EUROPA ORIENTALIS 28 (2009)

POLONIA: VENTI ANNI DI CINEMA LIBERO*

Tadeusz Lubelski

> Che cosa accadrebbe se un giorno – un bel giorno – la Polonia recuperasse la libertà nella vita politica? Si conserverebbe quella splendida tensione spirituale che caratterizza certo non tutta la nazione, ma in ogni caso la sua élite, molto numerosa e molto democratica? Le chiese si svuoterebbero? La poesia diverrebbe – come accade nei Paesi felici – nutrimento di un'annoiata manciata di intenditori e il cinema una branca del divertimento commerciale? Tutto quello che nella situazione polacca si è riusciti a salvare, a proteggere dal diluvio, dall'annientamento, e addirittura ad innalzare al di sopra del pericolo, come un alto e bel muro, tutto quello che è sorto in risposta alla perigliosa sfida del totalitarismo – cesserebbe tutto ciò di esistere il giorno stesso in cui venisse meno la sfida?[1]

Dopo l'abbattimento del Muro

Come viatico a un articolo che tratta del cinema polacco dopo la trasformazione politica del 1989 ho scelto volutamente un testo scritto alcuni anni prima. Non solo perché è un testo profetico, che già negli anni Ottanta metteva in guardia di fronte all'ingenua fiducia che una volta che 'loro' avessero ceduto il potere finalmente si sarebbe realizzato nella nostra terra promessa il mitico paradiso della cultura. E non solo per il monito in esso contenuto – allora lungimirante, oggi purtroppo scontato – che è più facile ingannare la soffice ipocrisia del socialismo reale anziché il duro cinismo del libero mercato capitalistico, che costituisce una costante minaccia per la cultura. Più di tutto, in questo frammento del saggio di Adam Zagajewski, amo l'ambivalenza del paragone centrale. La definizione metaforica "abbattimento del muro" richiama alla memoria il Muro di Berlino distrutto nell'autunno del 1989: la sua caduta ha significato il ritorno della Polo-

---

* Traduzione dal polacco di Viviana Nosilia.

[1] A. Zagajewski, *Solidarność i samotność*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza Margines, 1986, p. 27.

nia, con gli altri popoli del blocco sovietico, nella famiglia delle società europee democratiche. Queste società – e la Repubblica Popolare di Polonia ne era l'esempio migliore – avevano tuttavia costruito un altro muro, che per anni aveva costituito una diga spirituale contro l'inondazione della menzogna della propaganda: un muro formato dall'atteggiamento attivo della gente, dalla sensibilità, dalla curiosità per il mondo. L'abbattimento di questo muro nel nuovo assetto istituzionale è qualcosa di naturale, e tuttavia comporta una perdita.

Tale ambivalenza è legata sin dall'inizio del nuovo periodo alla valutazione della cultura della Polonia Popolare, che è stata uno spazio fondamentale di tradizione viva per i film polacchi realizzati dopo il 1989. È difficile valutare questa tradizione in modo univoco. Teresa Walas, in un libro in cui tenta di tracciare un bilancio della "cultura polacca dopo il comunismo", scrive che la cultura della Polonia Popolare – come un "nastro di Möbius", una superficie uniforme che muta immagine a seconda della prospettiva da cui la si osserva – si presta egualmente bene ad essere descritta *nella lingua dell'oppressione e della libertà su concessione*, quanto ad essere caratterizzata *come arrendevole e refrattaria, asservita e libera, repressa e conformista*.[2] Si possono pertanto immaginare, nell'ambito di due discorsi pubblici diametralmente opposti oggi presenti nel paese, due storie completamente diverse della cultura della Polonia Popolare: la prima dal tono eroico, la seconda accusatorio, ma entrambe basate sugli stessi fatti. Aggiungeremo che questo secondo tono, quello accusatorio, implica al contempo il rinnegamento della tradizione del cinema polacco.

Mi sembra essenziale un'altra osservazione: il cinema polacco negli anni 1945-1989 fu una componente importante della cultura nazionale e influenzò la coscienza degli spettatori. Per fortuna, qualche aspetto di questa sua antica e rimarchevole presenza nel nuovo assetto statale non si può più ripetere: nell'ambito di un normale sistema democratico il cinema non è più la voce degli artisti d'opposizione, informalmente investiti dalla 'maggioranza silenziosa' della società del compito di esprimere le sue opinioni, inquietudini e, infine, la sua crescente ribellione. Oggi questo ruolo è svolto, bene o male, dal parlamento, dall'amministrazione locale, dai mass media... In una situazione di assenza di censura – abolita con una legge del giugno 1990 – non conta ormai più il coraggio di toccare deter-

---

[2] T. Walas, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie. Rekonesans*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2003, pp. 69, 72.

minati temi, e gli strumenti adottati nel periodo precedente per comunicare con gli spettatori in modo indiretto, servendosi della 'lingua esopica', hanno definitivamente perso d'attualità.

L'inattualità dei modelli passati non significa tuttavia che si debba rinunciare a quelli nuovi, pregevoli. Sarebbe un peccato se una cinematografia con simili tradizioni si limitasse a quel ruolo di "branca del divertimento commerciale" da cui metteva in guardia Zagajewski. In tali condizioni, per consentire al cinema nazionale di svolgere una funzione più ricca e completa, quella di fornitore di valori che aiutino non solo gli individui a formarsi, ma anche la società a rafforzarsi, è necessario che siano soddisfatte contemporaneamente due condizioni fondamentali: quelle economiche e quelle culturali. Sia in un caso che nell'altro per tutto il periodo in esame ci sono state difficoltà.

Per quanto riguarda il fondamento economico, si è riusciti a ottenere una condizione minima indispensabile: quella di preservare la sussistenza del cinema nazionale. La legge sulla cinematografia degli ultimi anni della Polonia Popolare (16 luglio 1987), anche se parziale, perché continuava a rendere il cinema un'istituzione governativa, sottraeva tuttavia allo stato il monopolio sulla produzione, la distribuzione e la diffusione dei film. Il Comitato per la cinematografia creato in forza di quella legge si è rivelato sempre più un organo anacronistico, eccessivamente centralizzato (è stato infatti abolito nel 2002), ma è comunque riuscito a svolgere un ruolo non trascurabile. Dopo diciotto anni di preparativi, il 18 maggio 2005, il parlamento ha licenziato una legge sulla cinematografia, modellata sulle soluzioni dell'Europa occidentale, grazie alla quale è stato creato l'Istituto Polacco di Arte Cinematografica, che elabora un programma e raccoglie mezzi per sostenere il cinema nel paese.

L'altra condizione che dev'essere soddisfatta è il funzionamento del cinema nell'ambito di una cultura che promuove i valori. In questo campo, com'è noto, il periodo in oggetto è stato deludente, e non tanto per l'assenza di risultati artistici – questi ci sono stati, benché più di rado nel cinema che nella letteratura o nel teatro –, né per il fatto che l'epoca della libertà non è ancora stata rappresentata in modo soddisfacente, quanto piuttosto perché il patrimonio del passato è stato dissipato. Il mito di Solidarność è stato sprecato, il miracolo della società ideale non si è realizzato. Come paese democratico, la Polonia ha iniziato a ritmo accelerato a subire gli stessi processi delle società occidentali, con conseguenze positive e negative.

Inoltre, il processo del nostro cambiamento di regime è coinciso nel tempo con un generale processo di trasformazione della civiltà. Non c'è ritorno al 'Cinema Paradiso', in cui, in una sala affollatissima, un gran numero di spettatori vive ogni sera emozioni condivise. La fruizione dei film è cambiata radicalmente e cambiano i circuiti della ricezione. Oggi predomina la visione domestica dei film, non solo sullo schermo sempre più grande del televisore, con una quantità di canali che cresce di giorno in giorno e offre una scelta un tempo impensabile. I film vengono scaricati da internet e acquistati in DVD allegati a giornali, talvolta per cifre ridicole, il che del resto crea per essi nuove opportunità, anche per i classici, sapientemente promossi. Naturalmente i film si continuano a guardare anche al cinema, anche se molto più raramente. Nel cosiddetto *mainstream*, per usare la terminologia moderna, il cinema polacco, sottofinanziato e non allineato col gusto del pubblico internazionale, non entra da anni; ha invece qualche possibilità negli ambienti di nicchia, quelli dei festival e dei cineclub, in cui un pubblico specializzato e cosciente dei propri bisogni aspetta i suoi film preferiti.

In quest'articolo tratterò i venti anni di ritrovata libertà nel loro complesso, senza suddividerli ulteriormente. Ripartisco la creazione cinematografica delle due decadi in quattro blocchi, corrispondenti ai quattro modelli di cinema più caratteristici per il cinema polacco dei tempi nuovi. Presento dunque in successione: il cinema del lutto, il cinema della testimonianza, il cinema d'autore e il cinema popolare.

L'elaborazione del lutto

Nella riflessione critica sullo stato della cultura patria dopo il 1989 echeggia il rimprovero di non avere elaborato il lutto, processo essenziale per il normale funzionamento della cultura. Nell'odierna riflessione antropologica questa definizione è associata alla contrapposizione proposta da Freud fra lutto e melanconia. In Freud il concetto di lutto si riferisce alla vita individuale: l''elaborazione del lutto' consiste nel prendere coscienza della irreparabilità della perdita della persona amata e nel soffrire fino in fondo per essa; dopo aver compiuto tale percorso l'io umano "torna ad essere libero e non inibito". Non vivere il lutto conduce invece alla melanconia: in tal caso l'io "s'impoverisce e si svuota".[3] Questa distinzione si può appli-

[3] S. Freud, *Lutto e melanconia*, in Id., *Opere scelte*, vol. 8, Torino 1976, pp. 102-118.

care anche allo studio della cultura: per la società è indispensabile una 'elaborazione del lutto' compiuta mediante la cultura e consistente nel prendere coscienza delle perdite scaturite dalle sconfitte e dagli insuccessi che essa ha sperimentato. La società polacca aveva tutta una serie di sconfitte da elaborare: i tragici eventi della Seconda guerra mondiale, la Shoah, lo stalinismo, l'esperienza della Polonia Popolare, persino la disfatta dell'illusione costituita dal sistema comunista. Se l''elaborazione del lutto" dopo tali sconfitte non viene compiuta, si crea una lacuna dannosa per la salute della società.

