

LA MEMORIA SPEZZATA DELL'EST EUROPA. TRE CASI CINEMATOGRAFICI: JAKUBISKO, KONČALOVSKIJ, BACSÓ di Eusebio Ciccotti

*Premessa. Come uccidere la memoria del cinema.
Il caso degli autori cecoslovacchi*

Credo sia risaputo ai più cosa accadesse nei paesi d'oltre cortina a quei film che mettevano in dubbio l'efficienza della società socialista: venivano ritirati e seppelliti in luoghi segreti. Forse distrutti. Si andava oltre la semplice censura, non *esistevano* più. Nessuno sapeva dove finissero. Non se ne parlava, semplicemente. Sino a perderne il ricordo, la memoria. Forse – si chiedevano gli autori le prime settimane dopo il ritiro delle copie dalla programmazione – andavano ad abitare per sempre, anch'essi, in un *gulag*?

Spesso erano film – come quelli cechi e slovacchi appartenenti alla *nová vlna* (nuova ondata) del periodo 1962-69 e sui quali mi soffermerò in questo paragrafo – che tornavano vittoriosi dai festival internazionali: una volta rientrati scomparivano. Magari, *proprio* perché premiati? Se così, per quale motivo? Perché gli “occidentali borghesi” premiandoli avevano voluto gratificare quel livello *connotativo* che (forse) alla censura era sfuggito? O, invece, il potere, in realtà, sapeva tutto e metteva in scena una amara commedia degna di un Franz Kafka o di un Václav Havel? Ossia: quel film “critico” era stato permesso, prodotto, gli era stato concesso il passaporto per il festival ecc., tutto al solo fine di mostrare come all'interno del paese in questione vi fosse libertà di pensiero e di creazione per gli artisti. Ma al rientro il ritiro. Quindi, una perfetta sceneggiatura politica?

Davanti ad un ritiro, la motivazione ufficiale mancava. Quando un autore insisteva per saperne il motivo, la risposta non era artistica ma di “educazione politica”: la vaga accusa era che il film diffondeva una idea di “socialismo degenerato”. Quando risposta c'era.

Ma la presenza di un *gulag-cineteca* (fuori di metafora: un archivio, un magazzino, uno scantinato), che comunque era ontologicamente un *luogo*, seppur semanticamente un non-luogo, generava problemi. Era un ricordo. Infatti l'archivio segreto delle “opere sbagliate”, con la sua forza deittica, *esisteva* e dunque, produceva memoria: era sì un posto non individuabile (nessuno sapeva dove fosse fisicamente) ma *reale*. Tipicamente kafkiano, ancora. Un luogo chiamato a produrre una flebile speranza, l'attesa per un eventuale ritorno, dunque un'ombra di futuro ottimismo. Così non andava. Il film ritirato e chiuso in un archivio doveva *cessare* di essere ricordato. Anche per chi lavorava in cineteca. Allora si cambiò. I

film, veniva detto, non erano in *nessun luogo*. Il luogo segreto venne sostituito dalla “sparizione” *tout court*, senza spiegazione.

Una sorta di grande “buco nero” creato dai regimi dell’Est agiva come una tromba marina, inghiottiva tutto ciò che non doveva più esistere: scrittori, libri, film ecc. E insieme a loro aspirava, e questo è ciò che più sconcertava, anche la memoria. Soprattutto la memoria di quelli che erano risparmiati fisicamente. Ecco, a conferma, due piccole prove di cui fui testimone.

Arrivato a Praga nel 1985¹ volli incontrare alcuni registi. Iniziai con lo slovacco Juraj Jakubisko. Egli, salito da Bratislava per lavoro, accettò di incontrarmi al caffè liberty della Casa Comunale (Obecní Dům: oggi perfettamente restaurata), tra via Celetná e piazza della Repubblica (il caffè ristorante era identico a venti anni prima: la sala dove Miloš Forman aveva ambientato alcune scene di *Černý Petr* [*L’asso di picche*], 1963, con la lirica e bellissima Pavla Martinková). Jakubisko (di cui diverrò amico) era divertito da quel giovane italiano (27 anni) che voleva scrivere un libro sul cinema cecoslovacco². Un po’ “allegro” (veniva da un festa: ma eravamo nel primo pomeriggio) iniziò una conversazione con tono amichevole, per togliermi dall’emozione, ricordando i suoi anni di Roma e l’assistentato alla regia per Federico Fellini, ai tempi di *Giulietta degli Spiriti*. Le sue conversazioni notturne con le “belle signorine” di via Veneto ecc. Parlammo del suo recente *Frau Holle* [*La signora della neve*] (1983, con Giulietta Masina), primo film (era una fiaba) dopo anni di “silenzio” impostogli dal regime, e accolto positivamente a Venezia. Ma quando portai il discorso sui suoi tre film della *nová vlna* da lui realizzati (*Kristovi rocky* [*Gli anni di Cristo*], 1966; *Zhabovie a pútníci* [*Disertori e nomadi*], 1967; *Vtáčkovia siroty a blázni* [*Uccellini, orfani e pazzi*], 1969) tornò improvvisamente sobrio. Diplomaticamente, disse che non sapeva niente di quei film, dove fossero finiti, che era ormai impossibili vederli. Quasi sminuiva il loro valore artistico considerandoli come fossero stati semplici esperimenti, “errori”, di gioventù. Fino a dar l’impressione di *non ricordarli*. In quegli anni ormai si dava per “eterno” il comunismo all’Est in forma di regime.

Stesso esito l’incontro con un altro autore pilastro della *nová vlna*, il ceco Evald Schorm, l’anno dopo (gennaio 1986). Nonostante la fiducia subito accordatami dal grande regista e l’estrema disponibilità³, quando toccai il tasto dei suoi film censurati⁴ preferì dirmi «non voglio parlarne, sono cose lontane». Aggiunse solo: «Tu sei giovane, non perdere mai la voglia di vivere». Non sapevo fosse malato, morirà due anni dopo.

Del resto va ricordato che il ministero della Cultura cecoslovacco, nel 1969, come primo atto *normalizzatore* seguito all’occupazione del 21 agosto 1968 e conseguente fine della “primavera di Praga”, aveva posto fine a quella fervida stagione in tutte le arti (letteratura, teatro, musica, cinema), con ritiro di opere, inattività di artisti, o esilio forzato. Per il cinema cecoslovacco degli anni Sessanta, in quel periodo il più conosciuto e apprezzato all’estero attraverso la sua *nouvelle vague* (appunto la *nová vlna*), significò ridurre al silenzio autori di calibro mondiale: Miloš Forman, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jan Němec, Karel Kachyňa, Vojtech Jasný, Jan Švankmajer, Stefan Uher, Juraj Jakubisko, Dušan Hanák, Pavel Juráček.

All’indomani del novembre 1989, andando a guardare dentro le “celle” chiuse vent’anni prima, una piacevole sorpresa aspettava i liberatori dell’Občanske

Forum (Forum dei Cittadini, il partito di Václav Havel): i film non erano stati distrutti come si credeva.

Sulle scatole di latta di quattro di questi (tra cui *Ucho [L'orecchio]*, 1968, di Karel Kachyňa, sullo spionaggio politico negli anni Cinquanta) vi era scritto addirittura: «Vietato per sempre»: come se si potesse vietare qualcosa “per sempre”!

