

EUROPA ORIENTALIS 28 (2009)  
CULTURA E IDENTITÀ NAZIONALE  
NELLE NUOVE CINEMATOGRAFIE JUGOSLAVE

*Etami Borjan*

Il violento crollo della Jugoslavia e la proclamazione di indipendenza di cinque stati nazionali – Slovenia, Croazia, Bosnia ed Erzegovina, Serbia e Montenegro, Macedonia (e recentemente anche Montenegro e Kosovo) – ha segnato la fine di un'industria cinematografica unitaria e di un cinema multinazionale e multiculturale. Numerosi erano stati, nei decenni passati, i tentativi di creare in Jugoslavia un'identità culturale sovranazionale, salvaguardando al tempo stesso le diversità linguistiche, storiche e culturali, e la produzione cinematografica aveva di fatto contribuito a costruire una ideologia di fratellanza e unità tra i popoli jugoslavi. A partire dagli anni Novanta, però, quei valori hanno finito per essere denigrati e offuscati dalle politiche nazionaliste nelle varie repubbliche: e mentre il crollo del socialismo e del comunismo nell'Europa dell'Est alimentava la speranza di una nuova Europa unita, la guerra in Jugoslavia ha dimostrato che il nuovo modello di 'democratizzazione' e 'occidentalizzazione' non era applicabile a questa regione del mondo.

La Jugoslavia era un paese multinazionale, a metà strada tra l'Oriente e l'Occidente e tra due sistemi, due blocchi politici: e se la guerra non ha cancellato del tutto gli elementi storici e culturali comuni ai vari popoli, certo ne ha accentuato le diversità, con la nascita di nuovi stati nazionali che hanno dato vita a nuove identità. Lo scoppio dei nazionalismi del periodo postcomunista e i modi di affrontare i problemi della nazione e dell'etnicità hanno condannato i nuovi stati a un lungo periodo di esclusione dalla nuova mappa d'Europa: trascurando sempre più i punti di contatto e i reciproci legami storici e culturali, essi hanno finito per negare l'altrui identità a esclusivo vantaggio della propria. L'esigenza di creare una cultura 'autentica' quale preludio a un moderno stato nazionale si è avvertita in quasi tutte le repubbliche ex jugoslave: il nuovo territorio, politico e geografico, doveva essere ridefinito attraverso una specie di 'rinascimento' – ideologico, storico, etno-culturale – e questo aspetto è evidente anche

nella produzione cinematografica del primo decennio successivo alla dissoluzione.

Parlando delle repubbliche della ex Jugoslavia nel contesto della produzione cinematografica, la teorica del cinema Nevena Daković ricorre a un termine sovranazionale e sovraterritoriale, *Balkanness* ('balcanismo'), per descrivere l'idea dell'identità balcanica e le sue incarnazioni nel cinema. L'autrice, pur cosciente dell'ambiguità del termine, che include un'ampia gamma di aspetti etno-culturali, parla del cinema dei Balcani come di un possibile 'genere' cinematografico.<sup>1</sup> Sebbene il tentativo di raggruppare i film che tematizzano il problema dei Balcani sotto un unico genere sia fragile e ambiguo, è vero che i Balcani comprendono, sul piano geografico, un territorio che va ben oltre i confini della ex Jugoslavia, e perciò può essere vantaggioso usare il termine 'balcanismo', a patto di descrivere più ampi processi di ridefinizione delle identità nazionali dei paesi post-jugoslavi, i quali hanno spesso oscillato tra il patrimonio storico-culturale dell'Europa occidentale e quello dei Balcani.

La guerra, il tema che accomuna le nuove cinematografie negli anni Novanta, è strettamente legata al mito della nazione e alla volontà di realizzare lo stato-nazione: il concetto di nazione doveva essere re-inventato, allo scopo di convincere i singoli popoli della loro superiorità nei confronti dei propri vicini. Una parte della produzione cinematografica dei primi anni Novanta è apertamente propagandistica. In questi anni diversi registi si mettono al servizio dei governi e con i loro film esaltano la retorica nazionalista; più in generale, giornali, TV e cinema svolgono un ruolo fondamentale nella formazione della coscienza collettiva, preliminarmente allo scatenamento del conflitto. Era necessario creare immagini, concetti, parole che spingessero a uccidere e il cinema era lo spazio per la creazione dell'Altro, culturalmente diverso, nei confronti del quale si definisce la propria identità e integrità. Uno dei film più rappresentativi di questa ondata nazionalista è *Nož* (Il coltello, 1999) di Miroslav Lekić, basato su un'opera di Vuk Drašković. È la storia della guerra tra i musulmani e i serbi, dove si giustifica il fascismo serbo e si rappresenta il popolo serbo come innocente, ingiustamente attaccato e privo di qualsiasi responsabilità per i crimini di guerra. Due film di Jakov Sedlar, il regista più famoso del regime di Tuđman,

---

<sup>1</sup> N. Daković, *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, Beograd, FDU, Institut za pozorište, film, radio, televiziju, 2008, p. 24. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono mie.

*Gospa* (La Madonna, 1994) e *Četverored* (In fila per quattro, 1999) sono altrettanti esempi della retorica nazionalista croata, con elementi di cattolicesimo. Il secondo film è un tentativo di revisionismo storico e di esaltazione del movimento fascista croato (ustaša) dell'inizio degli anni Quaranta. Il film mostra il massacro degli ustaša nel campo di concentramento di Bleiburg ad opera dei partigiani, ma allo stesso tempo allude alle similitudini tra il nuovo aggressore serbo e l'esercito antifascista di Tito.

Il problema dell'identità dei nuovi paesi è tutt'oggi centrale, fluida e in via di continua definizione, e coinvolge i Balcani ben oltre i loro confini geografici. Come osserva anche Dina Iordanova

nel mio uso i 'Balcani' non sono un concetto geografico, ma un concetto che denota un'entità culturale, vagamente delineata dai comuni legami bizantini, ottomani e austro-ungarici e dalla specifica posizione marginale della regione rispetto all'Occidente europeo. Nominalmente i Balcani comprendono la Bulgaria, la Macedonia, la Serbia e il Montenegro, la Bosnia e l'Erzegovina e l'Albania. Paesi come Croazia, Slovenia, Grecia, Romania, Moldavia e Turchia sono 'Balcani' per quanto riguarda gli elementi storici, il patrimonio culturale e la concettualizzazione di sé, anche se alcuni hanno abbracciato, per vari motivi, una posizione diversa nel moderno immaginario occidentale.<sup>2</sup>

Il mosaico multiculturale dei Balcani non è condizionato solo dalla politica, ma anche dai rapporti con la cultura, il territorio e l'identità europea. Il cinema dei Balcani non è dunque solo quello fatto *nei* Balcani, ma anche *sui* Balcani ed è interessante paragonare le due immagini che i rispettivi testi producono, osservare cioè la visione balcanocentrica accanto a quella europocentrica. E infatti Iordanova insiste sull'importanza della storia nella percezione dei paesi che stanno dentro e fuori i Balcani: benché i paesi balcanici condividano molti aspetti, la studiosa rifiuta l'approccio inclusivo alla regione finora praticato dai mass media occidentali, i quali fanno pensare che tutti i paesi balcanici siano uguali fra loro e i Balcani una zona coerente e omogenea. A questa visione europocentrica si oppone quella dei popoli balcanici che preferiscono vedersi diversi e, nonostante il comune patrimonio storico-culturale, accentuano più volentieri le differenze che le similitudini. Così anche i nuovi paesi jugoslavi si ribellano alla concettualizzazione unitaria.

Riguardo alla percezione occidentale dei Balcani, Maria Todorova enu-

---

<sup>2</sup> D. Iordanova, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, London, British Film Institute, 2001, p. 6.

mera tre caratteristiche principali: l'esotismo, l'ambiguità e la cosiddetta *thirdworldization*.<sup>3</sup> Nello stereotipo occidentale la ex Jugoslavia, concepita come un paese 'balcanico', è vista infatti come una regione esotica, barbara, selvaggia, primitiva, sottosviluppata, patriarcale e spesso gli stessi registi jugoslavi hanno accettato di autorappresentarsi in questo modo, sapendo che solo così potevano essere riconosciuti nei paesi europei. Non è un caso che i film di Emir Kusturica abbiano avuto grande successo presso la critica e il pubblico occidentali: film come *Il tempo dei gitani* (1989), *Underground* (1995) e *Gatto nero, gatto bianco* (1998) sono infatti una sorta di film etnografici che rappresentano l'Altro come esotico, violento e incomprendibile. Ed è sempre per questo che la Todorova traccia una similitudine tra Balcani in senso lato e Terzo mondo: esotismo, contraddizioni, ambiguità e senso di superiorità sono in effetti gli elementi attraverso i quali l'Occidente percepisce i Balcani, sorta di Terzo mondo nel Primo mondo.

Un altro problema che i paesi balcanici hanno dovuto affrontare è la loro collocazione nella nuova mappa d'Europa. Con la scomparsa dell'ideale confine che divideva l'Europa occidentale dall'Europa dell'Est, la posizione dei paesi appartenenti a quest'ultima è cambiata: si è creato così un blocco dell'Europa Centrale, gravitante verso l'Occidente e distinto dai Balcani, che sono rimasti isolati. La guerra, poi, non ha fatto che aggravare l'isolamento della regione, al punto che la Jugoslavia, insieme ad altri paesi dell'area balcanica, è rimasta uno spazio semanticamente invisibile e concettualmente escluso dall'Europa. Applicando gli studi sull'orientalismo e gli studi post-coloniali alla presente situazione, Dina Iordanova parla non a caso di 'orientalizzazione' dei Balcani:

Nell'immaginario balcanico, i Balcani possono essere associati a tutte le caratteristiche che descrivono il Terzo mondo, ma solo in apparenza. La loro 'europeicità' è un aspetto fondamentale della loro essenza interiore, che è stata loro negata e deve essere reclamata.<sup>4</sup>

I Balcani, dunque, pur essendo esclusi dallo spazio semantico europeo (a differenza dei paesi centro-europei), sentono di appartenere all'Europa, come si vede anche dall'attività politica e diplomatica dei singoli paesi ex-jugoslavi, il cui impegno principale è quello di rientrare in Europa. La causa della loro esclusione, ancora oggi (tranne il caso della Slovenia, il

---

<sup>3</sup> M. Todorova, *Imagining the Balkans*, Oxford-New York, Oxford Univ. Press, 1997 [trad. it.: *Immaginando i Balcani*, Lecce, Argo, 2002].

