocratico usato durante la selezione delle miss, e la richiesta, totalmente fuori contesto, di sfilare a passo di marcia;

-in *O slavnosti a hostech*, oltre alle chiacchiere a vanvera di cui si è detto sopra, possiamo indicare l'utilizzo di linguaggio e pratiche burocratico-militari nella scena dell'interrogatorio ai partecipanti del pic-nic, poi invitati dell'Ospite e i suoi toni da propaganda politica durante il discorso a tavola.

O slavnosti a hostech non solo crea il senso di un mondo in cui individui deboli collaborano nel creare una realtà che li opprime ma «also a world that has become absurd, where words have become slogans, principles have been emptied of meaning and the only possible moral stance has

32 *Ibidem*, p. 281.

33 Hames P., *Czech and Slovak Cinema*, cit., p. 134.

34 «It is tempting to see the films as linked to the strong theatrical tradition of the absurd that developed in the 1960s, notably the plays of Václav Havel – *The Garden Party* (*Záhradní slavnost*, 1963), with its satire on bureaucracy and Communist jargon, and *The Memorandum* (*Vyrozumění*, 1965), about the invention of an artificial language that no one can learn or understand. Then, in 1964, the *Theatre on the Balustrade* (*Divadlo na zábradlí*) produced its season of 'absurd' plays that included works by Ionesco, Beckett and Jarry. Perhaps more crucial was the Liblice Conference on Kafka in 1963, which undoubtedly led to the rediscovery of a writer whose work held close parallels with experience under totalitarianism. As Havel himself said, the absurd was something that was 'in the air'» In Hames P., *Czech and Slovak Cinema*, cit., p. 136.

become one of silence and abstention³⁵». Il film di Forman, così come *O slavnosti a hostech*, fornisce una sorta di commento metaforico sulla realtà e sulla natura del potere totalitario, svelando la vera assurdità della vita contemporanea allo sguardo del pubblico³⁶.

L'effetto finale è quello di un sistema di relazioni in cui regna un costante senso di sordità, apatia, e particolare alienazione³⁷, dove il silenzio e l'astensione sembrano l'unica soluzione rimasta di fronte all'assurdo. Altamente evocativa e metaforica di questo è l'immagine finale di *Hoří, má panenko*, di cui abbiamo già discusso in precedenza. Il simbolo concreto di questo isolamento è il letto in mezzo alla neve, con tanto di comodino e vaso da notte, su cui il vecchietto la cui casa è bruciata si appresta a passare la notte, ora che l'incendio è ormai spento. Tutti i partecipanti al ballo se ne sono già andati, e sono rimasti solo lui, ricco solo dei biglietti della lotteria che non valgono ormai più nulla, e il vecchio pompiere messo a guardia delle macerie della casa, il cui ruolo e utilità erano stati sminuiti, nota Hames, nel momento stesso in cui ne era stata svalutata la sessualità³⁸:

- Mettiti la sciarpa in testa, che fa freddo!
- Ma così sembro una donna...
- E allora? Tanto tu sei vecchio.

Entrambi i film si impostano su di una metafora che ricostruisce il funzionamento della società a partire dall'astrazione di alcuni meccanismi chiave. Rimane tuttavia interessante come entrambi i film giungano a esiti comuni, pur partendo da presupposti e metodologie di lavoro diverse (che potremmo sintetizzare in 'dal particolare all'universale' per Forman e dall'universale al particolare' in Němec). Mentre infatti in Forman il ragionamento parte dal 'reale' dei non attori e dell'improvvisazione, in Němec esso parte dall'idea astratta di una metafora e giunge alla messa in scena attraverso l'uso di attori professionisti e uno script, immagini e dialoghi studiati fin nei minimi particolari. Entrambi giungono tuttavia alla rappresentazione di un sistema caotico e basato sulle leggi dell'assurdo, ma capace attraverso le tecniche del cinema di attivare il ruolo dello spettatore nel processo di decodificazione del messaggio etico-sociale e di critica della società contemporanea. E' proprio perché conosciamo l'aneddoto della genesi del plot e le particolari

35 *Ibidem*, p. 134.

36 «This somewhat bleak take on everyday socialism was not appreciated by the authorities, who took an even less favourable view of the incompetence displayed by the firemen who, as officials and organisers, could be interpreted as representing the Party itself. It was one of a number of films banned 'forever' following the Soviet invasion», *ivi*, p. 39.

37 Škvorecký lo ha descritto come un film «in which people keep talking and talking – yet the resulting mood of the film is a strange deafness, an appalling apathy, and a peculiar alienation» in Hames P., *ivi*, p. 134.

38 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 142.

metodologie di lavoro del team formaniano³⁹ che ci risulta forse inaspettata una tale quantità di elementi in comune con un film studiato fin nei minimi dettagli per quanto riguarda plot, dialoghi⁴⁰ e immagini⁴¹, e che, come abbiamo detto, viene senza dubbio fatto rientrare nella 'categoria dell'assurdo' di matrice surrealista-kafkiana.

4.6 Straniamento e deformazione in *Sedmikrásky*

Questo effetto di alienazione che entrambi esprimono ci conduce al terzo film che intendiamo prendere in esame, *Sedmikrásky* di Věra Chytilová, 1966. Questo lavoro porta all'estremo quelle idee di apatia e indifferenza che erano state affrontate sia in *Hoří, má panenko* che in *O slavnosti a hostech*: l'egoistica moralità che caratterizza gli invitati al banchetto di Němec e l'umanità del ballo dei pompieri è la stessa che caratterizza le due Marie di *Sedmikrásky*. Krumbachová ricorda come l'effetto di *O slavnosti a hostech* sul pubblico dei cinema di Praga fu fantastico, perché la gente rideva ed applaudiva come se stesse assistendo ad una commedia classica: erano divertiti dall'attacco alla stupidità che nel film veniva rappresentato. La proiezione fu seguita da serie e intelligenti discussioni: l'opera era cioè riuscita nel suo intento di scuotere dall'apatia lo spettatore, richiedendone un ruolo attivo e consapevole. Se proseguiamo su questo ragionamento, rafforzato dal fatto che sempre la Krumbachová conferma come anche in *Sedmikrásky* il tema si concentrasse sullo stesso tema dell'indifferenza, capiamo che le due eroine non sono semplicemente le interpreti di un happening dadaista eccessivo e autodistruttivo, ma di come incarnino polemicamente questi personaggi «che sopravvivono a tutto e si adattano a tutto⁴²», perseguendo questa apatia e separazione dal mondo civile fino all'estremo della morte. In *Sedmikrásky* infatti la distruzione

39 La sceneggiatura del film si basò infatti su di un vero ballo dei pompieri cui Forman e Passer avevano assistito, come riporta Forman nella sua autobiografia. A questo originario spunto si sommò poi la consueta procedura del metodo formaniano: in particolare, Ondříček ha parlato di come il set fu costruito in maniera tale da risultare accogliente, per favorire una recitazione naturale da parte del cast, la maggior parte del quale era composto da non professionisti reclutati direttamente sul posto. In Hames P., *Czech and Slovak Cinema*, cit., p. 39.

40 «Apart from the manifest absurdity of the situation, the film is also absurd in terms of its dialogue. Acknowledging the influence of Ionesco, Krumbachová observed that she tried to create dialogue in which the characters said nothing meaningful about themselves – 'it was my intention to demonstrate that people generally only talk in terms of disconnected ideas, even when it appears that they are communicating with one another. I tried not to mimic real speech but to suggest its pattern'» in Hames P., *ivi*, p. 134.

41 «As Krumbachová put it, tragedy is revealed by pictures 'and our words have no relationship to what we see'. Thus, Němec uses images deriving from photojournalism, emulating the style of Henri Cartier-Bresson, and also draws on images from the history of art, including Goya's *Capriccios*, while the seating arrangements for the banquet are based on those for Nobel Prize ceremonies. The deliberate use of photographic images with 'everyday' connotations links the absurd dialogue with political reality while an emphasis on close-ups establishes a strong sense of claustrophobia». *Ibidem*.

42 Ester Krumbachová in Liehm A., *Closely Watched Films*, cit., p. 280.

appare totale poiché non vi è nemmeno più lo scontro fra il singolo con il sistema: le due ragazze decidono di assumere totalmente in sé l'assurdità del sistema, diventando esse stesse assurde. «Se il mondo è corrotto, anche noi saremo corrotte» pronunciano le due ragazze all'inizio del film, quasi fosse un manifesto di intenti. Non vi è più la contrapposizione, che stava alla base della metafora di *Hoří, má panenka* e *O slavnosti a hostech*, fra un mondo di regole sociali repute 'razionali' e un sistema che le nega, dando origine al dissidio del singolo verso la società e al suo conseguente isolamento causato dalla perdita di senso. Qui è il nonsenso ad essere assunto a sistema, il dissidio fra razionale e assurdo viene sublimato nella completa accettazione dell'assurdo come *modus vivendi*. Disse la Krumbachová infatti che «le due eroine sarebbero rimaste impassibili e distaccate anche se dei cadaveri gli fossero caduti in testa⁴³».

In *Hoří, má panenka* abbiamo la distruzione dei rapporti umani, delle regole sociali, del linguaggio, la distruzione del rispetto per l'autorità e della fiducia nel prossimo, distruzione della potenzialità da parte dell'elemento divergente di cambiare (o perlomeno tentare) lo *status quo*. Le due *Margheritine* non mostrano alcun rispetto o interesse né per gli altri né per le regole, abusano della gentilezza altrui (sfruttano potenziali amanti di mezza età solo per farsi offrire il pranzo), sprecano il cibo in quest'ansia perenne di ingurgitare e masticare, nell'inutile ricerca di 'fare' continuamente qualcosa per combattere la noia e scacciare l'*horror vacui* della semplice esistenza. Il film raggiunge il suo climax con la distruzione di un sontuoso banchetto, che viene calpestato, gettato a terra (e in piccola parte, assaggiato) e con l'ipotizzabile morte delle stesse protagoniste, schiacciate dall'enorme lampadario su cui fino a prima si erano divertite a ciondolarsi come fosse un'altalena. Siamo andati ben oltre la caricatura, perché addirittura queste due fanciulle non hanno nessuna connotazione spazio temporale, né psicologica, a malapena un nome: sono due marionette che agiscono, due corpi che più che pensanti sembrano essere solo agenti. Le due Marie (Marie I e Marie II) non dimostrano avere nessuna coscienza e morale proprio perché hanno deciso di negarle: parlano tanto e senza senso, rimescolano tutto e fanno confusione, fino al giungere dell'inevitabile catastrofe⁴⁴. Paradosso e assurdo, defamiliarizzazione dei gesti e degli oggetti quotidiani, messa a nudo della sperimentazione tecnica, visiva, sonora e linguistica e del collage dadaista: se questi sono le strategie chiave con cui *Sedmikrásky* è costruito, siamo dunque di fronte ad un nuovo concetto di 'realismo', che è precisamente quello che fu l'intuizione chiave di

43 *Ibidem*, p. 281.

44 «They talk a lot of nonsense, mix everything up, and the inevitable catastrophe follows», *ibidem*, p. 281.

Effenberger: l'idea che la realtà in sé non sia più quella categoria identificata dal realismo⁴⁵.

4.7 Un nuova definizione di realismo

Nel suo stimolante saggio del 2011 *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*⁴⁶ Jonathan Owen sostiene come la più stretta connessione fra avanguardie e *nová vlna* sia da ricercarsi sul piano estetico. Questa connessione andrebbe vista come risultato sia della diretta influenza delle avanguardie storiche che del contesto intellettuale, in cui venne promossa la riscoperta e lo sviluppo delle tematiche sperimentali delle avanguardie. Il movimento strutturalista praghese fu riscoperto nella liberalizzata Cecoslovacchia della metà degli anni Sessanta⁴⁷, e con esso i nuovi approcci critici che stavano in quegli anni circolando in Europa (incluse le teorie sulla ricezione e la semiotica francese). Sempre secondo Owen, la particolare posizione surrealista di Effenberger, che riteneva ogni interesse per il ruolo autonomo dell'estetica come frivolo e politicamente irresponsabile, risentirebbe dunque di questa atmosfera culturale, in cui la riscoperta del concetto avanguardista dell'opera d'arte come struttura specifica e autonoma si somma all'enfasi sulla forma, sostenuta del gruppo strutturalista praghese.

La tradizione del formalismo russo cui il neo-strutturalismo praghese degli anni Sessanta, sotto la guida di Jan Mukařovský⁴⁸, si rifaceva, riconosceva che il valore di verità dell'opera d'arte si basasse «sulla sua capacità di deformare nella misura in cui defamiliarizza il mondo come è normalmente esperito⁴⁹». Si tratta ovviamente di un significato di 'realismo' che non ha nulla a che fare con gli intenti di mimesi e verosimiglianza «che il cosiddetto movimento realista del diciannovesimo secolo propugnava⁵⁰». Notando come per i formalisti la pratica estetica sorgesse molto spesso da un radicale programma politico, Owen ipotizza che l'utilizzo da parte della Chytilová delle strategie di defamiliarizzazione formaliste possa essere interpretato come un modo per convogliare significati politici: queste strategie includono l'uso della metafora, l'esagerazione e la messa a nudo della tecnica⁵¹. Attraverso l'esagerata e straniante modalità estetica di

45 «The idea that reality is itself no longer realist» in Owen J., *Avant-Garde to New Wave*, cit., p. 15.

46 *Ibidem*, p. 15.

47 Il momento di nascita del Circolo Strutturalista Praghese (PLK: Pražský lingvistický kroužek) fu infatti il 1 dicembre 1930.

48 Tria M., *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa: avanguardia, utopia e lotta politica*, cit., p. 202-205.

49 Owen J., *Avant-Garde to New Wave*, cit., p. 105.

50 *Ibidem*.

51 *Ibidem*.

rappresentazione del reale messa in atto in *Sedmikrásky*, la Chytilová sarebbe quindi riuscita a mostrare la vera natura, perversa e malata, della società e delle sue istituzioni. In questa maniera Owen riabilita la lettura in chiave di edificazione morale delle opere della regista, allontanandosi dalle critiche di 'formalismo astratto' formulate da Effenberger. L'estetica della defamiliarizzazione e dell'esagerazione sarebbero dunque funzionali alla formulazione di un ben preciso messaggio politico.

Dove ci conduce questo ragionamento? A due significative conclusioni: alla definizione di una nuova modalità di 'realismo' e al venir meno del dibattito 'realismo vs. non realismo'.

Siamo infatti partiti dall'analisi del realismo documentario di *Hoří, má panenka* e dalla considerazione del suo innegabile messaggio politico. Abbiamo messo in luce la sua costruzione metaforica e individuato quelle tecniche di esagerazione e defamiliarizzazione che conducono questo film, per analogia, nella categoria di 'surrealismo dell'assurdo' cui appartiene anche un altro film degli stessi anni dalla spiccata valenza politica, *O slavnosti a hostech* di Jan Němec. Il film *Sedmikrásky*, più difficilmente inquadrabile nella categoria di 'surrealismo dell'assurdo' in cui abbiamo incasellato gli altri due, mostra però la presenza delle stesse tecniche di esagerazione e defamiliarizzazione. Alla luce del ragionamento di Owen per cui anche la pura sperimentazione tecnico-formale conserverebbe una valenza politica, giungiamo alla ridefinizione del concetto stesso di 'realismo', adottando il significato che ad esso attribuisce la formulazione del formalismo russo. 'Realista' sarebbe un film che mostra l'alienazione, la deformazione e lo straniamento del mondo. Va ribadito che né Chytilová né Němec né Forman hanno mai dichiarato di essere stati influenzati direttamente dai dibattiti che in quegli anni avvenivano sui concetti di forma e di struttura, ma rimane il fatto che sia stato in questo contesto culturale che le loro opere si sono sviluppate. Ci siamo appoggiati alle ipotesi di Owen poiché l'individuazione di questa nuova definizione per il concetto di realismo ci aiuta a problematizzare e ad arricchire di senso dell'opera di Forman, e ci aiuta a definirne meglio la complessa identità.

