

 **CINETECA  
BOLOGNA**  
DISTRIBUZIONE

**Il Cinema  
Ritrovato**   
Classici restaurati in prima visione



Dal 10 aprile nelle sale italiane

## *Gli amori di una bionda*

(*Lásky jedné plavovlásky*, Cecoslovacchia/1965)

un film di

**Miloš Forman**

**edizione restaurata**  
versione originale con sottotitoli italiani

**Regia e sceneggiatura:** Miloš Forman,  
Jaroslav Papoušek, Ivan Passer, Václav Sasek.

**Fotografia:** Miroslav Ondříček.

**Montaggio:** Miroslav Hájek.

**Musica:** Evzen Illín.

**Interpreti:** Jana Brejchová (Andula), Milada  
Ježková (madre di Milda), Vladimír Menšík  
(Vacovsky), Jana Nováková (Jaruska), Vladimír  
Pucholt (Milda), Josef Šebánek (padre di Milda)

*Il Cinema Ritrovato. Al cinema*  
Classici restaurati in prima visione

Ufficio stampa Cineteca di Bologna

Andrea Ravagnan  
(+39) 0512194833  
(+39) 3358300839

[cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it](mailto:cinetecaufficiostampa@cineteca.bologna.it)

[www.cinetecadibologna.it](http://www.cinetecadibologna.it)  
[www.ilcinemaritrovato.it](http://www.ilcinemaritrovato.it)

➤ *Dall'idea al film*

**Miloš Forman** giunse con questo lungometraggio a firmare la sua **terza opera**, insieme al proprio gruppo artistico ormai collaudato, in cui lo affiancarono i futuri cineasti Ivan Passer e Jaroslav Papoušek, il direttore della fotografia Miroslav Ondříček e, soprattutto, i supervisori alla produzione Jirí Šebor e Vladimír Bor, capaci di prendere le difese dei progetti anomali del giovane cineasta dinanzi alla burocrazia di regime. Per molti versi, *Gli amori di una bionda* riassume procedimenti, personaggi e situazioni collaudati nei due film precedenti, *Konkurs (Il concorso, 1963)* e *Černý Petr (L'asso di picche, 1964)*, portandoli a un considerevole grado di perfezionamento sul piano narrativo e della messinscena. Per altri aspetti, la cristallizzazione delle precedenti caratteristiche stilistiche preannuncia il passaggio alle forme narrative più strutturate di *Hoří, má panenko! (Al fuoco, pompieri!, 1967)* e portò taluni a parlare di manierismo nella regia di Forman. (Francesco Pitassio, Enciclopedia del cinema, Treccani, 2004)



➤ *L'ispirazione da un incontro casuale con una ragazza*

*L'asso di picche* impone a livello internazionale non solamente un autore, ma anche una cinematografia, funzionando come “locomotiva” per tutte le opere della *nová vlna*. Il film è invitato al New York Film Festival e Forman ha così l'opportunità di visitare per la prima volta gli Stati Uniti. Catechizzato da solerti funzionari sui pericoli che correrà nell'immondezzaio dell'Occidente, il regista è molto cauto nei rapporti interpersonali (in particolare con le donne, certamente incaricate

dalla CIA di sedurlo per fargli tradire il Socialismo); così passa molto del suo tempo chiuso in una stanza d'albergo, e soltanto negli ultimi giorni comincia ad apprezzare la città di New York, alla quale dà l'addio con una sbornia solenne presa – finalmente – in compagnia delle due deliziose accompagnatrici che l'organizzazione del festival gli ha assegnato.