<sup>4</sup> D. Iordanova, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*, cit., p. 31.

primo paese dell'area ad entrare nell'UE, e della Romania e Bulgaria, che ne fanno parte dal 2007), non è solo di natura politica ed economica: i Balcani sono rimasti mentalmente fuori dai confini culturali europei.

Un processo simile si osserva anche per i paesi della ex Jugoslavia; non è un caso che la stessa Iordanova non consideri Croazia e Slovenia come paesi balcanici. Dopo il crollo, infatti, in ambedue i paesi è stata forte la tendenza delle rispettive élites politiche a rafforzare l'identificazione con l'Occidente, favorita anche dalla loro vicinanza geografica all'Europa, mentre l'identificazione coi Balcani ha assunto connotazioni peggiorative: l'opinione pubblica ha richiamato l'influenza storica dell'Impero austro-ungarico, associato al progresso dell'Europa occidentale, e sottovalutato o addirittura negato l'impatto dell'influsso ottomano collegato ai Balcani. Gli intellettuali, dal canto loro, hanno avuto difficoltà a trovare una via d'uscita dall'esclusione dallo spazio europeo e molti artisti hanno accettato volontariamente di autorappresentarsi secondo gli stereotipi europei. Questa intenzionale denigrazione di sé ha diversi risvolti, fra i quali l'autoimposto esotismo nel cinema, cui si accennava sopra, ma anche la prassi corrente di autocriticarsi in occasione di interviste con i giornalisti occidentali o l'accettazione di un presunto primitivismo.<sup>5</sup> Molti dei film prodotti nei Balcani concorrono a questo processo di esclusione, anche se del tutto inconsciamente, dal momento che mostrano l'immagine 'indigena' dei propri popoli; d'altra parte, l'Europa accetta l'immagine stereotipata senza lasciare spazio a un'eventuale concettualizzazione alternativa dei Balcani.

Va detto che parlare di 'genere balcanico' è rischioso, poiché le frontiere culturali della regione sono difficilmente delineabili e lo stesso territorio si presenta eterogeneo. Per lo stesso motivo è difficile parlare delle singole cinematografie jugoslave come completamente 'autoctone', relegandole *tout court* entro i confini geografici dei rispettivi paesi. L'insieme dei tratti comuni ai vari paesi rende molto difficile tale divisione, la quale, per di più, spesso non coincide con gli attuali confini. Ciò nonostante si procederà a presentare le singole cinematografie nazionali – circoscritte alla ex Jugoslavia e rispettando la nuova divisione politica – tenendo però presente che nei film presi in esame si noteranno affinità tematiche e stilistiche che potrebbero costituire un buon pretesto per parlare di un cinema di 'genere balcanico'. Prendendo in considerazione i processi culturali cui si accennava sopra, proponiamo un'analisi delle modalità con cui il cinema

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 67.

dei nuovi paesi riflette l'attuale situazione politico-sociale ed economica e come esso contribuisce, nelle nuove realtà politiche, alla costruzione del nuovo immaginario collettivo. Il cinema è un'espressione della cultura e un mezzo di (auto)rappresentazione dell'identità nazionale: l'analisi dei film ci aiuta dunque a capire in che modo il testo filmico rappresenta il legame tra identità nazionale, storia e politica e in che misura partecipa alla formazione del senso di appartenenza a una comunità nazionale.

#### Cinematografie in transizione

##### Serbia e Montenegro

Fino al crollo della Jugoslavia i due principali centri di produzione cinematografica erano Zagabria e Belgrado, seguiti da Ljubljana, Sarajevo e Skopje, e il sistema si reggeva sulle case di produzione statali: "Avala Film" (Serbia), "Zeta film" (Montenegro), "Jadran film" (Croazia), "Sutjeska film" (Bosnia ed Erzegovina), "Vardar Film" (Macedonia) ecc. In seguito si sono sviluppate diverse cinematografie regionali, ma l'assenza di fondi statali e di sufficienti finanziamenti privati hanno ridotto la produzione di film. La situazione si è rivelata particolarmente difficile in Serbia, dove la guerra, le sanzioni e il conseguente collasso economico, il flusso di profughi e rifugiati provenienti dalla Croazia e dalla Bosnia, i bombardamenti NATO, le aspirazioni separatiste del Montenegro e l'instabilità politica interna e in Kosovo hanno ridotto la produzione e distribuzione a meno di dieci lungometraggi all'anno. Il nuovo secolo ha portato alla caduta del regime di Milošević, ma gli anni della dittatura hanno lasciato tracce profonde nella vita politica e sociale, e richiedono tempo per essere superate. Intanto, il modello produttivo socialista è venuto meno, con la chiusura delle case di produzione statali, e così alcuni registi e attori più intraprendenti hanno creato proprie case di produzione come "Sinema dizajn" di Ljubiša Samardžić (attore), "Magična linija" di Darko Bajić (regista), "Kobra film" di Dragan Bjelogrić (attore).

##### *Il nuovo cinema di guerra*

Nel decennio successivo alla dissoluzione della Jugoslavia nasce il cosiddetto 'nuovo cinema di guerra'. Gli anni di Milošević, durante i quali la Serbia è isolata dall'UE e il popolo serbo costretto a vivere sotto dure sanzioni, vedono il cinema serbo in uno stato di confusione, alla ricerca di una propria estetica. Il nuovo film di guerra non va paragonato al genere bellico

di cui la cinematografia jugoslava vanta una lunga tradizione,<sup>6</sup> e innanzitutto perché non vuole esaltare la guerra, ma al contrario rivedere e reinterpretare i recenti eventi storici. Se si escludono i film di taglio propagandistico, la maggior parte delle opere degli anni Novanta inquadrabili in questo filone criticano il conflitto e ne mettono in discussione cause e obiettivi, mostrandone il lato assurdo e tragico; attraverso l'analisi del passato si cerca di capire il presente, e per questo Nevena Daković definisce il nuovo film di guerra come una specie di meta-finzione storiografica, dove la storia diventa un genere cinematografico di per sé.

I film cercano nuove interpretazioni traducendo la (vera) storia nel cinema e nella memoria cinematografica e collocandosi nel nuovo contesto ideologico e filosofico. Il testo filmico problematizza il processo di creazione della storia e della finzione; si interroga su quale sia la storia dominante e cerca i modi per distinguere / collegare il passato con il presente. [...] Con il nuovo spazio filmico compare un nuovo regime temporale del discorso nazionale, che dimostra come il film de-territorializzi insieme il tempo della narrazione e l'identità nazionale.<sup>7</sup>

È interessante notare che i primi film di guerra vengono girati da due registi della vecchia generazione,<sup>8</sup> Živojin Pavlović e Boro Drašković, che si aggiungono a quelli di Oleg Novković (*Kaži zašto me ostavi* [Dimmi perché mi hai lasciata], 1993) e Gorčin Stojanović (*Ubistvo s predumišljajem* [Omicidio premeditato], 1995). *Dezertter* (Il disertore, 1992) di Živojin Pavlović è in parte girato sul fronte di Vukovar, dove la guerra ha avuto inizio: alle devastanti immagini della città croata distrutta dalle bombe il regista contrappone immagini di povertà ugualmente scioccanti girate nelle strade di Belgrado. *Vukovar, jedna priča* (Vukovar, una storia, 1994) di Boro Drašković, è anch'esso dedicato a Vukovar, la 'città-eroe' per i croati, e mostra le conseguenze della guerra attraverso l'impossibile storia

---

<sup>6</sup> Nella ex Jugoslavia quello del film di guerra era un genere molto popolare: la lotta tra il bene (i partigiani) e il male (nazisti, fascisti, traditori), il patriottismo e l'antifascismo, rappresentavano gli elementi principali dei film di guerra partigiana. Pellicole come *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973), *Bitka na Neretvi* (Veljko Bulajić, 1969), *Desant na Drvar* (Fadil Hadžić, 1963) combinavano gli elementi dello spettacolo storico, del melodramma e del western. Il cinema di guerra era un cinema morale, dove la giustizia (i partigiani) vinceva e le forze del bene trionfavano sul male; il 'western rosso' non lasciava spazio a dubbi e non era interessato alla revisione del passato, che, secondo l'opinione pubblica del periodo titoi-sta, andava solo esaltato.

<sup>7</sup> N. Daković, *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, cit., p. 72.

<sup>8</sup> Si pensa ai registi della *nouvelle vague* jugoslava degli anni Sessanta ('l'onda nera') e dei cosiddetti 'ragazzi di Praga', di cui si parlerà più avanti.

d'amore tra un serbo e una croata. Entrambi i film rappresentano il trauma collettivo attraverso le storie di singoli individui e spostano l'interesse dagli eventi storici al problema della comunicazione tra coloro che hanno sofferto in guerra e coloro che ne sono rimasti fuori; il trauma viene vissuto solo a livello personale, perché la società preferisce ignorarlo e fingere di vivere una vita normale, lontano dalla guerra.