Il cinema qui aveva il suo piccolo ruolo da svolgere e gli esecutori più naturali di questo compito sono stati i vecchi artisti della Scuola polacca, che con le loro opere avevano svolto una funzione simile negli anni 1956-1962. Fra i principali esponenti di questa tradizione, due in particolare sonorimasti in attività nel periodo in questione: Andrzej Wajda e Kazimierz Kutz (anche se quest'ultimo nell'ultima decade si è concentrato sulla politica, ricoprendo, fra gli altri, l'incarico di presidente del Senato, e sulla pubblicistica). Ciascuno dei due ha però inteso la continuazione della Scuola polacca in modo diverso.

Andrzej Wajda ha atteso a una 'versione riveduta e corretta' delle sue opere precedenti, che non devono più fare i conti con la censura e si sono arricchite di una nuova riflessione storica. È significativo che il primo film che egli ha deciso di realizzare dopo la svolta politica sia stato *Korczak* (Dottor Korczak, 1990), come se la parte dell'elaborazione del lutto più urgente, poiché finalizzata a riscattare un antico peccato di omissione, fosse l'esigenza di nuovo racconto sullo sterminio degli ebrei, del quale i polacchi erano stati taciti testimoni. Questo racconto su un uomo che, in un mondo disumano, rimane fedele fino in fondo alla sua vocazione, su un santo ebreo-polacco, è privo dei pregiudizi che sarebbero affiorati se il discorso si fosse limitato a una prospettiva esclusivamente 'polacca' o 'ebraica'. L'eroe eponimo, interpretato da Wojciech Pszoniak, è la personificazione della bontà umana e supera la prova non solo come persona e come pedagogo, ma anche come polacco e ebreo: per questo, sia i polacchi, che lo ammirano, sia gli ebrei difendono Korczak da ogni male, come un bambino. Lui stesso, poi, non potendo salvare dalla morte i suoi allievi, cerca di ottenere per loro almeno una morte dignitosa; giacché a lui, nella realtà, non era riuscito di garantire neppure questa, il regista, esaudendo il desiderio dell'eroe, la mette in scena nel finale fiabesco.

Proprio questo finale fu la principale causa di malinteso nella ricezione del film. L'influente cerchia dei critici francesi, che difendeva la prospettiva

ebraica ortodossa, accusò il regista di sminuire la colpa dei polacchi e di usurpare la leggenda di Korczak a vantaggio della mitologia polacca;[4] così, il film all'estero non poté svolgere il ruolo cui era predestinato. Forse questa situazione ostacolò la comprensione anche del film successivo di Wajda, *Wielki Tydzień* (La Settimana Santa, 1995), il quale, basato su un racconto di Jerzy Andrzejewski scritto ancora nel 1943, è rimasto troppo fedele al modello letterario e non ha arricchito il tono nobile del racconto con una nuova riflessione etica.

A metà del periodo considerato, Wajda ha deciso di realizzare *Pan Tadeusz* (Il Signor Taddeo, 1999), basato sul poema nazionale polacco di Adam Mickiewicz (1834). Il film era concepito per essere un adattamento disinteressato, con finalità puramente artistiche e senza alcuna allusione alla realtà contemporanea. La fabula contiene, infatti, i motivi essenziali dei dodici libri del poema, mentre gli attori più amati dal pubblico declamano i dialoghi in tridecasillabi tratti fedelmente dal testo di Mickiewicz. L'azione del film non è ambientata, come nel poema, nella regione di Vilnius negli anni 1811-1812, bensì in uno spazio mitico. Gli spettatori dovevano rendersi conto della distanza che li divide da quel mito grazie alla narrazione, che si svolge nel salotto parigino di Mickiewicz, dove il racconto non solo ha inizio e fine, ma ritorna più volte nel corso del film. Il poeta (Krzysztof Kolberger) legge l'opera ai suoi ascoltatori emigrati, nei quali lo spettatore riconosce i personaggi del poema invecchiati. Quanto più spettacolare si delinea il mito della 'Polonia ideale', situata nel passato, tanto più dolorosa si manifesta ai nostri occhi la perdita del legame col mito che caratterizza il gruppo degli ascoltatori nel salotto. Questo espediente del regista si rivolge ai destinatari reali, agli spettatori polacchi seduti nel cinema, affinché s'identifichino con quel gruppo: come dire che tutti noi siamo chiamati ad affrontare la nostra nuova situazione.

Un'eco notevole ha avuto anche il successivo film di Wajda, *Katyń* (id., 2007, candidato all'Oscar), ispirato a esperienze collettive e per così dire commissionato dallo spirito della storia. Katyń nella cultura polacca non è solo sinonimo della tragica uccisione di più di ventimila ufficiali polacchi, né semplicemente un simbolo del genocidio staliniano, ma anche sinonimo di una menzogna, la cui persistenza (la falsa versione della responsabilità nazista di questo crimine fu l'unica ammessa nel dibattito pubblico fin

---

[4] Vd. p. es. gli articoli di D. Heymann, "Le Monde", 19 giugno 1990 e di C. Lanzmann, "Le Nouvel Observateur", 17 gennaio 1991.

quasi alla fine del comunismo) si unisce all'umiliazione collettiva dei polacchi, privati del diritto alla verità sul loro passato. Il racconto veritiero sul massacro di Katyń doveva fugare quell'umiliazione durata decenni.

Wajda si sentiva in dovere di realizzare questo racconto per due ordini di motivi: in qualità di artista nazionale che da mezzo secolo impone all'immaginazione dei polacchi la propria visione della storia del paese, ma anche in quanto figlio di una delle vittime del massacro di Katyń. Occorreva però trovare una prospettiva che rendesse questo racconto definitivo per gli spettatori. Per questo, nel corso del lavoro sulla sceneggiatura, svolto insieme allo scrittore Andrzej Mularczyk, è man man emersa l'idea di far condurre da due donne il processo di ricerca della verità. La logica della fabula porta a mostrare il massacro solo nel finale, perché è nel finale che avviene la scoperta della verità. In questo modo la ricostruzione della morte del padre (in entrambe le varianti suggerite dai documenti oggi noti: per una pallottola alla nuca, negli scantinati dell'NKVD o in una fossa) si svolge nell'ultima scena di *Katyń*, e ad accompagnarla, come una preghiera, il *Requiem polacco* di Krzysztof Penderecki. Il film, presentando i carnefici come uomini senza volto, esecutori del terrore staliniano, non induce tuttavia all'odio, bensì al dialogo, come confermano anche le reazioni degli spettatori russi alla visione dell'opera.

Altro è il modo in cui ha trattato il ritorno alla tradizione Kazimierz Kutz: come se nulla dovesse cambiare, come se il regista sentisse ancora lo stesso obbligo verso la collettività, quello cioè di coinvolgerla in un dibattito accalorato sui temi più importanti. Anche la distanza del tempo dell'azione dal presente è rimasta quella della Scuola polacca: come *Kanał* (I dannati di Varsavia) di Wajda, uscito nella primavera del 1957, distava tredici anni dai tragici avvenimenti dell'insurrezione di Varsavia, così la proiezione dei due film di Kutz del 1994 – *Śmierć jak kromka chleba* (La morte come una fetta di pane) e *Zawrócony* (Convertito; vincitore del Grand Prix al Festival del film a soggetto di Gdynia) – dista tredici anni dalla stagione calda di Solidarność, di cui entrambi parlano, e che si concluse il 13 dicembre 1981 con la proclamazione della legge marziale. I due film sono gli unici a soggetto sulla stagione della 'prima Solidarność' girati negli anni '90 (solo per il venticinquesimo anniversario del sindacato comparirà il film a episodi *Solidarność, Solidarność...*, 2005) e ciascuno rappresenta un approccio diverso al tema: di tipo eroico il primo, irriverente il secondo.

Śmierć jak kromka chleba è un film preparato per anni dal regista, nel quale si ricostruiscono gli avvenimenti della miniera Wujek, dove i mina-

tori scioperarono per protesta contro la legge marziale. Dopo tre giorni di sciopero, il 16 dicembre, attaccati da un reparto delle ZOMO (Riserve motorizzate della milizia civile), decisero di difendersi, e nove di loro perirono. Nell'intento ricostruttivo il film si spinge fino all'ascesi, concentrato com'è sulla descrizione minuziosa degli eventi, mentre tutta l'iconografia e la fraseologia del tempo della 'prima Solidarność' è ridotta al minimo. In *Śmierć jak kromka chleba* non è infatti il sindacato a ribellarsi, ma gli slesiani (proprio come nei film di Kutz del periodo della Polonia Popolare: *Sól ziemi czarnej* [Il sale della terra nera, 1969] o *Perła w koronie* [La perla nella corona, 1971]), rappresentanti cioè di una stirpe che ha in sé radicata la convinzione che bisogna opporsi al male con l'azione. Il regista ha pagato comunque un prezzo per la purezza e l'ascesi compositiva del film, il quale, privo di tensione e di collegamento emotivo col pubblico, è stato proiettato in sale vuote; d'altra parte, il tempo gioca a suo vantaggio, poiché oggi suona come una dolente campana a morto per il mito di Solidarność. L'opposto accade invece in *Zawrócony*, che attinge generosamente all'iconografia dell'epoca e dialoga apertamente con la leggenda di Solidarność: adottando il punto di vista di un sempliciotto irriflessivo, il film fa comprendere quanto fosse facile farsi trascinare dai coloriti aspetti esteriori di quella stagione leggendaria, senza approdare a una vera trasformazione interiore.

Un caso particolare di elaborazione del lutto è il cosiddetto processo di 'recupero della piena libertà', della 'cancellazione delle macchie bianche', così definito in termini euforici soprattutto all'inizio del periodo post-comunista. Con ciò si tenta di far entrare nella coscienza collettiva, finalmente senza più alcuna limitazione imposta dalla censura, molti fenomeni della storia polacca più recente, che nella Polonia Popolare erano tabù, o che, in versioni falsificate, erano oggetto di propaganda ideologica.