Indescrivibile, dunque, la gioia e lo stupore dei cittadini cecoslovacchi nel febbraio del 1990 (poche settimane dopo la elezione di Havel a presidente), nel *ri-vedere* i primi sette film recuperati e proiettati pubblicamente al Palac Kultury di Praga⁵. Una grossa fetta della vita degli anni Sessanta tornava a vivere. Era possibile riattivare la memoria storica. Ora era lì che parlava: con i volti giovani e coraggiosi dei loro beniamini; con la presenza occulta della dittatura che alitava su quei personaggi costretti a metaforizzare tutto; con le strade del centro o della provincia poetiche ma stressate dagli angoscianti eventuali controlli; con i caseggiati dietro le cui finestre poteva nascondersi l'occhio e l'orecchio del delatore; con l'oppressione del lavoro “edificante” a tutti i costi. Eppure quei film, nonostante tutto, erano figli dello spirito del dopo Chruščëv e della nascente “Primavera” di Alexander Dubček: per questo riuscirono ad essere “d'autore”.

Alla fine di ogni serata i cineasti si presentavano con i loro volti (alcuni per la prima volta) per farsi “vedere”: sia ai “vecchi” (coloro che avevano vissuto la libertà degli anni Trenta, l'occupazione, guerra, la liberazione, l'inganno del comunismo di Stato, le purghe degli anni Cinquanta, il Sessantotto, la “normalizzazione”), che ricordavano i loro nomi; sia alla generazione dei giovani, presso la quale esistevano come vago nome, come segreto *mythos*. A rammentare con le loro figure la loro esistenza *qui e ora* (tranne Evald Schorm e Pavel Juráček, scomparsi poco prima del 1989). Erano lì a convalidare, tramite la presenza fisica (e dei loro film), qualcosa che tutti credevano “morto”, ossia la *memoria della loro esistenza*. Due generazioni per la prima volta tornavano ad usare la memoria: quelli che avevano vissuto il Sessantotto e quelli che erano nati nel Sessantotto, uniti a ricostruire il *puzzle* della storia, a ricucire i pezzi mancanti del passato.

Quella sera del 17 febbraio 1990⁶, quindi, il cinema ceco e slovacco cominciava a ricucire la *memoria della storia* attraverso la *memoria del cinema*. Seguirono poi altre manifestazioni pubbliche⁷.

Ma all'appuntamento dei “film risuscitati” ne mancava solo uno – *Dovidenia v peckle, priatelja [Arrivederci all'inferno, amici]* di Jakubisko – che doveva essere ancora terminato.

Gli assassini mancanti

Dunque la censura non aveva bruciato né le copie positive né i negativi. Perché? Come mai il “potere”, mi torno a chiedere, per quanto sicuro che quei film fossero nocivi allo sviluppo della “giusta società socialista”, non li aveva distrutti? L'unica risposta che posso proporre è la seguente: il potere non poteva non considerare l'esperienza della storia. Ossia che in un recente passato

[...] prima si sono bruciati i libri. Poi li si è fatti sparire dalle biblioteche nel tentativo di cancellarli dalla storia. Prima si sono eliminati innumerevoli esseri, poi si è tentato di cancellare quella cancellazione, di negare i fatti, di ostacolare la ricostruzione degli eventi, di vietare di contare le vittime, di impedirne il ricordo (Rossi, 1991, p. 26)

Ma cancellare effettivamente i documenti significava aumentarne esponenzialmente il valore, sull'asse del *mythos*. La censura non distrusse le copie, ma *disse* di averlo fatto: adottava la "fiction" riferendosi ad un codice di comunicazione (il film) che vive di fiction. Quasi "rubava" al cinema, scimmiettandolo, il suo "specifico".

Il potere agiva, in un certo senso, "a metà", schizofrenicamente: si rivelava impotente e debole al cospetto della storia che comunque lo ammoniva, che avrebbe rivendicato prima o poi qualcosa, ossia il *diritto alla memoria*. Ossia, vedeva la storia come temibile futuro Tribunale della Memoria. Di fronte a questa eventualità in realtà "occultava" mentendo: inscenando una totale cancellazione che era "finta". Distruggeva certo la memoria "pubblica", quella *esterna*, emarginando, incarcerando o costringendo all'emigrazione gli autori. Ritirando le opere. Ma sapeva che mai sarebbe riuscito a cancellare la memoria *interna*, quella privata, quella della mente, del cuore. Difficilmente avrebbe organizzato una "Fahrenheit" del libro e del film.

Il regime comunista, che aveva avuto una triste esperienza con la cancellazione sistematica degli ordini religiosi tra il 1948 e il 1953, "spogliando" preti, suore e vescovi del loro ruolo ecclesiastico, gettandoli in prigione e nei "centri di rieducazione", ebbe paura di ripetere l'errore. Dunque niente "pellicole-martiri". Perché il potere, nella sua ottusità, aveva ben chiaro un concetto fondamentale. Si può far dimenticare un autore riducendolo al silenzio, ma le sue opere ormai conosciute non si potranno mai annientare. E se anche ciò fosse stato praticamente possibile (nel nostro caso il film) il rischio era notevole: si sarebbe creata, come detto, un'*opera mito* più potente del valore effettivo dell'opera stessa. Opera che magari, venti anni dopo, rivista, avrebbe mostrato i suoi limiti artistici.

Ecco perché i quadri del regime (e la censura), mai omogenei al proprio interno, in realtà non erano certi di quello che professavano. Dopo la triste esperienza dello stalinismo e della "normalizzazione" sapevano (pur negandolo ufficialmente) che il "futuro socialista" viveva su un gigantesco inganno. Cosa costava lasciarsi l'ultima possibilità nel campo artistico: un ultimo ponte utile per una eventuale ritirata, una resa con l'onore delle armi. Quei film, lì dentro, si sarebbero potuti utilizzare per un eventuale "revisionismo". Il film non bruciato avrebbe fornito l'alibi di un regime "severo" ma non "omicida": avrebbe dovuto marcare la differenza tra nazismo e socialismo realizzato. Equazione che allora pochi in Occidente accettavano. La *nomenklatura* dell'Est è come se avesse "sentito" sin dall'inizio che la memoria di cui parlano artisti e studiosi sopravvissuti all'Olocausto (Levi, Semprún, Solženicyn, Wiesenthal) sarebbe resistita a quelli che Yosef Hayim Yerushalmi ha definito «gli assassini della memoria» (Yerushalmi, 1991, p. 36). È vero: nel nostro caso gli "assassini di cinema" sapevano di mai arrivare a qualcosa che somigliasse anche da lontano al "delitto perfetto": nel momento in cui lasciavano *de facto* intendere *desaparecidas* quelle storie vive dentro la storia, in celle di

cui nessuno conosceva l'ubicazione (lavorando col sistema dei continui trasferimenti, gli impiegati sospettavano che lì ci fosse del materiale "proibito" ma non *quale*), sapevano che l'olocausto del manufatto (l'opera d'arte) era ancora risparmiato. Se le pellicole *desaparecidas* non fossero tornate "a casa" (nei cinema), un giorno o l'altro, la posizione dei censori e della censura, sì, sarebbe stata compromessa "per sempre": il fantasma di quelle storie, quei personaggi *zombi*, li avrebbero perseguitati senza tregua.

Quindi meglio congelare un film. Ecco dunque la soluzione, "ambigua". Un domani i responsabili si sarebbero potuti giustificare. Per motivi di "etica del tempo", di "estetica", o addirittura di "ordine pubblico" ecc., avevano "dovuto" agire in tal modo. È proprio invocando ciò, che dopo il 1989, molti quadri, fortemente compromessi, si potettero riciclare ed aspirare ad una nuova verginità politico-sociale. La colpa, si sarebbe detto, non era del *singolo*, ma del *sistema*.