Dopo il 1995 la cinematografia serba ha prodotto i tre film più rappresentativi del nuovo cinema bellico, che hanno tra l'altro avuto un grande successo internazionale: *Underground* (id., 1995) di Emir Kusturica, *Lepa sela lepo gore* (Come bruciano bene i bei villaggi, 1996), di Srđan Dragojević e *Bure baruta* (*La polveriera*, 1998) di Goran Paskaljević. Il più famoso dei tre è *Underground*, che racconta di un gruppo di persone che per quattro decenni vivono rinchiusi in un sotterraneo, convinti che la seconda guerra mondiale non sia finita. Su quest'opera la critica si è divisa: per alcuni si tratta di un film di propaganda nazionalista serba, altri lo hanno invece descritto come un'allegoria nostalgica della Jugoslavia. Nel ripercorrere la storia jugoslava degli ultimi cinquant'anni, dalla seconda guerra mondiale alla formazione dello stato socialista, fino alla guerra degli anni Novanta, il film combina il filone comico – o meglio, grottesco – con l'uso dei cinegiornali e dei materiali audiovisivi degli archivi d'epoca titoista. Il sotterraneo è un microcosmo dove il tempo e la storia sono costruiti e manipolati, mentre la trama si svolge su due livelli temporali paralleli: uno corrispondente al vero tempo cronologico e l'altro a un puro simulacro. Nero, il protagonista chiuso per decenni nel sotterraneo, continua a vivere come ai tempi della seconda guerra mondiale, anche dopo l'uscita dal sotterraneo, allorché, paradossalmente, cade in un'altra finzione: il set del film sulla sua vita. I protagonisti del film non possono dunque sfuggire al cerchio del tempo e sono costretti a rivivere incessantemente il proprio passato. Il film si conclude con alcune profezie del 'paradiso' futuro, dando spazio a diverse possibili interpretazioni:

In questo posto costruiremo nuove case con i tetti rossi, e dei comignoli su cui faranno il nido le cicogne, con le porte sempre aperte agli ospiti, e saremo grati alla nuova terra che ci nutre, e al sole che ci riscalda, e ai campi fioriti che ci ricordano i cilim colorati della nostra patria. Con dolore, con tristezza e con gioia ricorderemo la nostra terra, quando racconteremo ai nostri figli storie che cominciano come fiabe: c'era una volta un paese...

*Underground* è un film-requiem per un paese che non c'è più, ma è anche uno dei migliori esempi di cinema autoriflessivo: il nucleo del film è il rapporto tra Storia e finzione, dove il *background* teorico, la critica,

l'analisi e la rielaborazione del discorso storico sono il risultato del bisogno post-moderno di reinterpretare la Storia. Kusturica non rappresenta mai ingenuamente le 'verità storiche' dell'epoca socialista; costruendo due mondi, due realtà parallele, egli analizza il proprio testo filmico dimostrando quanto sia difficile distinguere e interpretare la storia di una nazione come verità assoluta, e al tempo stesso riflettendo sui meccanismi della produzione della retorica nazionalista presente e passata.

*Lepa sela lepo gore* di Srđan Dragojević è invece la storia di due amici d'infanzia, Milan (serbo) e Halil (musulmano), entrambi soldati in eserciti nemici. Il soggetto è basato sulla storia vera di un gruppo di soldati serbi costretti a vivere per giorni in un tunnel, assediati dall'esercito musulmano. Nel film si intrecciano diversi livelli temporali e si ripercorre un lungo periodo di storia jugoslava. I luoghi hanno qui un'enorme importanza: l'incontro finale tra i due eserciti e, nel tunnel, tra i due amici è l'incontro con il paesaggio della memoria: il tunnel è infatti il luogo dove Milan e Halil giocavano da bambini, il luogo dove il film ha inizio e il simbolo della fraternità, ma anche il luogo della perdita e della morte. Le morti nel finale sono la metafora della perdita della memoria personale e collettiva. La struttura temporale in entrambi i film, *Underground* e *Lepa sela lepo gore*, poggia sulla giustapposizione tra momenti storici diversi e ha come scopo quello di collegare la storia e i meccanismi di elaborazione del passato con il presente: il sotterraneo nel primo e, più esplicitamente, il tunnel nel secondo rimandano alla memoria nazionale, apparentemente dimenticata o rimossa. Conflitti irrisolti dell'epoca titoista riaffiorano nel presente, e così i due film svelano i miti nati intorno all'ideologia della 'fraternità e uguaglianza', rappresentando il secondo dopoguerra come un'epoca di identità nazionali represses.

#### *Il cinema urbano*

Dopo la fine della guerra (giugno 1999) e la caduta del regime (ottobre 2000), il cinema serbo segue nuove strade. Il sistema produttivo è migliorato, con l'aumento del numero dei film prodotti a più di dieci per anno, e il mercato è più aperto, con un incremento delle coproduzioni straniere e un più facile accesso ai fondi europei per i giovani registi. Mentre la cinematografia degli anni Novanta si occupava dei temi legati all'identità nazionale, quella del nuovo secolo affronta i problemi dello sviluppo delle città, dei nuovi ceti sociali e della cultura urbana. I film si concentrano in particolare sui cambiamenti sociali avvenuti a causa della guerra: tra i

temi più rappresentati, il degrado morale, la violenza giovanile (*Do koske* [Fino alla fine], 1998, di Boban Skerlić; *Apsolutnih sto* [Cento totale], 2001, di Srđan Golubović), il legame tra politica e crimine organizzato (*Nataša*, 2001, di Ljubiša Samardžić) i servizi segreti jugoslavi (*Balkanska pravila* [Le regole balcaniche], 1997, di Darko Bajić), la vita dei profughi serbi (*Tri letnja dana* [Tre giorni estivi], 1997, di Mirjana Vukomanović), la guerra tra polizia serba e mafia albanese (*Stršljen* [Il calabrone], 1998, di Gorčin Stojanović), l'intolleranza etnica (*Ledina* [Il prato], di Ljubiša Samardžić, 2003). Il melodramma urbano (o anche “neorealismo urbano”),<sup>9</sup> genere dominante degli ultimi anni, mostra così la società postbellica, lo stile di vita della nuova popolazione urbana e le sue mille contraddizioni, il contrasto tra cultura autoctona dei ‘vecchi’ e le culture dei ‘nuovi’ e l’assimilazione di elementi non urbani nella società belgradese.

Il documentario *Geto* (Il ghetto, 1996), di Mladen Matičević e Ivan Markov, è uno dei primi a occuparsi dell’ambiente artistico e culturale della Belgrado degli anni di guerra: realizzato ancora sotto Milošević, mostra i cambiamenti sociali e culturali che diventeranno ancora più evidenti dopo la caduta del regime. Il film esplicita le connotazioni politiche, dichiarate nelle interviste o nelle canzoni dei gruppi musicali rock e punk (Partibrejkersi, Ekaterina Velika e altri), degli artisti della ‘nuova onda’ jugoslava.<sup>10</sup> Oltre ad essere un documento della resistenza della subcultura belgradese degli anni Novanta, *Geto* è anche un film di protesta degli artisti, frustrati per la ghettizzazione dell’intelligencija urbana e per la marginalizzazione della cultura cittadina. Questa fu sapientemente attuata dall’élite politica, il cui progetto era quello di annientare la musica rock e la cultura urbana, considerate sovversive, rafforzando la presenza del neo- e turbo-folk, ovvero la musica della popolazione rurale, portatrice dei valori nazionalisti

---

<sup>9</sup> Il termine è preso da N. Daković, *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*, cit.

<sup>10</sup> All’inizio degli anni Ottanta si impone sulla scena musicale il punk-rock jugoslavo, che non è però una semplice copia del punk britannico, bensì una riflessione sulla situazione sociale e politica di quegli anni. Fin dalla sua comparsa, il movimento contribuisce alla formazione di una nuova subcultura giovanile e la musica diventata così il principale medium attraverso il quale le nuove generazioni possono esprimere la propria insoddisfazione verso la società e rivendicare uno spazio autonomo e democratico, uno spazio per la libera espressione. A questo proposito si vedano i documentari *Sretno dijete* (Bambino felice, 2003) di Igor Mirković, Croazia, e *EKV, kao da je bilo nekad* (Ekaterina Velika, come se una volta fosse stato, 2008) di Dušan Vesić, Serbia, che mostrano i gruppi musicali più noti del periodo della ‘nuova onda’ jugoslava.

del regime. Nonostante le sue imperfezioni tecniche e stilistiche, *Geto* riesce a rappresentare in maniera molto efficace il rapporto tra politica e cultura in tempo di guerra. Un altro documentario degli anni del regime è *Vidimo se u čitulji* (Ci vediamo nel necrologio, 1994), durante le cui riprese il regista Janko Baljak esplora i quartieri belgradesi, centro del crimine organizzato. Tre dei criminali intervistati nei nove mesi di lavorazione sono ormai morti: il coraggio di presentarsi davanti alla macchina da presa, il senso di superiorità e la tranquillità con cui questi protagonisti dell'*underground* belgradese degli anni Novanta parlano, fanno del film una esperienza visiva scioccante e al tempo stesso emblematica; alle loro confessioni si contrappone lo stile distaccato del regista, che non mostra nessun desiderio di compenetrarsi con i protagonisti, ma neanche di giudicarli.