Una trattazione pionieristica del tema di Katyń è costituita dal documentario di Marcel Łoziński, ispirato da Wajda, *Las katyński* (La foresta di Katyń, 1990, Prix Europa 1991). Il film prende avvio da un viaggio in treno verso Kozel'sk delle famiglie delle vittime polacche del massacro, le quali scoprono che il terrore staliniano mieté vittime non solo fra i polacchi, ma anche fra zingari, ucraini, russi e lettoni. Robert Gliński solleva un tema simile con *Wszystko, co najważniejsze...* (Ciò che è più importante, 1992, Grand Prix a Gdynia), storia autentica dell'imprigionamento a Leopoli, in tempo di guerra, del poeta Aleksander Wat e della sua famiglia da parte dell'NKVD e della successiva deportazione in Kazachstan della mo-

glie Ola e del figlio Andrzej. Viene così presentata la storia universale di un intellettuale del XX secolo di fronte al comunismo, ma al tempo stesso anche un racconto sulla forza dell'amore, che consente ai coniugi di superare le esperienze più dure. Il film evita l'uso di stereotipi nazionali e descrive il confino nei GULag come un'esperienza spirituale, resa possibile dal contatto con la diversità (le riprese furono girate in Kazachstan) e dalla condivisione dell'esperienza della deportazione da parte di donne di diversa nazionalità e estrazione sociale.

In questo periodo si torna anche a raccontare, dopo molti anni e senza pregiudizi ideologici, della Shoah. Il film più rappresentativo sul tema è anche l'unico film polacco del periodo esaminato ad entrare nel *mainstream* del cinema mondiale: *Pianista* (Il pianista, 2002; Palma d'Oro a Cannes, Oscar per la regia, César, BAFTA) di Roman Polański, sceneggiatura di Ronald Harwood, ispirato alle memorie di Władysław Szpilman. Per la verità, il film è realizzato in coproduzione con Francia, Gran Bretagna e Germania ed è recitato in inglese, e tuttavia è stato girato a Varsavia, da un regista polacco e a cura di un produttore esecutivo polacco, Lew Rywin, con la fotografia dell'operatore polacco Paweł Edelman, la musica del compositore Wojciech Kilar e le scenografie del polacco Allan Starski, senza contare che narra una storia 'polacca'. Il protagonista del racconto è il pianista e compositore Władysław Szpilman (1911-2000), il quale, rinchiuso con la famiglia nel ghetto di Varsavia nel novembre del 1940, si guadagna da vivere suonando nei caffè e, sottrattosi alla deportazione ad Auschwitz nell'agosto 1942, dal 1943 si nasconde a Varsavia, dapprima presso amici polacchi, e dopo l'insurrezione in solitudine, fra le rovine, salvato infine dalla morte per fame da un ufficiale della Wehrmacht, il capitano Wilm Hosenfeld.[5]

La minuziosa ricostruzione delle circostanze eccezionali in cui il protagonista del film sopravvisse alla Shoah è necessaria all'autore per far giungere a noi spettatori, con tutto il suo carico emotivo, il messaggio del *Pianista*: che persino dall'esperienza più atroce del secolo passato l'uomo può uscire sano e salvo, immacolato, puro. Può salvarsi perché lo proteggerà la sua forma, a patto che ne abbia una. Władysław Szpilman ha que-

---

[5] W. Szpilman, *Pianista. Warszawskie wspomnienia 1939-1945*, a c. di A. Szpilman, Kraków, Znak, 2001 [ed. it.: *Il pianista. Varsavia 1939-1945. La straordinaria storia di un sopravvissuto*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008]; cfr. anche G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków, Znak, 2002, pp. 160-163.

sta forma: si raffigura come pianista. E anche coloro che lo aiutano a salvarsi hanno le loro forme: di attore, di cospiratore, di politico. All'autore stesso la realizzazione del film serve a superare un trauma personale: l'esperienza dello sterminio vissuta nell'infanzia, dapprima nel ghetto di Cracovia e poi presso alcune famiglie nella campagna intorno a Cracovia.[6]

Dopo il 1989 il cinema polacco ha affrontato in vario modo la questione dei rapporti con il mondo ebraico, svelando il dramma della coscienza sporca dei polacchi. La protagonista plebea del film di Jan Łomnicki *Jeszcze tylko ten las* (Ancora solo questa foresta, 1991) pronuncia un'intera litania di pregiudizi antisemiti, ma rischia la vita per salvare una bambina ebrea, la figlia dei suoi datori di lavoro prima della guerra. In *Pożegnanie z Marią* (L'addio a Maria, 1993) del debuttante Filip Zylber, libero adattamento del racconto di Tadeusz Borowski (1948), divenuto un classico, il dramma del concorso di colpa trattato dallo scrittore si trasforma in dramma dell'impotenza dei giovani intellettuali (sottolineato dall'indimenticabile assolo di tromba di Tomasz Stańko): nel film, un uomo qualunque, Cieślik, membro della polizia polacca collaborazionista, uccide con spensierata crudeltà una giovane ebrea fuggita dal ghetto. Protagonista del documentario di un'ora *Miejsce urodzenia* (Luogo di nascita, 1992, Grand Prix al Festival di Marsiglia e premio Don Chisciotte della Federazione polacca dei cineforum) di Paweł Łoziński è lo scrittore polacco di origine ebraica Henryk Grynberg, che da anni vive negli Stati Uniti. Siamo testimoni del suo arrivo, molti anni dopo la guerra, nel villaggio di Radoszyna, in Masovia, dove da bambino, durante l'occupazione, egli si nascose coi genitori e il fratello. Grynberg ritorna per risolvere l'enigma della morte del padre: lo spettatore assiste alla ricerca della soluzione dell'enigma e, alla fine, alla scena autentica del ritrovamento della tomba paterna, nella quale si trova una bottiglia di latte conservata accanto al teschio. È come se il film gettasse un ponte fra due momenti distanti mezzo secolo. Del problema dei rapporti polacco-ebraici nell'ambito della Shoah ha cominciato ad occuparsi in questo periodo anche Agnieszka Arnold. Nel 2001 ha ultimato il documentario in due parti *Sąsiedzi* (I vicini), in cui ha raccontato la strage compiuta dai polacchi nel luglio del 1941 a danno degli ebrei di Jedwabne nei pressi di Łomża. Da un suo film di due anni precedente, intitolato *Gdzie*

---

[6] Polański racconta la sua vita nel libro *Roman*, trad. di K. Szymanowska e P. Szymanowski, Warszawa, Polonia, 1989 [ed. orig.: R. Polanski, *Roman by Polanski*, London, Heinemann, 1984; ed. it.: Id., *Roman Polanski di Roman Polanski*, Milano, Bompiani, 1984].

mój starszy syn Kain? (Dov'è il mio figlio maggiore Caino?), lo storico Jan Tomasz Gross è venuto a conoscenza della vicenda ed ha preso in prestito il titolo per un famoso libro, che ha suscitato un dibattito nazionale.[7]

Il più lungo viaggio nel tempo è stato compiuto da Jolanta Dylewska (1958), autrice del lungometraggio documentario *Po-lin. Okruchy pamięci* (Po-lin. Frammenti di memoria, 2008), dove il nome Po-lin vale per 'Polonia' in ebraico, che alla lettera significa 'qui ci fermeremo'. Il calore dei ricordi determina il tono dell'insieme: la maggior parte del film è infatti costituita dal montaggio di materiali amatoriali trovati dalla regista e risalenti al periodo fra le due guerre mondiali (gli ebrei polacchi che giungevano in visita da oltreoceano avevano con sé cineprese e filmavano i parenti degli *shtetl*). La nostalgica ricostruzione di un passato irreparabilmente svanito è accompagnata dai commenti – sorprendentemente amichevoli – degli attuali abitanti delle cittadine polacche, che ricordano la vita quotidiana dello *shtetl* di un tempo. Forse proprio questo film illustra meglio di ogni altro l'enorme perdita che abbiamo subito.

Un gruppo a sé è costituito dalle opere che fanno i conti col periodo post-bellico della Polonia comunista. Già nella prima metà degli anni Novanta uscirono tre film notevoli, realizzati come psicodrammi che inducevano gli spettatori a rivivere l'atmosfera della Polonia Popolare. *Ucieczka z kina Wolność* (Fuga dal cinema Libertà, 1990, Grand Prix del primo Festival di Gdynia dopo il 1989) di Wojciech Marczewski è una complessa costruzione intertestuale basata principalmente sulla relazione con il romanzo di Michail Bulgakov *Il Maestro e Margherita* (1940) e col film di Woody Allen *La rosa purpurea del Cairo* (1985); questa struttura si presta ad essere letta come una narrazione universale sul tardivo processo di individuazione di un uomo che (nella suggestiva interpretazione di Janusz Gajos) imbocca la via della scoperta di sé. Dato, però, che questo protagonista era stato un censore, e anche di rango elevato, e l'azione del film si svolge negli ultimi anni della Polonia Popolare, il film è stato letto da tutti come una parabola, una metafora sulla trasformazione del regime, che esige la capacità di perdonare.

Anche Grzegorz Królikiewicz, autore di *Przypadek Pekosińskiego* (Il caso Pekosiński, 1993, Grand Prix a Gdynia), fa rivivere drammaticamente nel pubblico l'esperienza della Polonia Popolare. Il protagonista eponimo,

---

[7] Cfr. J. T. Gross, *Sąsiedzi. Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Sejny, Pogranicze, 2000, p. 15 [ed. it.: *I carnefici della porta accanto*, Milano, Mondadori, 2002].

che interpreta se stesso – storpio, alcolizzato, genio irrisolto degli scacchi – dispone di fronte alla macchina da presa un autentico psicodramma: gli attimi salienti della sua vita vengono portati sulla scena per aiutarlo a ritrovare se stesso. L'occasione più drammatica per ripensare alla propria partecipazione alla Polonia Popolare è offerta da un altro film, il documentario di Maciej J. Drygas *Usłyszcie mój krzyk* (Sentite il mio grido!, 1991, Felix per il miglior film documentario europeo), caso raro in cui un cineasta, venuto a sapere di un fatto straordinario, lo ripropone alla coscienza collettiva. Tutto il mondo ha sentito parlare dell'atto compiuto dal ventenne studente di filosofia Jan Palach, che il 19 gennaio 1969 si diede fuoco in piazza San Venceslao a Praga per scuotere le coscienza dei cechi, e al cui funerale accorsero dall'Occidente difensori dei diritti umani e si scrissero versi in suo onore. Invece, nessuno ha sentito parlare di Ryszard Siwiec, un contabile sessantenne di Przemyśl, che in segno di protesta contro la partecipazione delle truppe polacche all'invasione della Cecoslovacchia, l'8 settembre 1968, si diede fuoco davanti a centomila persone, durante la cerimonia per la festa del raccolto nello stadio Dziesięciolecia a Varsavia. In quell'occasione non furono neppure interrotti i festeggiamenti. Drygas ha raccolto documenti per diversi mesi, finché si è imbattuto in alcuni materiali scartati della Cronaca Cinematografica Polacca, nei quali è contenuta una sequenza di sette secondi sull'uomo in fiamme. Il regista ha collocato questa sequenza alla fine del film, facendola però durare molto di più, con uno sfasamento in sede di montaggio: mostrandola al rallentatore, con zoomate progressive in avvicinamento, accompagnata dalla suite di Paweł Szymański, affinché lo spettatore (e ogni spettatore presente alla prima del film aveva alle spalle l'esperienza della Polonia Popolare) sentisse di trovarsi nello stadio e di dover decidere come comportarsi.