Il regime, quindi, si comportò cinematograficamente: fingeva di distruggere la finzione. Gli *assassini della memoria* furono, come anticipato, nei confronti degli artisti, dopo il 1968, meno "estremi". Non vollero ripetere l'errore degli anni Cinquanta con arresti di massa (il caso sovietico di Solženicyn, divenuto "martire vivo", pesava)⁸: ma ricorsero, a partire dal 1969, ad altre punizioni. All'espulsione (il regista ceco Jan Němec, il regista romeno Lucian Pintilie); all'invito a "trasferirsi" all'estero (che è una espulsione "gentile": Andrej Končalovskij, Miloš Forman⁹, Dušan Makavejev); al silenzio totale o parziale per chi rimane (almeno per gran parte degli anni Settanta: Evald Schorm, Juraj Jakubisko, Hynek Bočan). Infine, vi erano coloro che erano "invitati" a lavorare, i quali trattavano continuamente sul filo del compromesso: tra film "disimpegnati" (innocentemente storici, favolistici, ottimisticamente famigliari, scientifici ecc.) e, quando possibile, film dal (forte) simbolismo velato (Jan Švankmajer, Dušan Hanák, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, Juraj Herz, Jiří Menzel, Andrej Tarkovskij, Andrzej Wajda, Miklós Jancsó, István Szabó, Márta Mészáros, Ferenc Kósa, Krzysztof Kieślowski, Gleb Panfilov, Kira Muratova, Eduard Zachariev).

Gli Stati comunisti, come ricordato, del resto, avevano bisogno di esser presenti ai festival internazionali, di vincere dei premi, di incoraggiare la felicità creativa dei loro artisti a convalida del "vera via socialista". Si poteva "silenziare" un grande regista ma non per troppo tempo. A Praga, come a Budapest, a Varsavia, come a Mosca.

Jakubisko: un film terminato vent'anni dopo ricordando vent'anni

È sintomatico che il primo caso di "discorso" interrotto nel 1968-69 e ripreso dopo il 1989 sia avvenuto in quel paese che più di ogni altro, come abbiamo visto, era stato danneggiato dalla censura a causa di una florida stagione creativa negli anni Sessanta. Appunto la Cecoslovacchia di Václav Havel, il primo presidente artista dell'Europa.

Nel 1990, dunque, Juraj Jakubisko rintraccia nelle casseforti (in ceco *trezor*) il materiale girato nel 1969 del film mai terminato: *Dovidenia v peckle, priatelja [Arrivederci all'inferno, amici]*. E grazie (soprattutto) all'interessamento del pro-

duttore greco-italiano Moris Ergas (a cui si devono molti film della *nová vlna*) e di RAI Due il film verrà terminato.

Il soggetto e la sceneggiatura, firmati (nel 1969) dallo scrittore e drammaturgo Karel Sidon (al tempo rabbino di Praga) e da Jakubisko stesso, sono un continuo rinvio tra passato e futuro, imperniato sulla memoria, che partendo da una forma proustiana (l'associazione di immagini-odori), arriva poi ad un montaggio surreale di scene, che presupponiamo *passate*, rispetto a quelle presenti. In realtà il film, nel montaggio finale, intende abolire la distinzione tra passato e presente, creando una sorta di memoria presente.

Arrivederci, fin dal suo inizio, è un omaggio alla memoria, sia *privata* che *pubblica*. Infatti è preceduto da una dedica indirizzata a «tutti coloro, attori e tecnici che non hanno avuto la fortuna di vederlo ultimare, né godere della libertà riconquistata». Il film tratta del tema della fine del mondo. Una grande arca, come quella di Noè, si sta preparando perché il diluvio è vicino, la fine per molti è ormai prossima.

L'arca intende rappresentare l'annullamento della memoria. «Entrate nell'arca, è il mondo che vi salverà, il grande timoniere conosce la rotta; siamo tutti una famiglia, siamo tutti uguali e tutto è comune a tutti». All'interno croci cristiane e immagini del Cristo sofferente sono accanto ad una foto di Stalin illuminata da ardenti lumini votivi. Jakubisko, parodiando le ideologie totalitarie («religiose» e «laiche»), accusava, nel 1969 (è la prima parte del film), quelli che secondo lui uccidevano la libertà, il pensiero e, di conseguenza, la «libertà di ricordare».

Il racconto parte col presentare un nucleo familiare «classico» in viaggio di nozze, in auto. Due sposini – Rita e il suo uomo, questi è voce narrante – insieme agli amici avranno un incidente «voluto» dal vecchio che è alla guida, perché «solo chiudendo gli occhi si ricorda» («ma così li chiuderemo per sempre», replica qualcuno).

Dopo l'incidente, la morte, e la «rinascita» all'inferno, che è come questo mondo solo con una logica diversa, la famiglia cambierà. In contrapposizione alla tradizionale famiglia imposta dall'alto, riflesso del potere costituito, prende corpo una famiglia indipendente, estremamente anarchica, somma di tutte le utopie dell'amore senza confini. Si aggiungerà, al nucleo familiare, il vecchio in un ruolo volutamente «ambiguo». Poi arriverà l'anziano postino che farà da nonno. Questi è un postino che mai ha consegnato la posta e così facendo ha reso la felicità a tutti: «Perché nessuna notizia, buone notizie».

Lasciando da parte gli svariati simbolismi e temi ricorrenti nella poetica del regista slovacco (Rita vuole partorire un figlio già grande; è pronta a vivere con due mariti, il legittimo e il colonnello, tutti ospiti di quest'ultimo nella sua casa-mondo in mezzo alla campagna; desidera due gemelli da entrambi gli uomini: temi presenti in *Uccellini, orfani e pazzi* e in *Meglio ricchi e in salute che poveri e malati*), vediamo come è strutturato il tema della memoria all'interno del racconto.

Dopo l'incidente la storia segue il ricordo del marito che è «rinato», ma si trascina ancora ferito tra la neve, sul luogo dell'incidente, in una sorta di ubiquità, per tutto il film, tranne per la scena finale dove la doppiezza è risolta a favore del presente logico (la scena del popolo festante nel 1989).

Il suo personaggio, dunque, si raddoppia. Cerca di ricordare e, a fatica, mette insieme un *puzzle* logico che sfugge alle schegge di passato-futuro che lui vede-sente-odora. Così «dall'arietta estiva» e «dalla pancia piena» che sente nonostante sia ferito e a terra tra la neve, ritorna a vivere scene di vita nella casa-famiglia che «forse ha vissuto prima»; da un giocattolo recuperato vicino al luogo dell'incidente ricostruisce un'altro pezzo di vita ecc.

Arrivederci all'inferno, amici, iniziato nel 1969, intendeva alludere al passato che il regime stava uccidendo (Dubček e la “Primavera di Praga”; il cinema della *nová vlna*), ma l'unico racconto possibile era usare una chiave altamente allegorica, nell'architettura narrativa generale, con aperture surreali. Poi il film, improvvisamente, come ricordato, viene interrotto. Ripreso nel 1990 si completa con la famiglia irreale che continua a girovagare per le campagne fino ad approdare in villaggi dove la gente scende festosa per le strade intonando canti alla libertà, con uno sventolio di diverse bandiere (si vedono chiaramente quella della nuova Repubblica cecoslovacca, una rumena, una ungherese, una polacca, una sovietica, una tedesca). Siamo nell'anno 1989. La vicenda è stata ricucita, anche la storia. *Arrivederci* è finito.

Stilisticamente il film mantiene la sua cifra allegorica nel senso dantesco per cui l'allegoria, una volta accettata come chiave di lettura, si muove logicamente (Eco, 1991, p. 144). Infatti la famiglia “irreale”, metafora di una società in trasformazione che ha perso i caratteri classici della distinzione dei ruoli sociali, cerca una sua autoaffermazione di esistenza attraverso il tentativo, durato per tutto il film, di cucire presente narrativo a passato, identico e simmetrico. Tant'è che l'*explicit* coincide con l'*incipit*: con la sola distinzione che non ci sarà l'incidente che introduce alla morte-vita in un “altro” mondo, che è identico al nostro, solo svincolato dalla logica classica. Le ultime battute dei protagonisti sono dedicate al tema del ritorno: al ciclo storico degli avvenimenti, al ruolo della memoria, al *déjà vu* ecc.: «[...] Abbiamo già vissuto questa situazione [...] non mi ricordo ma mi pare di aver visto già tutto questo [...] il ricordo è come un po' morire».

