

EUROPA ORIENTALIS 28 (2009)

LA NORMA SENZA ECCEZIONI.
LA CINEMATOGRAFIA CECA DOPO LA NORMALIZZAZIONE*

Francesco Pitassio

Grandi speranze, molte esitazioni e vicoli ciechi:
il quadro di mercato

All'indomani della rivoluzione di velluto, la cinematografia ceca e slovacca guarda alla nuova era con molte speranze e un timore. Tra le prime si possono rubricare l'inevitabile entusiasmo ideologico, conseguente alla fine di quasi due decenni di ottuso contenimento di ogni ambizione estetica, eterodossia politica, vivacità artistica; l'esperienza pregressa del cinema ceco e slovacco degli anni Sessanta, così significativa sul piano nazionale e internazionale, ora integralmente accessibile al pubblico nella sua eccezionale varietà, dopo una censura ventennale e forse replicabile nella nuova democrazia; le potenzialità proprie allo sviluppo di una economia di mercato, il cui profilo pare ancora tutto da tracciare. Il timore concerne le sorti stesse della cinematografia nazionale nel quadro del libero mercato: nel 1990 essa è ancora regolata dal decreto n. 50, emanato dal presidente Edvard Beneš nel 1945, con il quale l'industria cinematografica veniva nazionalizzata, e alla produzione locale erano garantiti spazi operativi e commerciali. A fronte di tale situazione, intellettuali e critici propongono l'abolizione del monopolio statale in ambito produttivo, ma la conservazione dello stesso nella distribuzione. Sostengono, rispettivamente, i critici cinematografici Jaroslav Boček e Jan Svoboda, e lo sceneggiatore e drammaturgo Václav Šašek:

* Il presente saggio non avrebbe potuto avere la forma attuale senza il sostegno e l'aiuto disinteressato di molti colleghi e amici. Colgo qui l'occasione per ringraziarli: Annalisa Cosentino (Università di Udine), Petra Hanáková, Libuše Heczková, Ivan Klimeš, Kateřina Svatoňová, Michal Špirit (Univerzita Karlova), Eva Zaoralová (Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary / Film a doba), Iva Papírníková. Dedico questo testo alla memoria di Jiří Cieslar, alla sua intelligenza e arguzia.

In prima istanza: mantenere il monopolio della distribuzione e del commercio dei film stranieri. In seconda istanza: imporre il principio che gli studi cinematografici cecoslovacchi sono al servizio dell'arte cinematografica cecoslovacca e ogni altra loro attività (realizzazione di film stranieri, servizi alle imprese straniere ecc.) deve tornare a vantaggio di quella stessa arte, in forma dimostrabile e verificabile.

La principale tutela contro di essa [la commercializzazione] è la conservazione del monopolio del commercio estero e del noleggio cinematografico. Non c'è motivo di abbandonare il principio della socializzazione della cultura.¹

La struttura economica della cinematografia cecoslovacca promana dal decreto di nazionalizzazione del 1945, che garantiva il monopolio della produzione, della importazione e della distribuzione. Dal primo potremmo prendere commiato subito [...]. Viceversa, dovrebbe restare ancora e pienamente in vigore un monopolio della importazione e della distribuzione appropriatamente realizzato – perlomeno fin quando non troveremo una forma di tassazione capace di garantire uno spazio per la produzione locale nelle sale cinematografiche.²

Gli anni compresi tra il repentino crollo della democrazia popolare, nell'autunno del 1989, e il varo di due iniziative di legge in materia audiovisiva, tra il 1992 e il 1993, sono caratterizzati da incertezza normativa, con significative e inevitabili ricadute sul modo di produzione e di rappresentazione. Uscita da venti anni di mediocrità espressiva e opportunismo politico, la cinematografia nazionale si trova a dover fare i conti con uno scenario in rapida trasformazione, sotto la spinta di forze e processi difficilmente governabili dalla dirigenza politica e imprenditoriale, così come da una classe professionale poco preparate ad affrontarli.

Nei fatti, il quadro normativo divenuto obsoleto dopo il 1989 venne aggirato nell'euforia del libero mercato: l'escamotage impiegato risiedeva nella classificazione dell'impresa di produzione non più come cinematografica, bensì audiovisiva e dunque non soggetta al decreto presidenziale 50/1945.³ In questi anni, si registrano episodi di costume emblematici; tra questi, la campagna promozionale del primo film realizzato privatamente dalla "Bonton" nella Cecoslovacchia post-89, *Tankový prapor* (Battaglione corazzato, Vít Olmer, 1991), tratto dall'opera letteraria di Josef Škvorecký. Essa recitava: "My ten film vyrobíme a pak nás klidně zavřete!" ("Questo

¹ J. Boček, J. Svoboda, cit. in *Anketa* (2), "Film a doba", XXXVI (1990), 3, pp. 122-123.

² V. Šašek, cit. in *Anketa* (3), "Film a doba", XXXVI (1990), 5, p. 244.

³ A. Halada, *Český film devadesátých let. Od Tankového praporu ke Kolijovi*, Praha 1997; A. Danielis, *Proč na tom jsme právě takhle*, "Film a doba", XLIV (1998), 1-2, pp. 4-6; Id., *Česká filmová distribuce po roce 1989*, "Iluminace", XIX (2007), 1, pp. 53-104.

film lo produciamo, dopodiché carcerateci pure!”).⁴ La frase di lancio rivelava la diffusa esigenza di un rinnovamento giuridico, e allo stesso tempo l'inefficacia della normativa vigente. Il film di Olmer fu il maggior successo di pubblico dell'anno e la “Bonton” anziché chiudere divenne il principale soggetto privato nell'industria audiovisiva ceca. Il film inoltre metteva in luce un dato non trascurabile: nonostante la rinnovata e massiccia diffusione del cinema hollywoodiano nel mercato locale, il prodotto nazionale era ancora capace di ottenere un eccezionale favore di pubblico. Un dato confermato l'anno successivo, con la conquista del primo posto nella classifica degli incassi da parte di *Černí baroni* (Battaglione punitivo, Zdeněk Sirový, 1992),⁵ seguito a due posizioni di distanza da un'altra produzione nazionale.

Al di là di questi fattori sintomatici, il lasso di tempo che precede le iniziative di legge comporta alcune trasformazioni determinanti per gli anni a venire. In sintesi, si assiste a un drastico taglio dei finanziamenti statali all'industria cinematografica (1990); alla soppressione della Direzione generale per la cinematografia cecoslovacca, organismo di coordinamento delle attività dell'industria cinematografica (dicembre 1990); alla privatizzazione dei principali soggetti produttori – gli studi di Barrandov e della “Krátký film”, per restare alla futura Repubblica ceca (1991); alla soppressione del monopolio distributivo e del commercio estero, con cui vengono eliminati anche gli enti istituzionali deputati alla promozione internazionale della produzione; alla conseguente nascita di un regime di libera concorrenza nel settore distributivo. Questa serie di decisioni era per molti aspetti inevitabile; nondimeno, la rapidità della loro attuazione ebbe ricadute pesanti sulle modalità di concezione, lavorazione e diffusione del prodotto nazionale, tanto da ingenerare una situazione di disorientamento in ampi strati dell'industria. Questo quadro deve essere completato da un ulteriore elemento, degno di riflessione: la repentina scomparsa di un bacino

⁴ Lo slogan potrebbe fare agio sull'ambiguità del verbo ‘zavřít’, per come viene impiegato in questo contesto: ovvero, sia ‘rinchiudere, incarcerare’ (senso figurato), sia ‘chiudere’ (senso letterale); in questa seconda accezione, la frase sarebbe da intendere come: “Questo film lo produciamo, dopodiché fateci pure chiudere!”, con riferimento all'impresa privata responsabile della realizzazione del film in parziale violazione della normativa sulla produzione cinematografica.

⁵ Per designare i corpi punitivi dell'esercito istituiti dopo il 1948 per la repressione dei cittadini politicamente sospetti, dei dissidenti e dei criminali, veniva impiegata l'espressione gergale ‘černí baroni’ (baroni neri), motivata dal colore della divisa.

distributivo e di pubblico enorme, quello delle democrazie popolari del Patto di Varsavia, un circuito destinato a non essere sostituito nei due decenni successivi. In questo senso, il carattere traumatico dei primi anni dell'era postcomunista risiede nella consistente riduzione del volume produttivo, articolato in una produzione popolare e una a vocazione artistica, e nella perdita di una valenza polemico-politica dell'opera d'arte, oltre che nella scomparsa di una pluralità di interlocutori internazionali.

Dopo il 1989, congiuntamente alla crisi nella prassi delle produzioni cinematografiche nazionali, collassò bruscamente il sistema di scambi all'interno del blocco orientale. I cineasti di ciascuno dei paesi dell'area si rivolsero all'Occidente, il solo partner ambito.⁶

Qui mette conto rilevare anche un altro aspetto, eloquente sul piano simbolico come su quello economico: la riluttanza a organizzare produzioni congiunte tra paesi dell'Europa Centro-orientale, a dispetto di un'esperienza sociale, politica, storica ed economica ampiamente condivisa, e di un certo potenziale commerciale del prodotto stesso. Ne è una riprova l'esito di mercato di film quali *Je třeba zabít Sekala* (Bisogna uccidere Sekal, Vladimír Michálek, 1998), coproduzione ceco-tedesco-polacca, o *Želary* (id., Ondřej Trojan, 2003), realizzato con finanziamenti ceco-austro-slovacchi. Ma era necessario superare la metà degli anni Novanta, per giungere a risultati simili.

Particolare rilievo assume la sorte del principale complesso produttivo nazionale, gli studi di Barrandov, sin dalla loro inaugurazione nel 1933 tra i più funzionali ed efficienti dell'Europa Centrale. La rapida privatizzazione degli studi, gestita non senza difficoltà da una personalità proveniente dal mondo della produzione artistica, Václav Marhoul, comportò alcune decisioni drammatiche: lo scorporamento delle attività artistiche da quelle tecniche, con il conseguente licenziamento di circa 1700 dei 2500 impiegati; la privatizzazione degli spazi e delle tecnologie, ma non dei diritti di sfruttamento del patrimonio cinematografico nazionale – a differenza di quanto accadde con la “Krátký film”; la trasformazione degli studi in una impresa di servizi, fondata sulla esternalizzazione di molti di questi e capace di garantire l'intera produzione o solo singole fasi di essa per progetti internazionali ad un costo concorrenziale (*runaway productions*).⁷ Questo

⁶ D. Iordanova, *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*, London & New York 2003, p. 145.