Circa la seconda conclusione, riportiamo qui l'affermazione di Hames, secondo il quale lo sviluppo della *nová vlna* metterebbe in luce l'artificialità del dibattito 'realismo' vs 'non-realismo'⁵²:

Both forms proved to be radical and controversial within the existing production context. It was not technique that worried the authorities in the case of Forman and Schorm but the messages contained within their "realist" format. However, it was technique in the case of Chytilová and a mixture both of technique and content in the case of Jan Němec (Peter Hames)⁵³.

52 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 281.

53 *Ibidem*.

La sfida estetica lanciata dalla Chytilová allo spettatore può contenere implicazioni politiche tanto quanto un'apparentemente banale commedia formaliana può contenere un messaggio eversivo. Nei tre film da noi qui esaminati si hanno infatti gli stessi messaggi (politici) veicolati attraverso l'impiego delle stesse strategie di defamiliarizzazione (metafora, esagerazione), ma a partire da punti di partenza fra loro opposti: la pura esteticizzazione della forma per la Chytilová, e una verosimile realtà in forma di metafora per Forman e Němec. Dilatare l'attenzione per il dettaglio realistico (come Forman) o esagerare all'inverosimile l'estetica con il rischio di giungere ad un formalismo astratto (come la Chytilová) non sono altro che le due facce di una stessa medaglia: entrambi conducono, attraverso la strategia dello straniamento, ad una più consapevole presa di coscienza della verità. Questi tre autori e le loro rispettive poetiche ribadiscono come l'ambiguità diventi lo strumento più importante attraverso cui stimolare l'attenzione dello spettatore e spingere ad uno sforzo interpretativo attraverso la completa messa in discussione della vicenda che prende forma davanti ai suoi occhi. In questo senso possiamo quindi dire, appoggiandoci a Owen, che un film come *Sedmikrásky* «attains its own kind of realism⁵⁴», attraverso un significato del termine che non si trova più in contraddizione con il realismo di Forman, ma ne condivide i mezzi espressivi e il fine.

Attraverso la così definita categoria formalista di 'realismo' riusciamo ad includere in un'unica tipologia opere assai diverse fra la cui coesistenza negli stessi anni dimostra la vitalità e originalità con cui i temi dell'alienazione e della apatia della società vengono declinati dai loro autori, e ci fa anche comprendere i motivi per cui la distribuzione di questi tre film fu così ostacolata da parte delle autorità. *Sedmikrásky* venne accusato di cripticità e incomprendibilità proprio a causa del suo essere un'opera aperta a molteplici e ambigue interpretazioni da parte dello spettatore, ed essa rappresenta l'apice dello sperimentalismo visivo, formale, sonoro di tutta la *nová vlna*. Si tratta di una spregiudicatezza che segna il punto massimo di maturazione del contesto culturale verso quella che sarà, di lì a poco meno di due anni, la Primavera di Praga. Dopo di ciò, film così politicamente aperti non saranno più realizzabili. Scrive Liehm a proposito di *O slavnosti e hostech* che il film aveva portato Němec al centro del conflitto della metà degli anni Sessanta: l'atmosfera generale era mutata in una tale misura, che finalmente vi era improvvisamente spazio per un vero scontro. «Il grado di libertà che permetteva di dare una testimonianza sul mondo non era più esclusivamente soggetto alle decisioni arbitrarie di coloro che stavano al di sopra, di macchinazioni

54 Owen J., *Avant-Garde to New Wave*, cit., p. 104.

dietro le quinte e intrighi di corte. I film entrarono sempre più nell'arena politica, spingendo i limiti di ciò che si poteva fare sempre un passo oltre⁵⁵». Anche se apparvero e vinsero in parecchi festival europei⁵⁶, tutti e tre vennero ritirati dalla circolazione in Cecoslovacchia⁵⁷ e segnarono la fine delle possibilità lavorative dei loro autori in patria⁵⁸. Dopo gli eventi del 1968, rientrarono nella lista nera dei film banditi dal regime stilata dopo il 1970⁵⁹.

Per stessa ammissione di Forman, il genere commedia fu l'elemento che salvò sempre i suoi film, Questa volta però la scusante del genere non funzionò; fu chiaro, persino ai poco esteticamente acculturati quadri del partito⁶⁰, che in *Hoří, má panenka* non si trattava di una semplice commedia.

In tutto c'è sempre ovviamente una certa dose di fortuna. Quando presentammo il film ormai pronto, accadde qualcosa che in quel periodo, all'interno di quel sistema, funzionava: la gente rideva. E agli occhi dei profeti, il riso toglie serietà alle cose. Smisero di giudicare il film come un riferimento alla vita reale o come fosse la realtà stessa e lo presero semplicemente per uno scherzetto. Gli organi preposti all'approvazione videro il film prima dell'élite intellettuale, prima della critica, per cui non ne conoscevano ancora l'interpretazione, la spiegazione, la versione orale [...] Succede sempre e dovunque: per uno snob [...] una buona commedia è sempre qualcosa di meno rispetto a un dramma stupido. Grazie a ciò i miei film hanno avuto una vita più semplice .

(Miloš Forman)⁶¹

4.8 Piccolo elogio dell'imperfezione

Abbiamo fin qui parlato sempre di cinema: tuttavia non è possibile comprendere fino in fondo la figura di Forman se non ripensando la sua produzione, fin qui descritta, in prospettiva: perché per il giovane Miloš, che aveva studiato sceneggiatura e non regia, quella del teatro era una

55 Liehm A., *Closely Watched Films*, cit., p. 280.

56 Si vedano per questo le schede filmografiche in appendice.

57 Ivi, p. 285. Lo stesso Němec spiega come dopo vari tentativi di riuscirci a presentarlo a Venezia nel 1967, il film doveva finalmente avere la sua *première* a Cannes nel 1968. In seguito alla rivolta 'maoista' dei registi della *nouvelle vague* francese, che interruppe quell'edizione del festival, la proiezione del film fu problematica e i premi ai vincitori non furono mai consegnati. In Tria M., Vecchi P., *La «Primavera», la festa e i diamanti. Incontro con Jan Němec* in Vecchi P. (a cura di) *Diamanti della notte. Il cinema di Jan Němec*. Il film fu censurato in patria e proiettato nelle sale solo per un breve periodo durante la primavera del 1968, e quindi bandito nuovamente. Nella Cecoslovacchia della normalizzazione il nome di Němec fu posto sulla lista nera degli studi di Barrandov. Di questa lista non vennero mai stilati dei registri ufficiali, anche se è possibile risalire ai titoli la cui lavorazione fu bloccata o la cui distribuzione fu impedita. Furono banditi più film nel 1970 che non nei precedenti vent'anni di regime (In Buchar R., *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2004, pp. 11-15).

58 Con la significativa eccezione della Chytilová, che pur con qualche difficoltà poté arricchire la sua filmografia durante tutti gli anni Settanta e Ottanta, approfittando della propria eccezionalità caratteriale e di genere.

59 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 142.

60 Sulla casualità ma anche la sensatezza dell'esegesi critica da parte della censura ben spiega Owen in *Avant-Garde to New Wave*, cit., p. 9.

61 Intervista di A.J. Liehm a Forman, *Com'è nato «L'asso di picche»* in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 231.

dimensione più che congeniale, per non dire connaturata alla sua indole, così come l'esperienza della recitazione aveva caratterizzato gran parte della sua gioventù. Sul suo amore viscerale per il palco e la recitazione dirà:

I loved acting, but even more I loved changing costumes and doing my make-up. As we performed Harpagon or Hadrian, I had to take the role of an old man, and I always couldn't wait to put my costume and funny wig on, or to hold the makeup brushes in my hands⁶².

Se la prima esperienza avviene nel 1945, durante gli anni in collegio a Podebrady, in cui dirige un gruppetto di compagni nel riadattare alcuni classici di Gogol e Molière, già la scelta del 1950 di portare in scena *La ballata degli stracci* è piuttosto indicativa: ormai stabilitosi a Praga, riesce a convincere uno dei mostri sacri del teatro ceco degli anni Trenta, E. F. Burian, a concedergli per una sera uno dei suoi teatri sperimentali praghensi⁶³. Lo spettacolo da portare in scena è niente meno che uno dei pezzi forti di Voskovec e Werich, il duo di attori dell'*Osvobozenè divadlo*. Teatro d'avanguardia praghese degli anni Trenta, fautore rinascita del teatro di cabaret, era caratterizzato da spettacoli dalla spiccata vena satirica, senso dell'assurdo, humour mordace, ampio utilizzo di parti cantate e sperimentazioni sceniche di matrice avanguardistica, su tutte il dadaismo e il surrealismo⁶⁴. Nonostante le divergenze personali che avevano portato Burian, anch'esso fra i fondatori dell'*Osvobozenè divadlo*, a separarsi da Voskovec e Werich⁶⁵, il loro repertorio si caratterizzava per una certa sfrontata leggerezza nell'affrontare apertamente temi di natura politica. Burian fu spedito nel ghetto di Theresienstadt per aver presentato nel 1940 uno spettacolo di danza contenente un messaggio anti-nazista malamente camuffato, mentre vari dei fortunatissimi spettacoli e film di V+W divennero un'influente scuola di sentimenti antifascisti. Il pubblico infatti ne sapeva recitare a memoria spezzoni interi e dopo la chiusura forzata del teatro, avvenuta nel novembre 1938 da parte dei Nazisti venivano continuamente organizzate repliche amatoriali dei loro spettacoli. Quando Forman portò la *Ballata degli stracci* a Praga, il nome di V+W non poteva nemmeno essere pronunciato: per garantirne la messa in scena, fece leva sul nome

62 *Ibidem*.

63 Si trattò del D40: D stava per *divadlo*, termine ceco per 'teatro', mentre il numero di accompagnamento era definito dall'anno di fondazione. I teatri di Burian divennero sinonimo di un teatro d'avanguardia socialmente impegnato, ed erano conosciuti ed apprezzati in tutta Europa e anche negli Stati Uniti. In Burian Jarka M., *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*, Routledge Taylor and Francis Group, London, 2002, p. 58.

64 Al Poetismo, in cui Voskovec era coinvolto, si potrebbe attribuire una considerevole percentuale della bizzarra vena che caratterizzava l'umorismo di V+W. *Ibidem*, p. 23 «To Poetism, with which Voskovec was involved, may be attributed a considerable amount of the freewheeling whimsy that characterized much of V+W's humor».

65 Burian, Honzl e Voskovec erano infatti membri di Devětsil. Estensive note sono dedicate a questi personaggi e alla storia del teatro da Liehm, in *The Miloš Forman Stories*, cit., pp. 151-153 e da Burian, *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*, cit., pp. 20-25.

francese dell'autore del testo, il poeta tardo medievale François Villon, che la scrisse nel 1489.

Il sonoro fa nascere la commedia. Ovviamente, già nell'era del muto si girano commedie e film comici, ma l'umorismo ceco, per sua natura politico, è un umorismo parlato. Per questo, solo l'interruzione della parola ne rende possibile lo sviluppo. E non è a caso che il livello più alto lo raggiunga là dove può poggiarsi sull'esperienza scenica di due protagonisti dell'*Osvobozené divadlo*: V+W⁶⁶.

Come ricorda lo storico del teatro Jarka Burian⁶⁷, è difficile immaginare un contrasto più marcato nel periodo tra le due guerre tra la tradizione del teatro su larga scala di Burian, basata sul supporto finanziario dello stato e messa in scena al Teatro Nazionale, e gli spettacolini a base di jazz e cabaret ideati e messi in scena dal duo Voskovec-Werich nei piccoli teatri di Praga, prodotti serialmente e per fini prettamente commerciali, ma di immenso successo popolare. Quest'ultima produzione teatrale ebbe un arco di vita piuttosto breve, di soli undici anni di vita, ma creò un folto pubblico di fan che compravano i dischi e i film prodotti dal duo. Autori e librettisti, realizzatori anche delle scenografie e dei costumi, nonché attori soli e principali dei loro spettacoli, mettevano in scena degli one-man-show dove le loro due metà artistiche erano complementari alla creazione di un'unica, geniale personalità artistica. Ricollegandosi alla tradizione della recitazione da commedia dell'arte italiana, con una maschera di trucco bianca dai tratti facciali stilizzati, portavano in scena i loro personaggi di base, due giovani ragazzotti dall'animo buono e onesto (anche se ormai cresciuti), che cercano di cavarsela in un mondo difficile da comprendere. L'immane satira politica al centro dei loro pezzi⁶⁸ era condita da uno humour che variava dal lazzo studentesco alla satira di stampo aristofanesco, e dall'immane accompagnamento musicale costituito da interludi musicali o da veri e propri musical. Con la chiusura forzata del loro teatro nel 1938 si spense ogni vena di innovazione: rimase solo Burian, con i suoi teatri sperimentali aperti in varie zone della città fra il 1934 e il 1941: ma anch'egli sarà ben presto costretto ad abbracciare il realismo socialista.

Suchý and Šlitř, all of us admired Voskovec and Werich; but their early beginnings, particularly the legendary *Vest Pocket Revue* from 1927 we knew only from rehearsal. It suffered the fate of all famous theatrical productions – it disappeared into oblivion, changed into a legend, and no one will ever know what it really looked like. I used to say

66 Boček J., *La tradizione del cinema d'anteguerra*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 160-161. «Their mixture of circus, jazz, vaudeville and dadaism gave birth to what the novelist Josef Škvorecký described as "a kind of intellectual-political musical"» in Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 34.

67 Burian J. M., *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*, cit., p. 20.

68 E' sempre Boček a far notare, nello stesso articolo, come in vari dei film di W+V «si possano ravvisare quelle satire politiche rivolte all'attualità che portano fino al film di Jasný *Až přijde kocour* (1963) o a *Bílá paní* di Podskalský (1965), e dove è significativo che l'attualità politica vi venga rafforzata dalla presenza di elementi fantastici, sovrannaturali o irreali».

to myself that Voskovec and Werich would have been happy to have their *Vest Pocket Revue* on film.
(Miloš Forman)⁶⁹

Dopo l'invasione di testi di propaganda di diretta ispirazione sovietica negli anni immediatamente posteriori al colpo di stato comunista del 1948, verso la metà degli anni Cinquanta sulla scena cecoslovacca regnava il vuoto quasi assoluto, mentre scomparivano quasi inosservate le grandi personalità dell'avanguardia teatrale degli anni Trenta, tra cui ricorderemo in particolare il già citato E. F. Burian. Ma ad un grande maestro che scompare, se ne affianca un altro: la fine del decennio segnò infatti l'emergere dell'allievo di Burian, Alfréd Radok, che sarà a sua volta maestro di Forman in quella grandiosa esperienza che fu la *Laterna Magika* per l'Expo Universale di Bruxelles nel 1958⁷⁰. La *Laterna Magika* fu l'applicazione, alla più larga scala allora disponibile, di queste idee di teatro totale, di *Gesamtkunstwerk*⁷¹, di proiezioni multiple, cinemascope, musica stereofonica, performances dal vivo o in sincrono su palcoscenici diversi, in alternanza o simultaneamente a proiezioni fisse o in movimento. Quello di Burian era un modo di intendere il teatro come arte autonoma, in cui le sceneggiature erano indirizzate a raggiungere il massimo impatto teatrale. Il suo ideale era quello di rigettare il teatro inteso come illusione realistica e tutti gli sforzi erano volti a realizzare allestimenti scenografici totali in cui includere tutte le maggiori innovazioni possibili⁷². Su questa influenza Forman scrive nella sua autobiografia:

When I look back on my early films, I think they were mostly about trying to see clearly. I didn't realize it back then, but I suppose I was subconsciously reacting to the highly stylized, theatrical, rich style of Alfréd Radok. I merely wanted to go for a walk around the block, at the old neighborhood, and see it just as it was⁷³.

Anche a Bruxelles tuttavia, il nostro Forman riceverà una dimostrazione di alta classe da parte di Radok, il quale, nonostante il pressante messaggio ideologico che dallo spettacolo doveva trasparire, per ordine del ministero della cultura cecoslovacca che aveva commissionato l'intera opera e che attraverso questa intendeva presentare agli occhi del mondo la Repubblica socialista

69 In Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 122 e Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 33.

