

DOPO L'OTTANTANOVE: IMMAGINI DI UNA TRANSIZIONE

Cristiano Diddi

I saggi raccolti in queste pagine sono uno dei tanti modi possibili di raccontare l'ultimo ventennio, trascorso all'insegna di cambiamenti profondi nella vita politica, economica, sociale e culturale dei paesi dell'Europa ex socialista. Il motivo della scelta di ripercorrere questi anni attraverso il cinema anziché affidarsi all'analisi di altre forme artistiche o agli strumenti delle scienze storiche e sociali, è perché il cinema – fucina potente di miti, ma anche specchio dell'immaginario collettivo – ci è parso un mezzo particolarmente idoneo a cogliere gli umori, le speranze e le inquietudini che agitano le società coinvolte nella lunga e difficile transizione innescata dall'Ottantanove. Si potrebbe poi ricordare che le stesse motivazioni estetiche di chi realizza un film non sono altrettanto libere da condizionamenti esterni di chi, ad esempio, scrive romanzi o compone musica: nel processo stesso del suo farsi il cinema presuppone infatti una serie di interazioni assai complesse – il lavoro coordinato di autori, sceneggiatori, operatori, registi, produttori, a loro volta inseriti in un meccanismo industriale regolato da scelte politiche, legislative, finanziarie, promozionali (spesso indipendenti fra loro) – le quali ci parlano molto concretamente, e talvolta meglio di tante analisi sociologiche o culturali, del clima generale in cui quest'arte si sviluppa e della realtà con cui deve fare i conti.

E in effetti, il cinema degli ultimi vent'anni è in grado di offrire uno spaccato fedele, e a diversi livelli, dei tumultuosi rivolgimenti intervenuti nei cosiddetti paesi dell'Est. Documentari e film di finzione hanno testimoniato e tradotto in immagini molte delle concitate fasi del cambiamento e gli stati d'animo che si sono via via succeduti nelle società: dopo l'euforia per le gioiose 'rivoluzioni' colorate e di velluto, l'orgoglio per le riconquistate libertà e le speranze in un futuro pieno di promesse, il cinema ha dato voce al crescente senso di spaesamento e frustrazione di artisti e persone comuni, catapultate nel nuovo sistema capitalista, ha aperto gli occhi sulla pesante eredità dei totalitarismi nella vita pubblica e messo in scena le paure derivanti dall'insorgere di nuove identità, dei nazionalismi e delle derive razziste; per non parlare poi – pensiamo alla ex Jugoslavia – della guerra,

con il clima di paranoia collettiva che ha fomentato, e le atrocità e i traumi che l'hanno accompagnata. La prepotente irruzione di questi nuovi temi ha d'altra parte coinciso con un inevitabile rinnovamento delle forme espressive, che sul piano più squisitamente estetico hanno in diversi casi registrato una notevole discontinuità col passato, in molti altri, viceversa, confermato modelli di racconto e di rappresentazione fortemente debitori ai decenni precedenti l'Ottantanove.

Certo, riunire le varie cinematografie slave sotto un unico ombrello, quasi a considerarle un fenomeno omogeneo e coerente, può apparire troppo e, al tempo stesso, troppo poco.¹

Troppo, dal momento che l'unità del mondo slavo – argomento ormai per molti versi 'da laboratorio', riservato a storici e filologi – sembra aver fatto il suo tempo, soppiantata da un diffuso senso di frammentazione e dalla propensione degli stessi osservatori a enfatizzare le differenze anziché i punti di contatto. Cosa accomuna infatti, oggi, la dinamica Repubblica ceca alla depressa Serbia post-bellica; o la Russia neo-imperiale e neo-slavofila a una Polonia ostentatamente filoatlantica e tutta rivolta a Occidente? E se anche elementi comuni continuano ad esistere, che attualità rivestono per le società di quei paesi, oggi interessate più alle merci e ai prodotti culturali 'made in USA' che non a gettare lo sguardo nell'orto del vicino?