Sul piano filosofico la memoria che noi abbiamo chiamato *esterna* – tornare a finire una storia e recuperare un film dimenticato, ricordandolo, gettando un ponte di vent'anni tra due realtà diverse – ha riacquistato quella che Pomian ha definito «la concezione lineare del tempo» tipica della cultura europea tesa verso il progresso. Che è il desiderio di chiudere un discorso iniziato vent'anni prima; di raccontare le assurdità sociali e politiche riflesse allegoricamente nelle “illogicità” del film, che confonde e intreccia logica e irrazionalità; di tentare di seguire i cambiamenti storici: insomma di poter confrontare il passato al presente.

Ma, in coerenza con l'aspetto estetico del film, ossia con la sua logica “altra”, tradotta in visione anfibologica (due padri; due mariti; morte = vita; inferno sulla terra; sogno = realtà ecc.), Jakubisko recupera anche l'altra tendenza della storia (= memoria), complementare a quella “lineare”, chiarissima nella scena finale ricordata sopra. È quella intesa come *ritorno ciclico* (di origine vichiana). Pomian aggiunge come oggi il *ritorno* ricopra sempre più intenzioni di “pronostico” (Pomian, 1984, p. 87). Infatti la canzone finale pare confermi tale lettura. Il testo ruota intorno a due versi centrali che “spiegano” la non sempre chiara fusione tra

reale e surreale, la filosofia ciclica della storia, secondo Jakubisko: «[...] ogni tanto qualcuno sa come ritrovare la libertà/ ma scommetti che come l'ha trovata la riprenderà[...]».

Con la festa finale (che poi coincide con quella iniziale per libertà riconquistata, *incipit* del primo film libero di Jakubisko, *Meglio ricchi e sani che poveri e malati*, 1992) il regista intende ri-cucire, definitivamente, il passato interrotto al futuro che ci aspetta. La memoria è salvata anche attraverso la figura della bambina “guardiana di oche”, resuscitata quando le capita di morire (le oche, come quelle del Campidoglio, simboleggiano l'allarme della ragione, della memoria viva, contro il sonno della ragione e della memoria morta).

Per quanto infine la storia (il *contenuto*) del film sia ricucita seguendo la linearità della storia (dalla rivolta allegorica della fine anni Sessanta, l'unica permessa dal regime – prima parte del film – alla “Rivoluzione di velluto” del 1989 con le bandiere in campo – parte finale), il *significato* del film pare, lo ripetiamo, propendere sul versante dei “ritorni ciclici”. Una lettura filosoficamente “estrema” e pessimista della storia dell'Est Europa che, come vedremo, sarà ancora più radicale in Končalovskij e Bacsó.

Asja Klajicina: memoria e/o nostalgia del kolchoz sovietico

Nel 1967 Andrej Michalkov-Končalovskij realizza *Asino sčat'se. Istorija Asi Kljačinoj* (*Storia di Asja Kljacina che amò senza sposarsi*), storia della giovane e bella, ma claudicante, Asja, primo caso di ragazza-madre all'interno della cinematografia dell'Est (non accetta l'amore di Cirkunov perché innamorata del padre del suo bambino, lo sfaticato e alcolizzato Stjopa, che non la sposerà). Per questo motivo – e per altri cui accenneremo tra poco – il film verrà “congelato” nelle casaforti sino al 1987, e dovrà attendere il vento della *perestrojka* per tornare alla luce (come altri film sovietici: ricordiamo *Thema* di Gleb Panfilov, o le opere di due donne registe, forse le più “filosofiche” d'Europa, Kira Muratova e Lana Gogoberidze).

Storia di Asja (girato in bianco e nero) fu vietato anche per il suo non ottimismo verso le “sorti magnifiche e progressive” dell'avvenire comunista. Particolarmente non dovettero piacere alla censura i due dialoghi centrali, dove la delusione per la vita socialista e la stanchezza del vivere proletario emergevano in tutta la loro drammaticità esistenziale “dell'esser gettati nel mondo”: Končalovskij presentava personaggi autentici, senza più la “rete” di salvataggio socialista, senza quella “speranza” ufficiale a cui non credeva più nessuno.

Questo film, curiosamente come quello di Jakubisko, ha una struttura memoriale “interna” (*privata*). Il tempo passato, viene rievocato con nostalgia da più di un personaggio. E probabilmente anche in questo riandare (*privatamente*) ad un passato, più che gioire del presente socialista, la censura vedeva qualcosa di “decadente” e troppo “psicologico”. Il meccanico, che ha perso le dita in guerra, racconta al trattorista del suo unico grande amore, mentre si riparano dal sole durante una pausa della mietitura del grano; il trattorista si farà distratto sino ad alzarsi e andarsene proprio quando l'altro sta arrivando al finale del racconto della sua

“proletaria” storia d’amore, tra scenari di guerra e fiducioso dopoguerra. Una sua storia d’amore, chissà quante volte raccontata, non riesce a interessare l’altro operaio (“gli spettatori sovietici”, pare ci dica l’autore); e forse perfino il protagonista stesso ne ha *perso* il ricordo vero; sembra che ormai la racconti solo per esercitare una memoria che non ha più niente da ricordare, dove la guerra e il dopoguerra sono accennati senza enfasi, solo perché fanno parte di un discorso che “bisogna” ogni tanto attivare pubblicamente.

Altra scena centrale, tutta montata sul ricordo, che fa da *pendant* a questa ora ricordata, è quella con il presidente del kolchoz. Triste e disincantato, claudicante come Asja, il piccolo e incurvato uomo tira fuori dal portafoglio una vecchia fotografia di una donna sorridente e racconta, in una nuda osteria, ad un vecchio paziente ascoltatore, la sua malinconica unica storia d’amore, anche questa finita male.

Infine le fotografie dei nonni e bisnonni di Asja appese nella sua casa-carro (come quelle degli zingari) a farle compagnia: anche se avrà un figlio dell’era socialista, indoviniamo che sarà sempre senza marito, vivrà con i sogni e i ricordi, rifugiandosi nei nonni che suonavano strumenti, poveri ma felici sotto i Romanov.

Končalovskij, che negli ultimi dieci anni si era trasferito in USA, tornerà a Mosca all’indomani della caduta del comunismo. E il primo film che decide di realizzare nella sua patria, finalmente libera e democratica, è una continuazione di *Storia di Asja*, che chiamerà, *Asja e la gallina dalle uova d’oro*. Egli continua a raccontare il destino dei suoi poveri kolchoziani fine secolo, proiettati verso un futuro capitalista senza dimenticare quel loro mondo povero e triste che ancora esiste.

Ciò che più gli interessa è vedere come lo spirito delle persone “normali” che hanno attraversato la seconda parte di questo secolo passato alla storia come il periodo del comunismo realizzato (la Seconda guerra mondiale nella loro infanzia, Stalin e Chruščëv nella gioventù, Brežnev e Gorbačëv nella maturità, El’cin nella vecchiaia), vivano in un paese finalmente libero.

In *Asja ma poule* (coproduzione franco-russa) Končalovskij segue soprattutto la sua eroina, Asja (ora è Inna Čurikova), ormai invecchiata, che si trova improvvisamente catapultata nella società delle leggi di mercato della nuova Russia.

