

Da una primavera all'altra e quel che ne consegue

Francesco Pitassio

◇ eSamizdat 2009 (VII) 2-3, pp. 55-59 ◇

DA QUELLA PARTE

D'ABITUDINE, il senso comune ha la propensione a demarcare i periodi propri alla storia del cinema sulla base delle grandi partizioni individuate per la storia politica, o nella migliore delle ipotesi sociale. Ne risultano grandi blocchi temporali con una denominazione piuttosto eloquente sul piano della identificazione cronologica, ma non necessariamente adeguati a descrivere testi, fenomeni e processi culturali designati. Per limitarci a un regesto sintetico e arbitrario, sugli scaffali di una biblioteca specializzata possiamo senza difficoltà trovare opere magari encomiabili e titoli piuttosto opinabili: *New Deal, musical e città americana negli anni Trenta*¹, *Cinema italiano sotto il fascismo*², *Cinéma et révolution*³, *American Film and Politics from Reagan to Bush Jr.*⁴, per tacere della pletora di pubblicazioni giunte nelle vetrine delle librerie dopo l'11 settembre 2001.

Non è in questione la qualità delle singole imprese scientifiche cui è assegnato un simile titolo, né l'assoluta libertà di scegliere il titolo più confacente alla propria idea di storia, di mercato editoriale o al gusto personale. Piuttosto, si intende qui fare un'osservazione: questo genere di denominazioni sottende un processo di periodizzazione in cui le svolte della storia politica causano incontrovertibilmen-

te una contemporanea mutazione nella produzione simbolica. Molto spesso, il principio alla base di questa suddivisione del continuum temporale è opaco e non dichiarato, e fa riferimento a nozioni di base ampiamente diffuse nella doxa⁵. In maniera particolare, questo modello periodizzante pare frequentemente applicato a fasi storiche originate, concluse o contenute da eventi socio-politici traumatici: il ventennio fascista, la rivoluzione russa, il secondo conflitto mondiale e così via. Più ragioni possono esservi ravvisate: il facile reperimento del periodo nella enciclopedia diffusa, la presenza di date convenzionali, l'incidenza delle trasformazioni conseguenti agli eventi traumatici sulla cultura e la sua produzione – non a caso, questo genere di partizioni è particolarmente impiegato per le cinematografie dei regimi totalitari, in cui l'azione politica esercitata sulla cultura è particolarmente stringente. Ma questi cambiamenti sono effettivamente repentini? Si dà una congruenza innegabile tra metamorfosi sociale o politica e cambiamento culturale? Una differente organizzazione dei meccanismi di rappresentanza, partecipazione civica, legalità e repressione induce un pari cambiamento nel modo di produzione culturale o nelle forme simboliche di mediazione della esperienza individuale e collettiva?

¹ *New Deal, musical e città americana negli anni Trenta*, a cura di C. Chiarot, Venezia 1978.

² *Cinema italiano sotto il fascismo*, a cura di R. Redi, Venezia 1979.

³ R. Lefevre, *Cinéma et révolution*, Paris 1988.

⁴ *American Film and Politics from Reagan to Bush Jr.*, a cura di Ph.J. Davies, P. Wells, Manchester 2002.

⁵ Per una critica a questo modello di periodizzazione, si veda M. Lagny, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris 1992. Per l'uso storiografico delle fonti audiovisive, si veda P. Ortoleva, *Scene dal passato. Cinema e storia*, Torino 1991. Alla questione della periodizzazione è stato dedicato un recente incontro di studi, i cui atti sono *Le età del cinema / The Ages of Cinema*, a cura di E. Biasin, R. Menarini, F. Zecca, Udine 2008.

Le domande possono parere oziose. Le complesse vicende del cinema ceco e slovacco tra il momento di euforia della Primavera di Praga e la fase della normalizzazione conseguente all'invasione prima e all'elezione di Gustáv Husák alla segreteria del Partito comunista cecoslovacco suggeriscono una qualche utilità dei quesiti, e una certa cautela nella valutazione della storia culturale.