⁷ A. Halada, *Český film devadesátých let*, cit.; J. Grombří, *Hraný film v devadesátých*

negli ultimi due decenni ha fatto di Barrandov un collettore di importanza continentale per svariate produzioni, molte delle quali hollywoodiane: tra la cinquantina di film statunitensi interamente o parzialmente lavorati qui si possono menzionare *Mission: Impossible* (id., Brian De Palma, 1995), *Hellboy* (id., Guillermo Del Toro, 2004) o *The Chronicles of Narnia: Prince Caspian* (Le cronache di Narnia. Il principe Caspian, Carlo A. Sigon, 2007).⁸ Resta ancora da indagare quale sia il portato di questa trasformazione degli studi avvenuta nel corso degli anni Novanta per la cinematografia nazionale. Tra gli aspetti più problematici vi è il generale innalzamento dei costi per le produzioni ceche. Altrettanto evidente è l'impatto traumatico della riorganizzazione del finanziamento statale al cinema dei primi anni Novanta, cui si aggiunge la privatizzazione degli studi e il costo crescente della produzione cinematografica, dovuto all'inflazione gravante sull'economia: i lungometraggi nazionali presentati nelle sale cecoslovacche nel 1991 ammontano a 41, l'anno successivo a 6; a partire dal varo delle due leggi imperniate sulle attività cinematografiche e audiovisive, la produzione riprende quota, per attestarsi – dal 1993 a oggi – su una cifra annua variabile tra i 15 e i 25 film.

Le due leggi, rispettivamente 241/1992 e 273/1993, riordinano la materia cinematografica e audiovisiva. Con la prima viene regolamentata l'erogazione dei contributi statali al cinema attraverso l'istituzione dello Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české cinematografie (Fondo statale della Repubblica ceca per il sostegno e lo sviluppo della cinematografia ceca), un dispositivo tipico dell'industria cinematografica europea, che riconosce il cinema come parte integrante della cultura nazionale. Il sostegno derivante da questa istituzione, di norma poco consistente finanziariamente, è dedotto da un apposito fondo costituito attraverso un prelievo minimo sugli incassi delle sale cinematografiche. A tutt'oggi il sistema di sostegno è ampiamente dibattuto, per due ragioni principali: l'esiguità della cifra complessiva per lo sviluppo cinematografico, a fronte di analo-

letech, in *Panorama českého filmu*, cit., pp. 195-214; *Chtěl jsem z Barrandova udělat krásnou a bohatou nevěstu. Rozhovor s Václavem Marhoulem*, a c. di M. Švoma, "Iluminace", XIX (2007), 1, pp. 155-166; *Byl jsem hlavním strůjčem "puče". Rozhovor s Petrem Prejdou*, a c. di M. Švoma, ivi, pp. 167-174; *Filmový byznys se navenek jeví jako realitní. Rozhovor s Radomírem Dočekalem*, a c. di M. Švoma, ivi, pp. 175-184.

⁸ P. Hames, *Czech Cinema: From State Industry to Competition*, "Canadian Slavonic Papers", XLII (2000), 1, pp. 63-85.

ghi organismi europei; la forma del prelievo su un altro segmento della filiera cinematografica (l'esercizio), anziché tramite un sistema di sgravi fiscali alla produzione nazionale.⁹

La seconda normativa riordina il funzionamento dell'industria audiovisiva, allineandone lo status alle regole del libero mercato e alla mutata situazione socio-politica. Il definitivo superamento di alcuni articoli del decreto presidenziale 50/1945 ha conseguenze capitali (e nefaste) per uno degli ambiti più produttivi della cinematografia nazionale. Nel decreto del dopoguerra era infatti prevista una forma di spettacolo cinematografico, composto da un cinegiornale, un cortometraggio e un lungometraggio a soggetto. Fino al 1991 la distribuzione centralizzata seguita a richiedere cinegiornali alla "Krátký film", conservando una certa regolarità nella produzione documentaria;¹⁰ lo stesso ente attende alla produzione di cortometraggi, in prevalenza documentari e film di animazione. Ma nel giro di pochi anni la produzione documentaria muta profondamente: la privatizzazione della "Krátký film" sollecita la nascita di piccole case di produzione indipendenti; la destinazione dei prodotti non è più la sala cinematografica, bensì lo schermo televisivo; la principale committente diviene la televisione pubblica, Česká televize, con consistente riduzione dei tempi di lavorazione, predilezione per argomenti di attualità e minor spazio decisionale per i cineasti; il formato passa dal 35 mm al 16 mm e ancor più spesso al magnetico o al digitale, con radicali trasformazioni e della prassi realizzativa (incremento del girato e decremento dei tempi di montaggio) e delle caratteristiche estetiche del prodotto.¹¹ Tuttavia, è la produzione di animazione a subire il maggior contraccolpo originato dalla sventurata congiuntura, rappresentata dalla privatizzazione dei principali centri produttivi e dalla trasformazione dello spettacolo cinematografico. Una delle forme espressive più tradizionali e qualificate della cinematografia nazionale si trova improvvisamente priva del proprio sbocco abituale, atomizzata in una

⁹ A. Borovan, *Studie o ekonomickém přínosu kinematografického průmyslu / Tak trochu zbytečné čísla*, "Cinepur", 2000, 47, sul web: <http://cinepur.cz/article.php?article=1104> (20 giugno 2009); R. Dočekal, *Investiční pobídky pro filmový průmysl / Proč podporovat filmový průmysl*, Ivi, sul web: <http://cinepur.cz/article/php?article=1103> (20 giugno 2009).

¹⁰ *Okamžik ohlednutí*, a c. di A. Müllerová "Film a doba", XLI (1995), 1, pp. 62-67.

¹¹ *Okamžik ohlednutí*, cit.; *Okamžik ohlednutí (2)*, a c. di A. Müllerová, A. Brabcová, "Film a doba", XLI (1995), 4, pp. 177-179; *Dokumentární film dnes*, "Film a doba", XLVIII (2002), 1, pp. 12-20; *Současný český dokumentární film a Česká televize*, a c. di A. Růžičková, "Cinepur", 2002, 19, pp. 24-39.

miriade di piccole e piccolissime case di produzione, prive di forza contrattuale e promozionale sul mercato nazionale e internazionale, e con limitate risorse da investire in aggiornamento tecnologico, a fronte di una concorrenza estera sempre più agguerrita. La committenza televisiva assorbe una parte minima del volume produttivo e i finanziamenti statali non sono tali da consentire la realizzazione di progetti di ampio respiro.¹²

Alla liberalizzazione del mercato dell'audiovisivo segue una ulteriore metamorfosi: la nascita della televisione privata, con l'emittente Nova. Per quanto il nuovo soggetto mediatico svolga un'azione limitata nel campo della produzione cinematografica, esso impone al servizio pubblico un'applicazione più stringente delle logiche di mercato nelle politiche di intervento nel cinema. Non solo. La programmazione regolare di film di recente realizzazione su Nova, alla stessa stregua che sui due canali della Česká televize, unitamente alla celere diffusione dell'home video e alle più complessive trasformazioni del consumo cinematografico e culturale, contribuiscono al complesso di fattori che determinano la radicale crisi delle presenze cinematografiche. Considerato su scala europea, il fenomeno è in sintonia con lo sviluppo complessivo dell'universo mediatico; nondimeno, in un mercato di dimensioni contenute e abitualmente piuttosto stabile, il collasso delle presenze registrato nell'arco di un quindicennio assume un carattere drammatico. Al termine del 1989 i biglietti staccati superano i cinquanta milioni; dieci anni dopo non raggiungono i dieci milioni, comportando un mutamento radicale nella concezione del mercato cinematografico. Nel corso del decennio successivo, il grafico delle presenze indica una tendenza all'incremento e alla successiva stabilizzazione; ciò nonostante, le variazioni positive sono dell'ordine di pochi milioni di presenze, configurando un pubblico cinematografico compreso nell'intervallo tra gli 8.371.000 del 1999 e i 12.140.000 del 2003. Questa tendenza positiva va in parte ascritta alla qualificazione e differenziazione progressiva dell'offerta distributiva e alla modernizzazione dell'esercizio, in cui i mul-

¹² J. Kubíček, *Zpráva o stavu českého animovaného filmu*, "Film a doba", 1995, 1, pp. 68-70; *Jak se žije českým animatorům?*, a c. di K. Boháčková, "A2", 2008, 16, sul sito web: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/16/jak-se-dnes-zije-ceskym-animatorum> (19 giugno 2009); J. Kubíček, *Beyvávalo. Co spojuje český animovaný film s egyptskými pyramidami*, "A2", 2008, 16, sul web: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/16/bejvalo-co-spojuje-cesky-animovany-film-s-egyptskymi-pyramidami> (19 giugno 2009); S. Ulver, *Rises and Fall (Interview with Jiří Kubíček)*, "Film a doba", 2009 (Special English Issue), pp. 44-46.

tiplex, ampiamente diffusi sul territorio nazionale, vedono accrescere stabilmente le proprie quote di mercato.¹³

La definizione del quadro normativo e la conclusione delle alterne vicende della privatizzazione dei centri produttivi vedono affermarsi un nuovo soggetto nella produzione cinematografica nazionale: l'emittenza televisiva pubblica.¹⁴ Dalla metà degli anni Novanta a oggi, la Česká televize ha rappresentato il principale produttore o co-produttore nel cinema ceco e per vari aspetti ha ricalcato le caratteristiche degli studi di Barrandov pre-89: gruppi di produzione, presenza di drammaturghi incaricati di sovrintendere alla qualità e coerenza artistica del progetto,¹⁵ funzione pubblica ecc. Eppure, l'inclusione delle regole di mercato nella progettazione, l'esternalizzazione degli incarichi e l'implicita destinazione secondaria del prodotto al piccolo schermo non consentono di vedere nell'attività della Česká televize un semplice calco degli studi di Barrandov. Più in generale c'è poi, per i produttori della televisione di stato (e a differenza delle fragili imprese private), il contenimento del rischio¹⁶ e il conseguente

¹³ *Distribuce filmů v České republice v posledních letech*, a c. di H. Bendová, T. Dvořáková, "Cinepur", 2002, 21, pp. 21-31; A. Danielis, *Filmový trh a umělecké filmy*, Ivi, pp. 26-27; Id., *Česká filmová distribuce po roce 1989*, cit.; J. Hanzlík, K. Čada, *Technické možnosti, americké trháky a nezbytný popcorn. Konstrukce kulturní zkušenosti z multikina v české denním tisku*, "Iluminace", XIX (2007), 1, pp. 105-124.

¹⁴ Un elemento non secondario delle vicende storico-politiche è stato finora trascurato nella presente ricostruzione: la dissoluzione dello stato cecoslovacco, sopravvenuta dopo 75 anni di storia comune (fatta eccezione per la parentesi del Protettorato di Boemia e Moravia e la costituzione di una Slovacchia satellite del Terzo Reich, 1939-1945). La storiografia cinematografica ceca di fatto non menziona, o si riferisce solo tangenzialmente alla trasformazione avvenuta nel 1993. D'altra parte, è incontestabile il ruolo dominante di Praga nella produzione cinematografica delle due comunità nazionali, per l'intera seconda metà del XX secolo. Tale preponderanza ha consentito un distacco poco doloroso da parte ceca e l'attrazione di alcuni talenti nella neonata Repubblica ceca (su tutti, Juraj Jakubisko), nonché l'individuazione nella Slovacchia di un destinatario privilegiato per l'esportazione dei propri prodotti. Così, gli studi "Koliba" di Bratislava hanno limitato la loro produzione a due-tre titoli l'anno, nonostante la comparsa di eccellenti registi, quali Martin Šulík.