Asja vive ancora da sola. È una lavoratrice del kolchoz che commercia con vodka distillata in casa e arrotonda il magro stipendio con la vendita delle uova della sua unica gallina. Stepan, sempre più alcolizzato, con dieci figli sulle spalle avuti da altre donne, si è maritato ad una violenta donna zingana. Il suo fascino di uomo aitante e di bell’aspetto è ormai evaporato. Ogni tanto, pentito dal cattivo matrimonio, gira intorno ad Asja: ma ormai la sua “bella faccia” non incanta più la donna. Il loro figliolo, ora giovanotto, è un bambinone sprovveduto e avventato, che vive in città dove si è compromesso con una banda del nuovo racket urbano dedito al furto.

Cirkunov, tornato ricco al villaggio, ha comprato una segheria, ed è ancora innamorato di Asja. Ha una casa di dodici stanze; «dicono che in ognuna ci sia un televisore», racconta la donna delle pulizie chiamata a lavorare solo in cucina, «dove tutto è elettrico». Ancora seriamente innamorato di Asja le offrirà, invano, più volte di sposarla.

Asja e la gallina rispetto a *Storia di Asja* è molto più giocato sulla commedia, con gag, accelerazioni (*pixillation*) ecc. Un racconto non privo di momenti tristi, melanconici (Cirkunov che decide di bruciare la segheria per dimostrare che ama veramente Asja, la quale neanche davanti a questa prova lo sposerà, ripetendogli la frase che gli disse vent'anni prima quando lui le propose di andare in città e lasciare quell'ubriacone di Stepan: «Scusami, non ti amo»).

Sul piano della convivenza sociale Končalovskij presentando il mondo ancora diviso tra ricchi (ex ricchi più ricchi e nuovi ricchi) e poveri (ex poveri ancora più poveri), dopo l'illusione del comunismo egualitario e del capitalismo della libera impresa dove "tutti" possono far fortuna, va decisamente verso una visione della storia affidata alla "teoria dei cicli del tempo". Le cose ritornano identiche durante gli anni e i cambiamenti verso una società "diversa" sono solo utopia. Insomma «[...] le malheur millénaire d'un peuple qui n'aurait selon lui, pas change ni rien appris» (Derobert, 1995, p. 50).

Asja e la gallina dalle uova d'oro per gran parte del racconto propone un confronto paritario tra la concezione della "storia lineare" e la concezione "ciclica" per far, alla fine del film, prevalere quest'ultima, nella sua accezione fatalista (molto vicina alla canzone "fatalista" che chiude il film di Jakubisko).

Questo doppio binario delle due concezioni del tempo è a sua volta articolato su un doppio uso della memoria ancora più marcato che in Jakubisko.

Una memoria *privata* ed una *storica*. La prima è il continuo richiamarsi, con degli estratti del film, attraverso il montaggio, alla *Storia di Asia*. Le poetiche scene che più trasmettevano quella che allora doveva apparire come l'unica felicità, oggi assumono un significato affettivo ancora più forte. Sono: i salti e le piroette del giovane studente, nipote di Cirkunov, venuto al kolchoz per vedere la sua ragazza, che sogna di esser ammesso alla scuola di circo; la mietitura del grano; il bello e triste canto delle donne e degli uomini intorno alla parca tavola sull'aia, d'estate, mentre mangiano il pane appena sfornato, sotto una tettoia di teli consunti e bucati.

Tutte queste scene, ripetiamo, estrapolate da *Storia di Asja* saranno montate, in bianco/nero leggermente seppiato, a formare il finale di *Asja e la gallina dalle uova d'oro*, spezzando, da un punto di vista figurativo-semanticò, la tristezza realistica della vita di oggi rappresentata dall'impetoso colore. Finale chiamato a sottolineare come, dopo una vita di dolore e sconfitte, ad Asja (mentre se ne va sola per la campagna innevata) sia rimasto solo il ricordo dei pochi momenti felici di un passato che era sì triste, ma almeno, rispetto al tempo di oggi, presentava qualche guizzo di gioia. O forse di illusione. L'illusione, appunto, del progresso secondo la "concezione lineare" della storia, cara agli storici dell'Ottocento, compresi i marxisti, che Končalovskij già rifuggiva.

Il canto (*Di sabato infausto / non si può lavorare...*) che torna in *Asja e la gallina* – come colonna leitmotiv e poi, come sonoro *in*, nella scena in cui le donne dividono di nuovo il loro umile pasto, nella neo-Russia liberata e proiettata verso il capitalismo con il kolchoz in crisi di fronte ai nuovi gattopardi alla Cirkunov – è il legame principe tra i due film.

Dunque sul versante della memoria *privata* c'è il continuo confronto tra la storia di oggi di Asja e del kolchoz e la vita di ieri. Il parallelo memoriale non

intende proporre un discorso sulla qualità del vivere (si era più felici sotto il comunismo o oggi con la democrazia?), ma un semplice accostamento di associazione indiretta, proustiana, che però ci porta a riflettere sulla nostra vita di ieri e su quella di oggi. Le illusioni e i sogni della gioventù e le delusioni dell'età matura. Stepan ormai incorreggibile alcolizzato. Asja sola e attaccata alla vodka, per farsi compagnia. Cirkunov ancora più triste e sconsolato di quando era giovane.

La memoria *storica* di *Asja e la gallina* pone a confronto due periodi storici diversi (anche se per Končalovskij, come abbiamo visto, la Russia vive una situazione millenaria immobile), corrispondono alla gioventù e alla vecchiaia dei personaggi: il “fiorentino” comunismo e il crollo di un mito. Nel loro piccolo mondo due fasi storiche del kolchoz: quello altamente produttivo proiettato nella realizzazione della società mondiale socialista e quello ormai sull'orlo del fallimento, che tenta di opporsi alla libera impresa (la segheria di Cirkunov).

All'interno della memoria *storica* prende corpo pure il cambiamento o il permanere fanaticamente attaccati al ruolo sociale dei personaggi.

Ad esempio si veda Cirkunov. Si è fatto “gattopardo” per amore, non è il “marchese” Sedara, è piuttosto Tancredi (solo più brutto, vecchio e sfortunato nell'amore): pronto a gettare via il “capitale gattopardesco” di fronte al vero amore. E forse il personaggio più positivo di entrambi i film. Cirkunov è la correttezza etica che si mantiene tale attraversando due sistemi economici diversi ed opposti. Asja, che in *Storia di Asja* è, in un certo senso, contro la mentalità del regime (decide di essere ragazza madre proletaria anziché creare una “famiglia proletaria”) in *Asja e la gallina* è sulle posizioni del presidente della cooperativa (che non è lo stesso personaggio): per il socialismo e contro il libero mercato.

Il figlio di Asja, ventenne, torna nel villaggio per sfuggire ad una banda che lo insegue (ha rubato loro l'uovo d'oro, proveniente dall'Ermitage). Risponderà alla madre, che lo accusa di fare “certe cose” in città, mostrando un memoria storica sbrigativa che riflette una effettiva memoria storica collettiva chiamata, popolarmente, a sintetizzare il passaggio dal comunismo alla democrazia, con questa frase-tipo: «Prima rubavano solo i comunisti; ora possono rubare tutti: questa è democrazia!» (corsivo nostro).

La protesta di Asja e delle altre donne. Si recano dal presidente del kolchoz affinché imponga a Cirkunov di spegnere le macchine di notte, perché impediscono di dormire a tutto il villaggio, è riassunta in una frase linguisticamente fuori dal tempo ma ancora “vera”: «Fagli spegnere quelle macchine, per la convivenza socialista!».