IL SETTIMO GIORNO, L'OTTAVA NOTTE

Lo scenario precedente il fatidico 21 agosto e la invasione della Cecoslovacchia da parte delle truppe di alcuni stati del Patto di Varsavia notoriamente vede un progressivo ampliamento del dibattito pubblico sul futuro nazionale, sulla forma statutale più adeguata a realizzarlo, sulla natura della relazione tra società e politica, sul passato recente della Cecoslovacchia: è una discussione in verità avviata già dal principio del decennio, e recepitata solo alla sua conclusione dalla politica; nondimeno, si tratta di un riconoscimento di istanze diffuse nella società civile capace di fornirgli sanzione positiva e mediazione istituzionale. Altrettanto conosciuto è il ruolo svolto dalla cultura in questo processo innovativo: sede progettuale e punta avanzata della riflessione sui rapporti tra soggetto e stato, individuo e società, politica e produzione simbolica. In questo quadro complessivo, qui assai semplificato, il cinema svolge un ruolo peculiare: in qualche misura, compimento della missione politica e di massa affidatagli con la statalizzazione della cinematografia nel 1945; ma in una direzione ben diversa da quanto pianificato con i rivolgimenti del 1948 e auspicato ancora due decenni dopo dai settori più conservatori della nomenclatura politica. Il cinema ceco e slovacco costituisce per tutti gli anni Sessanta una delle punte di diamante dei processi trasformativi, e soprattutto uno dei punti di osservazione privilegiati per l'osservatore straniero sui cambiamenti in Ce-

coslovacchia. Infatti, "il cinema cecoslovacco fu la manifestazione più visibile del fermento intellettuale che si sviluppò a partire dalla metà degli anni Sessanta"⁶, attraverso una oculata strategia promozionale della cinematografia oltre confine, e in particolare maniera per il tramite dei festival internazionali e degli accordi coproduttivi stretti a partire dalla seconda metà del decennio. Indubbiamente, si trattò in prima istanza di una strategia di rinnovamento della industria culturale messa in atto già dalla fine degli anni Cinquanta, e con maggior vigore al principio del decennio successivo, anche grazie all'energica azione del giovane Direttore generale per la cinematografia, Alois Poledňák⁷: la ristrutturazione del modo di produzione cinematografico, con un meccanismo di ampia delega ideativa e operativa a piccoli gruppi di produzione consentiva più facilmente l'immissione di nuovi talenti formati nelle istituzioni statali (Famu), si fondava su una embrionale cultura del risultato e della responsabilità professionale, anziché sulla fedeltà politica, e risultava assai più agile del macchinoso e soffocante sistema centralistico istituito negli anni duri dello stalinismo⁸. Nei fatti, questo condusse a una stagione ineguagliata di eccezionali risultati cinematografici, a una varietà nelle proposte estetiche e a una dialettica tra prodotti ad ampia diffusione e di nicchia di grande ricchezza per una cinematografia dal volume produttivo limitato. Non solo. L'importanza internazionale assunta dal cinema, la relativa libertà intellettuale della accademia di studi cinematografici, il dialogo istituito con altri settori della cultura e segnatamente con i letterati⁹ rese-

⁶ P. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, Berkeley-Los Angeles-London 1985, p. 4.

⁷ Si veda l'intervista I. Soeldner, "Jak se máte, pane Poledňáku?", *Kino*, 1968 (XXIII), 12, pp. 2-3.

⁸ Si veda al proposito il fondamentale: Z. Štábla, "K poválečnému vývoji v kinematografii", *Filmový sborník historický*, 1993, 4, pp. 13-20.

⁹ Sui rapporti tra cinema e letteratura negli anni Sessanta, si veda tra gli altri: Z. Škapová, "Letteratura e cinema ceco degli