70 Pacini G., in Guenzani C. (a cura di), *Václav Havel: Dissenso culturale e politico in Cecoslovacchia. Per una decifrazione teatrale del codice del potere*, cit., p. 18. Škvorecký ricorda come Forman fosse tra i giovani che erano soliti frequentare l'abitazione di Werich a Kampa, in Škvorecký, *All the Bright Young Men and Women*, cit., p. 70.

71 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 22.

72 Burian J. M., *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*, cit., p. 59: The more a theatre performance doesn't resemble a photograph of life, the more it becomes theatre [...] I think of a theatre performance as a ceremony, as a kind of rite that is presented before spectators. The spectator becomes a participant of this ceremony (E.F. Burian)

73 Forman M., Novák I., *Turnaround: a memoir*, cit., p. 129.

cecoslovacca, riuscì a modellare l'ideologia secondo la propria personale visione:

Radok was a magician of theatrical illusion and none of those big bosses had a clue that the famous "propaganda" collage was just the set piece for his own poetics and invention. Of course, the mandatory scenes from current Czechoslovakia and its cultural life weren't missing, but what Brussels was fascinated with was Radok's method and invention.

(Miloš Forman)⁷⁴

Il caso volle poi che, a dividere con lui la stanza d'albergo di Bruxelles, in quanto anch'essi parte del gruppo di lavoro per l'Expo, ci fossero anche due giovani cantanti e compositori pop che stavano cercando nel mentre di fare strada nei locali jazz di Praga. Il loro nomi erano Jiří Suchý e Jiří Šlitr: la loro proposta musicale per la Laterna venne respinta dalla commissione, ma l'amicizia che in quei sei mesi di convivenza si instaurò fu quella che portò Forman a presenziare, assieme agli amici Passer e Ondříček, alle audizioni dell'appena nato teatro *SeMaFor*, fondato da uno dei due Jiří e nel quale il duo si esibiva regolarmente⁷⁵. In quel teatro e con loro nacque *Konkurs*, e a loro si devono le musiche originali di questo doppio film così come di *Černý Petr*: dove la passione sfrenata per il teatro di uno sceneggiatore debuttante incontrò il potere nascosto della macchina da presa 16 mm. Che sia stato l'amore per il palco a portarlo ad osservare così da vicino l'umanità nel momento altissimo e fragilissimo della performance, girando i suoi primi film su audizioni, concorsi e sale da ballo?⁷⁶

74 <http://milosforman.com/en/about/theatre>

75 Liehm A., *The Miloš Forman Stories*, cit., p. 33.

76 A questo proposito, anche Hames sostiene: «Despite these early involvements with film, it was ultimately through the theater that Forman came to make his directing debut [...] it was out of this background that his project to film a documentary on the work of the *Semafor* developed» in Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 122.

Conclusioni

L'impressione che la *nová vlna* sia stata un fenomeno miracoloso e improvviso fu sicuramente favorito dal grande numero di nomination e premi vinti nei festival europei e americani a partire dalla metà degli anni Sessanta: Locarno, Mannheim, Pesaro, Venezia, Cannes e Bergamo, senza dimenticare i due Oscar del 1965 e 1966¹. Si è cercato di mettere in luce nel primo capitolo come il 'miracolo' non esista, e di come invece si sia trattato di un fenomeno che investì tutta la cultura ceca, attraverso letterati, scrittori, giornalisti, filosofi, ma anche economisti e, nelle ultime fasi, alcuni esponenti dell'*establishment* politico. In questo, il cinema cecoslovacco ebbe un ruolo importante nel porre le basi culturali e sociali per quella che sarebbe diventata la Primavera di Praga nel 1968. Si è trattato di un processo lento e continuo: anche se si può ipotizzare che falle nel sistema fossero già state presenti già dalla fine degli anni Cinquanta², fu soltanto a partire dal 1968, quando ogni censura era stata abolita e i gruppi di produzione avevano raggiunto la piena autonomia, che i film cecoslovacchi «cessarono di essere solo analisi parziali e palloncini sonda e cominciarono a delineare un quadro di quella che il filosofo Karel Kosík definì la 'totalità concreta' del mondo stalinista³». Sostenendo l'azione creativa di autorealizzazione del singolo individuo in opposizione ad una visione del mondo per cui solo il Partito può essere l'agente e il soggetto della storia⁴, Kosík opponeva la «totalità concreta» di un mondo in continuo divenire alla «pseudo-concretezza» di una realtà sociale menzognera, chiusa e immutabile. Alla stessa maniera le arti iniziarono a mostrare la vera faccia della realtà con una veemenza che mai era riuscita ad emergere prima, nel preciso intento di risvegliare le coscienze dal torpore dell'assuefazione all'ideologia.

1 Il 1963 premia a Locarno *Transport z ráje* di Brynych; nel 1964 *Démanty noci* (I diamanti della notte) di Němec vinse il gran premio al festival di Mannheim e il gran premio della Bergamo per *O slavnosti a hostech* (Sulla festa e gli invitati), mentre *Mucedníci lásky* (I martiri dell'amore) riceve la menzione speciale a Locarno nel 1967. Con il film d'esordio *Každý den odvahu* (1964, Il coraggio d'ogni giorno) Schorm vinse nel 1966 il Grand Prix al Festival di Locarno; l'anno successivo, sempre a Locarno, ricevette una menzione per *Návrat ztraceného syna* (1966, Il ritorno del figliol prodigo). Del 1965 è la menzione speciale per *Obchod na korze* (*Il negozio sul corso*), nominato alla Palma d'Oro a Cannes, e quindi Oscar come miglior film in lingua straniera nel 1966. Nel 1968 la statuetta va a *Ostře sledované vlaky* (*Treni strettamente sorvegliati*), mentre nel 1969 Jasný si impone a Cannes come miglior regista per *Všichni dobří rodáci* (*Tutti buoni compatrioti*), aggiudicandosi il premio speciale della giuria e la nomina alla Palma d'Oro. Per quel che riguarda Forman, *Černý Petr* vince il Gran Premio e Premio della giovane Critica al Festival di Locarno, Premio della Federazione Italiana Circoli del Cinema, Premio della rivista Cinema al Festival di Venezia e Premio dei critici cecoslovacchi. Per *Lásky jedné plavovlásky* vince il Premio CIDALC al Festival di Venezia, premio Académie du cinéma (Étoile de cristal), Premio Bambi e una nomination all'Oscar 1966 come miglior film straniero.

2 Ovvero poco dopo l'imposizione del realismo socialista a partire dall'ascesa al potere comunista nel 1948. In *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 77.

3 Mira e Antonín Liehm, in Vecchi P., *Miloš Forman*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 42.

4 Owen J., *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, Oxford, New York, Berghahn Publishing, 2011, p. 40.

Attraverso la ricostruzione storica dei primi capitoli sono state ripercorse le ragioni che portarono alla volontà di un rinnovamento sociale radicale, e di quale sia stato il ruolo della classe intellettuale nel trovare le proprie vie autonome dalla politica per esprimere il disagio e il malessere della società. Nel cinema in particolare, questo risveglio passò attraverso la messa in discussione dei generi e delle tecniche, grazie a professionisti consci delle novità internazionali ma ben radicati alla tradizione e al passato. Dove si è posto il cinema di Forman rispetto a tutto questo? Scrive Petr Král:

Quello di Forman è un cinema che è stato definito 'entropico': riducendo i film a una serie di situazioni, al tempo stesso banali e incongrue, che assumono una forma ben definita solo attraverso l'improvvisazione degli attori, o meglio dei non attori, questi autori hanno a loro volta aperto il cinema a un'invasione del reale nei suoi aspetti più crudi e accidentali, in quelli più sconcertanti. Alimentando l'azione di eventi affidati al caso e di momenti realmente vissuti, ivi compresi i tempi morti, i cineasti rivelano l'indeterminazione innata delle cose e ciò che, in esse, si ostina a spossessarci delle nostre conquiste. Forman e i suoi amici, inseriscono le loro esplorazioni nell'imprevisto di una prospettiva particolare, legata all'esperienza specifica del popolo ceco e a tutta la sua memoria: la prospettiva di uno smantellamento sistematico delle illusioni da parte del potere totalitario.⁵

Si tratta quindi di una critica sociale che non è passata attraverso messaggi rivoluzionari, vicende di ribellioni forti ed estreme come quella di *Žert (Lo Scherzo)* di Kundera, o la radicale messa in dubbio dei principi del socialismo quale si poteva trovare in *Sekyra (La scure)* di Vaculík. La demistificazione di Forman è emersa fra le righe di temi e situazioni che, seppur specificamente riferiti alla Cecoslovacchia del tempo, sono generalizzabili a tutte le giovani generazioni. Il creatore di *Černý Petr* dimostrò di conoscere le coloro che vennero quindici anni dopo di lui: senza idealizzarli, né tantomeno giustificarli, li ha compresi con simpatia e talvolta ne ha quasi avuto compassione⁶. Ha colpito l'ottusa morale 'piccolo borghese' dei padri tanto quanto la mancanza di ideali e di prospettive dei figli. La presenza di questo piglio critico, seppur velato e limitato nelle prime opere, venne percepito anche all'epoca, come dimostrano le critiche cui fu sottoposto, in patria e all'estero.

Quale sarebbe il segreto di Forman? Forse semplicemente quello di essere stato un attento ascoltatore: se pensiamo infatti alla genesi di tutti i film cechi fin qui analizzati, ci rendiamo conto di come egli abbia funzionato come un ricettore: agendo da tramite per la diffusione di certe

5 La definizione di «entropico» è di Petr Král in *Uno sguardo sulla «jeune vague» del cinema ceco*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, Torino, Lindau, 1994, p. 46.

6 Liehm A., *The Miloš Forman Stories*, New York, IASP (International Art and Sciences Press), 1975, p. 54.

istanze, non ha fatto che restituire ciò che ha captato. Le persone, i difetti, la bassezza e la banalità sono lì fuori, e a lui sta il merito di aver prestato attenzione al mondo che attorno a lui scorreva. Con il suo cinismo e l'occhio attento, ma senza moralismi. Allora come oggi, è come se il film partisse dallo spettatore e tornasse allo spettatore, ma dopo essere passato attraverso il 'metodo Forman'. Ciò che rende così godibili e apprezzabili i suoi film ancora oggi è proprio questo suo lavorare senza apparentemente instaurare alcun rapporto di forza o di superiorità nei confronti dei suoi attori/personaggi. Se abbiamo parlato di evoluzione dal cinismo all'umanesimo in uno degli scorsi paragrafi, questa è la ragione: non si tratta infatti di cinismo fine a se stesso, ma di «cinismo al servizio della verità», come lo definì Effenberger.

Se di influsso del *cinéma vérité* si è potuto parlare, forse l'unica eredità sta in una certa modalità documentaristica che possiamo identificare nell'attenzione dello sguardo, la lunga osservazione, il realismo di tempo e luogo, la limitazione del ruolo della sceneggiatura, l'impiego di attori non professionisti e il ruolo dell'improvvisazione. Ma il 'metodo Forman' è andato ben oltre questo: la lunga gestazione degli script e la grande cura per la rifinitura dei dettagli testimoniata da Forman nella sua autobiografia ci dimostrano l'elevato grado di artificio interno⁷. La genesi dei film si è sempre legata a storie vere, di cui il team è venuto a conoscenza per mano dei diretti protagonisti di quelle vicende, e tuttavia essa serviva solo a fornire una sequenza narrativa familiare al pubblico, mentre la vera enfasi era posta sulle situazioni, in cui Forman poteva osservare i suoi non-attori, le loro facce e le loro interazioni. Su tutte, le lunghe sequenze dei balli, che appaiono in tutti i suoi film tranne che in *Konkurs*. Anche se è possibile ricondurre ciascuno dei personaggi formaniani a una tipologia caratteriale e di comportamento, ciascuno di loro ci appare sullo schermo prima di tutto come portatore del carattere di se stesso, fine cui era indirizzato l'utilizzo degli attori non professionisti. Per *Téchiné*, non vi sarebbe rischio di rappresentazione caricaturale poiché si ha in Forman il persistere di un'eredità neorealista «nella quale il sapore di un tratto impedisce la caricatura attraverso l'introduzione di una dimensione morale⁸», quell'«etica dell'estetica» di cui si è discusso nel secondo capitolo.

Se dunque l'eredità del *cinéma vérité* è costituita dall'acquisizione di una serie di soluzioni formali e meccanismi metodologici, a livello di contenuto si può forse parlare di una qualche eredità neorealista, rappresentata dal tentativo di cercare il valore nel quotidiano, nel soffermarsi su quelle

7 Come si è visto nei paragrafi 2.2.2. e 2.2.3.

8 Citato in Vecchi, *Miloš Forman*, cit., p. 32.

vite in cui qualcosa di straordinario non è nemmeno plausibile che accada⁹. Ma la compiacenza e lo sguardo compassionevole rivolti ai più deboli non si risolvevano solo in questo. L'intento era quello di costruire una vicenda in cui lo humour perdeva qualsiasi sorriso compiacente per diventare autodistruttivo, in quanto andava ad intaccare i fondamenti di ciò che è giusto e ciò che è sbagliato.

Sulla base del *piccolo uomo ceco*, i cineasti di tendenza verista dimostravano la labilità della dottrina secondo la quale questo relitto del passato si sarebbe necessariamente estinto con l'istaurazione del nuovo ordine sociale. In altre parole, nei film cechi gli attori presi dalla strada incarnavano l'esatto contrario di quanto essi raffiguravano nei film sovietici: là erano rappresentanti e personificazione della rivoluzione, i neorealisti li avevano utilizzati per esprimere il proprio amore verso la gente e per rigenerare l'autenticità perduta. Nel caso ceco erano la prova vivente di una stagnazione sociale e morale, e con ciò allo stesso tempo uno strumento di critica (Stanislava Přádná)¹⁰.

Si trattava di commedie dove ciascuno spettatore ceco poteva veder riflessa la propria immagine così come quella delle bizzarrie quotidiane della burocrazia socialista: per funzionare da strumento di rinnovamento sociale, questi personaggi non dovevano però indurre troppo al comico e al riso aperto. Molto spesso nei film di Forman più che un riso si ha un sorriso bonario, dove entrambi, il regista come lo spettatore, riconoscono nel personaggio rappresentato la verità del comportamento di tutta la società. Abbiamo a lungo esaminato la definizione di «funzione critica dell'assurdo», giungendo a sottolineare l'importanza dell'ambiguità e dello straniamento come meccanismo chiave per attuare lo sforzo interpretativo¹¹ e giungere al livello superiore di conoscenza del reale. Dalla crudeltà delle commedie di costume Forman è passato in *Hoří, má panenka* ad una costruzione metaforica molto più solida e organizzata secondo direttrici precise ed esplicite¹², dove il riso assume un significato antigerarchico e demistificatore¹³.

L'umorismo ceco, scrive Boček, per sua natura politico, è un umorismo parlato¹⁴ che ebbe nel mix

9 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 58. «The films also reflect the Italian Neo-realist view of seeking out the value in the 'everyday', those lives in which nothing extraordinary is ever likely to happen».

10 Přádná S., *Il fenomeno degli attori non professionisti*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 103.

11 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 281.

12 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 43.

13 «Ora ci sono esseri umani inseriti in una situazione limite, che investe tutta la loro esistenza, presente e futura. A prima vista, la situazione così come viene descritta nelle diverse opere può apparire del tutto tranquilla o addirittura allegra e giocosa. In realtà, in essa si nasconde un'analisi puntigliosa e tenace, che non teme il rischio della banalità, del luogo comune, del grottesco e dell'assurdo. Si tratta dunque di un'analisi di natura squisitamente intellettuale, dove l'immagine poetica non rinuncia mai alla sete di conoscenza, alla tenerezza dell'amore, neppure nel dettaglio più naturalistico» in Lehuta E., *La letteratura e il cinema nella nová vlna slovacca* in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 203.