Il giorno dopo si organizza lo sciopero guidato da Asja e dalle donne (contro Cirkunov) che sfilano con grandi foto incorniciate di Marx, Lenin, Brežnev, Gorbačëv, insieme ad immagini sacre (come accade realmente oggi), nonché il canto dell'Internazionale, dove il “popolo” attivando un'operazione di popolare sincretismo storico, pone sullo stesso piano diversi *passati*; differenti memorie storiche. Per aggrapparsi ad un futuro migliore, alla speranza. In quest'immagine si legge il trionfo della concezione ciclica del tempo, del “tutto torna”, del presente uguale al passato: che è, se vogliamo, una degenerazione del pensiero vichiano ma una coerente lettura secondo l'*Ecclesiaste*.

Pelikan Jozsef: il testimone dell'Ungheria che cambia

Strano il destino di *A tanu* [*Il testimone*], 1969, di Bacsó Peter. Fatto scomparire dalla distribuzione durante gli anni Settanta (anche l'Ungheria, con le ferite fresche del 1956, risente della normalizzazione cecoslovacca), essendo il film una critica umoristicamente graffiante del comunismo dei Cinquanta, riemergerà casualmente dieci anni dopo. Rintracciato da un selezionatore francese di film per festival nel 1980, verrà proiettato in Francia e subito diverrà un film *cult* per tutti coloro che si occupano di cultura e cinema dell'Est Europa. Per aiutare il lettore potremmo dire che, operando le debite differenze di stile e contesto, *A tanu* è molto vicino all'umorismo caustico, alla critica intelligente del sistema del "socialismo realizzato", che Miloš Forman aveva inaugurato con *Hoří má panenko* [*Al fuoco pompieri*], 1967. Con, a favore di Bacsó, due anni in più, rispetto a Forman, di disgelo post 1963, nel trattare un tema politico (in forma di commedia, e ambientato negli anni Cinquanta)¹⁰.

A tanu racconta la vicenda surreale, ma possibile nel realismo socialista, di un normale operaio (Pelikan Jozsef, guardiano della diga sul Danubio), cui viene offerta, da un funzionario misterioso dal ruolo indefinito (come accadeva veramente!), una serie di benefici perché «un giorno, signor Pelikan, avremo bisogno di lei». Lui non può non accettare. «Lei deve accettare la nostra fiducia: la situazione sta evolvendo». Gli vengono così affidati degli incarichi di responsabilità (direttore di piscina; direttore di un lunapark; direttore della sperimentazione dell'«arancia ungherese» ecc.), ma ogni volta, Pelikan – che è un *naïve* che crede nella democrazia tanto propagandata dall'ufficialità – si mette nei guai (come quando apre la piscina alle persone che attendono per ore in fila mentre non si potrebbe: infatti c'è il «generale» in acqua che sta nuotando e ha bisogno di tutta la struttura per sé!). Il film fu quindi un coraggioso attraversamento delle contraddizioni del socialismo realizzato che, come anticipato sopra, girato poco dopo il 1968, ridicolizzava sì gli anni Cinquanta ma con allusioni al presente. Così, all'indomani dei fatti di Praga, con Mosca che di rimbalzo «normalizzava», indirettamente, anche le altre Repubbliche socialiste dell'Est Europa, timorosa di altre sollevazioni, il film apparve pericoloso. Dovevano passare i bui anni Settanta per poter vedere qualche spiraglio di luce tra le maglie della censura. *A tanu* è anche un film sull'attesa ed è stato paragonato all'umor di Jiří Menzel «presente nel suo *Delitto nel locale notturno*»¹¹: in entrambi i film abbiamo lo stesso motivo kafkiano, in versione da commedia assurda: quello di un condannato che attende l'ordine della sentenza, che mai arriva¹².

Ora, nel 1994, Bacsó sente l'esigenza di continuare a seguire il personaggio di Pelikan (stesso attore: Ferenc Kallai) e vedere come si muova nell'Ungheria liberata, democratica e capitalista (proprio come Končalovskij con Asja). Realizza così *A megín tanu* [*Il testimone di nuovo*], 1994.

Il tema narrativo che lega in questo *ponte della memoria* l'Ungheria fine anni Sessanta e quella della metà degli anni Novanta è il medesimo: qualcuno offre all'ormai pensionato Pelikan molti servigi per coinvolgerlo nella campagna elettorale locale (folgorante l'*incipit* del film: due misteriosi emissari, vestiti alla Blues

Brothers, lo vengono a prelevare di notte e lo portano in una palestra-piscina dove bellissime donne in tanga gli offrono tutti i massaggi che egli desidera, scioccandolo). Riceverà altre inattese cortesie sino al momento in cui gli si presenterà, atterrando in elicottero nel suo orto sul Danubio, il misterioso mittente, un uomo con scritto il proprio cognome sull'elicottero: Szipak. È il candidato a sindaco. Ha bisogno che Pelikan dica qualcosa al suo comizio in quanto la gente gli crederebbe. Perché Pelikan è uomo mite e «senza macchia, popolare e puro, uno che è stato in prigione sotto ogni sistema, sempre innocentemente»: così Szipak giustificherà la sua scelta.

La commedia svilupperà poi un intreccio pieno di gag e situazioni (Szipak lancerà direttamente Pelikan come candidato a sindaco; il partito opposto se lo contenderà invitandolo ai propri comizi; infine, entrambe le fazioni lo getteranno nel fiume per sfruttare la sua morte a fini elettorali (ma sarà *pescato* dal suo vecchio compagno di pesca, nel Danubio, ancora vivo). *A megin tanu* dissacra la sete di capitalismo, la mania di occidentalizzazione e il pressapochismo politico dei nuovi maldestri “gattopardi” che nonostante si atteggiino a stili di vita occidentali, assomigliano, per la loro concezione piatta del mondo, a modelli statalisti da comunismo reale.

A megin tanu, come vedremo, negli ultimi due paragrafi, più dei film di Jakubisko e Končalovskij, porterà a compimento il tema del *recupero della memoria del cinema* come continuazione del “ciclo lineare della storia” coincidente con il “ciclo storico dei ritorni”.

La citazione cinematografica come codice estetico

Qualche decennio prima di Luigi Pareyson (*Estetica*, 1954) ed Umberto Eco (*Opera aperta*, 1962) Jan Mukařovský aveva posto con chiarezza l'attenzione sul ruolo attivo del fruitore nella fruizione dell'opera d'arte notando come

[...] non è vero che soltanto l'atteggiamento dell'autore sia attivo e quello del fruitore passivo. Anche il fruitore è attivo nei confronti dell'opera: l'unificazione semantica che il fruitore compie nella percezione dell'opera è certo in misura maggiore o minore ispirata dalla conformazione e organizzazione dell'opera, ma non si limita ad una semplice rapida percezione passiva bensì ha la natura di uno sforzo con il quale si allacciano rapporti reciproci tra le componenti dell'opera stessa (Mukařovský, 1974, p. 158).

Più avanti il filosofo ceco introdurrà il concetto di *intenzionalità*:

Nell'iniziativa del fruitore – che di regola è ovviamente in gran parte determinata da fattori generali come l'epoca, la generazione, l'ambiente ecc. – esiste dunque la possibilità che fruitori diversi vedano nella stessa opera una diversa intenzionalità [...] (ivi, p. 159).

Mukařovský temendo che questa sorte di collaborazione penda troppo dalla parte del fruitore si affretta a chiosare che:

Non si vorrebbe dare l'impressione di considerare l'iniziativa del fruitore per principio prevalente su quella dell'autore. Col termine "fruitore" caratterizziamo un certo atteggiamento verso l'opera d'arte, atteggiamento che è proprio anche dell'autore [...] (ivi, p. 160).