Paiono davvero lontani gli anni – ed era ieri – in cui ancora teneva campo l'idea di una comunità (o, come si dice più tecnicamente, *Gemeinschaft*) slava, che oltre ai buoni argomenti della linguistica e dell'etnografia poteva esibire come vive e attuali le vicendevoli influenze storiche e culturali, i sentimenti panslavi (sia pure aggiornati in ottica internazional-socialista) e la diffusione di un assetto sociale ed economico – quello comunista – per lungo tempo promosso come il prodotto di una lunga tradizione e di una 'specificità slava'. In ogni caso, e di ciò non resta che prendere atto, con l'Ottantanove quell'idea di unità è svanita rapidamente, dovunque sostituita da prospettive marcatamente nazionali, se non nazionalistiche, e d'altra parte diluendosi – anche in nome di quella 'liquidità' di cui parla Zygmunt Bauman – nella dimensione globale, transnazionale e relativistica del mondo post-moderno.

¹ Non ci addentreremo qui negli aspetti tecnico-formali chiamati ad illustrare somiglianze e differenze tra le singole cinematografie (per questo si vedano i saggi che seguono) e ci limiteremo a poche osservazioni di carattere generale, che pure, ci sembra, fanno da contesto alle attuali tendenze del cinema e della cultura nel suo complesso.

Al tempo stesso limitare la trattazione ai soli paesi slavi può apparire, come si diceva, troppo poco. Se è vero infatti che le strutture politiche, economiche e sociali dopo Jalta hanno determinato (o perpetuato) analogie e convergenze nelle culture e negli stili di vita di cechi e polacchi, bulgari e russi ecc., è pur vero che lo stesso discorso vale anche per altri popoli e tradizioni dell'ex cortina di ferro, talché allargare il discorso a paesi come Romania, Ungheria, ex DDR o paesi baltici non sarebbe, in questo contesto, fuori luogo, come tanti indicatori confermano, compresa la produzione cinematografica che qui ci preme più da vicino.²

Sarebbe però un errore voler vedere in questa convergenza solo il risultato dei processi degli ultimi sessant'anni. Chiunque si rifiuti di considerare la storia come una somma di fughe in avanti casuali e prive di qualsiasi logica, dovrà ammettere che sugli atteggiamenti dei popoli e le dinamiche culturali est-europee dell'ultimo ventennio ha continuato ad agire una memoria di più lungo periodo, a sua volta inserita in un orizzonte che trascende gli attuali confini politici. Non potendoci dilungare su questioni degne di ben altro spazio, ci limiteremo a richiamare una sola nozione, ormai di uso comune e qui, a nostro avviso, particolarmente appropriata: quella che va sotto il nome di Europa centrale e centro-orientale. Nozione a dir poco problematica e dai contorni storicamente instabili (come quelli degli imperi che nel cuore del continente si sono avvicinati), il cui tratto più saliente sta però nel rievocare entità politiche e statali per lo più composite e riotose a facili riduzionismi sul piano nazionale, linguistico e culturale, e forse proprio per questo di solito percepita o sbrigativamente archiviata dalle opinioni pubbliche occidentali come un tutt'uno indistinto ('l'Europa dell'Est'), a conferma della difficoltà – o meglio, il rifiuto – dell'Occidente di metabolizzare fino in fondo e far proprio lo spazio latamente 'est-

² Sulla condizione delle varie cinematografie est-europee dopo l'Ottantanove, per molti versi analoga a quelle slave, si veda a titolo di esempio: B. Byg, *La fine della DDR e l'esistenza ultraterrena della sua cultura cinematografica*, in *Oltre il Muro. Il cinema tedesco contemporaneo*, a c. di O. Möller e G. Spagnoletti, Venezia 2008, pp. 43-58 (con bibliografia); J. Pintér, *Il peso della libertà. Il cinema ungherese dopo il cambiamento di regime*, in *La cinematografia nell'Europa centro-orientale dopo il 1989*, a c. di M. Marin, Gorizia 2006, pp. 65-77. Quanto alla cinematografia romena, che in questi anni si è rivelata una delle più vivaci grazie a registi come C. Puiu, R. Muntean, C. Porumboiu, C. Mungiu si vd. p. es. A. O. Scott, *New Wave on the Black Sea*, "The New York Times Magazine", 20 gennaio 2008 (<http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html>). Si vedano inoltre i numeri monografici della rivista "KinoKultura" dedicati alle varie cinematografie nazionali dell'est-Europa, all'indirizzo: <http://www.kinokultura.com/index.html>.