¹⁵ La figura del drammaturgo (*dramaturg*) non esiste in ogni cinematografia (è p. es. assente in Italia). Si tratta di un ruolo professionale collocato a metà tra il produttore esecutivo e lo sceneggiatore: a differenza dello sceneggiatore, egli non è responsabile in prima istanza dell'organizzazione narrativa del progetto, quanto della sua funzionalità complessiva; a differenza del produttore, non si occupa direttamente degli aspetti finanziari della produzione ed ha una formazione analoga allo sceneggiatore (entrambi solitamente provengono dalla cattedra di sceneggiatura: *scenaristika*).

¹⁶ A. Danielis, *Proč na tom jsme právě takhle*, cit.

consolidamento del ruolo dell'emittenza pubblica in un mercato cinematografico piccolo e con scarsa capacità di esportazione:

La Česká televize è divenuta progressivamente il maggior produttore per due ragioni: da un lato, in virtù di un sistematico lavoro drammaturgico-produttivo interno; dall'altro, a causa delle trasformazioni del mercato cinematografico. [...] Si può in effetti constatare che dalla metà degli anni Novanta, al di fuori della Česká televize, si dedicano ormai alla produzione cinematografica solo quelli animati da un'intensa passione personale per tale attività; per loro non si tratta di semplice lavoro: gli attribuiscono un significato esistenziale.¹⁷

Oggi giorno, è difficile immaginare l'industria cinematografica ceca senza il sostegno della Česká televize: basta scorrere i titoli di testa della maggior parte dei film prodotti negli ultimi quindici anni per avvedersi di tale presenza, spesso associata al finanziamento erogato dallo Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české cinematografie. Assai più difficile appare invece l'iniziativa privata e indipendente dalla compartecipazione di finanziamenti statali o parastatali; persino imprese forti e dinamiche come la "Negativ" di Ondřej Trojan, responsabile della produzione di un regista campione di incassi quale Jan Hřebejk, o la "Biograf" del principale talento nazionale Jan Svěrák, non possono prescindere da relazioni stabili e durature con l'emittenza pubblica.

La preponderanza della televisione nella progettazione e realizzazione è pertanto fondamentale per la sopravvivenza della cinematografia nazionale. Essa è inoltre in grado di influenzare significativamente la concezione estetica del testo e il suo assetto linguistico. A questo proposito e per converso, è eloquente la limitazione cronologica di film esteticamente ambiziosi come il musical postindustriale *Kouř* (Fumo, Tomáš Vorel, 1990) e il ricercato *Vojtěch řečený sirotek* (Vojtěch detto l'orfano, Zdeněk Tyc, 1990), o il ritorno in patria del cineasta della *nová vlna* Jan Němec con *V žáru královské lásky* (Nelle fiamme dell'amore regale, 1991), un film all'insegna del pastiche postmoderno: si tratta infatti di sperimentazioni produttive e rappresentative nate a Barrandov, dopo la trasformazione politica, ma con le garanzie di una produzione statale. E viceversa, è altrettanto rivelatrice, a partire dalla metà degli anni Novanta, la preponderanza di uno stile narrativo e rappresentativo medio: uno standard qualitativo spesso incontestabile, fondato su un primato della narrazione e ambientazioni quotidiane, su soluzioni linguistiche consolidate ed evidenti, su un

¹⁷ A. Halada, *Český film devadesátých let*, cit., p. 30.

registro rappresentativo verosimile e su un limitato dispendio in termini di produzione (*production values*). Si tratta della ricerca di una *medietà* della rappresentazione alla quale la committenza televisiva e il suo modo di produzione non sono estranei. È questo oggi il volto prevalente della cinematografia ceca.¹⁸

L'attuale assetto del mercato ceco beneficia indubbiamente di una certa preferenza degli spettatori per il prodotto nazionale, la quale suggerisce una *medietà* dello stile. In effetti, è incontestabile che il cinema ceco conserva una quota di mercato compresa tra il 15% e il 25%: un dato, questo, confermato scorrendo la lista dei campioni di incasso, nella quale è spesso un film nazionale in testa alla classifica, a dispetto di *blockbuster* hollywoodiani di ben altro impegno produttivo e promozionale.¹⁹ Questi dati sono per molti versi confortanti, e tuttavia meritevoli di qualche precisazione. Da un lato, infatti, la redditività di mercato in una nazione di dieci milioni di abitanti, con un esercizio soggetto a una flessione consistente in termini di presenze, risulta essere assai limitata. Ne consegue una situazione per alcuni aspetti paradossale, in cui l'affezione del pubblico nazionale alla propria produzione induce a persistere in essa, senza tuttavia poter mai garantire il pieno ricupero dell'investimento iniziale. Sostiene un attento studioso come Jan Bernard:

Dunque il cinema ceco [...] è un prodotto richiesto da un mercato che non se lo può permettere. Da ciò discendono alcune sue caratteristiche. L'insufficienza cronica di denaro conduce a questa conseguenza: i progetti economicamente più impegnativi vedono la luce solo raramente e con enormi rischi finanziari [...]. Al polo opposto sono i progetti finanziariamente poco impegnativi, per la maggior parte consentiti da tecnologie di ripresa a buon mercato (16 mm, DV) o da condizioni di realizzazione radicalmente limitate o da basse retribuzioni [l'esempio di *Jízda* (La strada, Jan Svěrák, 1994) è al riguardo canonico]. In questo caso la produzione, comprensibilmente, al momento di terminare la lavorazione dei film non ha denaro sufficiente anche per la campagna promozionale, e pertanto ovviamente quasi nessuno

¹⁸ J. Holý, *Český film: kvalita na okrajích*, "A2", 2005, 8, reperito all'indirizzo web: <http://www.advojka.cz/archiv/2005/8/cesky-film-kvalita-na-okrajich> (19 giugno 2009).

¹⁹ Sfogliando i dati forniti dall'annuario del cinema ceco, pubblicato dal Národní filmový archiv, troviamo quale primo incasso *Tankový prapor* nel 1991, *Černí baroni* nel 1992, tre film nazionali nelle prime cinque posizioni nel 1993, *Kolja* (*Kolya*, Jan Svěrák) nel 1996 e nel 1997 (!), *Pelišky* (Angolini tranquilli, Jan Hřebejk) nel 1999, *Tmavomodrý svět* (*A Dark Blue World*, Jan Svěrák) nel 2001, *Pupendo* (id., Jan Hřebejk) nel 2003, *Román pro ženy* (Romanzo per donne, Filip Renč) nel 2005, *Účastníci zájezdu* (I gitanti, Jiří Vejdělek) nel 2006. Cfr. *Filmová ročenka 1992-2007*, Praha 1993-2008.

li va a vedere. La gran parte dei film nascono in una fascia di investimento intermedia, che consente di sperare in un ritorno economico degli investimenti, ma solo raramente anche in un guadagno, capace di avviare immediatamente un altro progetto.²⁰

L'altro lato della medaglia è costituito dalla difficoltà di esportazione e coproduzione internazionale del cinema nazionale. Attento in prima istanza ai propri destinatari interni, il prodotto ceco fatica a rivolgersi a interlocutori stranieri. Si tratta di un duplice ostacolo: finanziario e culturale. In prima istanza, si rileva il limitato numero di accordi coproduttivi all'origine di realizzazioni ceche, così come la scarsa compartecipazione finanziaria della distribuzione internazionale, con conseguente acquisizione dei diritti per specifici mercati esteri; una limitazione che di fatto riduce la redditività del prodotto. Non a caso, due personalità attente alle dinamiche produttive internazionali e con un'ottima capacità di esportazione quali Jan Hřebejk e Petr Jarchovský, alla fine degli anni Novanta sostenevano:

Con la dissoluzione della Filmexport, avviata col precedente regime, si è ingenerato il vuoto sul piano della offerta e della vendita delle opere cinematografiche all'estero, dalle quali in buona parte dipende non solo la redditività della nostra industria cinematografica, ma in buona sostanza la possibilità di ricupero degli investimenti.²¹

Con l'eccezione di Svěrák o Švankmajer nessuno tra noi ha una risonanza internazionale. Sarebbe comprensibilmente meglio se i film nostri [il regista si riferisce a sé e al proprio sceneggiatore, Petr Jarchovský] o dei nostri colleghi costituissero un articolo di cui si è in attesa, come per esempio con il nuovo Kusturica; ma oggi non siamo dinanzi a una situazione simile.²²

Sul piano culturale, ciò si traduce in una organizzazione di diegesi spesso incentrate su vicende, ambienti o figure di stretta pertinenza nazionale, per la cui piena comprensione è molte volte imprescindibile una competenza specifica. Di frequente si riscontra un provincialismo culturale, confermato dalla ridotta rappresentanza ceca nelle principali occasioni festivaliere europee, da Venezia a Cannes, da Berlino a San Sebastian: il cinema ceco difficilmente riesce a imporsi sul mercato distributivo internazionale e in quello parallelo e di nicchia costituito dai festival. Si tratta

²⁰ J. Bernard, cit. in *Jaký je český film po roce 1989?*, "Film a doba", LII (2006), 4, p. 212.

²¹ P. Jarchovský, *Skříňka marnosti*, "Film a doba", XLIV (1998), 1-2, p. 7.

²² R. Ulverová, *Jak si Jan Hřebejk a Petr Jarchovský pomáhají*, "Film a doba", XLVI (2000), 4, p. 171.

di una situazione penalizzante per una produzione la cui continuità meriterebbe di vedere politiche progettuali di maggior respiro, come il successo internazionale di Jan Svěrák ha dimostrato. D'altra parte, l'ultima opera del giovane cineasta, *Vratné lahve* (*Vuoti a rendere*, 2007),²³ pare addomesticare stile e temi al ristretto universo rappresentativo nazionale: non basta il volo in mongolfiera del finale del film per tornare a librarsi a una ragionevole altezza.

Nodi e figure

Il cinema ceco successivo alla rivoluzione di velluto viene spesso discusso ed esaminato attraverso una lente anamorfica, tanto precisa per alcuni dettagli quanto approssimativa per altri. Fuori di metafora, il cinema ceco degli ultimi venti anni è stato a più riprese ossessionato dal fantasma della *nová vlna*, considerata l'apice della storia del cinema nazionale e il termine di paragone imprescindibile di ogni produzione esteticamente e politicamente libera. Più fattori hanno concorso all'istituzione di questo persistente (e fuorviante) confronto: il comprensibile desiderio di riannodare i fili brutalmente tagliati con una stagione di fioritura indiscussa e di grande visibilità internazionale;²⁴ una presunta analogia nell'ordinamento socio-politico, fondata sulla disponibilità di spazi di libertà espressiva impensabili negli anni Cinquanta o nei due decenni della Normalizzazione; infine, sul piano più squisitamente cinematografico, il rinnovato accesso alle opere degli anni Sessanta, per generazioni rimaste sotto censura, e la conseguente scoperta di una eccezionale ricchezza linguistica e di una considerevole vivacità del dibattito critico, tali da imporre quella stagione come un canone e il paragone con essa qualificante.²⁵ La costruzione di questa conti-

²³ B. Chvojková, *Vratné lahve*, "Film a doba", LIII (2007), 1, pp. 56-57.