Tornato a Praga, un **incontro casuale** gli fornisce lo **spunto per il suo secondo lungometraggio**. Rientrando a casa di notte, si imbatte in **una ragazza che vaga per le strade trascinando a fatica una valigia**. Incuriosito, il regista la avvicina e intavola una specie di conversazione. Viene così a conoscenza di una storia piccola e banale, cioè interessante e vera. La ragazza, che abita in una cittadina di provincia, ha avuto una *love story* con uno studente capitato là con una comitiva. **Questi se ne è poi andato, lasciandole un indirizzo di Praga. Ma, ora che la ragazza è venuta a cercarlo**, ha scoperto che nessuno che risponda a quel nome risiede al recapito in suo possesso, evidentemente falso. Così si sta dirigendo mestamente alla stazione, dove alla cinque del mattino parte il treno che la riporterà a casa. Forman, mosso a compassione, accompagna la ragazza alla ferrovia. Viene in tal modo a conoscenza di altri particolari. La cittadina, Varnsdorf, è un centro tessile ai confini con la Germania, spopolatosi durante le epurazioni degli abitanti di lingua tedesca, dove le donne sono in netta maggioranza rispetto agli uomini. In seguito Forman conosce un'altra ragazza della stessa cittadina, letteralmente fuggita di là perché – dice – solo così potrà trovare marito. Al paese, infatti, non ci sono neppure i militari che, evidentemente per ragioni strategiche, sono stati trasferiti altrove.

Forman e i suoi fedelissimi, i soliti Papousek e Passer, si mettono subito al lavoro su questa storia. Il secondo lungometraggio del regista non nasce così da una novella, come *L'asso di picche*, ma da una reale, piccola tragedia individuale con un suo preciso *background*.

(**Paolo Vecchi**, *Miloš Forman*, Il Castoro/La Nuova Italia, Firenze, 1981)

**Come racconta lo stesso Forman:** “In quel periodo non mi ero ancora risposato per la seconda volta e molto spesso trascorrevole le notti passando da un amico all'altro, da un locale all'altro. Un giorno mentre tornavo a casa in auto dopo la mezzanotte in via Vsehrdova, improvvisamente ho visto camminare sul ponte una ragazza con una valigia. Mi sono fermato ed ho chiesto se le servisse aiuto. Così mi ha raccontato che era venuta a trovare un ragazzo che aveva conosciuto poco tempo prima da lei a Varnsdorf. A Praga però capì che l'indirizzo che le era stato dato, era falso. Fu lei a raccontarmi della situazione a Varnsdorf, che poi ho utilizzato per il film. Una cittadina vuota dopo la deportazione dei tedeschi, un'enorme fabbrica tessile, molte più ragazze che ragazzi. A Zruc la situazione era analoga, l'unica differenza stava nella fabbrica, che era nuova e vicino a Praga”.



Intanto *L'asso di picche* vince il Festival di Locarno, e questo rafforza la posizione contrattuale di Forman nei confronti della produzione. Così non ci sono problemi per realizzare *Gli amori di una bionda*, e il regista, che ha scelto come ambiente la cittadina di Sruc, si accinge a riempire il cast. Come al solito, si tratta di **un misto di professionisti (l'attore-feticcio Vladimír Pucholt, il bravissimo Vladimír Menšík) e dilettanti**. Questi ultimi sono scelti tra gli amici e i conoscenti di Miloš, e tra essi spiccano la protagonista, Hana Brejchová, sorella della prima moglie del regista, Josef Šebánek, zio della moglie del cameraman, che interpreta la parte del padre di Milda, e Josef Kolb, che in pratica interpreta se stesso, essendo responsabile delle pubbliche relazioni della fabbrica nella quale si gira il film.

(Paolo Vecchi, *Miloš Forman*, Il Castoro/La Nuova Italia, Firenze, 1981)

➤ *Uno dei maggiori best seller del cinema cecoslovacco di tutti i tempi*

*Gli amori di una bionda* ottiene un grandissimo successo di pubblico, tanto da diventare uno dei maggiori best seller del cinema cecoslovacco di tutti i tempi. Non mancano, naturalmente, le polemiche. Soprattutto, secondo Škvorecký, si rimprovera al film di “rivelare un segreto di stato: che la gente, mentre fa l'amore, di solito è svestita”. C'è chi addirittura scrive lettere anonime al regista, minacciandolo di morte. A dispetto di questi soprassalti di “moralismo socialista”, il film fa il giro dei principali festival del mondo, Venezia, Londra, New York, e ottiene la **nomination all'Oscar**, vinto poi da *Un homme, une femme* di Lelouch.