europeo', sentito come una sorta di oggetto sconosciuto, se non addirittura un corpo estraneo.³ Nozione a tal punto controversa, quella di Europa centro-orientale, da comprendere (ecco un altro motivo di difficoltà ad imbrigliarla) anche un groviglio di sentimenti ambivalenti delle varie nazionalità coinvolte, spesso animate da una reciproca attrazione/repulsione e dalla denigrazione/nostalgia (o mito) per un destino condiviso; dal desiderio – per lo più frustrato – di appartenere a una ideale Europa di pari e da un latente, indefinito complesso d'inferiorità nei confronti dell'Occidente (compensato, s'intende, da un complesso di superiorità dall'altra parte).⁴

Tornando al tema, per quanto riguarda le cinematografie, quelle sorte dalle ceneri delle ex democrazie popolari non nascondono l'elaborazione, più o meno consapevole, dei diversi aspetti evocati e nonostante le imperanti narrazioni nazionali del presente continuino ad attingere al comune patrimonio di questa fantasmatica 'Europa dell'Est', lasciando intravedere prospettive più ampie – di volta in volta balcaniche, centro-europee, est-europee – che giustificano, ed anzi sollecitano un approccio che non sia rigidamente nazionale.⁵ E in fondo, in questo il cinema non fa che sugge-

³ Com'è noto, il concetto di Europa centrale e centro-orientale entra nel dibattito storiografico piuttosto tardi e problematizza tanto la suddivisione classica Nord-Sud (tra antico mondo mediterraneo e mondo barbarico), quanto quella Est-Ovest (in età moderna coincidente con i confini tra cattolicesimo e ortodossia). Questo concetto, che nella seconda metà del secolo scorso ha trovato i suoi più convinti assertori nell'ambiente della dissidenza ceca, polacca e ungherese (O. Halecki, J. Szűcs, F. Fehér ecc.), non va d'altra parte confuso con quello di 'Mitteleuropa', un'altra categoria 'da laboratorio' (o, se si vuole, equivalente dotto e raffinato delle più sommarie definizioni correnti tipo, appunto, 'Europa dell'Est' ecc.) che i vari popoli dell'area – prima e dopo l'imperial-regia monarchia – hanno più subito che condiviso e alla quale molti autorevoli intellettuali (cechi, croati, ungheresi, romeni ecc.) hanno perlopiù mostrato insofferenza e ostilità.

⁴ Riguardo alla scarsa capacità (e volontà) dell'Occidente di comprendere ciò che sta oltre, diciamo, la vecchia linea Lubeca-Trieste, l'esempio più eclatante ci è forse offerto dalla disastrosa gestione della crisi jugoslava degli anni Novanta, per lungo tempo condotta con una superficialità e un diletantismo senza pari. Né, a distanza di anni, le dinamiche della UE allargata a 27 sembrano smentire i termini di un confronto tra 'vecchi' e 'nuovi' europei che oscilla, come sempre, tra la sussiegosa e a tratti insofferente condiscendenza degli uni e l'ansia emulativa (ovvero ansia di riconoscimento, talora accompagnata da una acuta ipersensibilità sulle questioni nazionali e identitarie) degli altri.

⁵ Sull'esistenza di uno 'spazio balcanico' comprendente, oltre alle ex repubbliche jugoslave, Bulgaria, Romania, Albania e Grecia (e riguardante evidentemente non solo il cinema) si sono pronunciati diversi studiosi: cfr. p. es. *The Cinema of the Balkans*, Ed. by D. Jordanova, Preface by D. Makavejev, London-New York 2006. Di Jordanova vd. pure *Ci-*

rire a modo suo i medesimi paradigmi proposti, ad esempio, dalla grande letteratura, dove i migliori cantori di questa ex Cacanìa dilatata e dalle identità plurime – Canetti, Koestler, Krleža, Miłosz, Kiš, Kundera, von Rezzori (compreso quello delle *Memorie di un antisemita*, naturalmente), ecc. – altro non sono se non gli interpreti di uno spazio dotato di una specificità eclettica, consistente appunto nell'irriducibile pluralità delle sue componenti umane, linguistiche e culturali.⁶

Sono queste, in breve, le ragioni – forti o deboli, giudicherà il lettore – che hanno indotto a riflettere sulle trasformazioni degli ultimi vent'anni attraverso il mezzo cinematografico, fermando l'obiettivo in particolare sul mondo slavo (ma con la possibilità, come si vede, di ampliare ulteriormente il campo d'indagine).