²⁴ In maniera analoga, gli anni Sessanta si caratterizzano per lo sforzo di ricostituire una continuità interrotta con la cultura della Prima Repubblica (1918-1939), ugualmente obliterata dal Protettorato di Boemia e Moravia prima, e dall'avvento al potere del Partito Comunista Cecoslovacco (1948) poi.

²⁵ Nel corso degli ultimi due decenni si sono moltiplicate le iniziative scientifiche ed espositive volte a scoprire, studiare e divulgare stagioni, fenomeni e vicende della cultura nazionale altrimenti a lungo neglette o cancellate: dal surrealismo ceco alla ricerca pittorica del secondo dopoguerra. Per restare al solo ambito cinematografico, gli anni Sessanta sono stati oggetto tanto di nuovi e importanti studi (cfr. "Filmový sborník historický", 1993, 4; S. Přádná, Z. Škapová, J. Cieslar, *Démanty všednosti. Český a slovenský film šedesátých*

nuità culturale tra la cinematografia presente e il glorioso passato occulta tuttavia una vistosa rimozione: i due decenni della Normalizzazione, durante i quali una parte considerevole dei cineasti degli anni Sessanta seuitarono a operare, e almeno due generazioni di registi si formarono presso le strutture della FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie Muzických Umění). La negligenza nei confronti di quella stagione per vari aspetti deprimente, confermata dall'esigua ricerca scientifica sul periodo,²⁶ comporta una certa difficoltà interpretativa nei confronti della contemporaneità, delle sue modalità rappresentative, della qualità nella ricerca di nuove soluzioni espressive, delle difficoltà di dialogo con altre cinematografie. Già all'indomani della rivoluzione di velluto, un critico acuto come Jan Jaroš ammoniva:

Sarebbe assai illusorio credere che con la caduta del regime totalitario si addivenga [...] a un fondamentale rivolgimento qualitativo della creazione artistica, ivi compresa quella cinematografica. È difficile liberarsi di abitudini indubbiamente imposte, eppure assimilate.²⁷

Eppure, il dibattito critico e storiografico successivo al 1989 ha proposto per adottare la *nová vlna* a metro di giudizio, in parte precludendosi la comprensione di modelli stilistici, forme di autorialità e tipologie di genere cui le prassi e consuetudini della Normalizzazione hanno sicuramente contribuito.²⁸ Nella diagnosi di un professionista intelligente come Petr Jarchofský

questa ricerca della *nová vlna* riguarda più la critica, che istituisce paragoni e cerca criteri. Forse gli artisti di oggi [...] devono piuttosto fare i conti con l'eredità di Major Zeman o di *Nemocnice na kraji města*.²⁹

let, Praha 2002), quanto della diffusione di saggi e riflessioni a lungo inaccessibili (J. Škvorecký, *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*, Praha 1991; J. Žalman, *Umlčený film*, Praha 1993).

²⁶ J. Lukeš, *Orgie střídmosti*, Praha 1993; *Jak nastupovala v českém filmu Normalizace*, a c. di I. Klimeš, J. Lukeš, "Iluminace", IX (1997), 1; B. Ptáčková, *Hraný film v období normalizace (1970-1989)*, in L. Ptáček (a c. di), *Panorama českého filmu*, Olomouc 2000, pp. 155-194.

²⁷ J. Jaroš, *Začátek nového věku*, "Film a doba", XXXVI (1990), 8, p. 420.

²⁸ *Česká nová vlna. Co z ní zbylo*, a c. di L. Ptáček, "Cinepur", 2002, 22.

²⁹ I due titoli citati dallo sceneggiatore fanno riferimento a due serie televisive, rispettivamente risalenti al 1975 e al 1977; cfr. S. Ulver (a c. di), *Český film včera a dnes*, "Film a doba", XLI (1995), 2, p. 61.

Questa monumentalizzazione della nuova ondata degli anni Sessanta cristallizza singole personalità, attribuendo loro un'eterna patente di autore, a prescindere dall'obsolescenza della proposta cinematografica: così, i mediocri tentativi di Karel Kachyňa – su tutti, l'impresentabile *Fany* (id., 1995), Jaromil Jireš – p. es., *Helimadoe* (id., 1993) o *Učitel tance* (L'insegnante di danza, 1994), o l'anodina proposta di Jiří Menzel – da *Žebrácká opera* (L'opera dello straccione, 1990) a *Obsluhoval jsem anglického krále* (Ho servito il re d'Inghilterra, 2007),³⁰ sono spesso accolti come 'classici del cinema ceco', senza una contestualizzazione storica e cinematografica più ampia, e fatti oggetto di esegesi degne di migliori testi. Parimenti, le incertezze di una cineasta celebrata come Věra Chytilová – da *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (L'eredità, 1993)³¹ fino a *Hezké chvílky bez záruky* (Bei momenti senza garanzia, 2006)³² – o il narcisismo di Jan Němec³³ – autoriale in *Jméno kódu: Rubín* (Nome in codice: Rubino, 1996) o personale in *Noční hovory s matkou* (Conversazioni notturne con la madre, 2001) – sono salutati come interessanti scommesse stilistiche. Di fatto, raramente i giudizi riservati ai protagonisti maggiori e minori della *nová vlna* sanciscono la loro definitiva lontananza dalle vette del cinema mondiale, come dagli standard europei del cinema di autore. Non solo. Con buona probabilità l'elogio dell'alchimia di valori umanistici ed estetici, eletta a comune denominatore della grande stagione degli anni Sessanta, rischia di trascurare più complesse dinamiche di evoluzione e riorganizzazione proprie al medium e alla cultura nazionale nel decennio in questione, riducendone la portata a una fortunata congiuntura, a un gruppo nutrito di opere e a un pantheon di autori. Come puntualizza Petra Hanáková:

Perché non riusciamo mai a liberarci del fantasma della *nová vlna*? Perché continua a rimanere per noi un modello ineguagliabile e un orizzonte, sebbene il contesto cinematografico (produttivo, estetico, tematico) sia radicalmente mutato? [...] A mio avviso non conosciamo bene la *nová vlna*, siamo solo riusciti a incapsularla in una aura di eccezionalità, sicché seguiamo a scivolare sulla superficie, senza nemmeno tentare realmente di aprire e assumere pienamente il suo lascito.³⁴

³⁰ J. Vanča, *Cena adaptace (aneb Potíže s Hrabalem)*, "Film a doba", LIII (2007), 1, pp. 54-56.

³¹ O. Zach, *Dědictví aneb Kurvahošigutntag*, ivi, XXXIX (1993), 1, pp. 46-47.

³² A. Kroupová, *Hezké chvílky Věry Chytilové*, ivi, LII (2006), 4, pp. 248-250.

³³ P. Vecchi (a c. di), *Diamanti della notte. Jan Němec*, Torino 2004.

³⁴ P. Hanáková, cit. in *Jaký je český film po roce 1989?*, cit., p. 215.

Allo stesso tempo, esiste un'innequivocabile soluzione di continuità tra il cinema contemporaneo e quanto lo ha preceduto, nuova ondata o cinema della Normalizzazione: la fine della gestione dei processi produttivi all'interno degli studi di Barrandov, da cui spesso trae origine una coerenza dei testi difficilmente rintracciabile nel cinema contemporaneo. Molti dei film oggi realizzati si distinguono per l'eterogeneità dei materiali o, peggio, per l'incongruenza stilistica. La definizione ironica di 'cinema di mamma' (*mamčino kino*)³⁵ rimanda a un contesto diegetico domestico, alla scomparsa di qualunque vocazione epica; ma per contrasto denuncia pure la fine del *cinéma de papa*, vituperato proprio dalle nuove ondate: una produzione di studio, con qualità artistica medio-alta. Così Jan Čulík, in un contributo peraltro metodologicamente opinabile, sintetizza: "I film cechi contemporanei si svolgono per lo più in ambiente familiare, a casa, in appartamento".³⁶

Nei fatti, il cinema ceco non ha dovuto solo fronteggiare la crisi di un modo di produzione, conseguente alla riorganizzazione generale del sistema socio-economico; esso ha pagato anche le conseguenze di due ulteriori impasse: la crisi della narrazione e quella della regia. La fine del modo di produzione degli studi di Barrandov ha comportato una minore disponibilità finanziaria, la scomparsa del drammaturgo e la marginalizzazione dello sceneggiatore;³⁷ a questi si è sostituita un'ideologia dell'autore di stampo romantico, fondata sull'espressione della soggettività individuale, teoricamente e funzionalmente discutibile, o su una predominanza del progetto produttivo a discapito della coerenza narrativa:

L'egemonia registica e produttiva domina incontrastata il nostro cinema. [...] Il 90% dei film prodotti esce dalla penna di registi, produttori o perfino direttori della fotografia. Questa ondata di diletterismo, forse in origine indotta dal lavoro di sceneggiatura in pubblicità, oggi porta i propri frutti, su cui si è poco riflettuto, ma proprio per questo assai più indigesti.³⁸

La crisi della sceneggiatura non riguarda solo i progetti più raffinati sul piano estetico, ma anche produzioni dal dichiarato intento commerciale,

³⁵ J. Blažejovský, cit. *ivi*, p. 213

³⁶ J. Čulík, *Jací jsme. Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*, Brno 2007, p. 48.

³⁷ A. Halada, *Český film devadesátých let*, cit.; J. Grombří, *Hraný film v devadesátých letech*, cit.

³⁸ P. Jarchovský, *Skříňka marnosti*, cit., p. 8.

quali i film di Vít Olmer, Jaroslav Soukup, Zdeněk Troška, basati sulla successione meccanica e disorganica di gag e stereotipi – operazioni peraltro di considerevole successo di mercato.