**Moris Ergas, braccio destro di Carlo Ponti, fiuta odore di denaro e ne acquista i diritti per l'Occidente**. Ma la durata è ritenuta insufficiente e **Forman è pregato di girare una sequenza addizionale**, magari con donne nude, in modo da raggiungere i canonici novanta minuti. Il regista, nonostante le accuse di immoralità che gli vengono da parte di alcuni suoi connazionali, si piega soltanto alla prima parte della richiesta. Aggiunge così l'episodio di Milda che, a Praga, accompagna a casa una ragazza, con la gag molto divertente dello scambio di finestre, parzialmente ripetuta poi in *Taking Off*.

(Paolo Vecchi, *Miloš Forman*, Il Castoro/La Nuova Italia, Firenze, 1981)

➤ *Ritratto di una generazione*

Un film dolce-amaro spiritoso e intelligente, che **esplora con sentita partecipazione il mondo della nuova generazione**, i suoi sogni, le sue illusioni, il suo passaggio all'età adulta, spesso brusco e spiacevole.

In un **piccolo centro industriale della Cecoslovacchia**, oltre **duemila ragazze lavorano in una fabbrica di scarpe**. In quella grigia cittadina di provincia, ammantata di neve e schiacciata da un cielo perennemente plumbeo, le ore di tempo libero trascorrono vuote e noiose. **Il rapporto è di sedici donne per ogni uomo**, e le ragazze della fabbrica, sia sul lavoro che nel pensionato che le ospita, non fanno che sognare l'arrivo del principe azzurro, come tutte le ventenni del mondo.

Preoccupato della loro felicità, ma anche del ritmo della produzione che evidentemente risente dei languori e dei sospiri delle giovani operaie, **il vecchio capofabbrica interviene presso le autorità militari perché trasferiscano nella cittadina un contingente militare**. Ma la zona non ha importanza strategica e **invece di giovani e balde reclute arriva sul posto un distaccamento di riservisti quarantenni** con ormai tranquille abitudini borghesi, pancetta prominente e scarsa attitudine a fare le ore piccole nelle sale da ballo.

(Enzo Natta, “Cineforum”, n. 58-59, ottobre-novembre 1966)

➤ **La Nová vlna, la Nouvelle vague cecoslovacca**

La *Nová Vlna* fu davvero un'ondata e fu davvero nuova. Il rallentamento del processo di destalinizzazione, dopo il congresso di Banská Bystrice del 1957, fece sì che le forze innovatrici venissero comprese nei cinque anni successivi; al primo aprirsi di uno spiraglio, tra il 1962 e il 1963, le energie dei nuovi arrivati si riversarono verso direzioni ben più radicali di quelle tentate timidamente dai loro predecessori. **I nuovi cineasti furono invece un gruppo di persone legate tra loro da rapporti di collaborazione e di discussione**, una formazione comune alla Famu di Praga, una divisione interna in tendenze molto specifiche e identificabili per affinità o contrasto. Se la linea Forman-Passer-Papoušek costituì un vero e proprio team produttivo, Ester Krumbachová fu al centro di tutta una tendenza letteraria-metaforica-avanguardista, agendo del resto da *liaison* tra registi molto diversi come la Chytilová e Němec.

Lo stesso dibattito sul cinema-verità, uno dei più importanti e intensi del decennio, assunse forme eterogenee e contrastanti, con esiti diversissimi anche nella maniera di contaminare documento e finzione, o di servirsi dell'improvvisazione e di attori non professionisti, in cineasti come Forman e Chytilová, Němec e Vachek, Papoušek e Passer. Applicato ferocemente alla commedia da Forman, il "sorriso di Praga" (secondo una definizione di André Téchiné) fu rivendicato da Claude Chabrol, che sicuramente riconosceva nei "piccoli uomini" cechi i parenti delle sue *bonnes femmes* parigine. Piaceva a Rivette, che ravvisò uno spirito lubitschiano in *Konkurs* e che contemporaneamente scopriva qualche affinità nell'uso di strutture *aperte* e aleatorie nel cinema della Chytilová, da lui intervistata per i "Cahiers" nel 1968, mentre Němec e quella che veniva chiamata polemicamente "una certa tendenza del cinema ceco" (in cui poteva anche rientrare la letterarietà di Juráček) veniva sottoposta dalla rivista alle stroncature più violente.