ro il cinema nel corso degli anni Sessanta una tribuna sempre più importante dalla quale parlare: ne testimonia il coinvolgimento di alcune tra le più significative figure della letteratura ceca e slovacca del periodo, da Bohumil Hrabal¹⁰ a Milan Kundera, da Pavel Kohout a Karol Sidon, da František Hrubín a Josef Škvorecký¹¹, per nominarne alcune in maniera invero arbitraria. Lo stesso organismo di rappresentanza dei cineasti e dei lavoratori della televisione, la Fites, acquisisce un ruolo politico crescente nel corso del 1968, per molti versi analogo all'Unione degli scrittori, e il proprio organismo assembleare diviene la sede per una ampia discussione sulla relazione tra produzione culturale, società e politica. Allo stesso modo, indizio del coinvolgimento esemplare dei cineasti nello scenario politico del 1968 è la presenza di più di loro tra i firmatari del "Manifesto delle 2000 parole"¹². Non è tanto qui in discussione l'opportunità, l'adeguatezza, la lungimiranza politica di quelle discussioni, o l'effettiva incidenza politica dei film sulla società; piuttosto, preme sottolineare la forse opinabile percezione del cinema come sede di espressione *anche*

politica e sociale dell'individuo. Il 1968 venne considerato dagli stessi uomini di cultura e di cinema come un punto di transizione e di rottura, un giro di boa capace di orientare su una nuova rotta il discorso pubblico. Nelle parole di uno delle figure più sensibili della *nová vlna*, Pavel Juráček:

Non saprei se abbiamo condiviso qualche tema comune. Sinceramente, mi pare di no. Ma sa qual è la cosa curiosa? Negli ultimi due anni quasi tutti coloro che attribuite alla *nová vlna* improvvisamente hanno mutato tema e stile. [...]. Semplicemente qualcosa si è concluso, e ho l'impressione che stia giungendo una nuova tappa: ora si vedrà che abbiamo molto più in comune di quanto al principio, cinque anni fa, sembrava¹³.

Questa partecipazione del cinema al dibattito sociale sulla Cecoslovacchia ebbe modo di esprimersi in forme ancora più piene al momento della rimozione dei vincoli censori alla produzione culturale, nel 1968. È in questa fase che i limiti di quanto è ammesso alla rappresentazione vengono improvvisamente espansi, e progetti impensabili passano in fase di realizzazione. Da un lato, la contemporaneità diviene oggetto di esplorazioni inusitate: è il caso di un documentario celeberrimo, *Spříznění volbou* [Le affinità elettive] di Karel Vachek, un cineasta allontanato per un lustro dalla regia dopo il suo mediometraggio di esordio, *Moravská Hellas* [L'Ellade morava]. *Spříznění volbou* è una esplorazione irriverente degli spazi della politica, allo stesso modo con cui il farsesco documentario di inchiesta *Dějiny na osm* [La storia per otto], di Václav Táborský, interroga in maniera impudente i luoghi comuni della storia nazionale, e si pone domande inquietanti sulle ricorrenze della storia. Si tratta di una linea minoritaria del documentario ceco, più incline a una compostezza plastica e figurativa meno implicata nel reale, dall'attività nella *non-fiction* di Schorm fino ai drammatici documentari successivi all'invasione; ma questa opzione di minoranza è indicativa di un rapporto

anni '60', *Nová vlna. Cinema ceco e slovacco degli anni '60*, a cura di R. Turigliatto, Torino 1994, pp. 129-148.

¹⁰ Su Hrabal e il cinema, si vedano J. Boček, "Hrabalův cyklus ve filmu", *Divadlo*, 1965, 10, pp. 67-69; J. Horák, "Hrabalova próza a film", *Film a doba*, 1966 (XII), 5, pp. 265-270; S. Přádná, "Prózy Bohumila Hrabala ve filmu", *Filmový sborník historický*, 1988, 1, pp. 199-209; J. Voráč, "Menzlový hrabalovské pohádky", *Film a doba*, 1992 (XXXVIII), 1, pp. 20-24; F. Pitassio, "Il cinematografo finale di Bohoušek", *Intorno a Bohumil Hrabal*, a cura di A. Cosentino, Udine 2006, pp. 121-135.

¹¹ Su Škvorecký, oltre al celeberrimo e idiosincratico J. Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*, Praha 1991, si vedano: S. Pudilová, "Výslech obžalovaného Josefa Škvoreckého", *Kino*, 1967 (XXII), 5, pp. 2-3; S. Wollnerová, "Malá filmová konfese Josefa Škvoreckého", *Filmové a televizní noviny*, 1968 (II), 18, p. 5.