A petto di questa crisi drammaturgica, si pone una non meno grave assenza di cultura registica. In questo fa sentire verosimilmente la propria influenza l'onda lunga della Normalizzazione: il primato ideologico e di significato sull'attenzione al significante, la vaga qualificazione dell'autore in termini tematici e genericamente umanistici, il confronto limitato agli anni Settanta e Ottanta con le trasformazioni del cinema mondiale e con i grandi registi del cinema europeo del secondo dopoguerra, la grigia routine professionale negli anni di Husák hanno depauperato la cultura cinematografica. Questa crisi pare peraltro confermata dalla formazione di diversi registi di rilievo nello scenario contemporaneo: anziché essersi diplomati in regia, hanno seguito il percorso di sceneggiatura (Jan Hřebejk, Petr Zelenka) o di cinema documentario (Jan Svěrák, Petr Václav, David Ondříček, Ivan Vojnar).³⁹

Uno dei primi e più patenti esiti di questa scarsa cultura registica è l'inconsequenza stilistica: un cineasta individua alcuni procedimenti linguistici a un determinato punto della propria attività, per poi sceglierne altri del tutto eterogenei alla tappa successiva, spesso peraltro irrelati alla materia messa in scena. Gli esempi sono molteplici, e in alcuni casi eclatanti. Ad esempio, un cineasta acclamato quale Tomáš Vorel realizza un film di grande unità stilistica quale *Kouř*, per poi prodursi in uno sgangherato monumento a se stesso e alla propria crisi estetica in *Kamenný most* (Il ponte di pietra, 1996); alla uniforme e lodata messa in scena di *Díky za každé nové ráno* (Grazie per ogni nuovo giorno, Milan Šteindler, 1994),⁴⁰ caratterizzata da una voce narrante di tipo letterario e da una composizione dell'inquadratura basata sul primato dei corpi degli attori, fa seguito un film in stile postmoderno quale *Perníková věž* (La torre di pan di zenzero, Milan Šteindler, 2002); al tono elegiaco di *Vojtěch řečený sírotek*, la commedia triviale *UŽ/Užívej život* (GIÀ/Goditi la vita, Zdeněk Tyc, 1996).⁴¹ Il regista forse più emblematico di questo eclettismo stilistico è Vladimír Michálek, capace di passare da un adattamento letterario incentrato sulle

³⁹ B. Chvoiková, K. Rada, *Nová vlna v nedohlednu. FAMU dnes*, "Film a doba", XLV (1999), 1, pp. 21-22.

⁴⁰ J. Blažejovský, *Ukrajina Ukrajina...*, ivi, XLI (1995), 1, pp. 47-48.

⁴¹ Id., *Tycova (ne)nahota na prodej*, ivi, XLII (1996), 1-2, pp. 78-79

psicologie dei personaggi quale *Zapomenuté světlo* (La luce dimenticata, 1996),⁴² a un film di attori come *Babí léto* (L'estate di San Martino, 2001), passando per un neo-western di ambientazione morava, *Je třeba zabít Sekala*, e un film collocato nel mondo del piccolo crimine, *Anděl EXIT* (Uscita Anděl, 2000).⁴³ Il fenomeno sembra interessare primariamente i cineasti formati tra gli anni Settanta e Ottanta, ed è il caso di tutti gli esempi summenzionati. La scarsa coerenza stilistica si riscontra però anche in esponenti delle generazioni successive, le cui proposte paiono caratterizzate da una maggiore consapevolezza complessiva e dalla certezza di un rapporto consolidato con il pubblico. È il caso di Jan Hřebejk, il regista di maggiore successo dell'ultimo decennio: a fronte di una certa uniformità tematica, lo stile di regia varia sensibilmente tra una tragicommedia di ambientazione storica quale *Musíme si pomáhat* (Dobbiamo darci una mano, 2000) e un dramma corale quale *Horem pádem* (A rotta di collo, 2004),⁴⁴ tra il gusto retro di *Pelišky* (Angolini tranquilli, 1999) e la commedia *U mě dobrý* (Io sto a posto, 2008). Un caso meno noto eppure sintomatico è quello di Vladimír Morávek: proveniente dalla regia teatrale, ha ricevuto l'unanime plauso della critica per il film di esordio *Nuda v Brně* (Noia a Brno, 2003), opera basata sul primato drammaturgico e l'eccellenza degli interpreti,⁴⁵ ma due anni dopo, con *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště* (Hrubeš e Mareš sono amici per sempre, 2005), ha realizzato un'opera poco conseguente per sceneggiatura, messa in scena e ambizione riflessiva.⁴⁶

Non si intende qui proporre il mito di un autore quale esempio di coerenza stilistica e tematica; piuttosto, si registra lo sforzo di una parte della critica ceca di costruire un'unitarietà di autore nella successione di opere altrimenti eterogenee.⁴⁷

Un altro aspetto significativo della fragilità della cultura registica contemporanea è deducibile dal rapporto contraddittorio con modelli cinemato-

⁴² P. Klusák, *Michálkovy proměny*, ivi, XLIII (1997), 4, p. 196.

⁴³ A. Prokopová, *Anděl EXIT*, ivi, XLVI (2000), 4, pp. 211-212.

⁴⁴ B. Šťátná, *Průvan v pelíšcích*, ivi, L (2004), 3, pp. 176-178.

⁴⁵ B. Šťátná, *Nesnesitelná trapnost Brna*, ivi, XLIX (2003), 2, pp. 110-112.

⁴⁶ J. Bláhová, *Jsou věci naprosto nezbytné*, "A2", 2005, 3, sul web: <http://www.advojka.cz/archiv/2005/3/jsou-veci-naprosto-nezbytné> (19 giugno 2009); B. Šťátná, *Nevstoupíš dvakrát do téže nudy*, "Film a doba", LI (2005), 4, pp. 243-245.

⁴⁷ A. Slováková, *Jak se Hřebejk líbí*, "Cinepur", 2003, 30, p. 27; M. Švoma, *Je umělej!!! Aneb několik nejistých tendencí současného českého filmu*, ivi, pp. 22-23.

grafici stranieri, magari assunti per singole porzioni di testo, per essere poi ricusati a livello di poetica. O, viceversa, l'acquisizione integrale di determinati procedimenti stilistici desunti da altre tradizioni cinematografiche, con scarso riguardo per le condizioni materiali originarie. Indubbiamente, è quanto accade nella relazione pure complessa di Jan Svěrák con il cinema di Steven Spielberg,⁴⁸ ma in maniera ancora più palese nel rapporto di un cineasta come Petr Zelenka con il cinema indipendente americano, evidente nell'esperimento di traduzione del cinema di Jim Jarmusch in *Knoflíkáři* (I bottomaniaci, 1997),⁴⁹ nonostante le differenti condizioni del mercato e dei modelli rappresentativi vigenti in Repubblica Ceca. Nella medesima direzione di Zelenka pare muoversi David Ondříček, prima con un film dedicato specificamente alle subculture giovanili metropolitane, *Šeptej* (Sussurra, 1996),⁵⁰ e poi con *Samotáři* (Solitari, 2000),⁵¹ peraltro sceneggiato dallo stesso Zelenka.⁵²

Il cinema ceco contemporaneo contempla una pluralità di proposte registiche, molte delle quali d'autore. Sarebbe tuttavia necessario declinare tale nozione a questa specifica cultura cinematografica, fortemente autoreferenziale e basata su meccanismi di promozione e identificazione rivolti al dibattito interno.

Il cinema ceco contemporaneo e maggioritario per paradosso non realizza una produzione di genere [...], ma una produzione d'autore, degradata in ragione dei pregiudizi storici propri alla cinematografia ceca. Parte di questi pregiudizi poggiano sulla convinzione che la cinematografia nazionale debba essere garanzia di difesa dinanzi all'influenza 'foresta' [...]. Viviamo dunque con la falsa convinzione che

⁴⁸ Svěrák, *Není třeba se stydět za něco, co funguje*, a c. di M. Doinel [Klepikov], V. Janěček, "Cinepur", 1997, 7, pp. 8-13; B. Fornara, A. Trovesi (a c. di), *Jan Svěrák*, Bergamo 2007.

⁴⁹ A. Prokopová, *Knoflíkáři*, "Film a doba", XLIII (1997), 4, pp. 196-198. Si è scelto di tradurre con il termine opinabile di 'bottomaniaci' il neologismo del titolo (letteralmente: 'bottonai'), che fa riferimento a uno degli episodi del film, nel quale si raffigura un personaggio la cui mania lo spinge a piluccare con le natiche bottoni dalle sedute di poltrone e consimili.

⁵⁰ A. Prokopová, *Šeptej, aby tě bylo slyšet!*, ivi, XLII (1996), 4, pp. 182-183.

⁵¹ P. Míčová, *Samotáři*, ivi, XLVI (2000), 2, pp. 104-106. Su questo film si sono appuntati molti degli strali lanciati dalla critica, proprio per la contraddizione tra uno stile desunto dal cinema statunitense indipendente e una semantica e un modello produttivo nazionali altrimenti conservatori.

⁵² Sulla relazione tra estetica indipendente, condizioni materiali di produzione e scena musicale nazionale si veda: K. Boháčková, *Volume Up!*, "Cinepur", 2003, 30, pp. 28-29.

il nostro cinema sia impegnato e sofisticato, in particolar modo se messo a confronto con la produzione americana; se per sbaglio i principali festival stranieri se ne dimenticano [...], si tratta di un'incomprensione o piuttosto di una mancata comprensione di quanto specificamente ceco e pertanto prezioso esso sia.⁵³

Una tipologia consolidata di questo cinema d'autore ammette qualunque soluzione linguistica e rappresentativa, postulata come inevitabile scaturigine di una soggettività artistica. Malauguratamente, ciò comporta spesso esiti di singolare mediocrità, segnati dalla centratura su un protagonista narcisista e da stasi narrativa, peraltro non compensata da un'elaborazione figurativa degna di nota. Si tratta del cosiddetto *chcípäcký film*,⁵⁴ rappresentato da casi, da più parti vituperati, come *Žiletky* (Lamette, Zdeněk Tyc, 1994) o dal cinema di Vorel: l'esempio del già citato *Kamenný most*, o quello non meno sconcertante di *Cesta z města* (Via dalla città, 2000)⁵⁵ sono sufficienti. Come sintetizza icasticamente Tomáš Bartošek:

Il cinema ceco contemporaneo purtroppo è poco d'autore, e quando lo è risulta dannoso, poiché l'autore indubbiamente enuncia pure il proprio punto di vista, solo che, malauguratamente, non ha granché da dire.⁵⁶

Più degne di interesse sono le tipologie autoriali in cui produzioni articolate si coniugano con standard linguistici e narrativi desunti dalla lezione del cinema statunitense. È il caso notorio di Jan Svěrák, il cineasta ceco più celebre oltre i confini nazionali: figura capace di destreggiarsi tra generi differenti – la tragicommedia in *Obecná škola* (Scuola elementare, 1991) e *Kolja* (Kolya, 1996), premiato con l'Oscar per il miglior film straniero;⁵⁷ la fantascienza in *Akumulátor I* (Accumulatore 1, 1994), il road-movie in *Jízda*⁵⁸ e il film bellico con *Tmavomodrý svět* (*A Dark Blue World*, 2001)⁵⁹

⁵³ -kb (K. Boháčková), -jb (J. Holý), *Hlavní proudy aneb ani ruka netleská*, ivi, 2003, 30, p. 30.

⁵⁴ P. Hanáková, *Hrubianství narcisismus aneb O chcípäcké tendenci v současném českém filmu*, "Tamto", 1998, 982, sul web: <http://www.tamto.cz/trendy-smyslne-i-nesmyslne/hrubianstvi-narcisismus-aneb-o-chcipacke-tendenci-v-soucasnem-ceskem-filmu> (26 agosto 2009).

⁵⁵ M. Šindelářová, *Vorlův útěk do přírody*, "Film a doba", XLVI (2000), 4, pp. 214-15.