Le opere più rappresentative del melodramma urbano sono però i lungometraggi, ambientati per lo più nei quartieri della Nuova Belgrado. Film come *1:1* (2002) di Mladen Matičević illustrano il degrado sociale e la povertà della classe media, tale per cui l'individuo ha solo un'alternativa per sopravvivere: andarsene<sup>11</sup> oppure entrare nel mondo della criminalità, anche se solo per difendere la propria vita (come fa il protagonista di *1:1*, un giovane giocatore di pallacanestro costretto a giocare per i criminali del quartiere). Un tema simile è trattato anche in *Apsolutnih sto* di Srdan Golubović: qui il protagonista, premiato con la medaglia olimpica nella specialità del tiro a segno, è un reduce della guerra in Bosnia che dopo il ritorno diventa tossicodipendente e rinuncia allo sport. La caduta di un uomo qualunque, semplice ed estraneo al mondo della criminalità, è anche il tema del film successivo di Golubović, *Klopka* (La trappola, 2007), storia di un padre disperato che diventa assassino professionista per guadagnare i soldi necessari all'operazione del suo bambino. L'ultimo film di Stefan Arsenijević, *Ljubav i drugi zločini* (Amore e altri crimini, 2008), affronta invece il problema dell'emigrazione: la fuga dalla società è la metafora della fuga dal passato, dal mondo della criminalità, dalle conseguenze dei brutali rivolgimenti storici, dai traumi di guerra e dalle frustrazioni individuali e

---

<sup>11</sup> Il desiderio di fuga è il tema dominante del nuovo cinema serbo: fuga che va intesa non solo come allontanamento geografico, ma anche mentale ed è vista come l'unico modo per sopravvivere. Spesso si tratta di un tentativo destinato al fallimento, come per esempio nei film di Stefan Arsenijević (*Ljubav i drugi zločini*) e Srdan Golubović (*Apsolutnih sto*, *Klopka*). Il motivo della fuga è molto presente anche nel genere comico, che esalta l'ap-proccio edonista alla vita come forma di evasione mentale.

collettive. *Rane* (Ferite, 1998), il terzo film di Dragojević,<sup>12</sup> è infine un ritratto di Belgrado ai tempi di Milošević: una città senza legge, dove la giustizia si fa con le armi e dove la musica folk della nuova classe sociale, l'iconografia nazionalista e lo show business dominato da criminali, assassini e trafficanti di droga, sono i tratti salienti anche della società post-bellica. Il messaggio di tutti i melodrammi urbani è sempre lo stesso: non esistono più i buoni e i cattivi e non ci sono più cittadini innocenti. Il popolo, prima ossessionato da Tito e adesso da Milošević, ha sostituito gli idoli del socialismo con le immagini dei nuovi leader, che incarnano una politica espansionista e nazionalista, mentre la classe operaia, portatrice del progresso in epoca titoista, vive adesso nel degrado morale, economico e sociale ed è costretta a servire la nuova classe dei mafiosi 'turbo-folk' (vd. p. es. il nonno del protagonista di *I:I*, che lavora come guardiano notturno davanti al ritrovo dei giovani mafiosi del quartiere).

#### *Il cinema della resistenza a Milošević*

Un capitolo a parte merita il cinema *engagé*. Sebbene i risultati migliori dal punto di vista cinematografico appartengano al documentario, notevoli sono pure alcuni lungometraggi che si occupano del bombardamento della NATO: *Rat uživo* (Guerra dal vivo, 2000) di Darko Bajić, *Zemlja istine, ljubavi i slobode* (La terra della verità, dell'amore e della libertà, 2000) di Milutin Petrović, peculiare per il suo linguaggio e la sua poetica, e *Ranjena zemlja* (La terra ferita, 1999) di Dragoslav Lazić.

Uno dei maggiori oppositori del regime è sicuramente Goran Marković che sulla resistenza a Milošević ha girato tre documentari, prodotti da B92<sup>13</sup> e dedicati alle proteste contro il regime e al degrado politico e sociale della Serbia. Il primo documentario, *Poludeli ljudi* (Gente impazzita, 1997), racconta le manifestazioni studentesche dopo le elezioni del 1996, mentre il secondo, *Nevažni junaci* (Eroi senza importanza, 2000), mostra le proteste contro il regime poche settimane dopo il bombardamento della NATO. Il più interessante dal punto di vista stilistico è però *Srbija nulte godine*

<sup>12</sup> Già menzionato per il film di guerra *Lepa sela lepo gore*.

<sup>13</sup> Negli anni Novanta, B92 è stata una famosa radio di opposizione al regime e ha prodotto numerosi corti e documentari della resistenza: p. es. i film di Goran Marković, *Tito po drugi put među Srbima* (La seconda volta di Tito tra i serbi) e *Dupe od mramora* (Culo di marmo) di Želimir Žilnik, *Vidimo se u čitulji* di Janko Baljak ed altri.

(Serbia anno zero, 2001), un lungometraggio dedicato alle elezioni del 2000, anno della caduta di Milošević, il quale è anche una testimonianza della resistenza del popolo serbo e dell'euforia scoppiata dopo la vittoria dell'opposizione: l'anno zero, l'inizio del nuovo millennio, significa dunque la fine di un lungo periodo d'oppressione, la fine del regime totalitario e dell'isolamento economico e culturale della Serbia. Oltre ad essere un ottimo documentario, il film è stato realizzato come una specie di diario intimo del regista: confrontarsi con la storia del proprio popolo non significa per Marković solo documentare la fine del potere di un dittatore, ma serve come pretesto per un viaggio nella propria coscienza. Il film abbonda di riferimenti visivi alle opere precedenti del regista (documentari, spettacoli teatrali, ecc.), ma anche di episodi della sua vita privata, da cui traspare uno spirito ribelle. La bravura dell'autore sta nella capacità di mantenere un equilibrio tra storia individuale e storia collettiva: l'io narrante, infatti, non pretende di essere al centro della trama, i veri protagonisti del film sono quei cittadini serbi che hanno deciso di porre fine al lungo periodo di politica espansionista. Nel film si intrecciano due livelli temporali, il presente (le proteste) e il passato (la vita privata): attraverso i momenti più importanti della sua vita privata l'autore analizza a posteriori le proprie decisioni e si chiede se i suoi tentativi di ribellarsi al regime siano stati sufficienti ed efficaci. Nelle interviste ad alcuni artisti lo spettatore si rende conto dei danni arrecati dal regime alla vita culturale e intellettuale del paese: la domanda cruciale alla quale il regista cerca inutilmente di dare una risposta è in che misura lui ed altri intellettuali serbi si siano resi colpevoli della prima vittoria elettorale di Milošević. Dopo l'inizio della guerra non era facile prendere posizione, come non era facile riconoscersi in un'identità nazionale. Per la maggior parte degli artisti che non volevano mettersi al servizio della politica ufficiale, dichiararsi membri di un gruppo etnico non era infatti una scelta 'naturale': dichiararsi serbo negli anni Novanta significava approvare la politica espansionista e per coloro che non volevano prender parte all'isteria nazionalista l'unica via d'uscita era ribellarsi al proprio gruppo etnico e, di conseguenza, rimanerne 'fuori'. Marković è stato uno di questi *outsider*. Così, il film *Srbija nulte godine* è una confessione del regista al pubblico, un tentativo di usare il cinema come strumento di psicoanalisi e psicoterapia collettiva: rivedere il proprio passato, le proprie decisioni significa valutare l'importanza del contributo individuale nella storia del proprio popolo; assumersi le proprie responsabilità e confessare il senso di colpa sono i due concetti-chiave di questo diario visivo. Mescolando il genere documentario e biografico il regista

riflette sulla propria scelta di opporsi al populismo e di rispettare il diritto di ogni individuo di ribellarsi alla follia delle masse, senza per questo sentirsi ‘meno serbo’ degli altri.

A quelli citati occorre aggiungere ancora due documentari sulla resistenza: *Anatomija boli I e II* (Anatomia del dolore I, 2000; II, 2001) di Jan-ko Baljak, che analizzano in dettaglio la notte del 23 aprile 1999, quando fu distrutto l’edificio della televisione nazionale serba. La macchina da presa segue e riprende le emozioni dei protagonisti, che tornano sul posto della tragedia: nelle interviste ai familiari delle persone uccise nel bombardamento della NATO, emerge la loro disperazione e l’impossibilità di dimenticare. Tutti questi documentari affrontano il problema del trauma individuale e della (im)possibilità della riconciliazione in una società, nella quale ogni individuo è costretto a vivere il proprio trauma per conto suo, senza alcun riconoscimento da parte della società o della politica.

Mentre alcuni registi scelgono di confrontarsi con la realtà, altri cercano vie di fuga. Questo desiderio di sottrarsi alla realtà nasce nello stesso periodo in cui fiorisce il nuovo cinema di guerra, e il filone comico, pur non essendo dominante, riscuote un grande successo di pubblico, specie negli anni Novanta. Le prime commedie si inquadrano in un sottogenere della commedia musicale: sono i cosiddetti *pop* o *rock and roll film*,<sup>14</sup> dedicati alla scena musicale belgradese. La pellicola più famosa è *Mi nismo anđeli* (Non siamo angeli, 1992) di Srđan Dragojević, fiabesco film di esordio sugli adolescenti di Belgrado, dove la musica si fa portavoce della nuova generazione e la fiaba urbana diventa una forma di lotta contro il pessimismo e l’isolamento. Il piacere, il divertimento, la fuga dalla realtà e dalla guerra e il finto ottimismo sono il risultato di una voluta negazione della realtà e dell’ignoranza della nuova generazione, che trae godimento dal consumismo e dall’edonismo; i protagonisti delle commedie urbane sono affascinati dalla cultura pop e dai valori occidentali, che vengono contrapposti all’emergente cultura nazionalista. *Mi nismo anđeli* segna l’inizio del cinema d’evasione (che naturalmente non include solo la commedia) e la trilogia di Radivoj Andrić – *Tri palme za dve bitange i ribicu* (Tre palme per due tizi e una bella, 1998), *Munje* (Saette, 2001) e *Kad porastem biću kengur* (Da grande sarò un canguro, 2004) – segna l’apice del-

---

<sup>14</sup> La terminologia è ripresa da S. Vučinović, *Muze u senci istorije: pregled srpskog filma od raspada SFRJ do danas*, “Sarajevske sveske”, (2008), 19-20, pp. 189-206.

la 'commedia pop' urbana. Tutti e tre i film rappresentano la vita dei giovani nella società in transizione, ma a differenza dei melodrammi o dei film di guerra non costruiscono un'immagine pessimista: anzi, il riso serve a dimenticare o a ribellarsi al presente. La nuova generazione non vuole più confrontarsi né col presente né col passato, vuole semplicemente prendere le distanze dalla cultura folk dominante e rafforzare la propria identità attraverso la musica e uno stile di vita urbana, cercando le radici della propria identità nel patrimonio culturale europeo. L'eterno infantilismo dei protagonisti delle commedie non è solo buffo, ma esprime anche amarezza, ironia e rassegnazione: è il riflesso della degradata situazione sociale in cui si trovano i giovani d'oggi, senza speranze in una vita migliore e senza possibilità di un avanzamento culturale o economico.