Un documentario più recente dello stesso regista, *Jeden dzień w PRL* (Un giorno nella Polonia Popolare, 2005), realizzato con materiali d'archivio montati magistralmente, è un ritratto sintetico della Polonia Popolare costruito a partire da una giornata: il 27 settembre 1962 (il periodo della 'crisi cubana'). Osserviamo una giornata tipo della Polonia comunista: le ronde notturne della milizia, la corsa mattutina della gente al lavoro, le lezioni nelle scuole e le code per i negozi, fino alla conta notturna degli incassi; e come sottofondo sonoro materiali d'epoca che illustrano il quadro: resoconti degli informatori, lamentele dei direttori dei negozi, lettere delle mogli ai carcerati… L'insieme va a formare un quadro in cui domina un senso di assurdità e in cui non si tiene conto del fatto che, contemporaneamente, in quella stessa Polonia Popolare, si svolgeva una vita normale. Il

clima da resa dei conti del film annuncia il nuovo 'cinema della politica storica', che si sviluppa nel periodo del mandato del presidente Lech Kaczyński (dopo il 2005). I film a soggetto che ritraggono figure autentiche di polacchi eroici che si opposero al regime comunista – *Generał Nil* (Il generale Nil, 2008) di Ryszard Bugajski sul generale Emil Fieldorf, condannato a morte dal tribunale nel 1952; o *Popiełuszko. Wolność jest w nas* (Popiełuszko. La libertà è dentro di noi, 2008) di Rafał Wieczyński sul sacerdote attivo nell'opposizione assassinato nel 1984 – assumono univocamente il tono di un'accusa nei confronti dello stato comunista.

Il cinema di testimonianza

Il cinema che ha come campo d'azione la registrazione della realtà e che ai tempi dell'Inquietudine Morale costituiva la forza principale della cinematografia polacca, in un contesto politico diverso è andato alla ricerca di nuove formule. In un paese democratico, della descrizione della realtà si occupano quotidianamente i media preposti. Così, anche il film documentaristico ha cessato di concorrere coi telegiornali nella registrazione dei fatti: la semplice rappresentazione di un avvenimento o il ritratto di un personaggio non bastano più, e il documentarista cerca fatti suscettibili di generalizzazioni metaforiche, di una rappresentazione mediata della realtà. Proprio nell'ambito del cinema documentaristico hanno avuto luogo, nel periodo in esame, le ricerche più interessanti di nuovi metodi artistici per rappresentare il mondo.

Il migliore esempio del nuovo senso di libertà del documentarista è offerto dalla produzione di Marcel Łoziński. Fino a poco tempo prima cineasta d'opposizione, impegnato nell'attività del sindacato clandestino Solidarność, già all'inizio del nuovo corso aveva adempito abbondantemente ai suoi obblighi civili, in particolare come autore del ciclo coprodotto con la Francia *La Pologne comme jamais vue à l'Ouest* (1990), in cui l'immagine della Polonia comunista diffusa dalla propaganda viene messa a confronto coi racconti degli attivisti dell'opposizione clandestina. Il regista ha poi potuto concentrarsi sulla realizzazione di progetti personali, invero non privi di contenuti sociali, subordinati tuttavia ad una problematica universale. Il coronamento della 'scuola polacca del documentario' è stato il suo film *89 mm od Europy* (89 mm dall'Europa, 1992, Grand Prix a Oberhausen, Montréal e Lipsia, *nomination* all'Oscar). È la descrizione, della durata di appena dodici minuti, di un avvenimento apparentemente insignificante, in cui tuttavia, come in una goccia d'acqua, si riflette il mondo, e in

particolare un suo aspetto: il confine della civilizzazione (già simboleggiato nel titolo: la differenza tra la distanza dei binari in Europa e in Russia) fra Est e Ovest, fra poveri e ricchi, fra coloro che già hanno e coloro che aspirano invano ad avere.

Un tema ancora più universale compare nel capolavoro di Łoziński *Wszystko może się przytrafić* (Tutto può succedere, 1995, Drago d'Oro a Cracovia, Grand Prix a San Francisco). L'idea del film si basa su una situazione vissuta dal regista durante le passeggiate col figlioletto in un parco di Varsavia. Il piccolo Tomasz, sei anni, curioso e privo di inibizioni, attacca discorso con persone anziane e, ponendo loro domande da bambino, li coinvolge in conversazioni sui temi fondamentali: sulla paura della morte o su che cosa sia veramente importante nella vita. La maniera di rappresentare cinematograficamente questi giochi li spoglia del carattere di avvenimento tratto dalla cronaca familiare: il piccolo Tomasz che gioca diventa la figura dell'innocenza infantile, e così, nel corso delle conversazioni con gli anziani, il Fanciullo Innocente diventa agli occhi dello spettatore il Piccolo Principe, che perde l'innocenza man mano che acquista in esperienza. Il Fanciullo inizia a comprendere che la morte è inevitabile, che la perdita dei cari è un fatto che attende ognuno di noi, che il destino non realizza le nostre aspettative infantili e che dipende solo da noi come affronteremo questa mancata realizzazione.

Il distacco dal 'documentario politico impegnato' non si è rivelato tuttavia definitivo per Marcel Łoziński, che nel 2006, dopo quattro anni di lavoro, ha terminato il lungometraggio *Jak to się robi* (Come si fa), nel quale, prendendo ad esempio il 'consulente mediatico' Piotr Tymochowicz, si osservano i meccanismi della nascita delle carriere politiche nella Polonia contemporanea. Stavolta il ruolo di mediatore che 'dà impulso' alla realtà è svolto dal giornalista della "Gazeta Wyborcza" Jacek Hugo-Bader, che aveva partecipato lui stesso al corso di formazione socio-tecnica tenuta da Tymochowicz. La conclusione che si trae dal film è molto sconfortante: siamo testimoni di un politico creato dal 'consulente', da un *casting* di massa, tramite una selezione; un politico che non possiede idee 'politiche', ma che in compenso è il più fortemente motivato a scalare il potere.

Nel corso dell'ultimo ventennio sono apparsi in media più di duecento documentari all'anno, realizzati da esponenti di tutte le generazioni. Il 'vecchio maestro' Kazimierz Karabasz ha continuato a rappresentare in forma sintetica la vita della collettività, ma da quando ha iniziato a girare da sé con la videocamera digitale, i suoi film – p. es. *Spotkania* (Incontri, 2004) e *Za rogiem, niedaleko…* (Dietro l'angolo, non lontano…, 2005) –

si sono fatti sempre più personali, commentati dall'autore fuori campo e lasciati alla formula libera del saggio. Fra gli esponenti della generazione di mezzo ha occupato una posizione di rilievo Jacek Bławut, specializzato nella rappresentazione di persone in situazioni estreme. Il film di svolta nella sua produzione è il lungometraggio *Nienormalni* (Anormali, 1990), quadro al confine tra documentario e *fiction* di un gruppo di bambini con ritardi mentali: l'asse portante della fabula è l'orchestra fondata dall'insegnante di musica dei bambini e il suo svolgimento è il processo di graduale superamento dei pregiudizi fra l'organizzatore dell'‘orchestra' e i bambini sotto la sua tutela. *Szczur w koronie* (Il ratto con la corona, 2005) è invece un racconto sul percorso di un trentenne alcolizzato verso la morte inevitabile, metaforicamente condensata nella visione da delirio alcolico del titolo. Fra la generazione più giovane dei documentaristi il figlio di Marcel, Paweł Łoziński, si è distinto come ‘regista della quotidianità', in particolare nei due film del 1999: *Taka historia* (Una storia così; Drago d'argento a Cracovia, Colomba d'oro a Lipsia), della durata di un'ora, e *Siostry* (Le sorelle), di dieci minuti. Nell'uno e nell'altro caso si hanno i ritratti di persone anziane e di alcuni abitanti di un casermone nel quartiere Powiśle a Varsavia, un tempo vicini del regista; la forza del film sta nell'impressione dello spettatore di partecipare alla vita, a un processo, e si rafforza con *Chemia* (Chemio, 2009, Lajkonik d'argento a Cracovia), che registra le dichiarazioni di pazienti di una clinica oncologica.

Ma questi sono stati anche gli anni di affermazione di un nuovo tipo di documentario televisivo, che, dal punto di vista dell'attrattiva, si pone in concorrenza con telefilm o famosi film di finzione, cercando una tematica che si presti a una presentazione spettacolare degli eventi e alla sottolineatura di aspetti culturali di colore. Come tipica espressione di questo genere di documentario, negli anni Novanta si è imposta l'opera di Andrzej Fidyk, che, in qualità di capo della redazione dei documentari nel Primo Canale della televisione pubblica (1996-2004), ha promosso la produzione di documentari che interessano il pubblico di massa ed ha creato le popolari serie *Czas na dokument* (È l'ora del documentario) e *Miej oczy szeroko otwarte* (Tieni gli occhi ben aperti). Lui stesso ha viaggiato per il mondo come documentarista, riportando servizi dall'Iran – *Sen Staszka w Teheranie* (Il sogno di Staszek a Teheran, 1993); dalla Russia – *Rosyjski striptease* (Spogliarello russo, 1994); sui cambiamenti dei costumi dopo la caduta del comunismo; dall'India – *Kiniarze z Kalkuty* (Proprietari di cinema di Calcutta, 1998) e dall'Africa – *Taniec trzcin* (La danza dei canneti, 2000) sull'epidemia dell'AIDS.