⁵⁶ T. Bartošek, cit. in *Karlovarská anketa ke 100. výročí české kinematografie*, ivi, XLIV (1998), 4, p. 170.

⁵⁷ Lo stesso *Obecná škola* era stato candidato per l'Oscar al miglior film straniero.

⁵⁸ J. Cieslar, *Lehkost, tíha a přírodniny*, "Film a doba", XLI (1995), 1, p. 50; A. Prokopová, *Jízda Jana Svěráka*, ivi, pp. 48-50.

⁵⁹ B. Štátná, *Tmavomodrý svět: dokonalý, ale...*, ivi, XLVII (2001), 2, pp. 103-104.

– Svěrák declina *topoi* e figure del cinema hollywoodiano in vicende e contesti nazionali, grazie alla sapiente mediazione delle sceneggiature firmate dal padre, Zdeněk Svěrák, consumato attore e sceneggiatore degli anni Settanta e Ottanta. Il giovane regista progetta produzioni e coproduzioni capaci di imporsi sul mercato nazionale e circolare diffusamente anche oltre confine; al punto che alcuni osservatori hanno individuato proprio nel primato della produzione la cifra della sua opera.⁶⁰ Un'altra figura meno conosciuta e altrettanto influente è quella di Ondřej Trojan: noto soprattutto per il ruolo di produttore dei film di Hřebejk, Trojan è stato uno dei primi registi del post-89 con *Pějme píseň dohola* (Cantiamola tutta, 1990),⁶¹ con cui ricuperava la tradizione dei generi popolari degli anni Sessanta, per tornare dietro alla macchina da presa tredici anni dopo con un film di considerevole impegno, intelligente impiego delle figure divistiche e spiccata vocazione epica: *Želary*.

Di grande influenza ed esemplarità è un altro modello di autore: il regista-sceneggiatore, la cui personalità è riconoscibile nella omogeneità tematica e soprattutto nella qualità narrativa delle proprie opere. Il nome più emblematico al proposito è quello di Jan Hřebejk: in collaborazione con lo sceneggiatore Jarchovský, lo scrittore Šabach e il produttore Trojan richiama una certa attenzione con *Šakalí léta* (Gli anni dello sciacallo, 1993), musical ambientato nella Praga degli anni Sessanta; poi, a partire dal 1999, con una cadenza ammirevole consegue una serie ineguagliata di successi, con narrazioni incentrate su una rilettura ironica di alcune fasi cruciali della storia nazionale (il 1968, il collaborazionismo durante la seconda guerra mondiale, la Normalizzazione), o su una diagnosi tragicomica della società ceca contemporanea, rappresentata p. es. in *Kráska v nesnázích* (Una bellezza nelle peste, 2006), *Medvídek* (Orsetto, 2007),⁶² *Nestyda* (Sporcaccione, 2008) e *Horem pádem* e *U mě dobrý*. Meno eclatante per riscontro di pubblico, ma oggetto di grande attenzione critica è il lavoro di Petr Zelenka. La sua opera è caratterizzata dal tema della mistificazione – suoi i *mockumentary* *Mňága a Žďorp* (id., 1996) e *Rok d'ábla* (L'anno del dia-

⁶⁰ P. Coufalová, *Svěrák. Česká rekapitulace*, "Cinepur", 1997, 7, pp. 2-3.

⁶¹ Si è deciso di tradurre in questa maniera il titolo del film, fondato su un gioco di parole tra la canzoncina *Pějme píseň dokola* (Cantiamo tutti in tondo) e l'avverbio 'dohola', ovvero 'a zero, a fondo'.

⁶² J. Blažejovský, *Commedia dell'dortík čili Medvídek*, "Film a doba", LIII (2007), 3, pp. 188-189.

volo, 2002),⁶³ e il curioso *Karamazovi* (I fratelli Karamazov, 2009), in cui i confini tra la rappresentazione di una *pièce* teatrale tratta dall'opera di Dostoevskij e la vita dei suoi interpreti sono indistinti. Alla stesso modo, determinante nei suoi film è la rappresentazione della aleatorietà, resa attraverso la convergenza di linee narrative in apparenza autonome, ma destinate a sovrapporsi per un concorso di circostanze: è il caso già citato di *Knoflíkáři* o del più recente *Příběhy obyčejného šílenství* (Storie di ordinaria follia, 2005).⁶⁴ Per la cura nella costruzione narrativa e l'imitazione di uno stile desunto dal cinema indipendente statunitense si menziona anche Alice Nellis, di cui *Ene Bene* (Anghingò, 2000),⁶⁵ *Výlet* (Una gita, 2002)⁶⁶ e *Tajnosti* (Confidenze, 2007)⁶⁷ rivelano un'attenzione nella progettazione del *découpage* sconosciuta a gran parte del cinema ceco contemporaneo.

In effetti, quel che più latita nell'offerta cinematografica contemporanea è l'attenzione formale al complesso del testo. Soluzioni stilistiche o modelli di genere divengono talvolta più l'occasione per la sperimentazione di soluzioni tecnologiche avanzate che una necessità testuale. Questo accade nei tentativi pure suggestivi di due direttori della fotografia, passati alla regia: Jaroslav Brabec e František A. Brabec. Il primo adatta un romanzo dell'eccentrico artista del primo Novecento Josef Váchal, *Krvavý román* (Romanzo sanguinoso, 1993) e lo realizza come un film muto, in cui la distanza dallo stile non è solo storica, ma parodistica (simile è il suo rapporto con il thriller in *Holčičky na život a na smrt*, Ragazzine per la vita e per la morte, 1996, da considerare più che altro in funzione della performance fotografica).⁶⁸ Analogamente, il secondo traduce per il grande schermo prima una *pièce* celeberrima del teatro europeo, *Král Ubu* (Re Ubu, 1996),⁶⁹ e poi due testi fondativi della letteratura ceca: *Kytice* (Mazzo di fiori, 2000)⁷⁰ e *Máj* (Maggio, 2008). In tutti questi casi, come anche in *Krysař*

⁶³ Petr Zelenka. *Rozhovor*, a c. di K. Spěšný, "Cinepur", 2002, 20, pp. 16-17; J. Vanča, *Nejdůležitější z nedůležitého pohledem Petra Zelenky*, "Film a doba", XLVIII (2002), 2, pp. 120-122.

⁶⁴ T. Dusová, *Příběhy obyčejného šílenství*, "Film a doba", LI (2005), 1, pp. 50-51.

⁶⁵ B. Chvojková, *Pórek, volby a Odysseus*, ivi, XLVI (2000), 1, pp. 50-51.

⁶⁶ V. Holanec, *O současnosti "s vnitřkem"*, ivi, XLVIII (2002), 1, pp. 48-49.

⁶⁷ J. Vnouček, *Štěkot porceláného psíka*, ivi, LIII (2007), 2, pp. 122-123.

⁶⁸ K. Zíbrt, *Na život a na smrt*, ivi, XLII (1996), 1-2, p. 79.

⁶⁹ V. Just, *Ubu spoutaný?*, ivi, XLII (1996), 4, pp. 186-187.

⁷⁰ B. Šťátná, *Erbenova Kytice pro 21. století*, ivi, XLVI (2000), 4, pp. 215-217.

(Il pifferaio di Hämelin, 2003) e in *Bolero* (id., 2004), la messa in scena esercita un controllo assoluto sui materiali ed esibisce una competenza tecnologica ai limiti dello sperimentalismo industriale.

Le proposte di regia più organiche e conseguenti risultano sporadiche, e paiono il frutto di percorsi isolati e spesso marginalizzati nel quadro produttivo, e si devono alla capacità di individuare interlocutori internazionali e alla caparbia dei singoli promotori. Questi i casi di due giovani cineasti come Saša Gedeon e Petr Václav. Il primo, dopo alcuni promettenti cortometraggi realizzati durante i propri studi alla FAMU, gira due lungometraggi: *Indiánské léto* (Un'estate indiana, 1995)⁷¹ e *Návrat idiota* (Il ritorno dell'idiota, 1999),⁷² caratterizzati entrambi da una propensione ironica, frutto di un'accurata gestione del ritmo del *découpage*. Václav proviene invece dal documentario, ma la sua prima prova di finzione, *Marian* (id., 1996)⁷³ rivela un rapporto complesso con la rappresentazione del reale, in cui l'istanza di regia interviene sensibilmente attraverso l'accurata messa in quadro del profilmico. Queste caratteristiche vengono accentuate nel successivo *Paralelní světy* (Mondi paralleli, 2001), che mostra ancor più il debito del regista nei confronti del nuovo cinema francese.⁷⁴

Ancor più emblematici sono i casi di alcuni cineasti esordienti negli anni Sessanta, ma mai pienamente identificatisi con la nuova ondata: Karel Vachek⁷⁵ e Jan Švankmajer,⁷⁶ figure isolate nel cinema nazionale, prima,

⁷¹ J. Bernard, *Indiánské léto*, ivi, XLI (1995), 1, pp. 43-44; D.J. Novotný, *Fitzgerald po česku*, ivi, pp. 44-46.

⁷² J. Bernard, *Pád do světa. (Pokus o čtení chrono-topografického kódu Návratu idiota)*, ivi, XLV (1999), 4, pp. 178-183; *Saša Gedeon & Návrat idiota. Voyeurismus a svatá prostota*, a c. di M. Doinel [Klepikov], R. Suk, "Cinepur", 1999, 12, pp. 7-17; J. Voráč, *Návrat idiota čili o prvních dojmech*, "Film a doba", XLV (1999), 1, pp. 47-49.

⁷³ J. Blažejovský, *Až po horizont samé bláto*, "Film a doba", XLII (1996), 4, pp. 184-186.

⁷⁴ M. Šindelářová, *Tichý film*, ivi, XLVII (2001), 1, pp. 46-47.

⁷⁵ P. Král, *Intervista a Karel Vachek su come è stato e su quel che adesso c'è*, in *Nová vlna. Cinema ceco e slovacco degli anni '60*, a c. di R. Turigliatto, Torino 1994, pp. 85-94; F. Pitassio, *Karel Vachek*, in *Storia del cinema mondiale. Dizionario dei registi*, a c. di G.P. Brunetta, vol. III (P-Z), Torino 2006, pp. 528-529; *Karel Vachek. Rozhovor*, a c. di P. Šafařík, "Cinepur", 2002, 20, pp. 18-21.