### Montenegro

Il penultimo stato a proclamare l'indipendenza è stato il Montenegro, che in un referendum tenuto nel 2006 ha formalizzato la sua separazione dalla Serbia. L'atto in sé non ha influenzato in modo sostanziale la produzione cinematografica. Prima dell'indipendenza, il Montenegro possedeva una propria casa di produzione statale, il "Film Studio", fondata nel 1996, ma a causa della scarsità di risorse economiche e tecniche la produzione dei film è rimasta limitata e spesso realizzata in collaborazione con altri paesi. Intorno agli anni Novanta si producevano in gran parte documentari e corti, mentre complessivamente, negli ultimi due decenni, il Montenegro non ha avuto né una produzione cinematografica stabile e continua, né adeguate strutture didattiche. Nonostante la recente istituzione di un'Accademia d'arte drammatica, mancano tuttora solide condizioni per lo sviluppo di una cinematografia nazionale; le strutture restano di proprietà statale e ci sono poche possibilità per finanziamenti da altri enti. Tra i film più recenti, se ne segnalano due: il primo, *Balkanska braća* (Fratellanza balcanica, 2005), del noto regista montenegrino Božidar Nikolić, è la storia di tre immigrati jugoslavi – un croato, un bosniaco e un serbo – in Francia, ma più che veri e propri personaggi, essi appaiono come metafore degli squilibrati rapporti interetnici nel dopoguerra; il secondo è *Opet pakujemo majmune* (Le scimmie imballate, 2004), film d'esordio di Marija Perović, un dramma urbano sul precario equilibrio dei rapporti di coppia e sui problemi economici che i giovani incontrano nei paesi in transizione.

## C r o a z i a

La cinematografia croata è stata la seconda per importanza nella ex Jugoslavia e la prima a rendere il cinema jugoslavo famoso nel mondo, grazie alla scuola d'animazione zagabrese, sostenuta dalla casa "Zagreb film".<sup>15</sup> Accanto al grande successo internazionale del cinema d'animazione non va poi dimenticato il contributo dato dal resto della produzione cinematografica croata; la guerra ha però danneggiato gravemente il sistema produttivo e le infrastrutture, che sono andate in gran parte distrutte, e il tutto è stato poi ulteriormente aggravato dalla difficile situazione economica e sociale. Durante la guerra e nel successivo periodo di transizione è inoltre mancata una vera e propria politica culturale, vero motore della produzione e distribuzione cinematografica: così, le vecchie case di produzione ("Jadran film", "Zagreb film", "Croatia film") sono entrate in crisi, e al loro posto sono apparse diverse case più piccole, specializzate nella realizzazione di cortometraggi, spot musicali e pubblicità.<sup>16</sup>

L'impovertimento economico ha avuto come conseguenza la riduzione dei fondi statali per il cinema che, essendo l'attività culturale più costosa, ha risentito più di altre di questa situazione. Ciò non significa che il cinema sia rimasto del tutto privo dell'aiuto statale; i fondi per la produzione provenivano però principalmente dalla televisione di stato e dal Ministero della Cultura, entrambi controllati dal regime nazionalista, e ciò ha avuto un impatto notevole sul valore estetico delle opere di quel periodo. Con la legge sul cinema del 1992 furono previsti i fondi per la produzione di sei lungometraggi all'anno, numero che si è mantenuto stabile fino al 2000 (il 50% dei finanziamenti lo assicurava lo stato, mentre il 20% la televisione di stato).<sup>17</sup> Un nuovo decreto istituiva inoltre un sovrintendente al cinema,

---

<sup>15</sup> Tra i registi più noti si ricordano Dušan Vukotić, Vatroslav Mimica, Vladimir Kristl, Ante Zaninović, Zlatko Bourek, Borivoj Dovniković e altri. Dal 1950 all'inizio degli anni Ottanta i film della 'scuola zagabrese' hanno ottenuto centinaia di premi internazionali, tra i quali anche un Oscar per il miglior film d'animazione straniero: *Surogat* (1962) di Dušan Vukotić.

<sup>16</sup> Dati presi dalla relazione di Hrvoje Turković e Vjekoslav Majcen al Ministero della Cultura croato e relativi alla situazione in Croazia dal 1996 al 2000. I risultati della ricerca sono pubblicati nell'articolo: *Kinematografija u Hrvatskoj – izvještaj o stanju*, "Hrvatski filmski ljetopis", 27 (2001), pp. 52-95.

<sup>17</sup> I dati relativi alla produzione e alle leggi sono ripresi da I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997*, Zagreb, Nakladni zavod Globus, 1998, pp. 503-504.

che doveva decidere sul tipo di progetto cinematografico da finanziare e sulla sua qualità artistica. A ricoprire questa carica nel 1996 fu eletto Antun Vrdoljak, regista e direttore generale della televisione di stato (1991-1996), che svolse tale funzione durante tutto il regime di Tuđman: la volontà del governo di introdurre un simile incarico dimostra che il cinema non era apprezzato tanto sul piano artistico, quanto come un utile supporto al regime. L'interesse dello stato per il cinema non significa d'altra parte che vi fosse un elaborato progetto di sostegno all'industria cinematografica; si trattava piuttosto di soluzioni improvvisate, che allo stato costavano poco e bastavano a mantenere viva la produzione. Hrvoje Turković<sup>18</sup> elenca una serie di difficoltà che la cinematografia croata ha dovuto affrontare nei primi due decenni di indipendenza: continui cambiamenti legislativi, insicurezza economica, mancanza di sovvenzioni non statali, assenza di una politica culturale sugli audiovisivi, infrastrutture arretrate, insufficiente distribuzione, mancanza di cineasti e di tecnici qualificati, ridotte possibilità di educazione in campo cinematografico, mancanza di archivi o altri luoghi dove i giovani cineasti potessero conoscere le opere della storia del cinema nazionale e mondiale, poche possibilità di coproduzioni con l'estero, numero ridotto di sale cinematografiche e cine-club, e via dicendo. I problemi che il Ministero della Cultura croato era chiamato ad affrontare non erano, secondo l'autore, di natura artistica, ma produttiva: per uno sviluppo più proficuo lo stato avrebbe dovuto occuparsi maggiormente delle infrastrutture, della distribuzione e dell'educazione di nuove generazioni di cineasti. Non sorprende perciò che alla fine degli anni Novanta l'Associazione croata dei cineasti abbia presentato una serie di proposte da inserire nei nuovi decreti sul cinema, con lo scopo di proteggere la produzione cinematografica dal controllo politico. Pur non riuscendo a far passare tutti gli emendamenti ai decreti, il nuovo partito socialdemocratico ha comunque aumentato di un terzo i fondi statali per la produzione, non solo dei lungometraggi ma anche di altri generi (corti, documentari, video e altre forme brevi).

Due istituzioni sono state in questi anni, oltre che case di produzione, importanti punti di riferimento per i giovani cineasti: la prima è Factum, l'associazione dei documentaristi fondata nel 1996 da Nenad Puhovski (attuale direttore del Festival del cinema documentario di Zagabria), che

---

<sup>18</sup> H. Turković, V. Majcen, *Hrvatska kinematografija: povijesne značajke, suvremeno stanje, filmografija: 1991-2002*, Zagreb, Hrvatski filmski savez, 2003, pp. 42-50.

produce documentari su tematiche sociali come i diritti umani; l'altra è la già citata Associazione croata dei cineasti, che raccoglie attorno a sé giovani cineasti, alcuni provenienti dai cine-club, interessati al cortometraggio o al cinema sperimentale.

#### *Sulle tracce del realismo*

Tranne pochi film di un certo pregio, il cinema del primo decennio di indipendenza è stato sotto il segno della retorica nazionalista: così i film non hanno ottenuto alcun importante riconoscimento internazionale, e neppure un grande consenso di pubblico. Durante il regime di Tuđman si è assistito a una certa omogeneità tematica, tanto che le opere realizzate nel primo decennio di indipendenza trattano quasi tutte il tema della guerra. La mancanza di libertà artistica e il controllo politico hanno inoltre fatto sì che la maggioranza dei registi si schierasse con la cultura ufficiale che, ispirandosi per certi aspetti alla teoria estetica del realismo sociale, ha cercato indirettamente di stabilire i canoni per la rappresentazione appropriata dei temi di valore 'nazionale'. In tutti i film di propaganda, la storia, spesso rivista secondo i nuovi canoni estetici, ha una marcata cornice ideologica, necessaria a far scoccare l'odio e l'intolleranza etnica; questi film mostrano uniformità stilistica e tematica, perché sono prodotti "dell'isteria politica – dell'esigenza di dimostrare l'inevitabilità dei conflitti etnici nella regione".<sup>19</sup> Le spiegazioni teologiche e 'storiche' dei conflitti jugoslavi sono solo strumenti per la legalizzazione dello sciovinismo politico e i grandi discorsi ideologici hanno spesso lo scopo di nascondere l'opportunismo, la corruzione e gli interessi privati dei politici, per i quali la guerra, come si è visto negli anni subito dopo la fine del conflitto, è stata un'occasione di lucro.