14 Boček J., *La tradizione del cinema d'anteguerra*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., pp. 160-161. «Their mixture of circus, jazz, vaudeville and dadaism gave birth to what the novelist Josef Škvorecký described

di circo, jazz, vaudeville e performance dadaista¹⁵ dell'*Osvobozené divadlo* del duo Voskovec e Werich la sua rappresentazione più alta. Il mix di cinismo e riso che caratterizzavano la vena politica della commedia ceca sono l'eredità con cui si è confrontato Forman sin da giovane.

Abbiamo visto come quest'ultima caratteristica della deformazione sia comune anche ai film che si legano più esplicitamente al recupero del filone surrealista ed avanguardista del secondo dopoguerra, come *Sedmikrásky* e *O slavnosti a hostech*, che ci sono serviti da termine di paragone per mettere in luce le componenti surrealiste presenti in *Hoří, má panenko*. Rispetto all'eccentrico e alla dimensione onirica del surreale, Forman è rimasto sempre più legato all'assurdo e all'ironia¹⁶: per questa ragione si è trovato in linea con il pensiero di Effenberger e con la sua declinazione di surrealismo per cui la realtà in sé non è più quella categoria identificata dal 'realismo', ma va a definirsi nella sua «capacità di deformare nella misura in cui defamiliarizza il mondo come è normalmente esperito¹⁷». La definizione di 'realismo' propria del formalismo russo e fatta propria da Effenberger è quella che ci permette di inquadrare nella maniera più precisa la tipologia della poetica 'realista' di Forman. Il nucleo della questione non sta più nella maggiore o minore verosimiglianza della rappresentazione della società, ma nella misura in cui questa rappresentazione riesce ad essere criticamente attiva nella percezione da parte dello spettatore, mettendone in discussione le certezze.

E' interessante verificare come entrambi i rappresentanti del filone 'verista' della *nová vlna*, Věra Chytilová e Miloš Forman, abbiano avuto un'evoluzione simile. In un'intervista rilasciata ad Antonín Liehm, Ester Krumbachová ha detto che il metodo di lavoro della Chytilová nella sua 'ricerca della verità' funzionava in un modo molto simile al processo che avviene nella vita di ognuno: dapprima impari cosa sta succedendo, poi impari cosa ti sta succedendo e infine impari chi sei davvero¹⁸. Dalle riprese effettuate con una macchina da presa 16 mm durante dei provini al

as 'a kind of intellectual-political musical'» in Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., p. 34.

15 *Ibidem*.

16 «This obstinate investigation of reality was, of course, a characteristic of many Czech films of the time, such as Miloš Forman's *A Blonde in Love* and *The Firemen's Ball*, and Ivan Passer's *Intimate Lighting*. But while they shared the irony and absurdity of Hrabal, they lacked his obsession with the eccentric» in Hames P., *The Comic Tradition in Czech Films*, in Diana Holmes, Alison Smith, *100 Years of European Cinema: Entertainment or Ideology?*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 69.

17 Owen J., *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, cit., p. 105.

18 «Life can be broken up into small segments: first you learn what is going on, then you learn what is happening to you, and finally you learn who you are. Only then can you begin to find out what you can do, and you learn that it really doesn't amount very much» in White E., *Living With the Truth: The Films of Věra Chytilová*, "Independent Study Project (ISP) Collection", Paper 515, 2004, http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/515 (ultimo accesso 27/06/2014).

teatro *SeMaFor*, dall'osservazione silenziosa dei caratteri propri degli individui più particolari e dotati di forte personalità che Forman avesse incontrato nei primi anni della sua carriera egli è passato a dire la propria sul mondo, quel mondo che aveva lungamente osservato e sezionato scientificamente con il suo sguardo da entomologo umano, rimettendo in discussione i criteri convenzionali di reale e verosimile. Allo stesso modo, dalla ripresa non stop di 24 ore di vita della modella di *Strop* la Chytilová era approdata, nel 1966 con *Sedmikrásky* e nel 1969 con *Ovoce stromů rajských jíme*, ai due film visivamente più sperimentali e spericolati della *nová vlna*, film decisamente lontani da ogni tentativo di decifrazione secondo i parametri usuali del realismo¹⁹.

Sedmikrásky e *Hoří, má panenko*, il primo del 1966 e il secondo del '67, sono entrambi film che sollevano domande più che dare risposte, lasciando lo spettatore privo di certezze ma pieno di inquietudini. Questo avviene attraverso metodi di analisi e approcci completamente diversi: il primo attraverso un sapiente uso degli espedienti formali (prodotto del trio Chytilová alla regia, Kučera alla fotografia, Krumbachová per la scenografia), il secondo attraverso una declinazione particolarissima del genere della commedia, costituito da una serie di episodi che acquistano via via effetti stranianti. «La realtà da sola non basta, la verità deve essere sorprendente²⁰» sosteneva Forman: potremmo rileggere alla luce di queste nuove coordinate anche le prime opere, apparentemente prive di elementi destabilizzanti e polemiche troppo aperte. Siamo sicuri di non trovarci anche qui di fronte ad un altissimo tasso di verosimiglianza, garantito dal 'metodo Forman' combinato con una velatissima disturbante realtà dell'assurdo? Raccogliamo nuovamente lo spunto di Owen²¹, che applica la teoria di Kosík ai film formaniani 'dalla lunga osservazione'. Messa in questi termini infatti, quello che vediamo in *Černý Petr* e in *Lásky jedné plavovlásky* sarebbero immagini della «realtà concreta» o solo della «pseudo-concretezza»? Si tratta cioè di un sistema sociale aperto dove l'individuo è fautore attivo della propria esistenza o invece una società immobile, distorta e alienata? Se i giovani sono emblema della prima modalità e i genitori della seconda, allora lo scontro generazionale sarebbe metafora dello scontro fra vecchio e nuovo mondo sociale?

19 Peter Hames citato in White E., *ibidem*, p. 9 : «that defy any realistic interpretation».

20 Forman M., *La verità deve essere sorprendente*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., p. 224.

21 Owen J., *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, cit., p. 40: «This dynamic vision is counterposed to the vision of the world in its 'pseudoconcreteness' or 'everydayness': social reality in the latter cases is seen as finished, unchangeable, and individuals as passive objects deprived of agency. (Kosik's critique of 'everydayness' has interesting implications for the Czech New wave's oft-noted preoccupation with everyday life: do, say, the observational films of Miloš Forman or Ivan Passer offer images of 'concrete totality' or only of 'pseudo-concreteness'?»).

Un'ultima questione rimane il portato di questo 'realismo', inteso come realtà della deformazione, nella produzione posteriore di Forman. Con l'emigrazione sul suolo americano questa caustica capacità critica di intervento sulla società continua, ma forse perde veemenza. In *Taking off* osserva le debolezze, i vizi e le manie di famiglie americane apparentemente normali: senza nascondere nulla, ci svela tutto senza giustificare né idealizzare i suoi insetti umani, ma alla fine sembra tornare ad avere quello spirito compassionevole per cui i nodi vengono sì al pettine ma vengono anche sciolti. In questo senso ci verrebbe da interpretare il duetto dei genitori di Jeannie come quel riso liberatorio di cui Vachek e Hrabal scrivevano. L'assurdo è portato alla luce, le incomprensioni vengono svelate, ma invece che cercare di cambiare le cose, il problema si risolve in un happy ending canoro che sembra quasi sublimare nella musica l'incapacità dei personaggi di chiarire e loro posizioni e i loro pensieri con il dialogo. Questo ha ovviamente un effetto anche sullo spettatore: sorridiamo di questi personaggi senza troppo rancore, perché in fondo a distanziare le fughe dal lavoro della piccola pedicurista di *Konkurs* e quella di Jeannie ci sono solo i dieci anni di distanza che nel frattempo sono passati, e l'evolversi della moda dal jazz alla musica hippie²². La critica ha infatti ravvisato in *Taking Off* la trasposizione americana di *Hoří, má panenka*, in termini di vicende, ambientazione e valori. Si tratterebbe però di una trasposizione in termini di «regressione», in quanto Forman sembra tornare alle contrapposizioni tematiche d'esordio: genitori/figli, esperienza/ideali, sicurezza/smarrimento²³, perdendo la complessità metaforica così come il cinismo viscerale dimostrato in *Hoří, má panenka*. Ma c'è una cosa che rimane inalterata: la sensazione di un'atmosfera non conforme a ciò che sta succedendo, un iperbolismo degli eventi catastrofici che via via si accumulano l'uno dopo l'altro, fino alla completa distruzione delle gerarchie parentali, dei ruoli, delle competenze, delle responsabilità. Risulta dunque illuminante leggere fra i titoli di testa il nome di Jean-Claude Carrière fra gli sceneggiatori di *Taking Off*: che fra i tanti Forman avesse chiamato fra i suoi collaboratori colui che a partire dal 1963 diventò lo sceneggiatore di Luis Buñuel, il regista surrealista per antonomasia, non ci pare una coincidenza²⁴.

22 Vecchi usa il termine «regressione» per definire questo ritorno di tematiche e riduzione della capacità di attaccare la morale comune.

23 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 49.

24 Non si trattò né della prima né dell'ultima collaborazione fra i due, che si erano conosciuti a New York appena dopo l'arrivo in America di Forman. Affascinati dal movimento hippie e da ciò che stava succedendo, fallita la possibilità di acquistare i diritti del musical *Hair* e di farne un film, i due si misero a lavorare sulla sceneggiatura di *Taking Off*. Nel frattempo vennero alla luce nel 1969 *La pince à ongles*, cortometraggio scritto a due mani con Forman e di cui Carrière fu anche regista, mentre nel 1972 il regista ceco mise in scena a Broadway la *pièce* teatrale scritta dall'amico *The Little Black Book*. I due collaborarono poi in *Valmont* (1989) e *Goya's Ghost* (2006), mentre al solo stato di sceneggiatura rimarranno *Embers* (2005), *The Ghost of Munich* (2010). In www.milosforman.com (ultimo accesso 13/01/2015).

Appendice I: Immagini



Fig. 1 Miloš Forman, *Černý Petr*, 1963

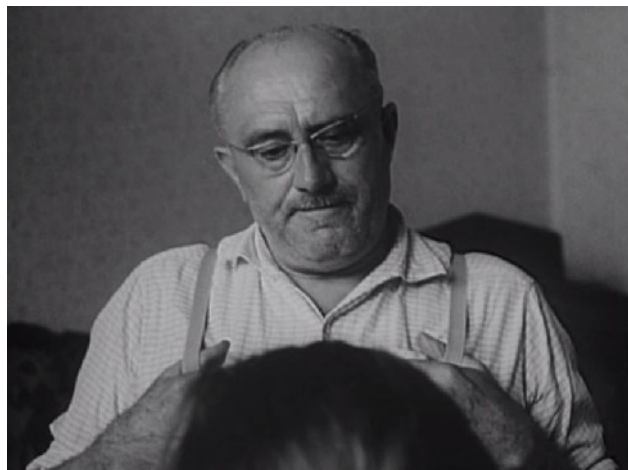


Fig. 2 Miloš Forman, *Černý Petr*, 1963



Fig. 3 Miloš Forman, *Kdyby ty muziky nebyly*, 1963



Fig. 4 Miloš Forman, *Hoří, má panenko*, 1967

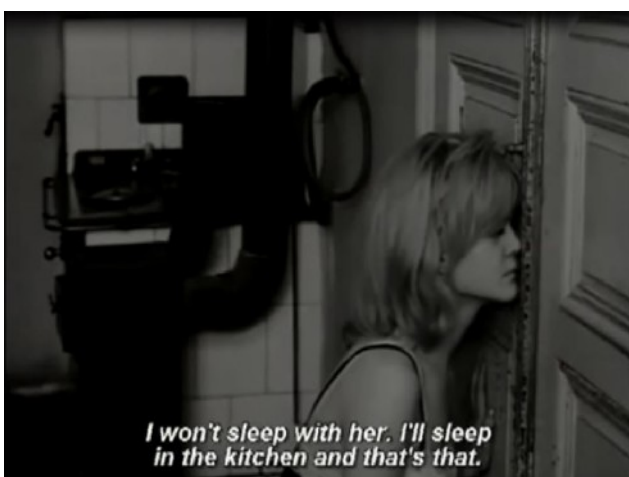


Fig. 5 Miloš Forman, *Lásky jedné plavovlásky*, 1965



Fig. 6 Věra Chytilová, *Pytel blech*, 1962



Fig. 7 Miloš Forman, *Lásky jedné plavovlásky*, 1965

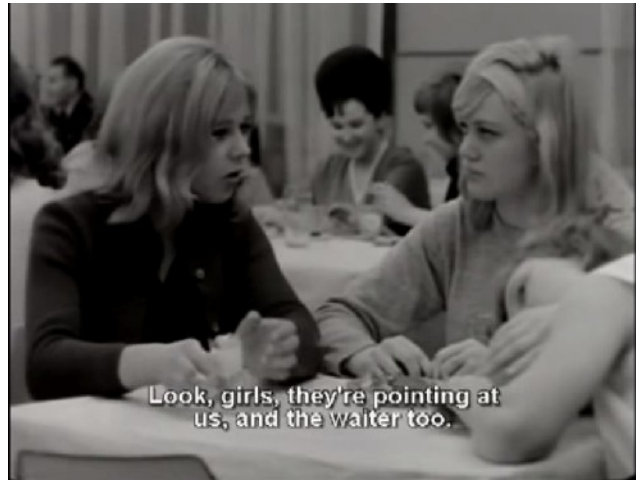


Fig. 8 Miloš Forman, *Lásky jedné plavovlásky*, 1965



Fig. 9 Miloš Forman, *Konkurs* 1963



Fig. 10 Miloš Forman, *Konkurs* 1963



Fig. 11 Miloš Forman, *Kdyby ty muziky nebyly*, 1963



Fig. 12 Miloš Forman, *Kdyby ty muziky nebyly*, 1963



Fig. 13 Miloš Forman, *Kdyby ty muziky nebyly*, 1963



Fig. 14 Miloš Forman, *Kdyby ty muziky nebyly*, 1963



Fig. 15 Miloš Forman, *Taking Off*, 1971



Fig. 16 Miloš Forman, *Taking Off*, 1971



Fig. 17 Miloš Forman, *Taking Off*, 1971



Fig. 18 Miloš Forman, *Decathlon in Visions of Eight*, 1973.



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

Fig. 19-24 Miloš Forman, *Hoří, má panenko*, 1967.



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29

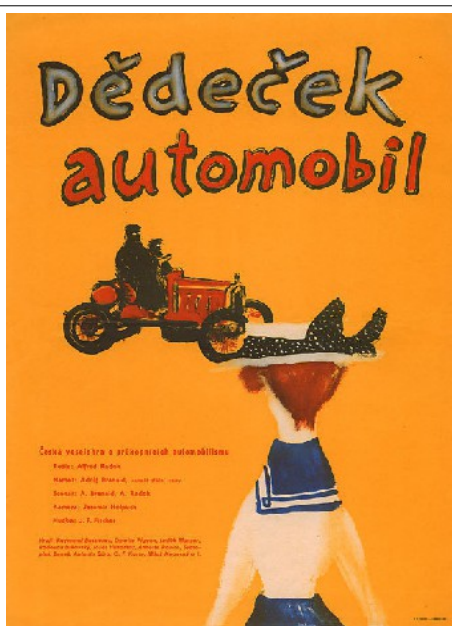


Fig. 30

Fig. 25-30 Miloš Forman, *Hoří, má panenko*, 1967.

Appendice II: Schede filmografiche

Per la redazione ci si è basati soprattutto sul volume di Paolo Vecchi, *Miloš Forman*, Firenze, La Nuova Italia, 1981 (serie Castoro Cinema n. 86) e sul sito ufficiale www.milosforman.com per i dettagli relativi ai premi ricevuti.