Questa sorta di incontro tra autore e fruitore nella costruzione dei divesi sensi all'interno di un prodotto artistico porta Mukařovský a specificare che:

[...] questa unificazione semantica è *dinamica*. [...] Questa intenzione semantica è dinamica per due motivi: da un lato salda in unità i contrasti, le "antinomie" sulla quale è costruita la struttura semantica dell'opera, dall'altro si svolge nel tempo – poiché la percezione di qualsiasi opera, anche figurativa, è un atto del quale si è dimostrata anche sperimentalmente la durata nel tempo (ivi, p. 171).

Mukařovský mentre stendeva il saggio *Intenzionalità ed inintenzionalità nell'opera d'arte*, da cui ho tratto le citazioni, aveva in mente le opere letterarie e dell'arte figurativa non il film (seppure qualche anno dopo scriverà dei saggi sul cinema tra cui *Il tempo nel film*). Ma le sue osservazioni (poi ampliate, indirettamente, da Eco in *Opera aperta*), ci aiutano a inquadrare la figura dell'autocitazione cinematografica – in verità rara, in forma esplicita, nel cinema d'autore –, frequente, invece, nei casi di *remake* o di *sequel* (il debutto, comunque, avviene in letteratura: si pensi al modello letterario di A. Dumas padre).

Autocitazione che, nei nostri casi, lavora sulla categoria estetica della memoria chiamata simultaneamente sul versante dell'intenzionalità da parte dell'autore e del fruitore. È ciò che si verifica nei due film di Končalovskij e Bacsó. Allo spettatore dei "film continuazione" è concessa la possibilità di completare un discorso in quanto i registi *presuppongono* anche che quello spettatore abbia visto l'*avantesto*, come lo chiamerebbe Jurij Lotman.

Ma questa "presupposizione", che nella pragmatica linguistica è necessaria – *conditio sine qua non* – affinché un messaggio arrivi correttamente all'interpretante (cfr. Levinson, 1993, pp. 45 ss.), è qui un atto *facoltativo*, un arricchimento, un qualcosa in più che va a collocarsi sul piano *denotativo*. Lo spettatore, comparando il film iniziale e il film-continuazione, disporrà un *più di senso*. Vediamo il caso concreto.

Nell'episodio dell'"arancia ungherese", sopra ricordato, nei due film di Bacsó, la presupposizione è presente in due contesti diversi ma metaforicamente simili. Nel primo film il "potere" impone a Pelikan di coltivare l'"arancia ungherese" per dimostrare che non si ha bisogno dei paesi occidentali e il tentativo fallisce: si otterrà un limone che verrà chiamato, all'interno dell'assurdo socialista, "arancia ungherese".

In *A megin tanu*, Pelikan, che vive in un paese ormai libero, coltiva l'arancia in una sua piccola serra. Ora quest'ultimo episodio offre due chiavi di lettura.

Lo spettatore che non conosce il primo film sorride nel vedere quest'uomo che coltiva le arance pensando: «Nella società capitalista perfino le arance sono arrivate!». Ma lo spettatore-tipo, cui Bacsó si rivolge, è quello che conosce *A tanu*. Infatti esso è invitato a rispondere alla *presupposizione* che il regista ha attivato: ricordarsi del ruolo dell'arancia nel film *A tanu*. È attivato una sorta di *raddoppiamento di*

sensu: la scena attuale della serra di *A megin tanu* ci rimanda alla serra di Stato di *A tanu*, cui Pelikan, guardiano di diga, era stato promosso direttore vent'anni prima!

Così anche Cirkunov di fronte alla manifestazione del villaggio. Alle accuse di Asja di essere un capitalista e lavorare per i ricchi, lui si apre la camicia e mostra i tatuaggi di Lenin e Stalin sul petto (gli stessi che ammira il bambino in *Storia di Asja*) e risponde: «Cosa pensate, di impressionarmi con quei quadri? Io li porto qui! Avete aspettato una vita migliore da Gorbaciov e niente vi è arrivato; l'avete aspettata da Eltsin, e niente. Dovete lavorare se volete vivere. Non vi cadrà mai niente dal cielo!». Settant'anni di storia sovietica sono in quel momento riassunti tra il petto di Cirkunov e le foto-quadro dei politici recenti, portati sul petto delle donne; tra i suoi pettorali tatuati in *Storia di Asia* e lo stesso petto di uomo maturo in *Asja e la gallina*.

L'*intenzionalità* dell'autore si incontra con quella del fruitore: uno dei rari casi in cui l'opera d'arte abbia due *coautori*. La citazione cinematografica, lavorando sulla categoria della memoria, diventa codice estetico. La memoria arricchisce di un *più di senso*, come detto, l'immagine: perché chiama contemporaneamente lo spettatore a montare il *qui di ora* insieme a *quello di allora*.

Lo spettatore, dunque, a cui è indirizzata la presupposizione, attiva un processo memoriale per cui il confronto, le associazioni, tra passato e presente prendono il via in un fuoco d'artificio di figure analogiche e metaforiche «[...] in una unità semantica dinamica», come dice Mukařovský.

Conclusione: memoria cinematografica e cicli storici

È singolare come Bacsó e Končalovskij realizzino, negli stessi mesi, non solo due film *ponti della memoria* quasi identici sul piano semantico, ossia di confronto tra società degli anni Sessanta e società degli anni Novanta, tra comunismo e capitalismo, ma *analogici* anche nelle soluzioni estetiche. Che possiamo così riassumere:

1. Il motivo musicale. Entrambi i film del 1994 rimandano al loro avantesto (una sorta di “prima parte” *a posteriori*) attraverso l'identica colonna sonora. In Končalovskij la bella canzone *Di sabato infausto / non si può lavorare nei campi*; in Bacsó la colonna sonora col clarinetto che ogni tanto emerge come voce solista (lo strumento che il vecchio Pelikan suona con gli amici all'osteria, sul fiume).
2. Brani o “figure” del film precedente riprese nel successivo. Brevi estratti in bianco/nero per Končalovskij; situazioni narrative simili che si ripresentano in Bacsó (la macchina nera che preleva Pelikan da casa; l'albero di arancio coltivato in Ungheria).
3. Gli stessi attori (dove è possibile). Kallai nei due film di Bacsó; Aleandre Sourine (Sadha) e Guennadi Iegoritchev (Cirkunov) per entrambi i film di Končalovskij.

Bacsó segue la vita di Pelikan Jozsef per proporre un confronto tra passato e presente, come s'è detto, ma anche per tentare un riflessione pubblica sui ricordi dei suoi concittadini, sulla *memoria collettiva*, sulla “Storia” attraverso la piccola storia del guardiano di diga Pelikan.

Sul piano delle analogie accade che ad ogni situazione di *A megin tanu* che rimanda ad una analoga di *A tanu*, è automatico in sala il “riconoscimento” da parte del pubblico che conosceva il primo film e quindi si generava una situazione da “umorismo raddoppiato e parallelo”. Lo spettatore è così invitato a montare i suoi ricordi (*A tanu*; ma per una certa generazione, anche l’esperienza in prima persona), con la situazione attuale. Si crea in tal modo un campo magnetico di doppie situazioni e i due tipi di società caricaturizzata (la socialista anni Cinquanta e la neocapitalista anni Novanta) innestano un circolo storico che ben si inserisce all’interno della teoria dei “cicli storici” di origine vichiana.

Così, per l’audience degli anni Novanta, si somma tutto un passato ricco di citazioni e abitudini di vita tipiche della società socialista accanto alla mania del coevo neoborghese fine secolo, a metà tra il “fai da te” e il tecnologico.