¹² Tra le figure della *nová vlna* vi figurano i cineasti Jaromil Jireš e Jiří Menzel, il critico e intellettuale Antonín J. Liehm, l'attore Jan Kačer, affiancati da un coetaneo molto meno identificato con la ondata, Jan Švankmajer, e da figure della generazione precedente: i registi Alfred ed Emil Radok, Karel Kachyňa, lo sceneggiatore, scrittore e responsabile di un gruppo di produzione Jan Procházka, il regista di animazione Jiří Trnka.

¹³ A.J. Liehm, "Pavel Juráček je slavný", *Filmové a televizní noviny*, 1968 (II), 24, p. 8.

più smagato con la realtà e i discorsi condotti su di essa. Dall'altro lato, una serie di film di finzione si rivolgono alla storia recente del paese, e in maniera particolare alla drammatica transizione degli anni Cinquanta, per tracciare un grafico delle responsabilità politiche trascorse e presenti. L'elenco potrebbe essere invero lungo: quanto mette qui conto ritenere è l'inclusione di un'area prima indicibile della esperienza collettiva nella rappresentazione cinematografica¹⁴: da *Stud* [La vergogna, Ladislav Helge, 1967] a *Žert* [Lo scherzo, Jaromil Jireš, 1968], da *Všichni dobří rodáci* [Tutti i miei bravi paesani, Vojtěch Jasný, 1968] a *Ohlednutí* [Uno sguardo retrospettivo, Antonín Máša, 1968]: non a caso, tutti film messi in distribuzione tra il 1967 e il 1968, a indicare una priorità nella agenda politica nazionale del tema. Al punto da sollecitare una intervista congiunta di due dei registi nominati proprio sulla rappresentazione degli anni Cinquanta¹⁵. Un'urgenza non immediatamente arrestata dalla invasione del 21 agosto 1968.

UN CASO PER IL BOIA DEBUTTANTE

L'invasione sovietica e delle altre truppe di paesi amici conduce a una fase di considerevole incertezza politica: di fatto, l'avvicendamento nei massimi ruoli dirigenziali non avviene immediatamente, e richiede alcuni mesi. La successiva politica di normalizzazione pertanto procede solo successivamente a questa prima sostituzione di una classe dirigente eterodossa con una di stretta osservanza sovietica. Nell'industria culturale, settori storicamen-

te sensibili per l'informazione – televisione e radio – sono immediatamente oggetto di intervento da parte dell'invasore, con le note trasmissioni clandestine televisive, e gli scontri dinanzi alla Radio cecoslovacca durante i primi giorni della invasione. Nell'ambito cinematografico, sottomesso a ritmi produttivi più lenti e con un ruolo di orientamento della opinione pubblica meno determinante, le cose andarono diversamente.

Il dato più sorprendente a uno sguardo storiografico è la prosecuzione di progetti evidentemente definiti e avviati nella fase precedente l'invasione, con caratteristiche di radicalità linguistica e tematica poco comuni precedentemente, e inaccettabili di lì a poco tempo. Queste produzioni avviate negli studi di Barrandov o di Koliba giungono a termine nel pieno della invasione, con la medesima dirigenza attiva nell'era di Dubček, sono oggetto di discussione pubblica, e pervengono fino alla fase post-produttiva¹⁶. Si tratta di film realizzati con una libertà inusuale per il contesto politico, così come per la prassi produttiva: quasi nella consapevolezza della contingenza eccezionale, e della impossibilità di fare riferimento a un qualche parametro utile a garantire la sopravvivenza del film, del cineasta o di un quadro socioculturale ormai drammaticamente scomparso. A quasi trent'anni di distanza il regista Hynek Bočan così ricorda la lavorazione del proprio *Pasták* [Il riformatorio, 1969-1990]:

“Abbiamo due possibilità”, dissi all'operatore Jirka Šámal, che girò con me *Pasták*. “O proviamo a salvare il film iniziando a modificare l'argomento, giriamo un altro finale e via discorrendo; oppure abbiamo la possibilità di essere davvero liberi, del tutto”. E fu una cosa straordinaria: per la prima volta nella nostra vita non avevamo nessuno a controllarci. Harnach [direttore degli studi di Barrandov] ci lasciò fare, perché sapeva che comunque avrebbe lasciato

¹⁴ Jiří Cieslar al proposito parlava di “inflazione del passato” per il cinema degli anni Sessanta. Si veda J. Cieslar, “Zkušenost minulosti”, *Filmový sborník historický*, 3 (ne esiste una traduzione italiana, “L'esperienza del passato”, *Nová vlna*, op. cit., pp. 149-157).