Titolo originale	Dědeček Automobil (Nonno automobile)
Regia	Alfréd Radok
Assistant director	Miloš Forman
Soggetto	Da un racconto di Adolf Branald
Sceneggiatura	Alfréd Radok
Paese di produzione	Cecoslovacchia
Anno	1957
Data di uscita	29 marzo 1957
Produzione	Barrandov Film studio
Lingua originale	Ceco
Colore	Bianco e nero
Audio	Mono
Durata	96 min
Cast	Raymond Bussières, Ginette Pigeon, Luděk Munzar, Josef Hlinomaz, Annette Poivre, Svatopluk Benes

My next film wasn't until 1956. It was *Grandpa Automobile*. At the beginning it was just another somewhat sentimental, somewhat moralistic story. But I was interested in something else: in automobiles and motorists -the spirit of the times, the end of the last century, a view from a distance at a time of great inventions, at the early romantic aspect of what today is quite common, I have always been fascinated by that period, it was a great time for individualism; everyone was an inventor in those days. Today is a time of leveling, of equalization. What we were actually doing was setting up a documentary according to old newsreels. Some things were the truth; others were pure imagination (Alfréd Radok)¹.

Una pellicola brillante, d'ambiente e di gusto francese, una rievocazione affettuosa, ma portata sino ad un'accentuazione drammatica, delle prime corse motociclistiche ed automobilistiche (Achille Frezzato)².

Radok offered Forman the opportunity to direct one of the film's crowd scenes. This scene took place in the morning in Stromovka park, in Prague, and was meant to show the fantastic demonstration of a three-wheeler in the beginning of the 20th century. According to Forman: "It was the first time in my life I had the whole scene at my command...Even though everybody did everything the way I had told them, something was wrong about it - I just couldn't tell what. So I asked them to repeat the scene" [...] He knew what was missing-- the scene was too perfect. He shot another take, however this time he directed some of the extras to act like they were not interested in the three-wheeler. This disinterest gave the scene the right chaotic atmosphere. "It was just a minor thing, a fleeting moment, but it was like an awakening for me. I realized at that moment that the truth on the screen was mostly demonstrated by those who contradicted it". (Peter Hames)³.

Su un piano minore, la rievocazione della *belle époque* è stata compiuta da Alfréd Radok. In *Dědeček Automobil*, ambientato in Francia - con la partecipazione di un caratterista gustoso come Raymond Bussières - ai tempi delle prime gare automobilistiche, film garbato e sorridente, il cui pregio maggiore è d'aver cercato - Radok è uno sperimentatore, come si vede dal suo spettacolo praghese della *Laterna Magica* di vedere quei tempi con una tecnica volutamente antiquata. Egli si è avvalso di frammenti delle 'attualità' del tempo, ha cercato di tener ferma per quanto possibile la macchina da presa e di riesumare l'antico impiego delle luci. Tuttavia, quella grazia di passato che si voleva ricreare è vestita d'un velo di polvere appena percettibile, sa un poco d'artificioso, e gli attori giocano evidentemente la commedia (Ernesto Laura)⁴.

Due anni dopo l'esperienza della *Laterna Magica* Forman viene richiamato come assistente alla regia e in *Dědeček Automobil*, per la regia di Alfréd Radok. Nanette, la figlia del meccanico del team francese si innamora di uno dei meccanici del team cecoslovacco durante una importante competizione internazionale. Dopo un anno di lettere d'amore e di prove tecniche dei motori, i due riusciranno a coronare il loro sogno romantico nonostante le barriere linguistiche, le gare e la gelosia paterna del padre di Nanette. Il film si apre con una lunga sequenze elogiative della tecnologia cecoslovacca e dei suoi eroi, in uno stile che si pone tra il documentario e i cinegiornali dell'epoca.

1 Intervistato da Liehm in *Closely Watched Films: the Czechoslovak Experience*, New York, White Plains International Arts and Sciences Press, 1974 p. 48.

2 Scheda di *Taking Off* in "Cineforum" n. 117, settembre 1972, citato in Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 19.

3 <http://milosforman.com/en/about/actor-collaboration>

4 Laura E.G, *Il cinema cecoslovacco*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960, p. 125.



Titolo originale	Štěňata (I cuccioli)
Regia	Ivo Novák
Assistente alla regia	Miloš Forman
Sceneggiatura	Ivo Novák, Miloš Forman
Montaggio	Jan Kohout
Paese di produzione	Cecoslovacchia
Produttore	Jaroslav Jílovec
Anno	1957
Produzione	Barrandov Film studio
Lingua originale	Ceco
Colore	Bianco e nero
Musica	Jan F. Fischer
Durata	78 min
Cast	Rudolf Jelínek, Jaroslava Panyrková, Jan Pivec, Blanka Waleská, Jana Brejchová

It was with *Puppies* that the world of the Forman School made its first appearance. Škvorecký writes: "It was a gentle and humorous story of young people, offering here and there a few glimpses into the real life of the young. After years of socialist realist fairy tales this was a complete novelty, and the critics predicted a great future for Ivo Novák".

(Peter Hames)⁵

La vicenda è già tipicamente formaniana: giovani indifesi e pasticcioni alle prese con le prime difficoltà della vita, genitori pedanti e ossessivi, situazioni da commedia spesso sconfinanti nella *pochade*. Novák, grazie anche all'apporto determinante di Forman, si lascia alle spalle con scandalosa audacia i canoni ancora imperanti del realismo socialista, a favore di un approccio più acuto e disinvolto, quasi fenomenologico, con la realtà delle giovani generazioni, che il regista guarda con occhio benevolo, in una quasi totale assenza di prospettiva schematicamente 'costruttiva'.

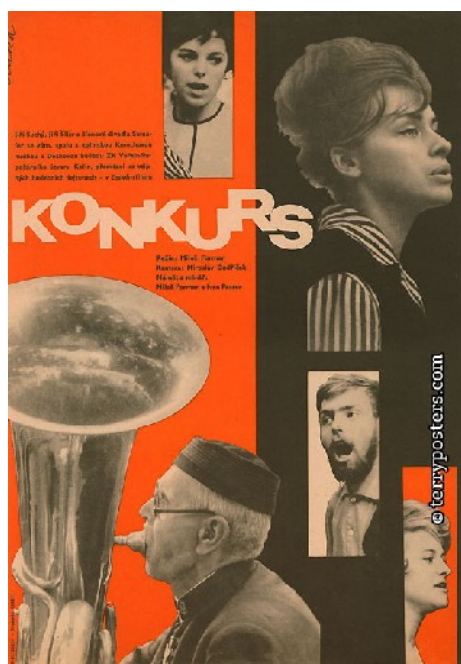
(Paolo Vecchi)⁶

Trama Un ragazzo si sposa all'insaputa e senza il consenso dei genitori. Siccome però non ha un posto dove passare la prima notte di nozze, fa entrare di nascosto la moglie nell'appartamento della sua famiglia. Naturalmente il padre e la madre scoprono i due sposi novelli.

La conferenza di Banská Bystrica del 1959 prese duramente di mira questo film. In particolare vennero rimproverati la spregiudicatezza e lo humour con cui rappresentava la vita di tutti i giorni, al di là di schemi e verità ufficiali. Tra i critici, solo Liehm ebbe il coraggio di difenderlo: in *Film a Doba* egli parlò di «una boccata di aria fresca», ma in seguito l'errore gli verrà più volte rinfacciato. Come tutte le opere non conformiste sfuggite al sistema, paga la sua relativa audacia con misure restrittive che ne limitano la diffusione. Nonostante il successo, non è mai mostrato all'estero, e il pubblico internazionale perde l'opportunità di conoscere una delle pietre miliari per comprendere la genesi e l'evoluzione della *nová vlna*.

5 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 122.

6 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 20.



Titolo originale	Parte I: Kdyby ty muziky nebyly (Se non fosse per questa musica)	Parte II: Konkurs (Audizione)
Durata	33 min	47 min
Anno	1963	1963
Paese di produzione	Cecoslovacchia	Cecoslovacchia
Data di uscita	28 febbraio 1964, Praga	28 febbraio 1964, Praga
Produzione	Film studio Barrandov	Film studio Barrandov
Produttori esecutivi	Rudolf Hájek e Miloš Bergl	Rudolf Hájek e Miloš Bergl
Regia	Miloš Forman	Miloš Forman
Sceneggiatura	Miloš Forman, Ivan Passer	Miloš Forman, Ivan Passer
Editor		Miroslav Hájek
Fotografia	Miroslav Ondříček	Miroslav Ondříček
Musica		Jiří Suchý
Cast	Jan Vostrčil, František Zeman, Vladimír Pucholt, Václav Blumentál, Jindřich Praveček	Jiří Suchý, Jiří Šlitr, Věra Křesadlová, Markéta Krátká, Ladislav Jakim, Petr Brožek, Karel Mareš
Note	Macchina da presa 35 mm professionale	Macchina da presa 16 mm Pentaflex amatoriale

A documentary hitherto unequalled in Czechoslovakian cinema. It was a cruel record of embarrassing female self-love, conceit and dreams of fame (Josef Škvorecký)⁷.

When young people compete, they can be as cruel to each other as any adult. All sorts of dreams and ideas enter which distort objective assessment of their own capabilities, which turn leads to cruelty [...] In order to have an interesting story, you have to have drama. For that you need conflict. And there is a whole scale of conflict. The individual against society is only one of them. Of course, it is always alive because it touches each one of us. It's fight against institutions that were originally created by us to help us live, to serve us; but during those five thousand years or so of the history of institutions, the same thing seems to happen over and over again. The minute the institution reaches a certain structure and power, it starts behaving as if it owned you, it starts dictating, it starts dominating. Which is a paradox that in turn creates conflict; and that's good for drama. (Miloš Forman)⁸

Ordinary and stupid girls were flaunting and showing off, those without any musical ear whatsoever were howling and the shy ones suffering from stage fright were suffering even more while listening to the remarks of the judges. The atmosphere was rather unpleasant sometimes. Young women were unveiling their ambitions so shamelessly that it made me feel embarrassed. That was the moment when I decided to make a movie about this audition which I didn't want to be ashamed of, and which would force my audience to watch the cruel performances as well. (Miloš Forman)⁹

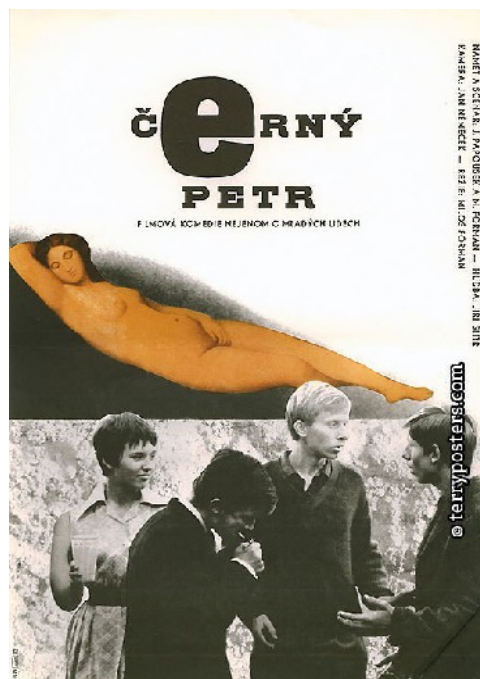
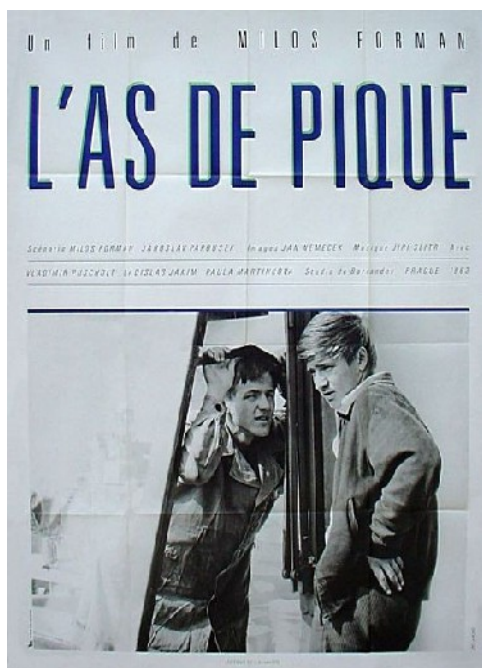
Trama Due giovinetti, un trombonista e un trombettista appartenenti a due bande amatoriali di provincia, si trovano a dover scegliere tra adempiere ai loro compiti di musicisti, come i ripetitivi maestri cercano appassionatamente di ricordare loro, e soddisfare i loro divertimenti giovanili, saltando prove e concerti ufficiali per andare a guardare le gare di motociclette. Riceveranno entrambi il benservito per non aver onorato quei compagni più anziani che, a differenza loro, alla musica tengono tanto e sono disposti a fare sacrifici. Costretti a lasciare, finiranno entrambi per entrare nell'ex banda dell'altro, probabilmente solo per salvare le apparenze e continuare a coltivare i propri interessi non musicali. Un ritratto doppio di due esponenti delle nuove generazioni che faticano a conciliare le aspettative che i vecchi hanno su di loro e la loro natura di giovani un po' pigri e disinteressati ai valori dei loro padri. Protagonista del corto è sicuramente Jan Vostrčil, l'appassionato direttore-filosofo della banda di Kmoch, autore di alcuni dei monologhi più divertenti. Presenze silenziose invece ma dotati di facce e sguardi 'parlanti' sono i due giovani Vlada e Blumental, in effetti un po' codardi nell'accettare l'espulsione e la riammissione, ma in fin dei conti perdonabili forse proprio in virtù della loro giovane età.

Non si chiude invece con un sorriso la seconda parte, *Konkurs*. Assai più sperimentale e meno ironicamente distaccata, utilizza spezzoni registrati da Forman e Ondříček durante un provino al teatro *SeMaFor*, allora molto in voga nella capitale. Centinaia di teenagers aspiranti cantanti si presentarono al teatro nella speranza di impressionare gli impresari Jiří Suchý e Jiří Šlitr. Tra le tante facce in competizione, Forman ne segue due in particolare, mostrandoci per entrambe il prima e dopo l'audizione. Una è una cantante semi-professionista che avrà negli anni successivi enorme successo in Cecoslovacchia, mentre la seconda è una giovanissima pedicurista che inventa stratagemmi per giustificare la sua assenza da lavoro per il provino. Il disincanto formaliano ci presenta, in chiusura, le bugie raccontate da entrambe per coprire il risultato fallimentare dell'audizione. Entrambi i film presentano un forte aspetto documentaristico, nonostante il fatto siano di finzione: il gruppo di produzione Šebor-Bor di Barrandov, trovando interessante il materiale di *Konkurs* che Forman aveva presentato loro, diedero una seconda chance al regista, che però venne invitato a girare un secondo corto che potesse far raggiungere al lavoro una lunghezza accettabile per un lungometraggio.

7 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 123.

8 In Jelinek M., *An Interview with Miloš Forman*, "Cross Currents", Volume 4, 1985, pp. 311-12, <http://quod.lib.umich.edu/c/cross/anw0935.1985.001/319:ANW0935.1985.001:25page=root;rgn=subject;size=100;view=image;q1=forman%2C+milos> (ultimo accesso 17/11/2014).

9 <http://milosforman.com/en/movies/konkurs>



Titolo originale	Černý Petr
Titolo italiano	L'asso di picche
Regia	Miloš Forman
Assistente alla regia	Ivan Passer
Soggetto e Sceneggiatura	Miloš Forman, Jaroslav Papoušek
Scenografia	Karel Černý
Produzione	Filmové studio Barrandov
Anno	1963
Data di uscita	17 aprile 1964, Praga, Cecoslovacchia
Produttore esecutivo	Rudolf Hájek
Paese di	Cecoslovacchia
Fotografia	Jan Němeček
Montaggio	Miroslav Hájek
Lingua originale	Ceco
Colore	Bianco e nero
Audio	Sonoro
Durata	77 min
Musiche	Jiří Šlitr
Cast	Ladislav Jakim (Petr), Vladimír Pucholt (Cenda), Jan Vostrčil (padre di Petr), Pavla Martínková (Pavla), Pavel Sedlaček (Lada), Božena Matušková (madre)

Premi

Gran Premio (Vela d'oro) e Premio della giovane Critica al Festival di Locarno (1964)

Premio della Federazione Italiana Circoli del Cinema

Premio della rivista *Cinema* al Festival di Venezia

Premio dei critici cecoslovacchi

Jussi Awards, Miglior regista straniero (1967)

Forman inquadra come un miniaturista e si preoccupa di cancellazione e fedeltà. Quest'umiltà si traduce nelle due sole opzioni possibili per il ritrattista discreto: l'ironia e la semplicità. Si rivela in tal modo quel gusto molto pronunciato per il tale o il talaltro dettaglio nella silhouette o il comportamento che mescola malizia e tenerezza, che confonde un'esigenza critica con una fiducia deliberata, prossima all'adesione (André Téchiné)¹⁰.