I saggi qui riuniti, alcuni dei quali dovuti ad autori provenienti dalle stesse aree prese in esame e dunque testimoni diretti della transizione, mettono bene in luce i principali nodi problematici e le tendenze produttive, estetiche e tematiche che hanno caratterizzato gli ultimi due decenni e permettono di apprezzare tanto i processi culturali convergenti quanto le specificità e le differenze, spesso profonde e significative, da un paese all'altro.

I primi anni dopo la caduta dei regimi, e in particolare la prima metà degli anni Novanta, hanno registrato un po' dovunque una crisi acuta dell'industria cinematografica, dovuta a una molteplicità di fattori, tra cui il collasso economico, l'implosione del sistema, il fallimento di molte case di produzione statali e la penuria di fonti di finanziamento, visto che anche i privati erano restii a investire in un settore che non sembrava garantire alcun ritorno economico. Anche quando le principali istituzioni sono entrate in crisi, l'esistenza di strutture con una solida tradizione alle spalle ha consentito tuttavia di arginare gli effetti nefasti di questo declino: scuole e accademie come quella di Łódź, Ljubljana e Zagabria, la FAMU di Praga o

nema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media, London 2001. Allo stesso modo si può parlare di un cinema dell'Europa centro-orientale, su cui esiste ormai una ricca bibliografia: vd. tra gli altri J. Graffy, *Eastern European and Russian Cinema*, London 2000.

⁶ Un buon esempio del 'caleidoscopico etnico' rifuso in questo spazio proteiforme può fornircelo la storia secolare della città di Wrocław (Breslau, Vretslav ecc.) raccontata in N. Davies, R. Moorhouse, *Microcosmo. L'Europa centrale nella storia di una città*, Milano 2005. Naturalmente è quasi superfluo rammentare che di simili 'microcosmi' sono punteggiate tutte le regioni storiche dell'Europa centro-orientale, e dunque non solo la Slesia, ma anche Istria, Dalmazia, Bosnia, Voivodina, Transilvania, Bucovina, Galizia, ecc.

il VGIK di Mosca, pur tra mille difficoltà, hanno infatti continuato a operare, garantendo continuità e formazione a nuove generazioni di cineasti. Presto sono nate inoltre case di produzione private e iniziative a capitale misto, mentre a una timida proiezione internazionale dei prodotti cinematografici hanno contribuito le crescenti aperture alle coproduzioni (in particolare con Francia e Germania), e naturalmente i festival più attenti alle nuove tendenze del cinema est-europeo: da quelli di Berlino, Locarno, Mosca, ai vivaci appuntamenti periodici di Karlovy vary, Wiesbaden, Sarajevo, Belgrado, Cottbus, Pola, Trieste, per non parlare delle iniziative di risonanza più locale, come Gdynia, Ekaterinburg o come il Festival di Vladivostok, notoriamente finanziato dalla mafia russa, che in Russia e Ucraina investe ingenti capitali nell'industria cinematografica.

Anche sul piano più squisitamente estetico, la 'svolta' ha segnato una crisi profonda, che ha obbligato a un generale ripensamento. Sullo sfondo di un mercato caotico e in gran parte dominato dalla produzione commerciale, l'abolizione della censura e la fine di un cinema basato sulla committenza statale hanno stimolato una produzione variegata (sul piano tematico come su quello stilistico-espressivo), anche se dagli esiti non sempre coerenti o memorabili. Accanto ad alcune vecchie glorie dei decenni precedenti (Andrzej Wajda, Věra Chytilová, Kira Muratova) e ai registi della generazione 'di mezzo', già attivi fra gli anni Settanta e Ottanta, si è affacciata tutta una schiera di cineasti giovani e giovanissimi, formati ormai in un contesto post-socialista e per questo portatori di uno sguardo nuovo sulla realtà. I grandi fermenti dell'attualità hanno chiamato a sfide inedite per ritrarre una realtà fluida come non mai, anche se il cinema *engagé* e 'di rottura' – estetica e morale – come quello delle vecchie 'onde' degli anni Sessanta-Ottanta, in un mondo completamente cambiato qual è quello odierno e soprattutto in un mercato per certi versi più crudele e cinico dei passati regimi, non si è potuto ripetere (ma si deve almeno menzionare, a cavallo degli anni Novanta, il coraggioso impegno civile di diversi registi serbi contro il regime di Milošević).