Il pubblico dei cinema, tuttavia, cerca la testimonianza dei propri tempi soprattutto nei film di finzione. Sotto quest'aspetto, nella produzione dei nostri autori dopo il 1989 spicca nettamente l'opera di Krzysztof Krauze. I tratti della sua visione autoriale hanno iniziato a cristallizzarsi già nel film *Gry uliczne* (Giochi di strada, 1996), dedicato al caso clamoroso e ancora oggi non del tutto chiarito dello studente di Cracovia Stanisław Pyjas, assassinato nel maggio 1977 per avere svolto attività di opposizione: due giovani reporter di un'emittente privata dei nostri giorni accettano di raccogliere materiale su questa morte e, dapprima indifferenti, un po' alla volta cominciano a identificarsi con quel coetaneo di un'altra epoca. Il racconto della loro inchiesta, mantenuto nella convenzione della *political-fiction*, ha la fredda bellezza di un corpo estraneo e ricorda un esercizio stilistico.

A una realizzazione più compiuta si giunge con *Dług* (Il debito, 1999, Grand Prix a Gdynia), il film più vicino alla formula di 'film sociale' sognata da Krauze. Anche qui il punto di partenza è offerto da un fatto autentico, che invita a una riflessione sull'etica nella società contemporanea. Si parla infatti di un duplice omicidio, commesso in un bosco nei pressi di Varsavia nel marzo 1994, il quale, a causa della particolare efferatezza (i corpi erano stati decapitati), fu inizialmente associato a una resa dei conti della mafia russa. Più tardi risultò invece che i responsabili del delitto erano due giovani uomini d'affari di Varsavia, provenienti da famiglie della borghesia colta, i quali, tormentati da un uomo che esigeva da loro il pagamento di un debito inesistente, si erano sbarazzati di lui e della sua guardia del corpo, anche se, nel pianificare la vendetta, non sospettavano che questa avrebbe avuto un epilogo così tragico. Il film, narrato da un punto di vista interno, ricostruisce il fatto in modo tale che gli spettatori provino le mutevoli emozioni dei protagonisti: dapprima, l'euforia suscitata dalle molteplici prospettive che si dischiudono davanti a loro si mescola al timore di essere confinati ai margini della società in caso di fallimento; poi l'oscillazione tra euforia e timore si tramuta in una crescente paura del persecutore, che li vuole privare di tutto; il momento successivo al delitto è accompagnato dal sollievo di essersi finalmente disfatti di questa paura; alla fine si fa sentire la coscienza.

L'autore ripete in parte la formula di *Dług* nel successivo *Plac Zbawiciela* (Piazza del Salvatore, 2006, anch'esso Grand Prix a Gdynia), girato con la moglie Joanna Kos-Krauze. Il punto di partenza della vicenda è di nuovo un fatto di cronaca nera apparso sul giornale: stavolta la storia che fa da spunto si svolge in un condominio costruito in cooperativa nel quar-

tiere Wola a Varsavia, ma la sua conclusione non è tragica come la precedente. La coabitazione di una coppia con due figli e con la madre del marito risulta così opprimente che la moglie, incapace di sopportare l'atmosfera in casa, attenta alla vita dei figli e poi alla propria, ma tutti e tre vengono salvati. Ad impressionare i futuri autori del film è in particolare la decisione del marito, verso la fine del processo, di ritirare le sue precedenti deposizioni e di prendere tutta la colpa su di sé: ai due autori interessa raccontare di queste persone normali in modo da consentire agli spettatori di far propria la loro storia, di filtrarla attraverso la propria sensibilità e di confrontarla con l'esperienza vissuta.

Tra i due film sul mondo globalizzato della 'modernità liquida'[8] Krzysztof Krauze ha girato il suo film più bello e allo stesso tempo più inatteso, ambientato ai tempi della Polonia Popolare e incentrato sul tema della vita artistica subordinata a un obbligo: *Mój Nikifor* (Il mio Nikifor, 2004, Grand Prix a Karlovy Vary). Il film mette a confronto due pittori realmente esistiti: il primo, chiamato comunemente Nikifor Krynicki (ma il vero nome è Epifan Drowniak), è un trovatello dell'etnia dei lemky (rusini), un uomo ritardato e senza cultura che invece di parlare balbetta, e che tuttavia nell'arco della sua vita dipinge circa quarantamila quadri ed è annoverato fra i cinque più importanti pittori naïf nella storia dell'arte. Il secondo, Marian Włosiński (fa in tempo a partecipare alla realizzazione del film, per morire poco dopo), termina l'Accademia di Belle Arti a Cracovia, negli anni Sessanta, e lavora come artista presso la Direzione degli Stabilimenti Termali a Krynica. Nella sua vita dipinge circa quindici quadri, che non ottengono riconoscimento alcuno. I due si incontrarono nel 1960: Nikifor entra nell'atelier di Włosiński e da allora dipinge lì. L'azione del film abbraccia tre mesi dell'anno 1960, nei quali l'incontro fra i due rappresenta il punto centrale, e poi alcuni giorni del 1967, che culminano con il viaggio a Varsavia per il *vernissage* della mostra di Nikifor alla galleria d'arte Zachęta; segue infine la scena che preannuncia la morte di Nikifor nel 1968.

Il titolo del film mette i due personaggi sullo stesso piano nella gerarchia della vicenda e suggerisce che il compito di ciascuno è di pari importanza. L'abnegazione di Włosiński, che porta allo sfascio la sua famiglia, ha un aspetto psicologico ed oscilla fra la *caritas* umana e l'ammirazione di un uomo privo di talento per un altro dotato di talento autentico. Ma ha

---

[8] La formula è del sociologo polacco Zygmunt Bauman, di cui vd. p. es.: *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge, Polity Press, 2007.

anche il suo aspetto mistico: il pittore mediocre riconosce in tempo una persona eccezionale, cui vale la pena di consacrare la vita. Il dovere di Nikifor (nella geniale interpretazione di Krystyna Feldman, 1916-2007, attrice teatrale che, approssimandosi ai novant'anni, recitò qui il primo ruolo cinematografico da protagonista nella sua vita) era il suo talento, da lui stesso inteso come un dono di Dio.

Indipendentemente da quanto detto sin qui, nell'ambito del 'cinema della testimonianza' si delineano chiaramente due gruppi tematici, due sfide ai cineasti. La prima è legata al mondo delle persone 'rifiutate' dal nuovo sistema, o comunque agli individui che non riescono a cavarsela nel nuovo assetto dell'economia capitalista, particolarmente duro nella Polonia postcomunista, dove per avvicinare la società ad un regime di economia di mercato si è scelto la via della 'terapia d'urto', esponendo interi gruppi sociali a situazioni traumatiche. Naturalmente i registi hanno cercato di prendere posizione in proposito.

Il primo regista a trattare questa problematica in un film di finzione è stato un debuttante slesiano, Michał Rosa. I protagonisti e allo stesso tempo interpreti del suo *Gorący czwartek* (Il giovedì caldo, 1994, TV), sono ragazzi di famiglie patologiche dell'Alta Slesia: il regista li conosce come alunni di una scuola speciale e mostra il loro modo di vivere, simile a quello dei selvaggi. Il messaggio del film non è però completamente fosco, poiché nei piccoli selvaggi cova una scintilla di umanità; inoltre, i loro genitori, malgrado le difficili condizioni di vita, cercano d'inculcare loro la distinzione fra il bene e il male. Questa distinzione scompare invece nel film di Robert Gliński *Cześć, Tereska!* (Ciao, Teresa!, 2001, Premio speciale della giuria a Karlovy Vary, Grand Prix a Gdynia), che risponde alle convenzioni del paradocumentario e mostra il fenomeno del male che sta per nascere in una ragazzina che non ha nulla di speciale, una quindicenne qualunque di un quartiere-dormitorio. La piccola Teresa è circondata da persone e istituzioni relativamente normali: la direttrice dell'istituto tecnico comprende le sue aspirazioni, il responsabile del coro parrocchiale è ben disposto verso di lei e i genitori, a modo loro, la amano. Ma tutti loro non sono sufficientemente buoni e i modelli che offrono sono troppo poco attraenti per avere la meglio sui modelli della cultura popolare, che incentiva le cose dozzinali, l'aggressività e la mediocrità.

Nell'ambito del cinema documentaristico sono alcune donne le specialiste della tematica dei più poveri e dei reietti dal nuovo capitalismo. Ewa Borzęcka da anni si occupa di questa tematica in modo obiettivo e apparentemente senza prendere posizione. In *Trzynastka* (I tredici, 1996, Grand

Prix al Festival di Bornholm) rappresenta la vita quotidiana di una donna di campagna della Polonia meridionale che cresce da sola i suoi tredici figli. In *Arizona* (1997, Lajkonik d'oro a Cracovia) presenta invece la vita senza prospettive dei disoccupati di un *kolchoz* a Zagórki, nei pressi di Słupsk, incapaci di adattarsi alla vita nelle mutate condizioni; l'Arizona del titolo è il nome del vino da quattro soldi che gli abitanti del villaggio consumano sin dal mattino per evadere dalla realtà. I protagonisti sono pertanto spesso ubriachi, imprecano e farfugliano, e destano più ribrezzo che compassione; inoltre, dato che talvolta si mettono in mostra davanti alla cinepresa, il mondo di questi film può dare l'impressione di uno 'spettacolo della miseria' preconfezionato. Con manifesta solidarietà per i personaggi immersi nella miseria rappresenta temi simili Lidia Duda nei film *U nas w Pietraszach* (Da noi a Pietrasze, 2002) e *Herkules* (Ercole, 2005), in cui eroi adolescenti aiutano i genitori disoccupati a mantenersi a galla, essendo però circondati dal loro amore.

Un altro tema, che talora si mescola col precedente, è la comparsa di due nuove generazioni di polacchi. La prima è quella dei rappresentanti della cosiddetta 'generazione 89', nati negli anni 1965-1974, che fanno il loro ingresso nella vita adulta nel momento di svolta del regime e che per forza di cose si impegnano nella vita pubblica, con un forte sentimento di solidarietà con i propri coetanei. Vengono poi i 'figli del libero mercato', nati negli anni 1975-1984, per i quali il nuovo capitalismo è scontato e che si mostrano sin dall'inizio più pragmatici. Entrambe le generazioni hanno avuto i loro ritratti cinematografici ad opera di giovani registi.