La novella di Papoušek dalla quale è tratto *Černý Petr* si svolgeva tra il 1945 e il 1948. Forman e i suoi collaboratori dicono di aver spostato cronologicamente la vicenda per motivi di budget. Di certo, comunque, c'è in questa scelta una precisa possibilità di parlare dell'oggi, rifiutando quelle facili scappatorie del passato che avevano contraddistinto troppo cinema socialista negli anni bui dello stalinismo, nei quali era pressochè impossibile un approccio problematico con un presente fatto di certezze e di magnifiche sorti e progressive (Paolo Vecchi)¹¹.

Trama Il primo lavoro di Petr, protagonista sedicenne del film, consiste nel sorvegliare i clienti di un supermarket gestito da un mediocre direttore. Di fronte alla prima ladra però, probabilmente una cleptomane, il giovane esita e decide di seguirla fuori dal negozio, fino alla periferia della città dove lei vive. Non avendola denunciata, si attira i rimproveri del superiore così come del padre. Nota in seguito il comportamento sospetto di un altro cliente, che blocca e trascina con grande schiamazzo dal direttore. Il ladro si rivela essere però un superiore, e così il buon Petr non fa che ricevere un'altra dose di rimproveri. Negli intermezzi, scene di vita familiare ed episodi sentimentali definiscono la figura del protagonista e il suo background. Esce con una ragazza, la porta al lago e a ballare, ma poi la storia finisce senza drammi, quasi nell'indifferenza di lei e nella enorme timidezza di lui. Incontra degli strani coetanei, con cui si scontra varie volte ma che condividono con lui un'eguale timidezza e insicurezza. Uno di loro, un manovale, lo segue a casa per restituirgli dei soldi e viene coinvolto in uno dei soliti discorsi petulanti del padre di Petr, incentrati questa volta sul futuro del figlio. Insoddisfatto per l'indecisione che il giovane Petr dimostra, cerca in tutti i modi di attuare nei suoi confronti una vera e propria 'scuola di vita', proponendogli costantemente come punti di riferimento i propri orizzonti e il buon senso piccoloborghese. Venuto a sapere del mestiere concreto dell'amico, gli sembra di aver trovato l'idea giusta: anche suo figlio farà il muratore¹².

10 Téchiné citato in Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 32.

11 *Ibidem*, p. 27.

12 *Ibidem*, pp. 26-27.

	
Titolo originale	Lásky jedné plavovlásky
Titolo italiano	Gli amori di una bionda
Regia	Miloš Forman
Assistente alla regia	Ivan Passer
Soggetto	Miloš Forman, Jaroslav Papoušek
Sceneggiatura	Jaroslav Papoušek, Miloš Forman, Ivan Passer, Václav Šašek
Paese di produzione	Cecoslovacchia
Anno	1965
Data di uscita	Premiere: 26 agosto 1965, Festival di Venezia
Produzione	Barrandov Film studio
Produttore esecutivo	Rudolf Hájek
Fotografia	Miroslav Ondříček
Scenografia	Karel Černý
Montaggio	Miroslav Hájek
Lingua originale	Ceco
Colore	Bianco e nero
Audio	sonoro
Durata	88 min
Musiche	Evžen Illín
Cast	Hana Brejchová (la bionda Andula), Josef Šebánek (il padre di Milda), Vladimír Pucholt (il pianista Milda), Vladimír Menšík (Vacovsky, attempato riservista), Milada Ježková (la madre di Milda)
Premi	Nomination al Leone d'Oro e Premio CIDALC ¹³ a Venezia (1965); Étoile de cristal, premio internazionale (1966); Premio Bambi; Nomination all'Oscar 1966 (miglior film straniero); nomination ai Golden Globe 1967 (miglior film straniero), Bodil Award come miglior film europeo (1967), Jussi Award come miglior regista straniero (1967).

13 Confédération Internationale pour la Diffusion des Arts et des Lettres par le Cinéma.

Of all my movies, *Loves of a Blonde* is the one in which life inspired art, which went on to inspire life again, even though the whole process took years to run its course. Late one Saturday night, back in the late fifties, after my first marriage had collapsed, I saw a girl in the center of Prague. She was pretty. She dragged a small battered suitcase [...] she had met a balding engineer from Prague who had come to Varnsdorf on business [...] two weeks later she went to Prague to see him. She barely knew the city. It took her all day that Saturday to establish that the address didn't exist. She spent the evening sightseeing [...] I drove her to the train station and she took the first train out of Prague, but she stayed on my mind for years (Miloš Forman)¹⁴

Il film è più scontato nella definizione dell'ambiente familiare. Anche se i dialoghi tra i genitori piccoloborghesi, rincoglioniti dalla televisione e dalla coltivata desuetudine a porsi dei problemi, saldamenti ancorati ai più vietati luoghi comuni, sono ancora una volta gustosi e incisivi, se la bonarietà e la comprensione di Forman riescono a sposarsi a meraviglia con la critica disegnando due figure degne di abitare il suo *book of sketches* (Paolo Vecchi)¹⁵

Forman has admitted his admiration for the work of its latter-day exponent, Ermanno Olmi, and they both share an obsession with dance halls. (There are a number of significant parallels between the dance hall sequence in Forman's *Loves of a Blonde* and Olmi's similar sequence in *Il Posto* (The Job). However, by the standards of *Loves of a Blonde*, Olmi's work is much more obviously manipulative and might be almost be described as self-indulgent (Peter Hames)¹⁶.

Trama In una cittadina di provincia un'industria di calzature impiega molta mano d'opera femminile: ma il benessere delle operaie, e quindi della loro produttività, è minata dal bassissimo numero di uomini disponibili. Preoccupato, il direttore della fabbrica chiede all'autorità competente (un generale dell'Armata Rossa) di inviare nella cittadina una compagnia di soldati. La richiesta viene esaudita, ma per grande delusione delle ragazze non si tratta di giovani miliaati quanto di riservisti, la maggior parte dei quali già sposati e di mezza età. Viene comunque organizzata una serata danzante perché i soldati familiarizzino con le ragazze della città. Tre soldati particolarmente intraprendenti fanno la corte ad Andula e alle sue amiche, ma con scarso successo. Andula ha infatti messo gli occhi sul pianista dell'orchestrina, un giovinetto biondo e di bell'aspetto, che contraccambia i suoi sguardi. Alla fine della serata, dopo essere riuscite a svincolarsi dai tentativi maldestri quanto insistenti dei riservisti di accompagnarle per il resto della serata, le amiche si separano e Andula incontra il pianista che si sta nel frattempo ritirando nella sua stanza. Il giovane riesce con abilità e dolcezza a vincere le timidezze della ragazza e riesce a portarla nella sua camera. La mattina dopo il ragazzo le lascia il proprio indirizzo praghese, e i due si dividono. Andula rompe con il ragazzo cui era legata, fa la valigia e trova un passaggio per raggiungere la capitale e il suo amore. Suona al campanello, e ad attenderla sono i genitori del ragazzo, che l'iniziale indecisione, ne hanno pietà e decidono di farla entrare. Milda nel frattempo è a suonare in un locale, dove non perde tempo e trova già una nuova ragazza cui fare la corte. Deluso per la malaparata, rincasa, dove si troverà a dover gestire non solo la ragazza (di cui sembra far fatica a ricordare l'identità e il motivo della sua presenza) ma anche le rimostranze dei genitori, con i quali è costretto a dividere il letto essendosi la ragazza nel frattempo sistemata nel suo. Andula scoprirà così, spiando dal buco della serratura il movimentato litigio di Milda con i genitori, che il ragazzo non è proprio l'innamorato che lei si aspettava e, realizzata la sconvenienza della sua presenza, si appresta a rifare la valigia per tornare alla fabbrica. In uno schema circolare, Andula ci viene mostrata nella sequenza finale mentre, nell'intimità del dormitorio, confida ad un'amica l'accaduto. Incapace di mentire, racconterà di quanto i genitori del suo innamorato praghese siano gentili, ma una volta tornata alla catena di montaggio, scoppierà finalmente a piangere.

14 Forman M., Novák J., *Turnaround: a memoir*, London, Faber & Faber, 1994, p. 148.

15 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 37.

16 Hames P., *The Czechoslovak New Wave*, cit., p. 120.



Titolo originale	Hoří, má panenko
Titolo inglese	The Firemen's Ball
Titolo francese	Au feu, les pompiers
Regia	Miloš Forman
Assistente alla regia	Jaroslav Papoušek
Soggetto	Miloš Forman, Jaroslav Papoušek
Sceneggiatura	Miloš Forman, Jaroslav Papoušek, Ivan Passer, Václav Sasek
Paese di produzione	Cecoslovacchia
Produzione	Barrandov Film studio/ Carlo Ponti
Produttore esecutivo	Rudolf Hájek
Anno	1967
Data di uscita	15 dicembre 1967
Fotografia	Miroslav Ondříček
Scenografia	Karel Černý
Lingua originale	Ceco
Colore	Colore (Pellicola Eastmancolor)
Musica	Karel Mareš
Audio	sonoro
Durata	73 minuti
Montaggio	Miroslav Hájek
Cast	Jan Vostřil, Josef Šebánek, Milada Ježková

Premi

Nomination all'Oscar come miglior film straniero, 1969

The same tendency can be seen in international perceptions. If Jaroslav Hašek's *Dobrý voják Švejk*, 1920-3) is the best-known Czech novel, some of the best-known films include works such as Jiří Menzel's *Ostře sledované vlaky* (Closely Observed Trains, 1966) and Miloš Forman's *Hoří, má panenko* (The Firemen's Ball/It's burning, my Love, 1967). To self-definition, one can reasonably add an international perception of the 'typically Czech' (Peter Hames)¹⁷

L'atmosfera di Praga è evidentemente contraria all'ispirazione e i due [Passer e Forman] partono per la montagna, dove annegano la disperazione per l'*impasse* creativa nella birra e nello sci. Improvvisamente l'idea luminosa viene loro incontro sotto forma di un manifesto che annuncia un ballo dato dalla locale associazione dei pompieri. Incuriositi, i due vi si recano. Da quel momento non parlano d'altro che dei pompieri e del loro ballo, e nel tempo record di sei settimane portano a termine la sceneggiatura (Paolo Vecchi)¹⁸

Trama In una cittadina di provincia si festeggia il vecchio capo dei pompieri, da poco a riposo. Viene organizzato un ballo, durante il quale gli verrà consegnato un dono simbolico: una piccola ascia dorata. Il salone viene attrezzato e oltre alle danze, alle cibarie e alla birra, si allestiscono attrazioni varie per allietare i convenuti. Si decide di eleggere una miss scelta tra le giovani presenti e un'apposita commissione di pompieri vaglia attentamente le candidate. Viene allestita una lotteria, i cui premi, costituiti da leccornie varie, sono disposti su un enorme tavolo nella sala. Ma nulla va secondo i piani: le fanciulle si dimostrano reticenti sia nelle candidature che al momento della sfilata, e si rifugiano nelle toilettes per sfuggire al gruppo di pompieri che le dovrebbe portare sul palco. I premi vengono rubati progressivamente da mani ignote. Nel frattempo, una casa brucia e i pompieri non riescono a domarne l'incendio. Lo sfortunato proprietario è accompagnato alla festa, dove si organizza una colletta per raccogliere denaro per la ricostruzione. Mal posto del denaro il malcapitato riceve i biglietti della lotteria, i cui premi, nel frattempo si sono quasi tutti volatilizzati. Il capo dei pompieri tenta l'ultima carta: verrà spenta la luce e chi ha preso qualcosa avrà così la possibilità di restituirlo anonimamente. Il trucco non funziona e anche gli ultimi premi vengono rubati. Solo un vigile del fuoco è sorpreso a restituire uno dei premi sottratti al riaccendersi delle luci: dopo essere svenuto per la vergogna, viene portato via. Si decide di passare oltre e procedere finalmente alla consegna dell'ascia premio. Ma quando la custodia viene aperta l'anziano pompiere dovrà constatare suo malgrado che anche questa è stata rubata. Sotto la neve che comincia a cadere, un pompiere e il proprietario della casa distrutta si accingono a passare la notte dividendo il letto.

17 Hames P., *The Comic Tradition in Czech Films*, in Diana Holmes, Alison Smith, *100 Years of European Cinema: Entertainment or Ideology?*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 64, http://books.google.it/books/about/100_Years_of_European_Cinema.html?id=WH3CAAAAIAAI&redir_esc=y (ultimo accesso 27/10/2014).

18 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 41.



Titolo originale	Taking Off
Titolo italiano	Taking Off
Regia	Miloš Forman
Soggetto e Sceneggiatura	Miloš Forman, John Guare, Jean-Claude Carrière, John Klein
Scenografia	Robert Wightman
Produzione	Universal/Forman-Crown-Hausman, Claude Berri
Produttore associato	Michael Hausman
Fotografia (Eastmancolor)	Miroslav Ondříček, operatore alla macchina: Louis San Andres
Montaggio	John Carter
Lingua originale	Inglese
Paese di produzione	USA
Distribuzione	Cinema International Corporation
Durata	92 min
Anno	1971
Cast	Lynn Carlin (Lynn Tyne), Buck Henry (Larry Tyne), Linnea Heacock (Jeannie), Tony Harvey (Tony), Audra Lindley (Ann Lockston)

Premi

Premio speciale della giuria al Festival di Cannes e nomination alla Palma d'Oro (1971)

Miglior film e Buck Henry miglior attore, Festival di Belgrado


6 nomination ai BAFTA Award, 1972

Migliore film non europeo ai Bodil Awards, 1972

Forman, aiutato in questo anche dalla difficoltà a “montare” il film, soggiorna lungamente negli States, si guarda attorno con la sua proverbiale acutezza, attento come al solito ai particolari più che all'insieme, e registra fedelmente, senza arrivare ad alcuna conclusione se non quella, probabilmente banalissima, che -mutatis mutandis- tutto mondo è paese (Paolo Vecchi)¹⁹

Trama Jeannie Tyne, sedici anni, figlia unica di una coppia benestante della *middle class* newyorkese, una sera non torna a casa. I genitori sono naturalmente in ansia per la sua presunta sparizione, dato che mai prima di allora la figlia aveva dato loro alcun problema di sorta. Spinto dalla madre di Jeannie, il padre Larry parte con l'amico Tony alla ricerca della figlia. Dopo aver lasciato la foto alla polizia, i due finiscono a bere in un pub. Intanto la madre inganna l'attesa facendosi spiegare dalla moglie di Tony come riesce a tener accesa la passione coniugale. Dopo qualche ora gli uomini tornano a casa, decisamente ubriachi, per scoprire che la ragazzina è tornata. Il padre, investito della sua autorità paterna e incoraggiato dall'alcool, schiaffeggia la figlia, che spaventata fugge di nuovo e definitivamente. Questa volta la cosa è seria, e i Tyne iniziano una ricerca sistematica che li porterà a contatto con gli S.P.F.C., *Society for Parents of Fugitive Children*, un'associazione che cerca di aiutare i padri e le madri nella caccia ai loro rampolli hippie scomparsi. Per cercare di comprendere meglio le mentalità dei loro figli, i membri di questa associazione organizzano fumate collettive di erba in cui un ex drogato li istruisce sul da farsi. Rientrati a casa sotto l'effetto della marijuana i coniugi improvvisano una partita di strip poker con una coppia di amici conosciuti alla S. P. F. C. Mentre il padre sta cantando nudo sopra il tavolo e gli amici tutti intorno ridano a gran voce mezzi svestiti, la ragazzina ricompare. Jeannie racconterà di essere stata ad un'audizione in un teatro dell'East Village e di aver conosciuto lì un cantautore, con cui avrebbe passato la serata e i giorni successivi. Il ragazzo viene quindi invitato a pranzo per conoscere la famiglia. A tavola il silenzio regna sovrano, fino a che non si viene a sapere che il ragazzo, con le sue canzoni di protesta, guadagna milioni di dollari. In nome del denaro l'indole 'piccoloborghese' del padre sembra riconciliarsi, e il padre si lancia in un assolo accompagnato al pianoforte dalla moglie, davanti agli increduli fidanzatini.