(Roberto Turigliatto, *Nová vlna. Cinema cecoslovacco degli anni '60*, Lindau, Torino 1994)



➤ *La Nová Vlna e gli attori non professionisti*

Forman non selezionava gli attori non professionisti solo in base alla loro fisionomia, considerazione in genere primaria nella loro scelta. I tipi prescelti, poi, egli non cercava neppure di adattarli al film, oppure – nei limiti del possibile – di dare un indirizzo preciso alla loro recitazione, così come facevano i suoi colleghi Věra Chytilová e Jan Němec. Già nella fase precedente alle riprese egli cercava in loro dei partner potenziali – e in certa misura posti su un piano paritario – con i quali, in qualità di regista, conduceva poi un gioco aperto, come se si giocasse alla vita reale, una vita vissuta però davanti a una macchina da presa. Traendo spunto non solo dal loro aspetto esteriore, ma anche dal carattere unico della loro individualità e della loro personalità specifica, egli poteva permettersi di conformare loro il ruolo, di offrire loro spazio per interventi creativi. Forman lasciava che l'attore non professionista agisse, reagisse, discorresse spontaneamente davanti alla cinepresa, limitato solo dalle correzioni registiche più necessarie. Confidava intanto nella **magia non preordinata dell'improvvisazione**, e si comportava come un partner, nel quale gli attori erano disposti ad aver fiducia.

Grazie a questo metodo impegnativo e rischioso, su cui il regista aveva puntato, è nato lo **stile originale e irripetibile di Forman**, dipendente fino alla **simbiosi dalla recitazione degli attori non professionisti**.

(Stanislava Prádná, in *Nová vlna. Cinema cecoslovacco degli anni '60*, a cura di Roberto Turigliatto, Lindau, Torino 1994)



➤ *Forman e gli attori*

Mi piace mescolare attori professionisti e non. È difficile lavorare solo con i non professionisti perché si perde il ritmo della scena, mentre l'attore professionista sa tenere il ritmo e salvare la situazione. Scelgo quasi sempre i non professionisti tra le persone che conosco bene, da tempo. In questo film, ad esempio, la ragazza che interpreta la protagonista è la sorella della mia prima moglie: la conoscevo da dieci anni. Quindi sapevo cosa aspettarmi da lei, e come ottenerlo.

Conoscevo da tempo anche i tre soldati: erano compagni di scuola. Penso che questa condizione sia fondamentale per poter lavorare bene con dei professionisti.

(Miloš Forman)

➤ *Vladimír Pucholt e Vladimír Menšík*

Nell'*Asso di picche* (1963) Forman aveva affidato un ruolo secondario all'allora studente di arte drammatica **Vladimír Pucholt** (già apparso nel precedente mediometraggio di Forman, *Se non ci fossero quelle bande musicali*). Il talento straordinario di Pucholt nel recitare con una scioltezza senza precedenti confinava con l'autenticità degli attori non professionisti; è proprio per questo che egli si era inserito con estrema naturalezza nel loro gruppo.

Nel successivo film di Forman, *Gli amori di una bionda* (1965), a Pucholt fu assegnato un ruolo di tipo un po' diverso, questa volta ormai il personaggio maschile principale, il pianista Milda, un damerino sicuro di sé, che ancora una volta faceva da spalla a una partner non professionista (Hana Brejchová), la bionda Andula, come Petr anche lei *naturale*, un personaggio accanto al quale egli appariva come un individuo di gran lunga meglio delineato.

In questo film recitava un altro attore professionista: il popolarissimo comico **Vladimír Menšík**, nella parte di uno dei tre soldati della riserva che compaiono nella sequenza del ballo. Anche questo tentativo di unire organicamente la recitazione dell'attore professionista con quella dell'attore non professionista è riuscito bene a Forman, riconfermando la sua esperienza come regista: "Per riuscire a confondersi con persone che si limitano a interpretare solo se stesse, serve un attore davvero di grande calibro, e tale era Menšík.