Opere rappresentative delle esperienze della generazione '89, come *Patrzę na ciebie, Marysiu* (Ti sto guardando, Marysia, 1999) di Łukasz Barczyk, *Portret podwójny* (Duplice ritratto, 2001) di Mariusz Front o *Moje pieczone kurczaki* (I miei polli arrosto, 2002, TV) di Iwona Siekierzyńska, hanno tutte caratteristiche comuni: l'autore si pone vicino ai personaggi e si identifica col loro mondo. I personaggi prendono le distanze dalla competizione sfrenata che viene loro proposta, o piuttosto, come accade ai loro omologhi più giovani della 'generazione X' americana, nel loro programma si osserva una tensione fra lo yuppismo (cioè lo stile di vita consumistico) e lo 'X-ismo'.[9] In ogni rapporto la donna è la parte più forte.

La 'generazione 2000' è più egocentrica (anche se ritiene 'non indispensabile' la realizzazione delle aspirazioni personali), evita le situazioni

---

[9] B. Brzozowska, *Gen X: pokolenie konsumentów*, Kraków, Rabid, 2005, p. 13.

di competizione, considera 'resistenza e serenità d'animo' componenti essenziali dell'uomo ideale.[10] Przemysław Wojcieszek ne è diventato il suo coerente portavoce nel cinema. Il protagonista del suo debutto cinematografico, *Głośniej od bomb* (Più rumoroso delle bombe, 2001), un meccanico ventenne di una cittadina industriale (questo il 'punto d'osservazione' fisso del regista), ma dalle esigenze raffinate, convince la sua ragazza a non partire per l'America, come le ordinano i genitori, ma a restare con lui. Altre varianti di questa figura affascinante, prive però di una uguale freschezza, tornano nei film successivi del regista, come *W dół kolorowym wzgórzem* (Giù per l'altura colorata, 2004), o in *Moje miasto* (La mia città, 2002, TV) di Marek Lechki. Tuttavia, già in *Oda do radości* (Ode alla gioia, 2005), che ricevette un'ottima accoglienza, espressione generazionale di tre registi ancora più giovani, Anna Kazejak-Dawid, Jan Komasa e Maciej Migas, tutte e tre le storie finiscono allo stesso modo: i ventenni protagonisti, dopo gli insuccessi in patria, decidono di emigrare per far soldi e nell'ultima scena del film s'incontrano sul pullman per Londra.

Autori vecchi e nuovi

Indipendentemente dalle correnti e dai campi di interesse fin qui descritti, a fare il cinema polacco degli ultimi venti anni sono stati autori ben noti al pubblico, ciascuno con un suo stile personale e con una propria cerchia di spettatori. Alcuni, attivi da anni, sono riusciti a guadagnarsi una fama internazionale; altri hanno raggiunto lo status di autori solo negli ultimi anni. Tre le principali strategie autoriali che possiamo distinguere in questo periodo vi sono quelle dello sceneggiatore, del 'mitobiografo' e dell'artista.

Per i film degli sceneggiatori sono essenziali due caratteristiche: in primo luogo, il mondo rappresentato nelle loro opere è indipendente dall'atto del racconto, perciò osserviamo gli avvenimenti come se si stessero svolgendo veramente; in secondo luogo, lo spettatore (benché cosciente di guardare degli attori) è incoraggiato a "cercare di comprendere i significati di quel particolare testo che è costituito dalla vita".[11] Il rappresentante più illustre di questa strategia è stato Krzysztof Kieślowski, che nel periodo

---

[10] H. Świda-Ziemba, *Obraz świata i bycia w świecie (z badań młodzieży licealnej)*, Warszawa, Wydawnictwo Uniw. Warszawskiego, 2000, partic. pp. 518-536.

[11] Cfr. P. Czapliński, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976-1996*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1997, pp. 115-138.

precedente si è assicurato uno status di autore eccezionale, ottenendo con il *Decalogo* un successo mondiale che gli ha aperto la strada alle grandi produzioni internazionali. Kieślowski ha raccolto la sfida, un po' per aprire ai giovani registi il campo che aveva lasciato libero (il che, nel difficile stato della produzione cinematografica dell'inizio del decennio, non era un aspetto trascurabile) e un po' per la tentazione di trovare un linguaggio audiovisivo che gli permettesse di stabilire un contatto col grande pubblico. E l'ha vinta. Realizzando, nella prima metà degli anni Novanta, i suoi quattro film internazionali, si è guadagnato una fama di cineasta europeo di primo piano, mostrando di saper cogliere perfettamente le aspettative degli spettatori di tutto il mondo. Tutti e quattro i film, nati per iniziativa di Kieślowski su sceneggiature scritte da lui stesso con Krzysztof Piesiewicz, sono stati coprodotti dal suo studio "Tor". Per la verità, solo due di essi sono ambientati in Polonia e la lingua polacca vi è presente solo in piccola parte, eppure appartengono alla storia del cinema polacco; è comunque difficile non aggiungere che sulle prime il valore attribuito a queste opere in Francia fu relativamente più alto che in Polonia, dove i nuovi film di Kieślowski erano spesso accolti come *divertissement* estetici, fatti per avere successo.

In *Podwójne życie Weroniki* (La doppia vita di Veronica, 1991, premio come migliore interprete femminile a Irène Jacob e premio FIPRESCI a Cannes) il motivo centrale della 'seconda vita', del doppio, che al nostro posto, a nostro nome, si accolla una variante diversa, più dura dell'esistenza, correndo fino in fondo il rischio del destino (come la polacca Weronika dal punto di vista della francese Véronique) o decidendo per la persistenza nella quotidianità (come la francese dal punto di vista della polacca), costituisce un'originale proposta di rappresentazione della spiritualità attraverso il linguaggio cinematografico. Allo stesso tempo, grazie a questo sdoppiamento, il film mette a confronto i costumi di due paesi, il primo dei quali, la patria del regista, stava allora ritornando all'Europa. La scena nella piazza di Cracovia, in cui uno dei partecipanti a una manifestazione studentesca urta Weronika, impedendole di incontrare il suo doppio (Véronique si trovava appunto là in gita), è un segno visibile dell'allontanamento del regista dalla tematica sociale.

I tre film che seguono compongono la trilogia *Trzy kolory* (Tre colori, 1993-1994) e ciascuna delle sue parti, come prima gli episodi del *Decalogo*, vuole spingere gli spettatori a riflettere su un determinato problema della tradizione europea, simboleggiato da uno dei tre colori della bandiera francese. *Niebieski* (Film blu, Leone d'oro a Venezia, uno dei film di Kie-

ślowski più apprezzati all'estero), realizzato in Francia, è la storia di una donna (Juliette Binoche) che cerca di sottrarsi alla vita dopo la tragica morte del marito, un famoso compositore, e della figlioletta, e propone una riflessione sul concetto di Libertà; *Biały* (Film bianco, Orso d'argento a Berlino), racconto sul modesto parrucchiere Karol, che diventa un uomo d'affari di successo, spinge invece a chiedersi se rispettiamo il principio di Uguaglianza; *Czerwony* (Film rosso, *nomination* all'Oscar), girato in Svizzera, racconta il sentimento platonico che nasce fra un giudice vecchio e cinico (Jean-Louis Trintignant) e una giovane e innocente modella (Irène Jacob) e riflette sull'attualità della Fratellanza. In una lettura autotematica il personaggio del giudice può essere visto come controfigura dell'autore del film, dell'artista: del regista occulto degli eventi che sa delle persone cose che esse non amano ammettere. In un'interpretazione religiosa il giudice viene invece letto come la figura del creatore, il quale lascia dei segni che aiutano gli uomini a trovare la strada giusta, ma che non può capovolgere le sentenze del fato. La studiosa americana Annette Insdorf ha notato la somiglianza di questa figura con quella di Prospero nella *Tempesta* di Shakespeare: entrambi sono uomini soli, che covano i loro rancori e possiedono doti profetiche; la tempesta scatenata da entrambi dovrebbe inoltre ristabilire l'ordine delle cose turbato in precedenza. Non per nulla *Film rosso* è stato, come *La tempesta*, l'ultima opera del suo creatore:[12] il regista, stanco della vita dell'artista famoso, annunciò infatti che avrebbe smesso di girare film; la morte prematura, avvenuta nel marzo 1996, non gli ha consentito di mettere alla prova questa intenzione.

Più vicino di tutti alla produzione di Kieślowski è stato il suo collega più anziano, Krzysztof Zanussi, soprattutto per il suo ciclo televisivo in otto episodi *Opowieści weekendowe* (Racconti per il fine settimana, 1995-2000), 'storie morali' contemporanee, e per il film *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (La vita come malattia mortale sessualmente trasmessa, 2000, Grand Prix a Mosca e Gdynia), il cui protagonista, un medico sessantenne (Zbigniew Zapasiewicz), un cinico solitario, apprende di essere irrevocabilmente condannato da un cancro ai polmoni in uno stadio avanzato e sottopone a revisione i suoi giudizi, stringe amicizie e recupera la fede.

---

[12] A. Insdorf, *Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski*, New York, Hyperion, 1999; cfr. anche F. Amenacer, *Prospero et le vieux juge*, "Positif", 2006, 10 (548).

Un continuatore di Kieślowski è anche l'interprete prediletto dei suoi primi film, Jerzy Stuhr, il quale, seguendo le orme di molti attori europei, ha preso ad occuparsi lui stesso di regia, recitando il ruolo di protagonista nei suoi film (ad eccezione di *Korowód*, Il corteo, in cui si è limitato all'episodio autoironico del rettore). In *Historie miłosne* (Storie d'amore) ha recitato ben cinque ruoli, per i quali è stato candidato al Felix. Una volta, poi, Stuhr si è richiamato direttamente all'opera dell'amico, portando sugli schermi una vecchia sceneggiatura di Kieślowski, *Duże zwierzę* (Il grande animale, 2000, Premio speciale della giuria a Karlovy Vary), basata sulla novella di Kazimierz Orłoś *Wielbłąd* (Il cammello, 1972), sceneggiatura di cui all'epoca era stata impedita la realizzazione e che oggi vediamo trasformata in una parabola che allude alle atmosfere del cinema in bianco e nero degli anni Sessanta. Allo stesso tempo la produzione di Stuhr è una originale riflessione sulla condizione e i nuovi compiti dell'intellettuale contemporaneo: a ciò sono dedicati *Spis cudzołożnic* (L'elenco delle adultere, 1994), *Historie miłosne* (Storie d'amore, 1997, Grand Prix a Gdynia, Premio FIPRESCI a Venezia), *Tydzień z życia mężczyzny* (Sette giorni nella vita di un uomo, 1999), *Pogoda na jutro* (Il tempo per domani, 2003) e *Korowód* (id., 2007).