I film ispirati all'estetica del realismo sono di impronta populista ed hanno come fine ultimo la più ampia diffusione del messaggio nazionalista ed etnofobo. *Bogorodica* (Madonna, 1996) di Neven Hitrec è un ritratto collettivo dell'esercito serbo composto di soldati sempre pronti a massacrare e a violentare: l'etnofobia appare così come un fenomeno normale, e anzi comprensibile, nell'ambito di una società sciovinista che diffonde e

---

<sup>19</sup> P. Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu*, Beograd, Biblioteka XX vek, 2009, p. 176. L'A. riprende la definizione di "isteria politica" da G. Konrad, *Identitet i histerija*, Novi Sad, Centar za multimedijalne akcije – Apostrof, 1995.

promuove il primitivismo etnico. Il film di Stjepan Sabljak *U okruženju* (Accerchiamento, 1998), girato con attori non professionisti, la maggior parte dei quali ex soldati dell'esercito croato, rappresenta forse meglio di ogni altro l'odio tra serbi e croati grazie alla rappresentazione stereotipata dei due gruppi etnici. C'è poi una serie di film su Vukovar, città-simbolo della guerra e tema ricorrente sia nella produzione croata sia in quella serba. Il film croato più noto sull'argomento è *Vukovar se vraća kući* (Vukovar torna a casa, 1994) di Branko Schmidt, un melodramma sui profughi di Vukovar costretti a vivere in un vagone ferroviario, il quale è una specie di risposta al già citato film serbo *Vukovar, jedna priča* di Boro Drašković. Oltre alle già menzionate opere di Jakov Sedlar (*Gospa, Četverored*), tra i film di propaganda del regime si ricordano ancora *Priča iz Hrvatske* (Storia dalla Croazia, 1991) di Krsto Papić, su alcuni emigrati politici croati costretti a fuggire dalla Jugoslavia; il film d'esordio di Oja Kodar, *Vrijeme za...* (Tempo per..., 1993); *Cijena života* (Il prezzo della vita, 1994) di Bogdan Žižić; *Božić u Beču* (Natale a Vienna, 1997) di Branko Schmidt, melodramma patriottico sul dilemma di un emigrato croato, indeciso se andare in guerra in Croazia o vivere una vita tranquilla a Vienna; e *Duga mračna noć* (La lunga notte buia, 2004) di A. Vrdoljak.

Durante la guerra sono stati realizzati anche alcuni film di argomento storico e sociale, il cui tono non è però così aggressivo o mistificatore da iscriverli nella produzione di propaganda nazionalista. Fra questi, due sono di particolare interesse, poiché trattano i tabù della storia croata fino ad allora censurati dal regime comunista. Il film d'esordio di Davor Žmegač, *Zlatne godine* (Anni d'oro, 1993), narra gli eventi della 'Primavera croata'<sup>20</sup> e delle proteste studentesche del 1971 e documenta la repressione della polizia jugoslava: il protagonista è costretto a emigrare, ma torna nel 1990 con la speranza di indagare sulle circostanze delle misteriose sparizioni di alcuni suoi amici. Il secondo film, *Sedma kronika* (La settima cronaca, 1996) di Bruno Gamulin, ha come tema Goli otok, il campo di concentra-

---

<sup>20</sup> La 'Primavera croata', nei primi anni Settanta, ha segnato la lotta per una maggiore autonomia economica e politica della Croazia. Avendo avuto l'appoggio degli emigrati politici, dopo le proteste studentesche alcuni sostenitori furono costretti a loro volta a emigrare per via delle minacce del regime titoista. Tra gli esponenti più in vista del movimento si ricordano Savka Dabčević-Kučar, poi una delle fondatrici della Croazia indipendente, Franjo Tuđman, Miko Tripalo, Bruno Bušić e leader studenteschi come Dražen Budiša, ecc. Alcuni sono poi tornati dall'esilio nel 1990, per realizzare, come dicevano, il sogno della 'Primavera croata': l'indipendenza del paese.

mento dove, dopo il 1948, vennero deportati molti comunisti sostenitori dello stalinismo e avversi a Tito.

L'anno 2000 è stato decisivo per la Croazia, perché ha coinciso con le prime elezioni dopo la morte di Tuđman, elezioni che il suo partito ha perso. Il periodo pre-elettorale è raccontato nel documentario *Novo novo vrijeme* (Tempi nuovi, 2001) prodotto da tre ambiziosi autori provenienti da ambienti diversi: il produttore Boris Matić, uno dei fondatori e poi direttore del Festival internazionale di Montona e attuale direttore del Festival di Zagabria, Rajko Grlić, produttore e regista dell' 'onda nera' jugoslava, e Igor Mirković, giornalista. Il lungometraggio segue i maggiori politici croati durante la campagna elettorale ed è il resoconto di un momento importante nella recente storia del paese, che segna la fine di un lungo periodo di potere del centrodestra.

#### *Il giovane cinema croato*

'Giovane cinema croato' è un'espressione talvolta usata dai critici per definire i film dei giovani cineasti diplomati all'Accademia d'arte drammatica di Zagabria. Non sorprende che dopo un lungo periodo di cinema di propaganda gli addetti ai lavori abbiano accolto con entusiasmo le opere della nuova generazione, anche se le grandi speranze riposte in questi registi non sempre si sono rivelate fondate, e del resto spesso gli stessi film sono stati valorizzati più per la loro distanza ideologica dalla produzione precedente che per l'effettivo contributo artistico: questo nuovo cinema appariva insomma come l'unica via d'uscita dall'oscuro periodo nazional-propagandistico e quindi andava sostenuto e incoraggiato, anche a dispetto dei suoi punti deboli. Il nuovo cinema si ispira all'iconografia urbana, all'estetica del postmoderno e in certi casi si avvicina al cinema commerciale. Secondo il critico Jurica Pavičić,<sup>21</sup> il Festival di Pola del 1997, nell'ambito del quale furono presentati *Rusko meso* (Carne russa, 1997) di Lukas Nola, *Puška za uspavlivanje* (Il fucile narcotizzante, 1997) di Hrvoje Hribar e *Mondo Bobo* (1997) di Goran Rušinović, segna l'avvio della nuova produzione *mainstream*, cioè del nuovo filone estetico predominante. Anche i primi film della nuova generazione si occupano della guerra, un tema ideologicamente e politicamente molto sensibile, ma la loro prospettiva cambia.

---

<sup>21</sup> J. Pavičić, *Trendovi hrvatskog filma*, "Hrvatski filmski ljetopis", 1997, n. 11, pp. 3-9.

Solo l'arrivo di una giovane generazione di registi, quelli che erano in guerra e che lottavano al fronte, ha gettato una nuova luce sugli eventi legati a questa particolare guerra per l'indipendenza della Croazia. Spesso si cita la dichiarazione di Lukas Nola che affermò di appartenere "alla generazione alla quale hanno rubato la guerra". Con queste parole il regista intendeva dire che la guerra era stata rappresentata da coloro che non l'avevano vissuta e che le esperienze dei giovani che avevano combattuto non avevano voce nella società: mentre alcuni lottavano al fronte, altri lottavano per le loro posizioni sociali.<sup>22</sup>

Più che concentrarsi sul conflitto, queste opere analizzano i mutamenti della società innescati dal conflitto stesso. Zrinko Ogresta attira l'attenzione della critica con due film, *Krhotine* (Le schegge, 1991) e *Isprani* (Gli slavati, 1995). *Krhotine*, iniziato prima del crollo e finito nel primo anno d'indipendenza della Croazia, è la storia di diverse generazioni di una famiglia croata e delle persecuzioni subite durante il periodo titoista da diversi suoi membri, accusati di essere ustaša; il secondo film si occupa invece della difficile situazione economica e della disperazione dei giovani nell'immediato dopoguerra. Ogresta è sempre stato un regista molto sensibile ai problemi sociali, e lo conferma nei suoi due film successivi, *Crvena prašina* (Polvere rossa, 1999) e *Tu* (Qui, 2003); l'ultimo film, il melodramma familiare *Iza stakla* (Dietro lo specchio, 2008), segna invece un distacco dalla poetica precedente.

Tra gli esordienti, Vinko Brešan è l'unico ad avere realizzato veri e propri *blockbuster*, quali *Kako je počeo rat na mom otoku* (La guerra sulla mia isola, 1996) e *Maršal* (Il Maresciallo, 1999). Il primo film affronta il tema della guerra in modo comico e ironico, burlandosi della retorica nazionalista e al contempo criticando l'esercito jugoslavo, passato completamente dalla parte del regime serbo; in *Maršal* pone invece a confronto, con molta ironia, vecchie e nuove ideologie, sistemi politici, figure storiche e il vecchio regime con il nuovo. Il film, facendo riferimenti espliciti al regime di Tito e a quello di Tuđman e ai suoi meccanismi di potere, mette in gioco la potente figura del passato, il grande Maresciallo, mostrando come il titoismo sia ancora presente nel contesto post-jugoslavo (la finta apparizione di Tito suscita grande stupore e rispetto tra la gente comune) e mostrando anche che questo impulso all'identificazione con gli idoli e l'ammirazione per il potere accomunano l'epoca comunista a quella post-jugoslava. L'unica differenza è che la retorica comunista e rivoluzionaria è

---

<sup>22</sup> I. Škrabalo, *101 godina filma u Hrvatskoj, 1896-1997*, cit., p. 488.

stata sostituita da quella etno-nazionalista.<sup>23</sup> Nonostante il grande successo di pubblico, entrambi i film sono stati severamente criticati dal regime di Tuđman per aver trattato temi d'interesse nazionale in modo burlesco. Con il successivo *Svjedoci* (I testimoni, 2003), Brešan dimostra di essere un serio e severo osservatore della realtà, occupandosi dei crimini di guerra commessi dall'esercito croato nell'autoproclamata 'Repubblica serba', territorio croato abitato dalla minoranza serba: *Svjedoci* è un film importante, che va apprezzato per il coraggioso tentativo di rivedere la storia croata, smascherando i falsi discorsi politici di coloro che esaltavano la guerra in nome dell'indipendenza.