⁷⁶ *Dark Alchemy. The Films of Jan Švankmajer*, a c. di P. Hames, Trowbridge 1995; *Jan Švankmajer*, a c. di B. Fornara, F. Pitassio, A. Signorelli, Bergamo 1997; J. Švankmajer, *Síla imaginace*, a c. di F. Dryje, Praha 2001; *Jan Švankmajer e Eva Švankmajerová. Memoria dell'animazione/Animazione della memoria*, a c. di G. Dierna, Milano 2003.

durante e dopo la Normalizzazione, e tuttavia capaci di progettare opere d'arte totali, in cui le proprie ossessioni informano integralmente i testi e i procedimenti impiegati. Entrambi provenienti da aree marginali della produzione – il documentario il primo, l'animazione il secondo – conservano una libertà espressiva e operativa ineguagliata, capace di riscuotere interesse e sostegno economico all'estero (in particolare Švankmajer) e di fare scuola, attraverso una pluralità di epigoni. Vachek, dopo un silenzio durato oltre vent'anni, vara e realizza un progetto monumentale: la tetralogia *Malý kapitalista* (Il piccolo capitalista), dedicata alle trasformazioni della società contemporanea e letta attraverso le opere canoniche della società occidentale, le forme dell'happening dissacrante e la composizione sinfonica di una pluralità di motivi tematici. *Nový Hyperion, aneb, Volnost, rovnost, bratrství* (Il Nuovo Iperione, ovvero, Libertà, uguaglianza, fratellanza, 1992), *Co dělat? Cesta z Prahy do Českého Krumlova, aneb, Jak jsem sestavoval novou vládu* (Che fare? Un viaggio da Praga a Český Krumlov, ovvero, Come ho composto un nuovo governo, 1996), *Bohemia docta, aneb, Labyrint světa a lusthauz srdce (Božská komedie)* (Bohemia docta, ovvero, Il labirinto del mondo e il giardino del cuore [La divina commedia], 2000), *Kdo bude hlídat hlídáče? Dalibor, aneb, Klíč k chaloupce Strýčka Toma* (Chi sorveglierà il sorvegliante? Dalibor, ovvero, La chiave per la capanna dello Zio Tom, 2003) sono i quattro capitoli di questo opus soverchiante, cui fa seguito *Záviš, kníže pornofolku pod vlivem Griffithovy Intolerance a Tatiho Prazdnin Pana Hulota aneb vznik a zánik Československa (1918-1992)* (Záviš, re del pornofolk, ispirato da *Intolerance* di Griffith e *Le vacanze di M. Hulot* di Tati, ovvero la nascita e la fine della Cecoslovacchia [1918-1992], 2006).⁷⁷ Attraverso accordi di coproduzione europei Švankmajer negli ultimi due decenni ha potuto portare a termine alcuni dei suoi progetti più ambiziosi. Dopo una trentennale attività nel cortometraggio, di cui *Konec stalinismu v Čechách* (La fine dello stalinismo in Boemia, 1990) e *Jídlo* (Cibo, 1992) sono i due esempi successivi al 1989, l'animatore si è dedicato unicamente al lungometraggio, formato in cui ha rifiuto soluzioni stilistiche (commistione marionette/attori/grafica), iconografia e riferimenti letterari e teorici (surrealismo, De Sade, Poe, tradizione folclorica) perseguiti per decenni. Sono così nati film di grande rilievo, ma talvolta meno efficaci della precedente produzione come *Lekce Faust* (Lezione Faust, 1994), *Spiklenci slasti* (I cospiratori del

⁷⁷ M. Švoma, *Pod palbou filmového partyzána*, "Film a doba", LII (2006), 4, pp. 206-208.

piacere, 1996), *Otesánek* (id., 2000)⁷⁸ e *Šílení* (Follia, 2005).⁷⁹ A queste personalità si può affiancare quella di Juraj Jakubisko,⁸⁰ una delle figure più eccentriche della *nová vlna* prima, del cinema della Normalizzazione e post-1989 poi. Anche negli ultimi due decenni il regista slovacco ha conservato il grottesco quale registro espressivo principale, come si vede dalle opere *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorotý* (Meglio essere ricchi e sani che poveri e malati, 1992), *Nejasná zpráva o konci světa* (Notizie oscure sulla fine del mondo, 1997), *Post coitum* (id., 1994) e *Bathory* (id., 2008).

Piccolo ma nostrano: un modo di rappresentazione

La produzione ceca degli ultimi venti anni presenta alcuni tratti ricorrenti nella maniera di rappresentare e una *qualità media* che tende a una certa omologazione (vd. i film di Svěrák, Hřebejk, Zelenka, Ondříček, Nellis, ma anche le due prove di Gedeon). L'assenza di una vera ricerca estetica, unita all'usanza di rispondere a determinati parametri di gusto, narrazione, ambientazione e intonazione, favorisce il perdurare di una sorta di macro-genere nazionale, finanziato con soldi pubblici e sostenuto dalla critica dei quotidiani: la *tragicommedia*. Personaggi appartenenti alla classe media o piccolo borghese, ambientazione nazionale, esposizione narrativa chiara, attenuazione o eliminazione di eccessi espressivi, composizione dei conflitti narrativi e distanza ironica e/o nostalgica sono tutti elementi preponderanti fin dalla metà degli anni Novanta, sanciti dal successo (in patria e all'estero) di *Kolja*, e dominano il dibattito critico, riducendo di fatto lo spazio per altre modalità rappresentative.

Non a caso, nella riflessione critica risultano assenti due elementi complementari. In prima istanza, viene genericamente vituperata la produzione seriale di film comici e *teenpic*, di considerevole riscontro commerciale e per molti aspetti erede dei generi popolari della Normalizzazione: p. es. la serie diretta da Dušan Klein, avviata con *Jak svět přichází o básníky* (Come il mondo perde i poeti, 1982), che consta di cinque film i cui ultimi due, *Konec básníků v Čechách* (La fine dei poeti in Boemia, 1993) e *Jak básníci neztrácejí naději* (Come i poeti non perdono la speranza, 2004) sono

⁷⁸ F. Dryje, *Otesánek v nás*, ivi, XLVI (2000), 4, pp. 208-210

⁷⁹ Id., *Chvála anachronismu aneb Je král nahý?*, ivi, LI (2005), 4, pp. 230-234.

⁸⁰ Cfr. *Juraj Jakubisko*, a c. di P. Vecchi, Torino 2005.

stati realizzati dopo il 1989; i due episodi di *Playgirls 1* e *Playgirls 2* (id., Vít Olmer, 1995); la serie di film ispirati al fortunato ciclo statunitense *Police Academy* (Scuola di polizia), *Byl jednou jeden polda 1, 2 e 3* (C'era una volta uno sbirro, Jaroslav Soukup, 1995, 1997, 1999), il cui regista aveva peraltro avviato un'altra serie alla metà degli anni Ottanta, *Discopříběh* (Storia da discoteca, 1987), per riprenderla con *Discopříběh 2* (1991); il trittico *Kameňák, Kameňák 2* e *Kameňák 3* (Battutacce, id. 2 e 3, Zdeněk Troška, 2003, 2004 e 2005),⁸¹ il cui regista tra gli anni Ottanta e Novanta si era già prodotto in *Slunce, seno, jahody* (Sole, fieno, fragole, 1983), *Slunce, seno a pár facek* (Sole, fieno e un paio di ceffoni, 1989) e *Slunce, seno, erotika* (Sole, fieno, erotismo, 1991). In questa scia si inseriscono anche i più recenti tentativi di intercettare il pubblico adolescenziale, premiati da un notevole successo e caratterizzati da una buona gestione dei tempi comici: *Snowboard'áci* (Gli snowboarder, Karel Janák, 2004) e *Raft'áci* (I rafter, Karel Janák, 2006). A tutt'oggi poca considerazione viene data a questo gruppo di film, il cui successo, la natura iterativa e il radicamento nella cultura popolare dovrebbero forse suscitare maggiore attenzione. Queste pellicole sembrano infatti evidenziare ed estremizzare alcuni tratti complessivi del cinema ceco, così definito da Jan Čulík:

Il cinema ceco si rivolge per lo più alla società ceca come essenzialmente plebea, per quanto certi artisti tentino ripetutamente di realizzare esperimenti intellettuali.⁸²

L'altro elemento poco presente nella discussione critica sono i generi cinematografici. Si possono ipotizzare alcune ragioni di questa assenza: innanzitutto, la limitata varietà di generi nella storia della cinematografia ceca, dovuto al numero non elevato di film prodotti per anno e alla tipologia culturale.

Il cinema ceco è tradizionalmente avaro di generi. Il film drammatico, la commedia e il fiabesco⁸³ hanno sempre attirato le maggiori attenzioni dei critici. Anche il

⁸¹ Si è optato di tradurre con 'battutaccia' il ceco 'kameňák', con il quale si intende nel registro colloquiale la lepidezza grossolana, eventualmente fondata sull'assurdo.

⁸² J. Čulík, *Jací jsme*, cit., p. 16.

⁸³ Con fiabesco si traduce il ceco *filmová pohádka*, alla lettera 'fiaba cinematografica': in italiano il termine non ha equivalente, mentre in ceco designa una struttura narrativa/iconografica destinata a un pubblico prevalentemente infantile e ben radicata nella cinematografia nazionale successiva al 1945. Questo vero e proprio genere risulta a tutt'oggi uno dei prodotti maggiormente esportati, tra titoli del passato e le non numerose realizzazioni contemporanee.

film giallo è ampiamente rappresentato, come il film musicale e il film avventuroso per l'infanzia. [...]. Neppure i mutamenti sociali degli anni Novanta hanno particolarmente influito sulla posizione del cinema di genere nella cinematografia ceca.⁸⁴

In seconda istanza, un notevole ruolo lo svolge l'opposizione, risalente agli anni Sessanta, tra una cinema d'autore culturalmente ed eticamente connotato e una produzione triviale e serializzata; infine, è necessario considerare la scarsa fecondità di molti odierni tentativi di trasferire i generi hollywoodiani contemporanei nel contesto nazionale: da *Nahota na prodej* (Nudità in vendita, Vít Olmer, 1993) a *Pravidla lži* (Le regole della menzogna, Robert Sedláček, 2006) gli esempi sono molteplici. Nondimeno, paiono promettenti e degni di attenzione i tentativi di allacciarsi ai generi popolari nazionali, come tentato da *Rebellové* (Ribelli,⁸⁵ Filip Renč, 2001), musical di ambiente liceale memore della tradizione autoctona, sviluppatasi tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

La produzione comica popolare e i generi cinematografici sono trascurati o addirittura stigmatizzati dalla critica cinematografica. Ma in nome di cosa? Essenzialmente in favore di una narrazione delle vicende nazionali, in cui la verosimiglianza è dettata dalla compostezza e dall'anestesia stilistica, dal registro ironico e dall'armonia delle opposizioni assiologiche nel quadro complessivo del testo. Questo procedimento di assorbimento della differenza ha in verità radici profonde nella storia della cinematografia ceca: basti pensare alla volgarizzazione dell'energia letteraria di Bohumil Hrabal negli adattamenti cinematografici di Jiří Menzel, da *Ostře sledované vlaky* (Treni strettamente sorvegliati, 1967) fino al recente *Obsluhoval jsem anglického krále*,⁸⁶ il suo corrispettivo è oggi l'addomesticamento della vertigine postmoderna dei testi di Michal Viewegh in film opinabili quali *Baječná léta pod psa* (Quei favolosi anni di merda, P. Nikolaev, 1996), *Výchova dívek v Čechách* (L'educazione delle ragazze in

⁸⁴ J. Křipač, R. Schimera, *Pokus o zločin. Český zánrový film 90. let*, "Cinepur", 2003, 30, p. 24.