Fra i rappresentanti di questo stesso filone che debuttano nel nuovo millennio va menzionato Piotr Trzaskalski con il suo *Edi* (id., 2002), storia di due robivecchi che nasconde una parabola sulla gioia di sacrificarsi per gli altri, e *Zmruż oczy* (Socchiudi gli occhi, 2002; Premio FIPRESCI a Mannheim) di Andrzej Jakimowski, racconto su un ex insegnante che, ritiratosi a vivere in un luogo appartato, svolge esercizi socratici di conoscenza di sé con la gente del posto.

Dalla critica letteraria prendo in prestito anche la categoria di 'mitobiografia'. Alcuni cineasti, seguendo il modello degli scrittori, offrono agli spettatori racconti che hanno un evidente legame con la propria biografia e sono pertanto accreditati dalla loro esperienza personale: questo atteggiamento porta a trasformare la vita in un film e a creare mitologie private, da cui la definizione di "mitobiografi".[13]

Tra la metà degli anni Ottanta e i Novanta il più interessante esponente di questo filone è stato Andrzej Kondratiuk. Da quando si è stabilito con la moglie, l'attrice Iga Cembrzyńska, nella casa di campagna a Gzowo, vicino a Serock, i suoi film hanno assunto l'aspetto di un cinema privato

---

[13] Cfr. P. Czapliński, *Ślady przełomu*, cit., p. 205.

para-autobiografico, in cui la coppia di coniugi interpreta se stessa (o, più cautamente: due artisti simili a loro), e l'autore, che svolge il ruolo maggiore nella realizzazione del film, si esprime direttamente, a nome proprio. Ciò riguarda soprattutto il cosiddetto trittico di Gzowo: *Cztery pory roku* (Le quattro stagioni, 1984), e i più riusciti *Wrzeciono czasu* (Il fuso del tempo, 1995) e *Słoneczny zegar* (La meridiana, 1997); è la registrazione dell'esperienza di oltre un decennio di vita, in forma di memorie cinematografiche che si possono guardare nel corso di alcune ore.

Più tardi, sempre in questo filone, si è affermata la stella di Marek Koterski, più autoironico del suo predecessore. Tutti i suoi film hanno una costruzione simile, sono cioè monologhi grotteschi trascritti in immagini, che si servono di un polacco colloquiale molto ben riprodotto e ritraggono, con un'espressività esibizionistica, l'uomo contemporaneo (e aggiungiamo: l'intellettuale formatosi nella Polonia Popolare), amareggiato da una vita spirituale povera e incapace di instaurare relazioni con gli altri. Questo eroe nasce col film *Dom wariatów* (Il manicomio, 1984), e negli anni Novanta il regista ne crea due nuove varianti nelle commedie *Nic śmiesznego* (Non c'è niente da ridere, 1995) i *Ajlawiu* (Ailaviu, 1999). L'opera di Koterski ha raggiunto la sua piena realizzazione in *Dzień świra* (La giornata di uno svitato, 2002, Grand Prix a Gdynia), in cui la costruzione in prima persona che assoggetta l'immagine nel suo complesso alla prospettiva interna dell'autore, è una forma che aderisce in modo ideale al contenuto; l'interpretazione di Marek Kondrat contribuisce ad innalzare ulteriormente il livello del film.

Fra i nuovi autori si inquadra in questo genere anche Jan Jakub Kolski, che ha raggiunto una posizione di rilievo nel cinema polacco. In tutta una serie di film – *Pogrzeb kartofla* (La sepoltura di una patata, 1990), *Pograbek* (1992, TV), *Jańcio Wodnik* (Jańcio l'Acquario, 1993), *Cudowne miejsce* (Un posto miracoloso, 1994), *Grający z talerza* (L'uomo che suonava col piatto, 1995), *Szabla od Komendanta* (La sciabola del Comandante, 1995), *Historia kina w Popielawach* (La storia del cinema a Popielawy, 1998, Grand Prix a Gdynia), *Jasminum* (2006) – ha creato un proprio mondo autoriale (chiamato dagli spettatori, partendo dal titolo di uno dei suoi film migliori, 'Jańciolandia'). Le parabole allegoriche di Kolski (che è anche scrittore) sono vicine alle formule della moralità popolare e si richiamano al realismo magico latino-americano; esse si svolgono di solito nello stesso piatto paesaggio rurale, con la casa, il campo e lo spazio aperto che induce i protagonisti al massimalismo etico.

Il genere della 'mitobiografia' ha cominciato ad essere praticato anche dai documentaristi. Marcin Koszałka ha debuttato come autore del coraggioso film di mezz'ora per la televisione *Takiego pięknego syna urodziłam* (Avevo messo al mondo un bimbo così bello, 1999), nel quale svela l'inferno quotidiano della vita familiare prendendo ad esempio l'immagine della propria famiglia: i protagonisti sono lui stesso, che abita coi genitori, e la madre 'opprimente', la quale, benché indubbiamente ami il figlio adulto, lo tormenta con un fiume di incessanti rimproveri. Cinque anni dopo Koszałka ha girato il sequel, *Jakoś to będzie* (Sarà quel che sarà, 2004), mostrando la famiglia raddoppiata, essendosi adesso aggiunte sua moglie e la figlioletta. Ne risulta che alcuni cattivi esempi sono stati trasferiti dal protagonista dalla casa d'origine alla nuova famiglia, ma nello stesso tempo questa consapevolezza aiuta a superarli. Per Małgorzata Szumowska l'evento-limite è costituito dai decessi dei genitori, susseguitisi nell'arco di un solo mese: nel gennaio 2004 muore la madre, la nota scrittrice Dorota Terakowska, in febbraio il giornalista e documentarista Maciej Szumowski, che non supera la morte della moglie. La figlia reagisce coi documentari *Mój tata Maciek* (Il mio papà Maciek, 2005), sul padre, e *A czego tu się bać?* (Che cosa c'è da temere?, 2006), sui rituali funebri della Masuria, e poi col film di finzione *33 sceny z życia* (33 scene di una vita, 2008, Pardo d'argento a Locarno) con l'attrice tedesca Julia Jentsch, su una fotografa trentenne cui nel giro di un mese muoiono entrambi i genitori. Quest'ultimo film, che parla della morte in modo naturale, senza retorica, può rappresentare una parola nuova nel cinema polacco. Suo inatteso alleato è stato il film di Andrzej Wajda, *Tatarak* (Il calamo aromatico, 2009), che al soggetto tratto dall'omonimo racconto di Jarosław Iwaszkiewicz (1958) aggiunge la confessione dell'attrice Krystyna Janda, che racconta della morte del marito, il direttore della fotografia Edward Kłosiński, nel gennaio 2008.

La definizione del terzo filone, quello degli 'artisti', è scomoda, perché può suggerire una falsa distinzione tra gli 'artisti', di cui mi accingo a parlare, e i 'non artisti', di cui mi occupo in altre parti del paragrafo. Sarebbe naturalmente un fraintendimento. Qui mi occupo di autori la cui cifra autoriale non consiste nel racconto di vere e proprie trame (spesso abbiamo a che fare con un cinema privo di fabula), né nella narrazione di se stessi, bensì in una certa irripetibile maniera artistica di organizzare il materiale.

Un caso limite è costituito dal cinema di Andrzej Barański. Quando nel primo decennio di attività, negli anni Settanta, questo regista, basandosi su sceneggiature proprie, riproduceva varie tappe della sua vita, egli attua-

va una 'strategia della biografia mitica', che poi ha abbandonato per narrare la biografia di altre persone, cercando materiale nelle memorie o nella prosa artistica e assumendo il ruolo di cronista o di testimone.[14] La cosa più importante è diventata per lui quella di rintracciare il miracoloso in ogni momento, sia che – come nel film *Nad rzeką, której nie ma* (Sul fiume che non c'è, 1991), basato sui racconti di Stanisław Czycz – riproduca la giovinezza trascorsa negli anni Sessanta, sia che – come in *Dwa księżyce* (Le due lune, 1993), basato sulla prosa di Maria Kuncewiczowa – ricostruisca le vacanze di prima della guerra a Kazimierz, sulla Vistola, sia che – come nel film *Parę osób, mały czas* (Un paio di persone, poco tempo, 2005) basato su *Dziennik we dwoje* (Diario in due, 1992) di Jadwiga Stańczakowa (scritto, come suggerisce il titolo, insieme al poeta Miron Białoszewski) – rappresenti la "bohème dei tempi di Gierek".[15]

Un'individualità artistica simile è quella di Dorota Kędzierzawska, che si distingue da Andrzej Barański per una maggiore ascesi della forma (l'autrice accende la cinepresa proprio nei momenti in cui i registi classici la spengono) e per il fatto che le sue sceneggiature sono storie autentiche. L'ispirazione per il film d'esordio, *Diabły, diabły* (Diavoli, diavoli, 1991) – una serie d'immagini quasi senza parole sull'attrazione che una ragazzina di dodici anni prova per un accampamento di zingari giunto nella cittadina – le è fornita dal racconto, udito in treno, di un prete che aveva cacciato gli zingari con una pompa dei vigili del fuoco.[16] Anche le idee per i film successivi provengono di solito dalle pagine di cronaca: così, p. es., *Wrony* (Le cornacchie, 1994: a cominciare da questo film l'autrice si vale della collaborazione fissa dell'operatore Arthur Reinhart) sul rapimento di una bimba di pochi anni da parte di una più grande, di nove anni; *Nic* (Nulla, 1998), su una donna disperata, moglie e madre di tre bambini, che uccide il suo quarto figlio subito dopo la nascita; e *Pora umierać* (È tempo di morire, 2007, con l'interpretazione dell'ultranovantenne Danuta Szaflarska premiata a Gdynia) su una anziana che si ribella contro l'emarginazione della vecchiaia.

---

[14] Cfr. S. Jagielski, *Być w świecie, którego już nie ma. Kino Andrzeja Barańskiego*, "Kwartalnik Filmowy", XXVIII (2007), 59, p. 175.

[15] *Cichością krzyknąłem*, intervista di Katarzyna Bielas a Andrzej Barański, "Gazeta Wyborcza. Duży Format" del 21 novembre 2005, p. 10.