Gli attori non professionisti costringono gli attori professionisti a una veridicità spontanea, mentre gli attori professionisti danno alla scena quel ritmo e quella forma che i non professionisti non riescono a sentire". Il regista ha raggiunto un'armonizzazione tra gli attori non professionisti – inconsci parodisti di se stessi – e l'attore professionista, la cui parodia di se stesso è invece esperta e cosciente. Comico era già il fatto stesso che quel ruolo fosse interpretato proprio da Menšík, il cui aspetto esteriore era mille miglia lontano dal tipo del dongiovanni o del seduttore che gli veniva invece richiesto.

(Stanislava Přádná)



## ➤ *Antologia critica*

Lo chiamano 'cineasta yé-yé'. Nella scena d'apertura del suo secondo film, una ragazza suona la chitarra e canta con energia effettivamente molto 'yé-yé'. L'appellativo è giustificato, dunque. Lo chiamano grande umorista, cineasta ironico. Un lungo piano fisso sul viso della ragazza, un non so che di troppo serio nel suo modo impostato nello scandire le sillabe, muove il sorriso. Anche qui, fama meritata. Lo chiamano cineasta realista: e qui, invece, andiamoci piano. Questa scena è un frammento di sogno che s'incolla allo schermo, vi si installa senza pudore, e fa vacillare i nostri pregiudizi. La macchina da presa scivola su una tappezzeria a fiori, scopre una tavola in disordine, silhouettes di ragazze distese sui letti, i loro piedi sul fondo dei letti. Nella penombra, voci che chiacchierano. Mani, visi. Ci siamo. In due inquadrature, Forman ha rovesciato il gioco: dopo la ragazza che dà spettacolo di sé, la ragazza che si nasconde. Dopo la voce troppo sicura e squillante, le confidenze e i sussurri. Dopo l'esibizione, il segreto. [...] *Gli amori di una bionda* è un gioco a nascondino. Precisamente: il contrario d'uno spettacolo. Si vede solo quel che non si dovrebbe vedere. Si dice quel che non si dovrebbe dire, si ascolta quel che non si dovrebbe sentire. Primi piani al teleobiettivo, personaggi ripresi dall'alto e di schiena, sguardi perduti che sembrano ignorare la presenza della cinepresa al punto tale che quasi ci imbarazza essere qui a guardarli. L'universo di Forman esiste tutt'intero nel segno dell'indiscrezione. Un universo pieno di sguardi curiosi, di orecchie indelicate. [...] Solo un *milieu* proletario ha consentito a Forman di procedere in tal modo. Un altro ambito sociale avrebbe infranto sul nascere tanta volontà di svelare, di far luce. Le ipocrisie, le convenzioni, le leggi dell'apparire avrebbero steso un velo nero sul film. Al contrario, Forman cerca nella gente del popolo ciò che Pagnol già vi aveva trovato: un impudico eccesso verbale capace d'arrivare al cuore d'ogni mistero quotidiano. Non è per caso se il cinema dell'intimità è un cinema popolare. Per Forman, l'effimera leggerezza popolare si cristallizza in ricerca profonda: quella di un cinema di poesia dove poco a poco le parole e le forme emergono dalla notte, guidate dal sogno, e vanno incontro alla vita.

(**Jean Collet**, "Cahiers du cinéma", n. 176, marzo 1966)

In questo quadro d'ambiente, Forman mantiene egregiamente in equilibrio fra ironia e dolcezza, non cede al facile bozzetto, evita il racconto strettamente psicologico, puntando soprattutto sulle espressioni genuine, sui gesti, sugli atteggiamenti, sulle emozioni dei protagonisti colti nella loro intima realtà quotidiana.

Per questo, giustamente, si è parlato di identità di vedute con Olmi e Truffaut: un'identità di vedute, che si manifesta non soltanto nel quadro, ma anche nella cornice che completa i caratteri dei protagonisti attraverso un ritratto ambientale fatto di una folla non anonima, ma finemente tratteggiata come il vecchio capofabbrica, i tre riservisti, il padre e la madre del pianista, personaggi di contorno, ma vivi, autentici e tenuti lontano dalla macchietta.