⁸⁵ La traduzione italiana non può restituire il gioco di parole tra il plurale del sostantivo 'ribelli' (*rebel*) e l'impiego del termine inglese *love*: combinazione peraltro fondata nella diegesi, in cui l'idea di una ribellione culturale al termine degli anni Sessanta si coniuga con l'anelito alla fuga in Occidente e con il tema amoroso.

⁸⁶ J. Voráč, *Menzlovy hrabalovské pohádky*, "Film a doba", XXXVIII (1992), 1, pp. 20-24; F. Pitassio, *Il cinematografo finale di Bohušek*, in *Intorno a Bohumil Hrabal*, a c. di A. Cosentino, Udine 2006, pp. 121-135.

Boemia, P. Koliha, 1997) o *Účastníci zájezdu* (I gitanti, Jiří Vejdělek, 2006).⁸⁷ Non solo. L'attenuazione delle differenze assiologiche e stilistiche si radica in una tradizione di autorappresentazione nazionale, in cui il ruolo principale è assegnato alla 'medietà' del piccolo uomo ceco; una caratteristica tutta declinata al maschile e poco incline a un confronto con quanto esula dai confini nazionali.⁸⁸

La propensione all'assimilazione della differenza non è meno evidente nei film a dichiarata vocazione realistica. Esempio il caso di uno dei talenti più significativi dell'ultimo decennio, Bohdan Sláma, le cui diegesi prediligono spazi rurali e personaggi ai margini dello sviluppo economico della neonata Repubblica Ceca, come in *Divoké včely* (Le api selvatiche, 2000),⁸⁹ *Šťěstí (Una cosa chiamata felicità, 2004)*⁹⁰ o *Vesnický učitel* (L'insegnante di campagna, 2008):⁹¹ l'abbruttimento morale e sociale è inevitabilmente destinato a ricomporsi in una vicenda esemplare e collettiva. L'alterità è estromessa da questi racconti, sia essa relativa all'orientamento sessuale (è il caso dell'omosessuale di città, in *Vesnický učitel* o in *Šeptej*)⁹² o nazionale (come accade al ceco fuoriuscito negli anni Sessanta, caratterizzato come aristocratico e impotente, nell'opposizione con il ceco popolare e gagliardo di *Kráska v nesnázích*).⁹³ D'altra parte, anche la proposta realistica di Sláma o di *Sluneční stát* (Lo stato del sole, Martin Šulík, 2005)⁹⁴ fa agio sull'adesione iconografica e narrativa al reale, anziché privilegiare

⁸⁷ M. Mravcová, *Love story do kabelky*, "Film a doba", XLIII (1997), 4, pp. 192-194; V. Just, *Opentlený Harlekýn (aneb Filmový "midcult" Michala Viewegha)*, ivi, XLIII (1997), 4, pp. 194-195; A. Prokopová, *Filmování Viewegha*, ivi, LII (2006), 2, pp. 119-120.

⁸⁸ Si veda l'eccellente lavoro di modellizzazione delle figure maschili nel cinema ceco contemporaneo proposto da P. Hanáková, *The Construction of Normality. The Lineage of Male Figures in Contemporary Czech Cinema*, in *Mediale Welten in der Tschechien nach 1989: Genderprojektionen und Code des Plebeismus*, a c. di J. van Leeuwen-Turnovcová, N. Richter, München 2005, pp. 149-159.

⁸⁹ J. Bernard, *Démon reality: varianta chcípácká*, "Film a doba", XLVIII (2002), 1, pp. 43-45.

⁹⁰ R. Ulverová, *Klíč ke štěstí*, ivi, XLVIII (2002), 4, pp. 224-226; B. Stehlíková-Bogová, *Šťěstí Bohdana Slámy*, ivi, LI (2005), 3, pp. 174-176.

⁹¹ J. Bernard, *Slámu v Vesnický učitel*, ivi, LIV (2008), 1, pp. 50-51.

⁹² J. Holý, *Mladí a otevření. Nad antihomosexuální ideologií filmu Šeptej*, "Cinepur", 2003, 30, p. 30.

⁹³ T. Seidl, *Rozum a chtíč*, "Film a doba", LII (2006), 3, pp. 187-188.

⁹⁴ J. Felcman, *Film s obalem*, ivi, LI (2005), 2, pp. 114-116.

un realismo riprodotto proprio al medium: l'imprevedibilità e opacità del reale sono destinate ad essere assorbite dall'evoluzione del racconto e da una figurazione condivisa dalla società.

Questo modello discorsivo pacificato è servito da una pattuglia di divi impiegati con regolare frequenza e nei medesimi ruoli, al punto da cristallizzarli in tipi, a dispetto delle loro eccellenti capacità di attori: i nomi di Jaroslav Dušek, Pavel Liška, Jiří Macháček, Boleslav Polívka, Karel Roden, Jan Tříška, Ivan Trojan, Ondřej Vetchý, Aňa Geislerová, Eva Holubová, Tat'ana Vilhelmová si ripetono immancabilmente da un'opera all'altra, altrettanto infallibilmente nei medesimi ruoli.

Perché Boleslav Polívka non può recitare altro che l'outsider caratteriale? E Jaroslav Dušek deve sempre essere un prudente politico (comunista)? Questo è il sistema ceco delle vedette, che con più di dieci film l'anno e meno di venti star in vita parodia il modello del cinema americano.⁹⁵

Le alternative a questo modello consolidato sono poche e piuttosto ovvie e risiedono principalmente nell'utilizzo di divi provenienti dalla scena musicale nazionale, spesso impiegati come segnaletica generazionale: volti e ruoli subito identificati con un determinato segmento di pubblico per età anagrafica e/o consumi culturali. In questa maniera vengono utilizzati musicisti provenienti dai "Buty" per *Jízda*, dagli "Psí vojáci" per *Žiletky*, dagli "Ecstasy of St. Theresa" per *Samotáři* o *Jedna ruka netleská* (Una mano non applaude, D. Ondříček, 2003), l'intero complesso dei "Čechomor" insieme al cantante folk Jarek Nohavica per *Rok d'ábla*, o il cantante Jan Čechtický in *Šeptej*, *Knoflíkáři*, *Anděl EXIT*. Bisogna attendere la forza sovversiva di Jan Švankmajer per assistere in *Šílení* a un impiego parodistico e dissacrante di interpreti e ruoli reificati. D'altra parte, lo stesso cineasta in un prologo esilarante al film, mimando le celebri introduzioni di Alfred Hitchcock, discetta della fine dell'arte e del dominio incontrastato della produzione industriale: è proprio questa assunzione consapevole delle regole del gioco a consentire a Švankmajer un uso disincantato e ironico di volti e ruoli, usurati dalla consuetudine di un modo di rappresentazione fin troppo collaudato per consentire la sorpresa.

La composizione dei conflitti e la soluzione tragicomica trova un'applicazione particolarmente ricorrente nella rappresentazione storica: è nel confronto con le passate vicende nazionali, e segnatamente quelle del No-

⁹⁵ J. Samassa, Pupendo. *Příliš jenné novátorství*, "Cinepur", 2003, 30, p. 64

vecento, che la struttura della commedia consente di tessere una tela capace di rattoppare le lacerazioni etniche, politiche e morali di una nazione provata dai rovesci del secolo breve. In questo senso, sono esemplari film come *Musíme si pomáhat*⁹⁶ o *Pelišky* di Jan Hřebejk,⁹⁷ o *Obecná škola*, *Kolja* e *Tmavomodrý svět* di Jan Svěrák.⁹⁸ In ciascuno di questi la narrazione dispone delle coppie oppostive: nazisti/cechi in *Musíme si pomáhat*, comunisti/democratici in *Pelišky* o *Tmavomodrý svět*, cechi/russi in *Kolja*, e via discorrendo. Ma questa apparente opposizione in verità è destinata ad attenuarsi, per poi sparire. Nel finale di *Pelišky* la famiglia comunista e quella liberale, contenute nello spazio di un edificio, suggellano la propria unione con le nozze; è allora che giunge l'invasione militare del 1968 sotto forma del suono *off* dei tank delle truppe del Patto di Varsavia, che disloca fuori dall'inquadratura e dalla comunità nazionale l'alterità. Non c'è spazio per una figurazione diretta della differenza.

Nel sistema etico dei film di Hřebejk e Svěrák manca il male personificato; esso esiste solo come male storico, e nel mondo di tutti i giorni prende la forma della insufficienza morale, dell'opportunismo o dell'idiozia, grazie a cui non è precluso il ritorno al collettivo nazionale a colui che ha peccato. [...]. Nella produzione degli anni Novanta i film che definiscono univocamente il male sono rari e solo in alcuni di essi questo fenomeno assume il volto di un individuo concreto.⁹⁹

La storia patria diviene piuttosto il luogo di una nostalgia retro, basata sulla figurazione di oggetti di consumo materiale e culturale costitutivi di un'identità nazionale: canzoni, abiti e situazioni ricorrenti in *Šakalí léta*, *Pelišky*, *Pupendo* o *Kolja* consentono un'identificazione collettiva capace di stemperare nell'ironica banalità del quotidiano gli strappi morali ed etici di una società e di una cultura problematiche. Forse, non è un caso che *Rebelové* comprenda tra i propri numeri musicali una sequenza irrealistica ambientata in un negozio di scarpe, teatro di una razzia sognata da tre

⁹⁶ T. Seidl, *Vzpomínky na vzpomínky*, "Film a doba", XLVI (2000), 1, pp. 42-44

⁹⁷ A. Prokopová, *Rodinné pelišky*, *ivi*, XLV (1999), 2, pp. 94-96; L. Ptáček, *Jejich pelech a naše pelišky*, "Cinepur", 1999, 13, pp. 20-23.

⁹⁸ *Kolja* di Jan Svěrák per il suo valore paradigmatico è stato oggetto di un'analisi impostata su modelli esplicativi desunti da Jacques Lacan, nell'aggiornamento proposto da Slavoj Žižek; una proposta analitica volta a illustrare come il pluripremiato film si fondi su un fantasma ideologico originato da una rimozione del passato, attraverso un registro generico melodrammatico. Si veda A. Typpnerová, *Kolja jako symptom. Ideologie, fantasma a návod ve filmu Jana Svěráka*, "Iluminace", XIII (2001), 1, pp. 35-44.

⁹⁹ J. Blažejovský, *Bitva o život*, "Film a doba", XLVII (2001), 4, p. 181.

diciottenni dinanzi alla sua vetrina: in questo cinema il 1968 è più questione di accesso al consumo che trauma politico. Anche per questo il fantasma dell'invasione assume la veste di un tank enigmatico, apparso inaspettatamente tra le nebbie dell'alba; e il doganiere che lascia passare la famiglia in fuga dalla Cecoslovacchia invasa, verso un radioso futuro occidentale è interpretato da Jan Svěrák, prevedibile cancello verso la gioia produttiva occidentale.