[16] *Sama nie wiem, dlaczego*, intervista di Bożena Janicka a Dorota Kędzierzawska, "Kino", (1995), 2, p. 21.

È del tutto scontato collocare in questo filone anche Lech J. Majewski, autentico *poeta doctus* e 'artista totale': poeta, prosatore, pittore, musicista, regista teatrale e operistico, performer, che ogni tanto gira anche film, sempre legati alle discipline artistiche contigue. Il suo film più riuscito è il saggio poetico *Wojaczek* (1999), che si serve, sì, degli eventi della biografia di Rafał Wojaczek, 'poeta maledetto' della Polonia Popolare, ma resta lontano dalle convenzioni del 'film biografico', come anche in *Angelus* (2001), che narra del cosiddetto Gruppo di Janów, formato da misticheggianti 'pittori dilettanti' slesiani. *Ogród rozkoszy ziemskich* (Il giardino delle delizie, 2003), realizzato in coproduzione con Italia e Gran Bretagna, nasce invece dalla passione del regista per il quadro di Hieronymus Bosch cui il titolo si riferisce, ma anche dall'esperienza personale della morte di una persona a lui cara.

Si devono infine menzionare in questa rassegna due dei maggiori autori polacchi del cinema di animazione contemporaneo. Il primo è Piotr Dumała, che per molti anni ha lavorato da solo all'adattamento di *Delitto e castigo* (1866) di Fëdor Dostoevskij, realizzato in un soprendente cartone animato di mezz'ora (*Zbrodnia i kara*, 2000). Anche se il delitto è stato reso in modo estremamente espressivo coi mezzi del film d'animazione, la fabula del romanzo è stata tradotta in un dramma del destino dell'assassino: ciò che del film s'imprime maggiormente nella memoria è la figura, assente nel romanzo, del vegliardo misterioso, forse rappresentante di Raskol'nikov che, da vecchio, vive con la consapevolezza della propria colpa. Il secondo autore è Jerzy Kucia, che corona la sua ricerca artistica con il film di sedici minuti *Strojenie instrumentów* (L'accordatura degli strumenti, 2000): come sempre in Kucia, si tratta di una serie di elementi visivi che riproducono uno 'stato preverbale della coscienza', frammenti di immagini e ricordi. La cornice narrativa – una gita in motocicletta del protagonista, abitante di una grande città, nei luoghi dell'infanzia – è nello stesso tempo un viaggio nel profondo della coscienza, e l'immagine finale, che sgorga da una serie di trasformazioni plastiche, è la raffigurazione di un cavallino giocattolo.

Il cinema popolare

Negli ultimi venti anni hanno conosciuto il loro momento di splendore uno dopo l'altro quattro generi cinematografici. All'inizio c'è stato il cinema d'azione, la cui variante locale ha ricevuto il nome di 'film banditesco'. Una delle convinzioni più diffuse nella vita pubblica nel primo periodo

dopo la trasformazione era il 'mito della svolta': ci si illudeva che con la caduta del comunismo si sarebbero create nuove condizioni per la cultura, di cui era per il momento difficile prevedere le forme. Fu questa illusione che diede luogo a un'apparente variazione di orientamento del cinema polacco degli anni Novanta: basta con la problematica nazionale, basta con la storia, che nella variante locale finisce per diventare martirologia; visto che il pubblico sceglie il film d'azione americano, anche i cineasti polacchi adesso dovranno fare lo stesso. Altra è la questione che il nomignolo dispregiativo di 'cinema banditesco', attribuito al genere dalla critica, esprimesse il timore che nelle sue realizzazioni esso tendesse più a fare colpo attraverso i lati negativi dei nuovi costumi polacchi, anziché a giocare con le convenzioni apprese dal cinema hollywoodiano.

L'esempio più cristallino di questo genere è dato dai primi tre film di Władysław Pasikowski: *Kroll* (id., 1991), il grande successo di questi anni *Psy* (Cani, 1992) e il meno riuscito sequel *Psy 2. Ostatnia krew* (Cani 2. All'ultimo sangue, 1994), tutti con la fotografia di Paweł Edelman e la musica di Michał Lorenc. È in queste opere che le regole del film poliziesco americano (in una versione più vicina al cinema degli anni Settanta) si sono incrociate con l'osservazione della realtà nazionale, col suo linguaggio e il suo clima irripetibili. Soprattutto in *Psy* l'autore se l'è cavata benissimo, unendo la dinamicità dell'intrigo con battute che da un giorno all'altro sono filtrate nella lingua colloquiale, come "non ho voglia di discutere con te", "perché era una donna cattiva" (Franz sull'ex moglie) o "noi Cani dobbiamo restare uniti". Altri film analoghi si sono ibridati con ulteriori generi: col film realista di costume – *Balanga* (Baldoria, 1993) di Łukasz Wylężałek; col film per ragazzi – *Młode wilki* (Giovani lupi, 1995) di Jarosław Żamojda; o nel *pastiche* ibrido postmoderno – *Tato* (Il papà, 1995) e *Sara* (id., 1997) di Maciej Ślesicki. In questi film, come si addice al cinema popolare, figura un gruppo fisso di attori, che impersona i 'tipi', varianti diverse dell'adattamento degli uomini alle spietate regole del gioco della nuova realtà: quella rozza e primitiva, quella 'nostrana' e scherzosa, quella cinica… Con questo cinema alcuni attori, come Cezary Pazura nel ruolo del brutale caporale Wiaderny in *Kroll*, hanno acquistato notorietà presso il pubblico; altri, come Marek Kondrat, che un tempo era specializzato in ruoli di delicati giovinetti alle prese con un'iniziazione e ora interpreta il nemico di Linda in *Psy*, hanno trasformato la propria immagine. Particolarmente sintomatica è stata l'evoluzione di Bogusław Linda: fino a poco tempo prima protagonista dei film d'opposizione della stagione di Solidarność e identificato col personaggio dell'intellettuale ribelle, dalla metà

degli anni Ottanta ha impersonato personaggi completamente diversi, tra cui agenti dei servizi di sicurezza, banditi e stupratori. Il culmine di questa evoluzione del 'tipo' di Linda (chiamato "Bogie", non solo dal nome Boguś, ma anche da Humphrey Bogart) è stato il ruolo da protagonista di Franz Maurer in *Psy*: in apparenza il personaggio è il ritratto coerente della nuova, nichilistica immagine dell'attore, un tempo interprete del 'mito della svolta'. La sua espressione più primitiva è stata la sostituzione dell'antica etica intellettuale con il nuovo, triviale culto del denaro, o peggio: l'attrazione verso nuove fortune, create con l'inganno, sfruttando l'incapacità della legislazione di tener dietro ai cambiamenti. I protagonisti di *Psy* colpiscono per il loro stile di vita da nuovi ricchi, manifestando contemporaneamente disprezzo per le antiche illusioni, ivi compresa la mitologia del cinema polacco. Anni dopo Linda ha interpretato il ruolo di padre Robak, l'eroe romantico del *Pan Tadeusz*: la formula del cinema banditesco, col rafforzamento della democrazia, si era esaurita per far posto al *pastiche*.

A metà degli anni Novanta, quando i polacchi hanno iniziato ad abituarsi alla nuova realtà, il genere più popolare è diventato la commedia. Il sintomo di questa svolta è stato il ritorno alla ribalta di un maestro della commedia del decennio precedente, Juliusz Machulski, che ha riscosso successo dapprima con la parodia postmoderna del film giallo *Girl Guide* (id., 1995, Grand Prix a Gdynia). Il suo *Kiler* (1997), che si spinge in direzione della parodia del film d'azione e che continua con il sequel *Kiler-ów 2-óch* (2 Kiler, 1999), è divenuto un classico della commedia del decennio: l'eroe cui il titolo si riferisce è un onesto tassista (la parte più importante mai interpretata da Cezary Pazura) che, scambiato per caso per un killer, non solo non rinuncia a questo nuovo ruolo, ma lo sfrutta con successo per scopi caritatevoli. Al successo del film hanno contribuito sia la manipolazione tecnica dello schema convenzionale, sia la ricchezza di osservazioni, comunicate quasi *en passant*: la gioia che portano i nuovi ruoli sociali ha sostituito lentamente la frustrazione sociale.

A cavallo fra i due decenni, quando i polacchi hanno iniziato ad arricchirsi sempre più, hanno inaspettatamente conquistato una posizione dominante gli adattamenti della letteratura nazionale. Questa fase ha avuto inizio con due successi. Oltre al già citato *Pan Tadeusz* di Andrzej Wajda, ottiene un grande riscontro di pubblico anche l'adattamento firmato da Jerzy Hoffman di *Ogniem i mieczem* (Col ferro e col fuoco, 1999) di Henryk Sienkiewicz, che corona la trasposizione cinematografica della *Trilogia*, il popolarissimo romanzo storico della fine del XIX secolo; otto milioni di spettatori durante il primo anno di proiezione del film nei cinema rappresentano

un record europeo tutto particolare. Altre trasposizioni, come per esempio quelle di altri due romanzi di Sienkiewicz – *W pustyni i w puszczy* (Avventura nel deserto, 2000) di Gavin Hood, basato sul più famoso romanzo per ragazzi polacco, e *Quo vadis* (2001) di Jerzy Kawalerowicz, illustrazioni corrette che però non suscitano nello spettatore associazioni con la sua vita attuale (fatto che ha invece costituito il terreno di ricerca per il giovane teatro che guarda ai classici) – non hanno riscosso l'atteso successo e il 'cinema delle letture scolastiche' (come si è cominciato a definirlo con scherno) ha perso di slancio.

Infine, alla metà di questo decennio, a conquistare la fetta più grossa di pubblico sono state le commedie romantiche. Non vale la pena menzionarne i titoli, dato che nemmeno i loro estimatori si sforzano di ricordarli: si tratta di prodotti usa e getta, volti a rafforzare nel pubblico la convinzione che 'tutto finirà bene'. In compenso possono infondere un vero ottimismo le attività educative che vengono contemporaneamente promosse dall'Istituto Polacco di Arte Cinematografica. La distribuzione a quattordicimila scuole di secondo grado, cioè ginnasi e licei, del pacchetto della "Cineteca scolastica" (un progetto educativo in 26 DVD, formato esclusivamente da opere polacche) induce a sperare che in un futuro non lontano il pubblico spingerà i cineasti in una nuova e più interessante direzione.