Inoltre il film di Forman è chiaramente indicativo per il suo senso di rottura, per il suo anticonformismo che reagisce all'ottimismo ufficiale del regime senza cadere nella polemica o nella discussione ideologica, per il suo contrapporsi alla idilliaca tematica della felicità della gente semplice prospettata invece dal sovietico *A zozzo per Mosca*, per il suo clima poetico e dolente che rivela l'esistenza di una sconcertante problematica umana e individuale là dove essa sembrava essere stata assorbita e risolta da ragioni politico-sociali.

Molto brava, una vera antidiva, la esordiente Hana Brejchova (sorella della più celebre Jana, protagonista del *Coraggio quotidiano* che quest'anno ha vinto la Mostra di Pesaro) nei panni di Katina. Altrettanto spigliato e disinvolto Vladimir Bucholt. il giovane pianista.

(**Enzo Natta**, "Cineforum", n. 58-59, ottobre-novembre 1966)



È il racconto deliziosamente semplice e solido del modo in cui una giovane donna in cerca d'amore si lascia conquistare da un pianista la notte in cui si svolge un ballo e poi, rispondendo al suo invito casuale, lo segue a casa sua, a Praga.

Quello che trova – due genitori nervosi, che sgridano e trattano amorevolmente il figlio, considerando i suoi peccatucci romantici come fossero i dispetti di un bambino – fornisce un materiale sorprendente per un finale meravigliosamente buffo intrecciato di teneri tocchi di pathos giovanile.

La cosa notevole del film è la sua sincera inconcludenza – i suoi segnali evidenti, casuali che l'amore è qualcosa che i giovani inseguono perennemente ma non potranno mai veramente trovare. È ottimista – ma realista. È pieno di personaggi adorabili.

I migliori, ovviamente, sono i due giovani, interpretati con naturale ingenuità da Hana Brejchova e Vladimir Pucholt, ma sono divertenti e toccanti anche Milada Jezkova e Josef Sebanek nei ruoli dei genitori del ragazzo, e i tre tizi (non accreditati) riservisti dell'esercito al ballo. Le strategie di questi tre per tentare di rimorchiare tre ragazze della fabbrica, inclusa la bionda del titolo, sono commedia della miglior specie. Si chiama commedia umana. Questo è *Gli amori di una bionda*.

(**Bosley Crowther**, “The New York Times”, 27 ottobre 1966)

Alla prima americana al New York Film Festival del 1966 *Gli amori di una bionda* apparve fin da subito come un evento eccezionale. Non si vedeva nulla di tanto innovativo e spontaneo da *I quattrocento colpi* di Truffaut sette anni prima. Il severissimo Bosley Crowther, critico principale del “New York Times”, si spinse fino a vette di apprezzamento inusuali, descrivendolo come “deliziosamente semplice e solido. Ottimista ma realista. È pieno di personaggi adorabili”.

Di solito quando un film raccoglie tanti consensi, significa che qualcosa non va – che è troppo scontato, troppo sentimentale, troppo impaziente di piacere. Niente di tutto ciò vale per *Gli amori di una bionda*, che rimane in perfetto equilibrio tra arguta satira sociale e romanticismo adolescenziale, tra cupa disperazione e speranza irrefrenabile.

*Gli amori di una bionda* si muove lungo la sottile linea che divide sogni e illusioni, tanto solidale con le aspirazioni della sua eroina quanto certo che esse non potranno mai realizzarsi appieno. Negli anni successivi della sua carriera, Forman ha continuato ad esplorare questo conflitto – nella sfida tra il giovane Mozart e il vecchio Salieri in *Amadeus*, ad esempio, o tra gli esploratori della seduzione sessuale e le loro caste vittime in *Valmont*. Gli amori di questa bionda sono gli amori di tutti noi, tanto necessari quanto impossibili.

(**Dave Kehr**, [www.criterion.com](http://www.criterion.com), 11 febbraio 2002)

*Il Cinema Ritrovato. Al cinema*  
Classici restaurati in prima visione

dal 10 aprile  
*Gli amori di una bionda*  
di Miloš Forman  
edizione restaurata  
versione originale

[www.cinetecadibologna.it](http://www.cinetecadibologna.it)  
[www.ilcinemaritrovato.it](http://www.ilcinemaritrovato.it)