Si veda anche S. Přádná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*, Praha 2002.

¹⁵ “Závan let padesátých”, *Filmové a televizní noviny*, 1969 (III), 9, pp. 1 e 3, con interviste a Jireš e Máša sui due film menzionati.

¹⁶ Per avere una idea del piano produttivo di Barrandov e dello scarto tra questo e quanto poi venne effettivamente terminato, si veda “Barrandov '69”, *Kino*, 1969 (XXIV), 5, pp. 2-5.

Barrandov, e noi ci siamo ritrovati in mano i quattrini per l'intero film¹⁷.

Questi film non arriveranno mai nelle sale, in seguito alle nuove nomine dirigenziali a Barrandov tra il 1969 e il 1970. Si tratta di riflessioni sugli anni più drammatici dello stalinismo in Cecoslovacchia, come per *Skřivánci na niti* [Le allodole sul filo, Jiří Menzel, 1969-1990], *Smuteční slavnost* [Cerimonia funebre, Zdeněk Svěrák, 1969-1990], *Žert, Ohlednutí, Všichni dobří rodáci, Stud.* Di rappresentazioni poco apprezzabili dello scenario contemporaneo, da *Spřiznění volbou* a *Československé jaro 1968* [La primavera di Praga 1968, 1969], da *Tryzna* [Tormento, Vlado Kubenko, Petr Mihalik, Dušan Trančík, 1969] a *Zabitá neděle* [Una domenica sprecata, Drahomíra Vihanová, 1969-1989]. Tuttavia, questa incerta stagione tra l'agosto del 1968 e l'autunno del 1969, allorché i dirigenti della produzione cinematografica vengono sostituiti, costituisce un paradosso nella storia della produzione simbolica, e ci suggerisce qualcosa sulla opportunità di qualche attenzione a non traslare categorie desunte dalla serie politica a quella culturale.

In questo breve periodo la condizione di incertezza politica e professionale dei singoli cineasti sembra talvolta penetrare gli universi narrativi dei film: così, nello straordinario *Den sedmý, osmá noc* [Settimo giorno, ottava notte, Evald Schorm, 1969-1990], una piccola comunità rurale vede le proprie certezze progressivamente sbriciolarsi, sotto la presunta minaccia di un nemico invisibile, e il legame sociale trasformarsi in un feroce confronto tra individui senza nessuna remora. A questo scenario sono alternate inquadrature aeree sul paese, non attribuibili a nessuna entità fisica: chi sta osservando il gruppo? E per quale ragione? Il solo personaggio forse a saperlo è il folle che ha aperto la narrazione e la chiude. Non noi.

Alla stessa stregua, l'ultimo film diretto da Juráček, *Případ pro začínajícího kata* [Un caso per un boia debuttante, 1969], tratto da Jonathan Swift, vede un personaggio attraversare comunità e luoghi che non riesce mai a leggere con chiarezza, senza peraltro poter affermare con certezza la propria identità ai suoi interlocutori. Come annota nel suo diario il regista il 15 ottobre 1969:

Ho concluso il progetto a Natale del 1966, non ne ho cambiato nemmeno una virgola, ho girato esattamente quello e solo quello che era stato scritto. Eppure il mondo che ora vedo sullo schermo è proprio quello del 1969, di un anno in cui si sono palesati i mostri di Hieronymus Bosch. Nessuno crederà che ho scritto la sceneggiatura tre anni fa¹⁸.

Non aveva tutti i torti: non girerà più un film, e come lui molti altri cineasti. D'altra parte, come recita l'ultima battuta del film, l'orologio non andava più avanti...

www.esamizdat.it

¹⁷ J. Lukeš, "S nenávistí dělat nemůžu". Hynek Bočan od *Pastáku k Partě hic*, *Illuminace*, 1997 (IX), 1, p. 114.

¹⁸ P. Juráček, *Deník (1959-1974)*, Praha 2003, p. 650.