Una volta liberi dai vincoli della censura, dovunque si è avvertita l'esigenza di riappropriarsi della propria memoria e di riconsiderare temi ed episodi che, per motivi diversi, nei decenni precedenti erano passati sotto silenzio o venivano trattati secondo i precetti e le convenzioni della retorica socialista. È indicativo a questo proposito il recupero e la distribuzione di un gran numero di film girati ancora fra gli anni Sessanta e Ottanta, ma mai proiettati in pubblico ('film dei conigli', come li chiamavano nell'ex DDR), come pure la realizzazione di diverse pellicole dedicate a episodi

oscuri della seconda guerra mondiale, tra cui alcuni massacri a sfondo etnico o classista commessi in quel periodo (un esempio per tutti: *Katyń*, di Andrzej Wajda, 2007).

Altrettanto rilevanti, nelle varie cinematografie, sono i soggetti che affrontano le questioni dell'identità nazionale e i contenziosi più o meno esasperati tra maggioranza e minoranze, talvolta purtroppo trattati in maniera tutt'altro che innocente, piegati come sono a logiche di propaganda nazionalista promosse – e talora finanziate – dagli stessi governi (si pensi a *Gospa* [La madonna] del croato Jakov Sedlar, 1994, o alla recente rilettura di *Taras Bul'ba*, del russo Vladimir Bortko, 2009). Torna ad essere oggetto di un ripensamento non superficiale anche la storia degli ebrei dell'Europa centro-orientale, tema che sembra riproporsi con maggiore frequenza in Polonia, dove il cinema dell'elaborazione del lutto, esplorando i passati rapporti tra polacchi ed ebrei, si fa evidentemente carico, per dirla con le parole di Tadeusz Lubelski, del "dramma della coscienza sporca dei polacchi". Sempre nel processo di recupero della memoria si inquadrano le riletture dei classici della letteratura, che danno la possibilità di rispecchiarsi nel proprio passato e di osservare con sguardo riflessivo e distaccato le contraddizioni del presente (si pensi al *Pan Tadeusz*, ancora di Wajda, 1999, o allo sceneggiato TV *Master i Margarita*, di V. Bortko, 2005).

Fatica invece a farsi strada una riflessione spassionata sul passato più recente, capace ad esempio di affrontare, con spirito costruttivo e senza malizia, il tema della responsabilità di individui e gruppi sociali nella vita pubblica dei passati regimi. Rimangono così in penombra i tanti aspetti legati al grado di coinvolgimento con il potere costituito, le conseguenze di una lealtà anche solo generica e 'passiva' verso il partito, fino al problema della partecipazione volontaria e della compromissione personale nell'apparato repressivo dello stato. Di fronte a temi così scabrosi, a seconda dei casi motivo di disagio, vergogna o risentimento, il cinema riflette quanto è dato osservare nelle stesse società del dopo-Muro, dove – salvo casi eccezionali, perlopiù coincidenti con campagne ideologiche più orientate alla ricerca del consenso che a ristabilire la verità dei fatti (si pensi alla controversa *lustracja* voluta dai gemelli Kaczyński) – si preferisce non rivangare in un passato per molti versi doloroso, protraendo in questo modo la sostanziale rimozione del problema.⁷

⁷ Non è un caso che anche un film come *Das Leben der Anderen* (*Le vite degli altri*, F. von Donnersmarck, 2006), oltre ad essere un caso tutto sommato isolato, sia dovuto a un regista molto giovane (classe 1973) e soprattutto estraneo alla realtà della DDR.