19 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 49.

	
<p><i>Visions of Eight</i> Titolo italiano: <i>Ciò che l'occhio non vede</i></p>	<p>Regia: <i>The Beginning</i> (Juri Ozerov), <i>The Strongest</i> (Mai Zetterling), <i>The Highest</i> (Arthur Penn), <i>The Women</i> (Michael Pflighar), <i>The Fastest</i> (Kon Ichikawa), <i>The Decathlon</i> (Miloš Forman), <i>The Losers</i> (Claude Lelouch) e <i>The Longest</i> (John Schlesinger)</p>
Supervisore generale per la fotografia	Michael Samuelson
Musica originale	Henry Mancini
Supervisore al montaggio	Robert K. Lambert
Assistenti al montaggio	Bea Dennis e Geoffrey Rowland
Produzione	Stan Margulies
Produttore esecutivo	David L. Wolper
Origine	USA
Anno	1973
Distribuzione	CIPDI
Durata	104 min
Episodio	The Decathlon (16 min)
Soggetto e Regia	Miloš Forman
Fotografia (Eastmancolor)	Jorgen Persson
Musiche	Ludwig van Beethoven ('Inno alla gioia' dalla Sinfonia n. 9), Carl Orff (Rota - Sommerkanon), Franz von Suppé (Leichte Kavallerie – Cavalleria leggera), musica folklorica bavarese
Lingua originale	Inglese
Montaggio	Lars Hagstóm

Premi

Best documentary film, Golden Globe 1974

Il Decathlon ha ben altro spessore. In esso Forman, con la sua ottica abituale, attua una deformazione della realtà che, al di là dell'effetto comico, spesso centratissimo, è coscienza di una realtà della deformazione, quella che vorrebbe l'olimpiade simbolo di una possibile fraternità tra i popoli. Incapace di moraleggiare, ironizza, ma riesce sempre meno a nascondere l'amarezza dietro uno svagato pudore (Paolo Vecchi²⁰)

Fin da bambino avevo sognato di vedere le Olimpiadi di persona. Ora, improvvisamente, mi si offre la possibilità di assistervi comodamente dai bordi della pista, e non solo gratis, ma pagato per farlo (Miloš Forman²¹)

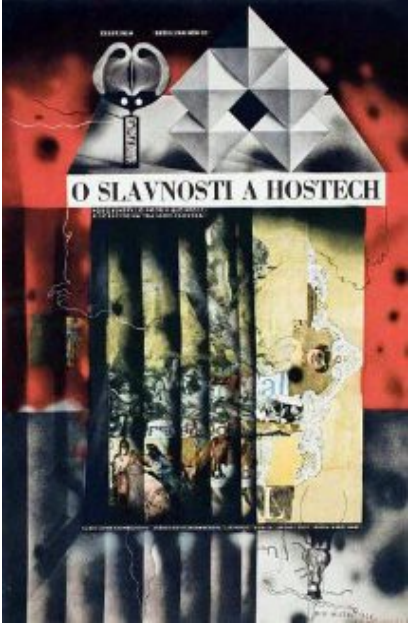
Trama Il regista arriva a una quasi cancellazione dell'evento, ridotto ad elementi isolati e soprattutto marginali della gara dei 1500 metri. Forman mostra volti, movimenti di mani o di arti, inquadra scarpe e pantaloncini, giudici che si siedono e si addormentano, bandiere e campanelli che suonano. Nella sequenza compaiono elementi esterni, prevalentemente di carattere musicale (performances di gruppi folkloristici, canori e musicali), inseriti in maniera discontinua per ragioni formali o di ritmo.

La vicenda dietro il film Nel 1971 David Wolper chiede a Forman di partecipare ad un film collettivo sulle Olimpiadi di Monaco. L'idea è quella di far cogliere a otto registi (fra i quali doveva esserci inizialmente anche Franco Zeffirelli) di altrettante nazioni alcuni aspetti significativi della grande manifestazione sportiva. Forman accetta senza avere la minima idea di quello che andrà a girare. Completamente a digiuno di atletica, si reca a Monaco per un sopralluogo e qui assiste ai campionati tedeschi. Curiosando con l'abituale acutezza, resta in particolare colpito dalle espressioni stravolte dei concorrenti che terminano esausti la gara dei 1500 metri. La dimensione insieme tragica e grottesca di questa ennesima *struggle for life* è in perfetta sintonia con i suoi interessi e la sua cifra espressiva. Sceglie così questa gara, inserendola come momento culminante della competizione più dura dell'Olimpiade, il decathlon, forse perché, grande tecnico del montaggio e attento osservatore della varietà, è attratto dalla molteplicità di momenti che lo compongono. Più che dalle gare in sé, è affascinato dall'atmosfera che vi regna: vaga lontano dagli stadi, entra nelle birrerie, si sofferma sui visi caratteristici, registra tipi bizzarri, assiste alle pittoresche esecuzioni dei canti folkloristici bavaresi. Infine, più che alla colossale macchina organizzativa, la sua attenzione è rivolta alle singole figure degli organizzatori. Ma Forman deve fronteggiare un problema tecnico, poiché proprio gli addetti all'organizzazione si dimostrano contrari alla presenza di operatori che filmano in maniera poco conveniente aspetti e momenti della manifestazione solitamente ignorati dai reporter ufficiali. Negano quindi il permesso ad avvicinare gli atleti e soprattutto a filmarli nel momento in cui tagliano il traguardo. Forman è quindi costretto a lavorare con cineprese multiple che riprendono da lontano utilizzando il teleobiettivo²².

20 Vecchi P., *Miloš Forman*, cit., p. 58.

21 Dirà ironicamente durante i titoli di testa del suo episodio. *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

	
Titolo originale	O slavnosti a hostech (La festa e gli invitati)
Regia	Jan Němec
Sceneggiatura	Jan Němec e Ester Krumbachová
Fotografia	Jaromír Šofr
Montaggio	Miroslav Hájek
Anno	1966
Durata	68 min
Paese di produzione	Cecoslovacchia
Produzione	Barrandov film studio
Musica	Karel Mareš
Lingua originale	Ceco
Colore	Bianco e nero
Cast	Ivan Vyskočil (Ospite), Jan Klusák (Rudolf), Jiří Němec (Josef), Pavel Bošek (František), Karel Mareš (Karel), Evald Schorm (Marito), Jana Prachařová (Moglie), Zdena Salivarová-Škvorecká (Eva), Josef Škvorecký

Trama. Il film si apre con un gruppo di eleganti personaggi che si stanno godendo un pic-nic in campagna. La conversazione è per lo più inutile e, a detta della sceneggiatrice, assume il tono «che i dialoghi assumono durante i cocktails». I personaggi vedono attraverso la vegetazione un gruppo di persone che stanno danzando e ipotizzano perciò che si tratti di una festa di nozze. Ma i partecipanti al pic-nic vengono improvvisamente circondati da un gruppo di uomini che li conduce in una radura appena fuori dal bosco. Vengono interrogati da un personaggio misterioso e dai modi militari, che tuttavia non si presenta. Il gruppo è accusato di qualcosa ma non è chiaro di cosa si tratti. Poco dopo fa la sua comparsa un altro personaggio che indossa un completo bianco estivo, e che con un gran sorriso dà il benvenuto al gruppo, dichiarando come essi siano suoi 'ospiti'. Sembra infatti che essi fossero sulla strada per il suo ricevimento di compleanno prima di essere intercettati dai suoi 'uomini', per il cui comportamento si scusa. Il gruppo viene quindi scortato alla festa, un grande banchetto all'aria aperta in riva al lago. Lì, dopo alcuni disguidi iniziali dovuti all'errata disposizione degli ospiti ai tavoli, ci si accorge che uno degli ospiti è scomparso. La moglie spiega che il marito si è allontanato perché «semplicemente non voleva stare lì»: viene quindi organizzata una ricerca di massa da parte degli uomini dell'Ospite, con tanto di cani al seguito. Il film termina mentre il banchetto procede, e l'immagine si scurisce fino a diventare completamente nera. In sottofondo, sentiamo abbaiare di cani e vociare degli uomini, e un colpo di pistola finale²³.

I personaggi del film rappresentano personificazioni dei vizi umani, così come nelle 'moralità' medievali, naturalmente con un aspetto adeguato alla civiltà contemporanea. Gli attori (l'Eterno Indeciso, l'Opportunista, l'Ipocrita, il Ribelle, la Civetta ecc.) sono privi della coscienza della propria identità, di cui gli autori della sceneggiatura non li hanno dotati intenzionalmente, lasciando che si rivelassero solamente in quella precisa situazione: come partecipanti di una grandiosa festa all'aperto, preceduta – durante il tragitto nel bosco – da un singolare 'malinteso', che ha permesso agli invitati di incontrare l'Ospite e i suoi servitori²⁴. La maggior parte degli attori di questo film erano membri dell'*intelligentsja* praghese dell'epoca. Fu questo uno dei motivi principali che causarono la censura immediata, oltre all'ambigua somiglianza fisica tra l'attore che interpreta l'Ospite e Lenin. Venne poi tacciato di elitismo e incomprendibilità; e se anche avesse contenuto qualche significato specifico, esso sarebbe sicuramente stato di tipo sovversivo.

23 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., pp. 132-133.

24 Příkladná S., *Il fenomeno degli attori non professionisti*, in Turigliatto R., *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, cit., pp. 117-118.

	
Titolo originale	Sedmikráska (Le margheritine)
Regia	Věra Chytilová
Soggetto	Věra Chytilová
Sceneggiatura	Věra Chytilová, Ester Krumbachová, Pavel Juráček
Fotografia	Jaroslav Kučera
Costumi	Ester Krumbachová
Musiche	Jiří Šust, Jiří Šlitr
Cast	Jitka Cerhová, Ivana Karbanová, Julius Albert, Jan Klusák, Marie Češková, Marcela Březinová, Jiřina Myšková
Anno	1966
Paese di produzione	Cecoslovacchia
Produzione	Barrandov film studio
Produttore	Rudolf Hájek
Durata	73 min
Lingua	Ceco
Colore	Colore
Premi	Gran Premio al Festival di Bergamo, 1967

The artist may, and indeed must express only what he knows and what concerns him, because he thinks it should be changed. We want to create a new social morality and in the same breath we—artists—lie. Lying in art should be outlawed... what more could we lose as artists, if we lost truth?

Everyone does what they can to avoid thinking. Laziness is the most basic human trait. People don't want to think—they can't make the connection between entertainment and thought. They want immediate kicks. People will not be human until they get pleasure from thought— only a thinking person can be a full person.
Věra Chytilová²⁵

Trama. Due teenager decidono che, dal momento che il mondo è avariato e pieno di vizi, allora lo saranno anche loro. Si susseguono una serie di happening basati sul principio del gioco «Importa?/No, non importa». Invece di un unico filone narrativo, il film è composto da cinque sezioni che costituiscono delle varianti di ambientazione alle loro bravate distruttive. Le troviamo dunque in azione in un giardino, in un nightclub, con un amante, in campagna e in una grande sala di banchetto. Il film diventa inoltre una sequenza di combinazioni audiovisive che danno luogo a sperimentali combinazioni tra costumi, set, suono e fotografia²⁶.

La regista lo descrisse come un «documentario filosofico in forma di farsa», insistendo principalmente sul fatto che si tratta di una critica al comportamento delle due ragazze. Allo stesso tempo però, la sceneggiatura del film, scritta a due mani con Ester Krumbachová, fu solo il punto di partenza del film. I dialoghi furono il mezzo con cui cercare di salvaguardare il significato del film, ma data l'elevata percentuale di improvvisazione e di cambiamenti in corso d'opera, il film apre a molteplici interpretazioni. Lo stesso direttore della fotografia e marito della Chytilová, Jaroslav Kučera, ha spiegato come gli effetti di colore erano stati pensati per fornire un commento critico all'opera, ma di come poi finirono per produrre risultati differenti da quelli inizialmente intesi. Le ragazze sembrano vivere in una sorte di *vacuum* senza passato né presente, senza un lavoro né una dimora fissa, al punto che in una scena le due ragazze di interrogano persino sulla loro stessa esistenza. Durante il film, le loro chiacchiere e provocazioni conducono all'apparente distruzione di se stesse e di ciò che le riguarda. L'urgenza di consumare è sempre strettamente collegata al suo opposto, quello di distruggere, e che raggiunge il suo apice nella sequenza del banchetto, in cui le ragazze, dopo aver assaggiato tutto, distruggono con i tacchi dei loro stivaletti il cibo disposto sul tavolo, lanciandolo sulle pareti e a terra e si dondolano dal lampadario. Questa piccola apocalisse è associata al mondo reale della guerra e attraverso scene di cinegiornale sulle esplosioni nucleari.

25 White E., *Living With the Truth: The Films of Věra Chytilová*, "Independent Study Project (ISP) Collection", Paper 515, 2004, pp. 4-5, http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/515 (ultimo accesso 27/06/2014).

26 Hames P., *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, cit., pp. 151-152.

Bibliografia

A.A.V.V., *Il cinema nazionalizzato: i suoi successi e i suoi problemi: atti del convegno*, Venezia, Marsilio, 1979.

A.A.V.V., *Il giovane cinema nel mondo*, "Cineforum" n. 46-47, giugno-settembre 1965, numero speciale monografico.

A.A.V.V., *Special Tchécoslovaquie*, "Cinéma 67" n. 118, luglio-agosto 1967, numero speciale monografico.

A.A.V.V., *Bohumil Hrabal, spaccone dell'infinito*, Milano, Hestia edizioni, 1998.

Anikó Imre (edited by), *A Companion to Eastern European Cinemas*, Chichester, UK, Wiley-Blackwell, 2012.

Aprà Adriano, *Poetiche delle Nouvelles vagues 1.*, Venezia, Marsilio, 1989.

Aumont Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Éditions Nathan, 1994 (trad. it. *Estetica del film*, Torino, Lindau, 1999).

Bartošek Luboš, *Le cinéma Tchéque et Slovaque*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

Bernardi Sandro, *Realismo*, in *Enciclopedia del cinema Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2004, vol IV, pp. 581-590.

Cardullo Bert, *World Directors in Dialogue: Conversations on Cinema*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press Inc., 2011.

Brož Jaroslav, *The Path of Fame of the Czech and Slovak Film: Twenty Years of Progress of the Nationalised Film, 1865-1898, 1945-1965*, Praga, Czechoslovak Filmexport, 1965.

Boarini Vittorio, Bonfiglioli Pietro (a cura di), *La mostra internazionale del cinema libero: 1960-1980*, Venezia, Marsilio, 1981.

Bordwell David, Thompson Kristin, *Film History: An introduction*, New York, McGraw-Hill Inc., 1994 (trad. it. *Storia del cinema e dei film. Dalle origini al 1945* (1998), Milano, Il Castoro, 2004, 2 volumi).

Braucourt Guy, *Entretien avec Miloš Forman*, "Cinéma '71" n. 158, luglio-agosto 1971, pp. 124-128.

Brumagne M. Marie, *Jeune cinéma Tchécoslovaque*, Lyon, Serdoc, 1969.

Buchar Robert, *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2004.

Burian Jarka M., *Leading Creators of Twentieth-Century Czech Theatre*, London, Routledge Taylor and Francis Group, 2002.

Caccamo Francesco, Helan Pavel e Tria Massimo (a cura di), *Primavera di Praga: risveglio europeo*, Firenze, Firenze University Press, 2011.

Cardullo Bert, *World Directors in Dialogue: Conversations on Cinema*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press, 2011.

Chvatík Květoslav, *La politica culturale in Cecoslovacchia dal 1945 al 1980*, in "eSamizdat" (VI) 2-3, 2009, pp. 185-210, <http://esamizdat.it/rivista/2009/2-3/index.htm> (ultimo accesso 22/01/2014).