I film di Hrvoje Hribar sembrano invece ignorare la guerra o quanto meno evitano di confrontarsi esplicitamente. Mentre il primo film *Hrvatske katedrale* (Cattedrali croate, 1993), storia di uno scrittore, si tiene lontano da questo tema, i film successivi sarebbero però difficilmente comprensibili se estrapolati dal contesto post-bellico: i rapporti tra i personaggi sono infatti condizionati dai cambiamenti della società in transizione, come è evidente in *Puška za uspavlivanje* (1997), tutto incentrato sulla criminalità e la corruzione.

L'autore più indipendente e originale del nuovo cinema croato è senza dubbio Lukas Nola, la cui poetica si ispira alle opere di Tarantino, Almodóvar, Lynch ed altri. Con il film *Rusko meso* (1997), una specie di pastiche post-moderno, racconta il mondo della criminalità, della corruzione, della prostituzione e della violenza, mentre i due successivi – *Nebo sateliti* (Cielo satellite, 2000) e *Sami* (Soli, 2001) – sono veri e propri film d'autore, nei quali il regista non si concentra tanto sulla trama, quanto su una particolare atmosfera. Si tratta di film altamente stilizzati, che usano simboli ermetici e a volte surreali, dove non è facile tracciare la linea di confine tra realtà, sogno e allucinazione: *Nebo sateliti*, per esempio, pur avendo per soggetto la guerra, non è affatto un film di guerra, poiché quest'ultima viene rappresentata come una metafora globale senza precise coordinate spazio-temporali. Anche con il suo ultimo film, *Pravo čudo* (Un vero miracolo, 2007), Nola si allontana dalle recenti tendenze populiste del cinema croato e si conferma l'unico regista i cui film contribuiscano a mantenere viva la tradizione nazionale del cinema d'autore (Zafranović, Babaja, Berković, ecc.), interrottasi bruscamente con la guerra.

---

<sup>23</sup> Cfr. ancora P. Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu*, cit.

Nella già ricordata edizione del Festival del cinema di Pola del 1997 un'altra opera prima è *Mondo Bobo* di Goran Rušinović, un film girato in bianco e nero, con il quale il giovane regista si è imposto come uno tra i più promettenti del paese, pur non avendo ricevuto un'educazione formale presso l'Accademia d'arte drammatica di Zagabria. L'opera, realizzata con una produzione privata e senza sovvenzioni statali, si avvicina per soggetto e stile al cinema indipendente americano: proprio in considerazione della sua poetica Pavičić lo considera un esempio di film di produzione *off-mainstream*, poiché non facilmente inscrivibile in nessuna delle categorie esistenti del panorama croato contemporaneo.<sup>24</sup>

Benché il nuovo cinema croato, attraverso un periodo di sperimentazione estetica e stilistica, sia riuscito a liberarsi dall'estetica di regime, è grazie ai film prodotti nel nuovo secolo che riesce ad andare oltre, occupandosi di temi finora inesplorati come il razzismo (*Oprosti za kung fu* [Scusa per il kung-fu], 2004, di Ognjen Sviličić), l'omosessualità (*Fine mrtve djevojke* [Le belle ragazze morte], 2002, di Dalibor Matanić), l'etnicità (*Ničiji sin* [Figlio di nessuno], 2009, di Arsen Antun Ostojić), il traffico di migranti clandestini (*Put lubenica* [La via delle angurie], 2006, di Branko Schmidt), l'emigrazione (*Buick Riveira*, 2008, di Goran Rušinović), la società rurale (*Kino Lika* [Cinema Lika], 2008, di Dalibor Matanić), dando così un interessante spaccato della società croata contemporanea, ormai lontana dalla guerra.

#### La vecchia generazione

Non è possibile parlare delle nuove cinematografie post-jugoslave senza menzionare il contributo dei registi della generazione precedente, tra cui figurano gli esponenti di due movimenti molto importanti nella storia del cinema jugoslavo: l' 'onda nera' (la *nouvelle vague* jugoslava degli anni '60) e la 'scuola di Praga' (anni '70 e '80).

Oltre ai già citati Živojin Pavlović (*Dezserter*) e Boro Drašković (*Vukovar, jedna priča*), tra gli autori dell' 'onda nera' che hanno mantenuto alta la vitalità della produzione cinematografica si ricordano Dušan Makavejev (*Gorila se kupa u podne* [Il gorilla fa il bagno a mezzogiorno], 1993), Želimir Žilnik (*Tito drugi put među Srbima* [La seconda volta di Tito tra i serbi], 1994) e Miloš Radivojević (*Uvod u drugi život* [Introduzione al-

<sup>24</sup> J. Pavičić, *Trendovi hrvatskog filma*, cit.

l'altra vita], 1992, e *Ni na nebu ni na zemlji* [Né in cielo né in terra], 1994). Fin dalla sua comparsa, l' 'onda nera' ha travolto le cinematografie delle repubbliche jugoslave producendo opere paragonabili, per stile e valori politici e morali, ai film di altre 'onde' europee: sono infatti proprio questi registi ad aver posto le basi del cinema di protesta, e sempre loro, fedeli ai principi degli anni Sessanta, ad aver preso posizione contro il regime di Milošević, esattamente come quattro decenni prima avevano fatto contro il Partito. Protagonisti dei film dell' 'onda nera' sono i disoccupati, i senzatetto, i bambini abbandonati che negli anni Sessanta vivevano nei sobborghi e le cui vite non erano rappresentabili sullo schermo, poiché in contrasto con l'immagine di benessere costruita secondo i dettami del Partito. A questo filone si rifà, ad esempio, *Tito drugi put među Srbima* di Željimir Žilnik, nel quale, dopo il crollo della Jugoslavia, si analizza la percezione del ruolo di Tito, la figura più potente dell'epoca appena conclusa. Negli anni Novanta l'atteggiamento antititoista è un fenomeno diffuso, ma il documentario, nel quale un attore travestito da Tito passeggia per le vie di Belgrado, è un esperimento interessante: le reazioni dei passanti oscillano infatti tra l'ammirazione del culto della persona e la nostalgia per i tempi passati; il fatto che la gente si comporti come se avesse incontrato il vero Tito conferma che l'aura e il carisma del Maresciallo non sono scomparsi e che la sua apparizione, anche due decenni dopo la morte, riesce ancora a suscitare interesse e emozione.

La generazione della 'scuola di Praga' segue a ruota l' 'onda nera' ed ha tra i suoi esponenti di punta i croati Rajko Grlić e Lordan Zafranović e i serbi Goran Paskaljević, Srđan Karanović, Goran Marković ed Emir Kusturica: tutti quanti studenti al FAMU di Praga, l'Accademia di cinema in cui si formano anche i protagonisti della *nová vlna* cecoslovacca (Miloš Forman, Jiří Menzel, Jan Němec, Věra Chytilová, Ivan Passer ed altri), e tutti ostili ai canoni estetici imposti dal realismo socialista sovietico.

Goran Marković, già menzionato per il suo contributo al cinema della resistenza serba, gira il film *Tito i ja* (Tito ed io, 1992), una visione grottesca e satirica dell'epoca titoista vista con gli occhi di un bambino. La commedia, che ottiene un grande successo di pubblico e di critica, deride il sistema autoritario, l'ideologia comunista e il culto di Tito, senza tuttavia scadere nella facile propaganda, ovvero nella trappola del discorso anticomunista e nazionalista, molto in voga in quegli anni.

Il più produttivo tra i 'ragazzi di Praga' è Goran Paskaljević, che dagli anni Novanta gira ben cinque film: *Vreme čuda* (*Il tempo dei miracoli*,

1990), *Tango argentino* (id., 1992), *Tuđa Amerika* (L'America degli altri, 1995), *Bure baruta* (*La polveriera*, 1998), *How Henry became a Tree* (*Come Henry divenne un albero*, 2001), *San zimske noći* (Sogno di una notte d'inverno, 2004) e *Optimisti* (Ottimisti, 2006). Nel suo film più noto, *Bure baruta*, l'autore, intrecciando abilmente diverse storie che si svolgono tutte in una notte, rappresenta Belgrado come una città travolta dalla violenza e dal sadismo. Il film si apre e si chiude con un numero di cabaret, procedimento teatrale che rafforza l'atmosfera surreale dominante in tutto il film, dove i vari episodi sembrano ugualmente assurdi e bizzarri. Non cercare di capire – questo è il messaggio del regista: perché in un paese senza ideologie e senza valori, dove ogni cittadino è una polveriera pronta ad esplodere in ogni momento, non c'è più niente da capire. *Bure baruta* è una rappresentazione stereotipata dei Balcani, visti dall'Occidente come una società incomprensibile, governata dalla violenza, dal primitivismo e da un principio di morte.