Di grande successo per l'immediata identificazione del pubblico nei soggetti rappresentati sono le tematiche legate al presente, che – nel film commerciale e di genere, come nel cinema d'autore – portano sulla scena la vita al tempo del capitalismo, indagandone i molteplici aspetti sociali e di costume: dagli stili di vita della nuova borghesia, sempre più omologata nel segno di un consumismo accolto con ingenuo fervore, all'ascesa delle nuove oligarchie, spesso non meno feroci delle precedenti; dalla denuncia delle nuove povertà e dell'alienazione sociale ai guasti prodotti nei rapporti fra gli individui dai nuovi valori; dall'esplosione delle subculture giovanili metropolitane al dilagare pervasivo della malavita, spesso ritratta secondo i modelli del nuovo cinema americano. Nei casi più estremi sale poi alla ribalta la guerra, che quando non viene trasfigurata in una dimensione surreale e simbolica (si pensi solo all'acclamato *Ničija zemlja* [*No Man's Land*] di Danis Tanović, 2001, o anche *Underground*, di Emir Kusturica, 1995) impone di prepotenza tutto il suo carico di drammi, che vanno dai traumi arrecati da massacri e abusi di ogni genere allo sradicamento di esuli e sfollati, fino alle nuove tensioni interetniche, spesso derivanti da una forzosa convivenza di gruppi eterogenei, confinati in squallide periferie urbane e arruolati dal crimine organizzato. Gran parte di questo nuovo cinema tende a mettere in scena, come si è detto, tutta una umanità di persone comuni alle prese con una quotidianità frenetica e inquieta, spesso concentrandosi su figure marginali e perdenti (disoccupati, immigrati, reietti, disadattati, sognatori), i cui caratteri e comportamenti – segnati da frustrazione, nevrosi, apatia e descritti con toni di volta in volta ironici, grotteschi, surreali, moralistici – fissano una forte discontinuità rispetto al passato, rovesciando gli stereotipi positivi e le convenzioni dell'estetica socialista.

L'arrivo dei tempi nuovi, con i suoi bruschi rivolgimenti, ha spesso alimentato nelle società anche un particolare sguardo retrospettivo sulla vita prima della 'svolta': vita che, decantata dei suoi aspetti più grami e oscuri e relegata nella rassicurante immobilità delle esperienze ormai concluse, ha finito talvolta per apparire paradossalmente migliore di quella odierna. Come l'ironica 'caccia alle farfalle' di Ioseliani che dà il titolo al presente *dossier*, l'elaborazione della perdita irreparabile di quell'esistenza ha coinciso con una fuga dalla realtà e con l'effimero recupero di un passato idealizzato e ammantato di nostalgico sentimentalismo. È quella, per dirlo in una parola, che i tedeschi orientali hanno definito *Ostalgie*:⁸ un atteggiamento

⁸ Sul tema della nostalgia è stato scritto molto: vd. tra gli altri il volume *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, a c. di F. Modrzejewski e M. Sznajderman, Milano 2003.

mento nostalgico, variamente raccontato anche dal cinema, grazie al quale milioni di persone hanno cercato di ridare dignità ai ricordi cari di un passato altrimenti svalutato e irriso dalla nuova realtà; un passato spesso associato ai ricordi della propria giovinezza (di *Ostalgie* hanno sofferto soprattutto coloro che tra gli anni Ottanta e Novanta erano ancora ragazzi) e ingenuamente nobilitato attraverso il recupero di una mitologia del quotidiano fatta di linguaggi, prodotti culturali, consuetudini e oggetti d'uso.⁹ Con l'andare del tempo, tuttavia, anche questo sentimento sembra essersi affievolito, incalzato da un'attualità che tutto travolge e soprattutto dall'emergere di autori e registi delle nuove generazioni che, come il loro pubblico, hanno sempre meno legami col recente passato e preferiscono rivolgere lo sguardo in altre direzioni.

Come è stato detto, ciascuno degli autori coinvolti nella presente iniziativa ha affrontato il compito di descrivere la propria area di competenza secondo un'ottica prevalentemente nazionale, senza con ciò trascurare aperture a comparazioni più ampie; in questa prospettiva ha organizzato i materiali in piena libertà, guidato dalla propria scala di valori e dalla sensibilità personale, facendo del cinema un punto di osservazione privilegiato sul più ampio contesto socio-culturale di questi anni.