Sul piano etico, con l’ausilio della *memoria storica* recuperata attraverso la *memoria del cinema*, Bacsó sembra avvertirci che dopotutto le assurdità staliniste paragonate alle assurdità della società capitalista non sono più aberranti. Entrambi i poteri (allora ideologico; ora ideologico-economico), cercando di sfruttare la purezza di Pelikan (che sta per la purezza dell’uomo innocente, del cittadino onesto), tendono a soddisfare fini ideologicamente “diversi” ma “eticamente” identici. Ossia l’abbattimento dei *valori etici*.

La memoria, pare dirci Bacsó, non fa che confermarci la struttura ciclica della storia in maniera ancor più drammatica (pur essendo dentro una commedia!) del destino del kolchoz di Asja. Come ci ricorda Vico nella *Scienza nuova*: «Natura di cose non è altro che nascimento di esse in certi tempi e con certe guise, le quali, sempre che sono tali, indi tali e non altre nascono le cose» (Vico, 1978, p. 86).

Note

1. Usufuivo di una borsa di studio semestrale del ministero della Cultura cecoslovacco, per il tramite del nostro ministero degli Affari Esteri, presso l’Accademia di Cinema FAMU. Ma avevo già visitato Karlovy Vary e Praga, nel 1981 e nel 1983. Nella nota città termale avevo partecipato al Festival delle Scuole di Cinema e Televisione (CILECT) come autore di cortometraggi prodotti dalla cattedra di Critica del Film (dell’Università Sapienza di Roma), tenuta da Mario Verdone. Poi, nel 1985, ottenni un soggiorno-studio di tre settimane, offertomi dalla FAMU. Cfr. Pecák (2008, pp. 152-4), e Proïa (2008, pp. 154-6).

2. Sarà poi *Avanguardia e cinema in Cecoslovacchia*, Bulzoni, Roma 1989.

3. Con lui avevo una posizione “privilegiata”: stava dirigendo in teatro una commedia, *Generalka* (*Generalessa*, sugli ultimi mesi di vita di Napoleone e della sua serva, a Sant’Elena) per la quale ero stato chiamato come “consulente” per alcune battute in italiano. Dunque scattò tra noi una certa simpatia e amicizia (egli mi invitò a restare, durante le prove, per tutta la settimana).

4. I film di Evald Schorm “spariti” a partire dal 1969, erano diversi: *Každý den odvahy* [*Coraggio quotidiano*], 1965, *Návrat ztraceného syna* [*Il ritorno del figliol prodigo*], 1966, *Fararův konec* [*La fine di un parroco*], 1968, ed altri lunghi; oltre tutti i suoi corti documentari di inchiesta sociale.

5. Nel giugno dello stesso anno a Berlino veniva organizzata una retrospettiva del cinema della DDR, vietato negli anni Sessanta, soprattutto l’intera produzione dell’anno 1965. Film ritenuti dalla *nomenklatura* di allora non in linea con il socialismo realista. Prendo la testimonianza da una conversazione avuta con lo studioso Giovanni Spagnoletti. Sull’argomento cfr. anche Gersch (2000).

6. Credo di essere stato l'unico studioso italiano, e uno dei pochi occidentali, presenti a quella manifestazione.

7. La prima rassegna quasi completa, al 90%, dei film vietati visti all'estero, fu a cura di chi scrive, organizzata dal Centre Culturel Français di Roma (direttore Eric Depuyper) e del Film Archive di Praga, nel giugno 1990. La manifestazione divenne itinerante: dopo Roma toccò Firenze e Torino (Museo del Cinema). Poi, nel luglio del 1990, la prima rassegna completa a cura del Festival di Karlovy Vary. Ad ottobre 1990, presso il British Film Institute di Londra, vi fu un'altra rassegna.

8. In Cecoslovacchia si ricorse al carcere, ma meno frequentemente che negli anni Cinquanta. Solo dopo la nascita di *Charta '77* vi fu un acuirsi della repressione: di nuovo arresti e violenze eclatanti, per almeno un anno, in stile anni Cinquanta. Ma gli arresti erano più "limitati": 14 mesi con la condizionale a Havel (che poi tornerà in prigione due o tre volte negli anni Ottanta per alcuni mesi), 3 anni ad Ota Ornest e Jiří Lederer, i firmatari di *Charta '77*. Ma quando il 13 marzo del 1977 il filosofo Jan Patočka, altro fondatore-firmatario, muore di attacco cardiaco, dopo 11 ore di duro interrogatorio, la polizia capisce che bisogna evitare martiri. Allora, a partire dal 1978, il potere torna ad adottare, per alcuni intellettuali, l'espulsione, come per il drammaturgo Pavel Kohout.

9. In effetti Forman si trovava a Parigi nell'agosto 1968 per incontrare i produttori francesi per un nuovo film in co-produzione con la produzione cecoslovacca. Decise di non tornare a Praga, e non fu neanche invitato dalle autorità a rientrare.

10. Sappiamo che dopo la morte di Stalin e il disgelo (1956) di Chruščëv, si poteva criticare il comunismo violento degli anni Cinquanta anche nell'arte. Questo "permesso" accordato indirettamente, veniva sfruttato dagli artisti per ironizzare su quel comunismo ma con riferimenti a quello ancora vigente (ad esempio, il citato *Ucho*, 1968, di Karel Kachyňa), che le autorità volevano invece fosse considerato "aperto" e "democratico". Per cui la censura alternava momenti rigidi e meno rigidi, a seconda dei periodi e delle situazioni interne ed internazionali.

11. Cfr. Bikácsy (1996, p. 111). Il film citato, nella traduzione italiana dall'ungherese, nell'originale ceco si chiama *Zlocín v santánu*, 1968.

12. Aggiungeremmo che il motivo dell'attesa di qualcosa o di qualcuno (oltre a Kafka va fatto il nome di Beckett), attraversa tutto il cinema della nuove ondate dell'Est, sia sul versante assurdo-drammatico-psicologico (Němec, Schorm, Juráček, Szabo) sia su quello umoristico (Menzel, Forman, Chytilová, Bacsó, Končalovskij, Ioseliani, Makavejev): era una delle metafore cui si ricorreva per criticare il regime.

Riferimenti bibliografici

- BIKÁCSY G. (1996), *Attrazioni e divisioni. Parentele strette e strettissime della cinematografia ungherese degli anni Sessanta*, in P. Vecchi (a cura di), *Sciogliere e legare. Il cinema ungherese degli anni Sessanta*, Lindau, Torino.
- DEROBERT J. (1995), *Bonheur d'Assia*, in "Positif", février, p. 50.
- ECO U. (1991), *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- GERSCH W. (2000), *Immagini di un paese scomparso. Film nella RDT*, in G. P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale. Europa III*, Einaudi, Torino, pp. 1059-76.
- LEVINSON S. C. (1993), *La pragmatica*, il Mulino, Bologna.
- MUKAŘOVSKÝ J. (1974), *Il significato dell'estetica*, Einaudi, Torino.
- PEČÁK J. (2008), *Un coraggioso collaboratore*, in E. Ciccotti (a cura di), *Omaggio a Mario Verdone*, in "Il lettore di provincia", luglio-dicembre, 131, pp. 152-4.
- POMIAN K. (1984), *L'ordre du temps*, Gallimard, Paris.
- PROŤA F. (2008), *Mario Verdone produttore di film studenteschi*, in E. Ciccotti (a cura di), *Omaggio a Mario Verdone*, in "Il lettore di provincia", luglio-dicembre, 131, pp. 154-6.
- ROSSI P. (1991), *Il passato, la memoria, l'oblio*, il Mulino, Bologna.
- VICO G. B. (1978), *La scienza nuova*, Laterza, Roma-Bari.
- YERUSHALMI Y. H. (1991), *Riflessioni sull'oblio*, Pratiche, Parma.