Comuzio Ermanno, *La Nová Vlna-La nuova ondata*, "Cineforum", 46-47, giugno-settembre 1965.

Cosulich Callisto (a cura di), *'68 e dintorni*, Milano, Il Castoro, 1989.

De Bernardinis Flavio, *Cinéma vérité* in *Enciclopedia del cinema Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2004, vol II, pp. 48-50.

Forman Miloš, Novák Jan, *Turnaround: a memoir*, London, Faber & Faber, 1994.

Guenzani Claudio (a cura di), *Václav Havel: Dissenso culturale e politico in Cecoslovacchia. Per una decifrazione teatrale del codice del potere*, Venezia, Marsilio, 1977.

Hames Peter, *The Czechoslovak New Wave*, Berkeley, University of California Press, 1985.

Hames Peter, *The Cinema Of Central Europe*, London, Wallflower Press, 2004.

Hames Peter, *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.

Hames Peter, *The Comic Tradition in Czech Films*, in Holmes Diana, Smith Alison, *100 Years of European Cinema: Entertainment or Ideology?*, Manchester, Manchester University Press, 2000, pp. 64-70.

Hašek Jaroslav, *Le vicende del bravo soldato Švejk*, Torino, Einaudi, 2010, traduzione di Giuseppe Dierna.

Hansen J., *All's Well That Ends Well. An interview with Josef Škvorecký*, "Central Europe Review", vol. 2, n. 37, 2000, http://www.ce-review.org/00/37/interview37_skvorecky.html (ultimo accesso 03/02/2015).

Havel Vacláv, *Sei osservazioni sulla cultura*, "eSamizdat" (V) 3, 2007, pp. 101-107, http://www.esamizdat.it/rivista/2007/3/pdf/temi_charta77_13_eS_2007_%28V%29_3.pdf (ultimo accesso 15/03/2014).

Havel Vacláv, *A proposito di opposizione*, "eSamizdat" (VII) 2-3, 2009, pp. 361-367,

http://www.esamizdat.it/rivista/2009/2-3/pdf/26_havel1_eS_2009_%28VII%29_2-3.pdf
(ultimo accesso 25/04/2014).

Henley Paul, *The Adventure of the Real: Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

Hrabal Bohumil, *Ho servito il re d'Inghilterra* in Cosentino Annalisa, Corduas Sergio (a cura di), *Bohumil Hrabal, Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2003.

Jelinek Milena, *An Interview with Miloš Forman*, "Cross Currents", Volume 4, 1985, pp. 308-321.

Kosík Karel, *Hašek contro il grande meccanismo*, "Il Filo Rosso", n. 4, anno I, 1963, pp. 75-84.

Kosík Karel, *Dialettica del concreto*, Milano, Bompiani, 1965, traduzione di Gianlorenzo Pacini (ed. or.: *Dialektika konkrétního*, Praha, Nakladatelství Československé akademie věd, 1963).

Košuličová Ivana, *The Void behind the Mask: Game-playing in the films of Věra Chytilová*, "Kinoeye" vol. 2, no. 8, 2002, www.kinoeye.org/02/08/kosulicova08.php (ultimo accesso 15/01/2015).

Kundera Milan, *The Tragedy of Central Europe*, "New York Review of Books", Volume 31, Number 7, 1984, <http://www.nybooks.com/issues/1984/apr/26/> (ultimo accesso 15/03/2014).

Kundera Milan, *Un incontro*, Milano, Adelphi, 2009 (ed. or.: *Une rencontre*, Paris, Éditions Gallimard, 2009).

Kundera Milan, *Lo scherzo*, Milano, Adelphi, 1986 (ed. or.: *Žert*, Praha, Československý spisovatel, 1967).

Kundera Milan, *L'art du roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1986 (trad. it. *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988).

Laura Ernesto G, *Il cinema cecoslovacco*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1960.

Leoncini F., Tonini C. (a cura di), *Primavera di Praga e dintorni. Alle origini dell'89*, Edizioni Cultura della Pace, San Domenico di Fiesole, 2000.

Lepape Pierre, *Le dictionnaire intime de Milan Kundera*, "Le Monde", 4 luglio 2001.

Liehm Antonín J., *Dialogue avec Miloš Forman*, "Cinéma 68" n. 126, maggio 1968, pp. 34-65.

Liehm Antonín J., *Trois générations: entretiens sur le phénomène culturel tchécoslovaque*, Paris, Gallimard, 1970.

Liehm Antonín J., *Closely Watched Films: the Czechoslovak Experience*, New York, White Plains International Arts and Sciences Press, 1974.

Liehm Antonín J., *The Miloš Forman Stories*, New York, IASP (International Art and Sciences Press),

1975.

Liehm Antonín J., *Il passato presente*, Bologna, Cappelli editore, 1977 (ed. or. *Le Passé présent*, Paris, J.C. Lattès, 1974).

Liehm Antonín J. (a cura di), *Letteratura e dissenso nell'Europa dell'Est*, Venezia, Marsilio, 1977.

Liehm Antonín J., *Gli anni di Literární listy*, "eSamizdat" (VII), 2-3, 2009, pp. 317-360, http://www.esamizdat.it/rivista/2009/2-3/pdf/25_literarni_listy_eS_2009_%28VII%29_2-3.pdf (ultimo accesso 27/03/2014).

Liehm Antonín J., *La Biennale del dissenso culturale*, "eSamizdat" (VIII), 2010-2011, pp. 311-315, http://www.esamizdat.it/rivista/2010-2011/pdf/liehm_eS_2010-2011_%28VIII%29.pdf (ultimo accesso 23/09/2014).

Liehm Mira (a cura di), *Il cinema nell'Europa dell'Est, 1960-1977: il cinema di Stato e i suoi artisti*, Venezia, Marsilio, 1977.

Liehm Mira, Liehm Antonín J., *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*, Berkeley, University of California Press, 1977.

Liehm Mira, Bassotto Camillo (a cura di), *Biennale '77: il dissenso culturale. Cinema e paesi dell'Est*, Venezia, Marsilio, 1977.

Miccichè Lino, *Una generazione senza monumenti nel nuovo cinema cecoslovacco*, "Bianco e Nero", 9 (XXVI), settembre 1965, pp. 1-48.

Miccichè Lino, *Il nuovo cinema degli anni '60*, Torino, ERI, 1972.

Miccichè Lino, *Un film e un'ipotesi sulla società repressiva* in Miccichè L. *La ragione e lo sguardo: saggi e note sul cinema*, Cosenza, Lerici, 1979.

Miccichè Lino (a cura di), *Nuovocinema. Per una nuova critica. I convegni pesaresi 1965-1967*, Venezia, Marsilio, 1989.

Miccichè Lino, *Mostra Internazionale del Nuovo cinema*, in *Enciclopedia del cinema Treccani*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2004, pp. 406-410.

Miccichè Lino, *Neorealismo*, in *Enciclopedia del cinema Treccani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 2004, vol IV, pp. 222-230.

Nichols Bill, *Introduzione al documentario*, Milano, Il Castoro, 2006.

Ouředník Pavel, *L'ingombrante soldato Švejk*, in "eSamizdat" (III) 2-2, 2005, pp. 433-436, http://www.esamizdat.it/ourednik_trad2_eS_2005_%28III%29_2-3.pdf (ultimo accesso 15/05/2014).

Owen Jonathan L., *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*, Oxford,

New York, Berghahn Publishing, 2011.

Pelikán Jiří, *Il fuoco di Praga. Per un socialismo diverso*, Milano, Feltrinelli, 1978 (ed. or.: *S' ils me tuent*, Paris, Éditions Bernard Grasset & Fasquelle, 1975).

Pescatore Guglielmo, *Pesaro e i nuovi festival*, in Canova Gianni (a cura di) *Storia del cinema italiano 1965-1969*, vol. 11, Venezia, Marsilio-Edizioni di Bianco&Nero, 2002, pp. 520-525.

Philippe Pierre, *L'as du pique*, "Cinéma 65", 101, dicembre 1965, pp. 107-108.

Philippe Pierre, *Konkurs*, "Cinéma 67", 118, luglio-agosto 1967.

Pitassio Francesco, *La caccia alle farfalle: crisi e rinascita delle cinematografie dei paesi slavi 1989-2009*, Roma, Salerno, 2010.

Puliani Massimo e Forlani Alessandro (a cura di), *SvobodaMagika: plyvisioni sceniche di Josef Svoboda. Intolleranza 1960 di Nono, Faust interpretato da Strehler, La Traviata di Verdi*, Matelica-Macerata, Halley Editrice, 2006.

Ripellino Angelo Maria, *Praga Magica* (1973), Torino, Einaudi, 2011.

Ripellino Angelo Maria, *L'ora della Cecoslovacchia e altri fogli praguesi*, "eSamizdat" (VI), 1, 2008, pp. 169-196, http://www.esamizdat.it/rivista/2008/1/pdf/ripellino_rist_eS_2008_%28VI%29_1.pdf (ultimo accesso 16/03/2014).

Rondolino Gianni, *Storia del cinema* (1977), Torino, Utet, 1996, 4 volumi.

Škvorecký Josef, *All the Bright Young Men and Women: A Personal History of the Czech Cinema*, Montreal, Take One, 1971.

Tigríd Pavel, *Praga 1948 – Agosto '68*, Milano, Jaca Book, 1968.

Tria Massimo, *Le avventure linguistiche del buon soldato Švejk. La lingua come metro di valutazione etica*, "eSamizdat" (I), 2003, pp. 51-63, <http://www.esamizdat.it/articoli/tria1.htm> (ultimo accesso 16/07/2014).

Tria Massimo, *Dalla letteratura impura al cinema puro. Parallelismi e contaminazioni nell'opera di Jan Němec*, in Vecchi P. (a cura di) *I diamanti della notte. Il cinema di Jan Němec*, Torino, Lindau, 2004, pp. 65-79.

Tria Massimo, *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa. Avanguardia, utopia e lotta politica*, Firenze, Firenze University Press, 2012.

Turigliatto Roberto (a cura di), *Nová vlna: cinema cecoslovacco degli anni '60*, Torino, Lindau, 1994.

Učník Lubica, *Aesthetics or Ethics? Italian Neorealism and the Czech New Wave* in L. E. Ruberto and K.M. Wilson (a cura di), *Italian Neorealism and Global Cinema*, Detroit, Wayne State University Press,

2007, pp. 54-72.

Vecchi Paolo, *Miloš Forman*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, serie Castoro Cinema, n. 86.

Žalman Jan, *Question Marks on the New Czechoslovak Cinema*, "Film Quarterly", Vol. 21, No. 2, Winter 1967-1968, pp. 18-27, <http://www.jstor.org/stable/25700407> (ultimo accesso 22/10/2014).

White Ethan, *Living With the Truth: The Films of Věra Chytilová*, "Independent Study Project (ISP) Collection", Paper 515, 2004, http://digitalcollections.sit.edu/isp_collection/515 (ultimo accesso 27/06/2014).

Wildová Tosi Alena, *La cultura ceca in Italia dal 1945 ad oggi*, "Europa orientalis", I, 1982, pp. 53-62, <http://www.europaorientalis.it/uploads/files/1982/1982.7.pdf> (ultimo accesso 04/02/2015).

Sitografia

Sito ufficiale di Miloš Forman

www.Milošforman.org

Česko-Slovenská filmová databáze | ČSFD.cz

<http://www.csfd.cz>

eSamizdat - Rivista di culture dei paesi slavi

<http://www.esamizdat.it/>

Kinoeye - New Perspectives on European Film (online journal)

www.kinoeye.org

www.ce-review.org

Festival spisovatelů Praha (sito ufficiale del Prague Writers' Festival)

<http://www.pwf.cz/index.php?lang=2>

FAMU

www.famu.cz

Filmografia di Miloš Forman

Dědeček Automobil (trad. it.: Nonno automobilina), 1957. Regia di Alfréd Radok, Forman è *pomoční režiser*, aiuto regista.

Štěňata (trad. it.: I cuccioli), 1957. Regia di Ivo Novák, sceneggiatura (*scénář*) di Ivo Novák e Miloš Forman

Konkurs (trad. it.: Audizione), 1963

Kdyby ty muziky nebyly (trad. it.: Se non fosse per questa musica), 1963

Černý Petr (*L'asso di picche*), 1963

Lásky jedné plavovlásky (*Gli amori di una bionda*), 1965

Hoří, má panenko (trad. it. Fuoco, ragazza mia), 1967

Taking off, 1971

Decathlon, episodio in *Visions of Eight* (*Ciò che l'occhio non vede*), 1973

Filmografia correlata

Daleká cesta (Lungo viaggio), Alfréd Radok (1949)

Němá barikáda (Barricata silenziosa), Otakar Vávra (1949)

Bellissima, Luchino Visconti (1951)

L'amore in città, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alberto Lattuada, Carlo Lizzani, Francesco Maselli, Dino Risi e Cesare Zavattini (1953)

Škola otců (La scuola dei padri), Ladislav Helge (1957)

Žižkovská romance (Una storia d'amore), Zbyněk Brynych (1958)

Tři přání (I tre desideri), Ján Kadár-Elmar Klos (1958)

Zde jsou lvi (Hic sunt leones), Václav Krška (1958)

Vlčí jáma (La trappola del lupo), Jiří Weiss (1958)

Vynález skázy (*La diabolica invenzione*), Karel Zeman (1958)

Touha (Desiderio) Vojtěch Jasný, (1958)

Primary, Richard Leacock and Albert Maysles (1960)

Cronique d'un été, Jean Rouch (1960)

Strop (Il soffitto), Věra Chytilová (1961)

Il posto, Ermanno Olmi (1961)

Le italiane e l'amore, Francesco Maselli, Gianfranco Mingozzi, Giulio Questi, Marco Ferreri, Giulio Macchi, Piero Nelli, Lorenza Mazzetti, Gian Vittorio Baldi (1962)

Pytel blech (Un sacco di pulci), Věra Chytilová (1962)
Slnko v sieti (Il sole nella rete), Štefan Uher (1962)
O něčem jiném (Qualcosa di diverso), Věra Chytilová (1963)
Až přijde kocour (Quando arriverà il gatto), Vojtěch Jasný (1963)
Krik (Il vagito), Jaromil Jireš (1963)
Postava k podpírání (Qualcuno da aiutare), Pavel Juráček (1963)
I fidanzati, Ermanno Olmi (1963)
Moravská Hellas (L'Ellade morava), Karel Vachek (1963)
...a pátý jezdec je Strach (E il quinto cavaliere è la paura), Zbyněk Brynych (1964)
Démanty noci (I diamanti della notte), Jan Němec (1964)
Intimní osvětlení (Illuminazione intima), Ivan Passer (1965)
Bílá paní (La dama bianca), Zdeněk Podskalský (1965)
Každý den odvahy (Il coraggio di ogni giorno), Evald Schorm (1964)
Ruka (La mano), Jiří Trnka (1965)
O slavnosti a hostech (Sulla festa e gli invitati), Jan Němec (1966)
Sedmikrásky (Le margherite), Věra Chytilová (1966)
Ostře sledované vlaky (Treni strettamente sorvegliati), Jiří Menzel (1966)
Perličky na dně (Perline sul fondo), Jiří Menzel, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jan Němec e Jaromil Jireš (1965)
Mucedníci lásky (I martiri dell'amore), Jan Němec (1966)
Panna zázračnica (La vergine miracolosa), Štefan Uher (1966)
Byt (L'appartamento), Jan Švankmajer (1968)
Spříznění volbou (Le affinità elettive), Karel Vachek (1968)
Ovoce stromů rajských jíme (I frutti del paradiso noi li mangiamo), Věra Chytilová (1969)
Všichni dobří rodáci (Tutti buoni compaesani), Vojtěch Jasný (1968)
Žert (Lo scherzo), Jaromil Jireš (1968)
Případ pro začínajícího kata (Un caso per un boia debuttante), Pavel Juráček (1969)
Skřivánci na niti (Allodole sul filo), Jiří Menzel (1969)
Nejkrásnější vek (L'età più bella), Jaroslav Papoušek (1968)
Farářův konec (La fine di un parroco), Evald Schorm (1969)