Al di là del loro valore informativo, la ricchezza degli interventi ci pare tale da renderli una valida introduzione a una realtà di per sé molto articolata e nel complesso poco conosciuta, e per la quale, specie in Italia, mancano strumenti di carattere sistematico. Per tale motivo, senza che fossero queste le intenzioni di partenza, il *dossier* può forse rappresentare una piccola e non indegna appendice (pur limitata sul piano cronologico e areale, e soprattutto con ambizioni infinitamente più modeste) a opere di ben altro

⁹ Esprime bene questo sentimento nostalgico (nella variante locale: *jugonostalgija*) il *Leksikon Yu mitologije. Prilozi za jednu arheologiju budućnosti*, a c. di I. Adrić, V. Arsenijević, Đ. Matić, Beograd-Zagreb 2003, riproposto di recente in forma elettronica ampliata (www.leksikon-yu-mitologije.net). In questo repertorio tematico della 'mitologia' jugoslava, caratterizzato da un tono giocoso e al tempo stesso commovente, accanto a ricordi, testimonianze, immagini e fotogrammi di film, documentari, serie TV, spot pubblicitari e cartoni animati sfilano canzoncine per bambini, musica pop, pubblicistica varia e persino un intero catalogo di prodotti – presentato non senza un certo balcanico gusto del *kitsch* – in cui trovano posto, tra l'altro, capi di abbigliamento, opere di design, generi alimentari e oggetti-feticcio (se vogliamo, gli equivalenti dei tanto rimpianti cetriolini dello Spreewald di *Good Bye Lenin!*, W. Becker, 2003) che come per magia riportano in vita i tempi della Jugoslavia titina.

respiro, che in questi ultimi anni hanno arricchito enormemente il panorama editoriale italiano sul cinema. Per citarne una sola, vale la pena ricordare l'eccellente *Storia del cinema mondiale* coordinata da Gian Piero Brunetta,¹⁰ che copre la produzione dalle origini alla fine del XX secolo e che, per ragioni oggettive, sacrifica la fase più recente, o addirittura tratta all'interno di cornici più generali alcune cinematografie qui considerate separatamente (è il caso delle nuove cinematografie della ex Jugoslavia, ma anche del cinema ucraino, che nell'opera citata rimangono indistinte all'interno della produzione jugoslava e russo-sovietica).¹¹ E lo stesso potrebbe dirsi per i registi, dove pure, nei tre densi volumi che completano la suddetta *Storia*, per scelta obbligata e necessaria, molti nomi presenti in questo *dossier* sono, per motivi diversi, omessi.¹²

Nel licenziare il lavoro, l'auspicio di chi scrive è che questo *dossier* possa aggiungere – nel suo piccolo – qualche materiale all'edificio della conoscenza sui temi trattati; e, se possibile, togliere qualche mattone dai muri dell'indifferenza e dell'incomprensione che, rapidamente e da più parti, sono stati eretti dopo l'Ottantanove. Compito, questo, non meno importante delle analisi di taglio più specialistico e che vale la pena perseguire: con la medesima determinazione dei pionieri dei vecchi film sull'edificazione del socialismo, ma, diversamente da loro, senza il fardello ingombrante dell'ideologia.¹³

¹⁰ Cfr. *Storia del cinema mondiale* a c. di G. P. Brunetta, voll. I-V, Torino 1999-2001.

¹¹ Cfr. i saggi di S. Grmek Germani per il cinema jugoslavo e quelli di Ju. Civ'jan, N. Nusinova e soprattutto di O. Bulgakova e M. Trofimenkov sul cinema russo e sovietico, tutti contenuti nel vol. III: *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Torino 2000, tt. 1 e 2. Si deve constatare che il contributo sul cinema ucraino qui presentato è anche uno dei pochissimi disponibili in una lingua occidentale: ad esso si deve aggiungere adesso l'interessante numero monografico di "KinoKultura", uscito proprio mentre questo volume va in stampa: cfr. "KinoKultura" – Special Issue 9: *Ukrainian Cinema* (December 2009), Ed. by V. Chernetsky, all'indirizzo: <http://www.kinokultura.com/specials/9/ukrainian.shtml>.

¹² Cfr. *Dizionario dei registi del cinema mondiale*, a c. di G. P. Brunetta, voll. I-III, Torino 2005-2006.

¹³ In conclusione, è gradito dovere ringraziare quanti hanno reso più agevole la pubblicazione di queste pagine: in primo luogo, Sanja Roić, Grzegorz Franczak e Viviana Nosilia; un grazie anche a Oxana Pachlovs'ka, per la gentile disponibilità a controllare il testo di Serhij Trymbač. Sebbene irrituale, ci sia infine consentito esprimere un caloroso ringraziamento al 'compagno di ventura' Francesco Pitassio: per l'entusiasmo con cui per primo accettò di unirsi al progetto e per il prezioso contributo reso al buon esito dell'impresa.