Anche Kusturica continua a girare film sempre più lontani dai cliché del suo ormai internazionalmente noto linguaggio cinematografico: così, nel film *Crna mačka, beli mačor* (Gatto nero, gatto bianco, 1998) l'interesse non è più sulla realtà storica del paese, trattandosi di una commedia vivace sulla comunità rom. Il regista torna al tema bellico nel 2004 con il malriuscito *Život je čudo* (La vita è un miracolo), un melodramma sulla guerra ambientato in un piccolo paese bosniaco; l'ultimo film da lui presentato è il documentario su Maradona (*Maradona by Kusturica*, 2008), un *collage* di interviste al famoso calciatore, che parla apertamente dei suoi problemi con la droga.

La produzione dei registi croati usciti dalla 'scuola di Praga' appare più ridotta rispetto ai serbi. I due più famosi, Rajko Grlić (*Čaruga*, 1991) e Lordan Zafranović, decidono di emigrare, il primo negli Stati Uniti e il secondo prima a Parigi e poi a Praga. Nel 1993, Lordan Zafranović gira il controverso documentario *Zalazak stoljeća – Testament Lordana Zafranovića* (Il crepuscolo del secolo – Testamento di Lordan Zafranović), costruito su materiali d'archivio riguardanti la recente storia croata e commentati dallo stesso autore, che inserisce anche un ricco materiale audiovisivo personale, risalente fino agli inizi della sua carriera. Le parti più interessanti sono offerte dagli inserti del processo contro un ex ministro della NDH (lo Stato Indipendente di Croazia di Ante Pavelić) accusato di crimini di guerra. Il film, uscito proprio negli anni del nazionalismo, che vedeva nella NDH il diretto predecessore della Repubblica indipendente di Croazia degli anni Novanta, non è mai stato distribuito nelle sale. Zafra-

nović tratta infatti con disprezzo lo stato fascista croato, retto da politici che appaiono ispirati dagli stessi ideali dei nazionalisti croati degli anni Novanta, e ciò gli ha guadagnato molte critiche da parte del governo di allora: la televisione di stato gli ha negato l'inserimento del film nel suo palinsesto e la pellicola è stata proiettata in pubblico solo dopo il 2000, quando il partito di Tuđman perse le elezioni.

#### Bosnia ed Erzegovina

Prima del conflitto Sarajevo era un centro cinematografico importante, ma quattro anni di guerra e di bombardamenti hanno avuto conseguenze disastrose su tutti gli aspetti della vita culturale: gran parte delle infrastrutture sono andate distrutte e migliaia di profughi hanno lasciato il paese per l'Europa. Dall'inizio dei bombardamenti, nel 1992, solo quattro case di produzione su sedici hanno continuato la loro attività ("Sutjeska film" e "Bosna film", per esempio, sono scomparse), mentre le apparecchiature, le sale cinematografiche e l'archivio nazionale del cinema sono andati completamente distrutti.<sup>25</sup> Ciò nonostante la produzione cinematografica non è cessata del tutto, grazie all'impegno di alcuni giovani cineasti che hanno deciso di rimanere nella città assediata, riunendosi intorno alla casa di produzione "SAGA", tra i cui fondatori e collaboratori figurano Ademir Kenović, regista del primo film bosniaco del dopoguerra e produttore di numerosi film bosniaci recenti, e i registi Srđan Vuletić, Pjer Žalica, Danis Tanović e Jasmila Žbanić. Benché il gruppo abbia realizzato numerosi documentari durante l'assedio, la produzione di lungometraggi è iniziata relativamente tardi rispetto a quanto avvenuto negli altri stati ex jugoslavi.

Il cinema bosniaco contemporaneo è sicuramente il più premiato fra le nuove cinematografie jugoslave. Un grande stimolo per la sua rinascita è stato il Festival di Sarajevo, uno dei più prestigiosi dei Balcani, che attrae i grandi nomi del cinema internazionale: la manifestazione si svolge ogni anno in agosto e, oltre alle proiezioni dei film, ospita "Sarajevo Talent Campus", un'iniziativa in cooperazione con il Festival di Berlino, durante la quale i giovani cineasti dei Balcani hanno la possibilità di perfezionarsi. La prima edizione del Festival risale al 1993, durante i bombardamenti più feroci, che non dissuasero però migliaia di spettatori dall'assistere alle proiezioni. In quegli anni si formarono gli autori del cosiddetto 'nuovo cinema bosniaco', tra cui, oltre ai già menzionati Tanović, Vuletić, Žbanić e

---

<sup>25</sup> D. Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945-2001*, Zagreb 2004, p. 240.

Žalica, si distinguono Aida Begić, Antonio Nuić, Ahmed Imamović, Jasmin Duraković e altri. Alla luce delle diversità linguistico-espressive delle opere apparse nell'ultimo dopoguerra e della brevità del periodo preso in esame, pare prematuro stabilire con sicurezza le future tendenze di questa giovane cinematografia. Benché risulti abbastanza omogenea per i temi trattati, essa offre d'altra parte diverse possibilità di analisi, e non solo dal punto di vista cinematografico, ma anche sociologico, politico, linguistico e stilistico.

Nell'immediato dopoguerra si producono film a tema sociale (la guerra, la miseria, il degrado morale e economico, la criminalità, la corruzione, ecc.) che non raccontano però solo le condizioni sociali del paese, ma analizzano l'impatto che i recenti cambiamenti hanno avuto sulla sfera pubblica e privata. Nasce così una variante più intima del dramma sociale, con una trama costruita intorno a storie individuali (*Kod amidže Idriza*, *Sve džaba*, *Grbavica*, *Snijeg*, ecc.) che intendono rappresentare non solo la condizione economico-sociale, ma anche l'atmosfera generale nel paese. Il nuovo cinema bosniaco è prevalentemente un cinema di esordienti, che a grandi epoche collettive preferiscono storie individuali.

Tra i pochi registi della generazione precedente, attivo anche negli anni Novanta, c'è Ademir Kenović, che con *Savršeni krug* (Il cerchio perfetto, 1997), girato durante l'assedio di Sarajevo, racconta la storia di un poeta che rifiuta di abbandonare la città, anche quando la figlia e la moglie decidono di emigrare. Oltre ad essere una testimonianza della vita nella città assediata, il film rappresenta bene la disperazione dei suoi abitanti; il titolo, poi, è una metafora dell'impossibilità dei protagonisti di uscire dal circolo vizioso della guerra, dell'assurdità e del caos. Abdulah Sidran, noto poeta bosniaco e sceneggiatore dei primi film di Kusturica, ha espresso molto bene l'atteggiamento generale degli abitanti di Sarajevo:

Qua siamo in un campo di concentramento [...]. Quelli di noi che hanno avuto l'opportunità di uscirne o di avere un contatto con voi che ne state fuori, possono vedere nei vostri occhi che vi sentite come se parlaste con dei morti. Ci fate delle domande, ma quando iniziamo a rispondere vediamo che non ci ascoltate e vi domandate com'è possibile che i morti parlino. Dunque noi siamo nel campo di concentramento e la nostra anima è insensibile a tutto ciò in cui credevamo. Completamente insensibile: il mondo non esiste.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> L'intervista con Abdulah Sidran è apparsa sul settimanale di Zagabria "Globus" (10 febbraio 1995). La citazione è ripresa da P. Levi, *Raspad Jugoslavije na filmu*, cit., pp. 236-237.

Più che contro un gruppo etnico, il nuovo cinema bosniaco si esprime negativamente nei confronti delle forze militari internazionali presenti nel paese e non si lascia sedurre facilmente dalla retorica nazionalista, evitando la riduttiva identificazione tra gruppi etnici e rispettive ideologie nazionaliste. Non sorprende perciò l'assenza di opere che potrebbero essere classificate come di propaganda, né la scarsità di film del genere di guerra: a differenza del cinema serbo e croato, "dal punto di vista tematico nel cinema bosniaco si nota l'assenza dell'ideologia del vincitore e del vinto".<sup>27</sup> Il paese, da sempre abitato da croati, serbi e bosniaci, mantiene tutt'oggi il suo carattere multietnico e multiculturale e per questo il discorso dei registi rifugge ogni nazionalismo, privilegiando invece un'ottica soggettiva, che permette di raggiungere un livello più alto d'intimità e di facilitare il processo di identificazione tra spettatore e narratore. L'approccio alla guerra tende a non trattare i fatti in senso revisionista o storico, ma semmai pacifista, come nel film *Ničija zemlja* (*No Man's Land*, 2001) di Danis Tanović, premio Oscar come miglior film straniero nel 2002 e opera che ha acceso i riflettori sul cinema bosniaco, dopo che fino ad allora questo era noto all'estero principalmente grazie ai film di Kusturica<sup>28</sup> girati a Sarajevo, città natale del regista. I protagonisti di *Ničija zemlja* sono due soldati, un bosniaco e un serbo, che si ritrovano feriti in trincea, nella terra di nessuno; c'è poi un terzo personaggio, Cera, un soldato condannato a morte, poiché giace su una mina che non è possibile disinnescare. L'assurdità del dialogo tra i due soldati su quale gruppo etnico sia colpevole della guerra mostra l'odio insormontabile che divide i personaggi, i quali, nonostante la disperazione, non riescono a trovare un'intesa; il film si chiude con un piano sequenza su Cera, il personaggio che non ha via di scampo, lasciato in solitudine a morire sulla mina. L'assurdità della situazione di Cera è la metafora della situazione politica in Bosnia, paese per lungo tempo ignorato dalle istituzioni internazionali, che preferivano non immischiarsi nelle 'selvagge' guerre balcaniche; il film evita però qualsiasi retorica e non denuncia solo la guerra, ma anche l'ambiguo intervento delle forze dell'ONU e la loro 'neutralità' nel conflitto. Il grande successo internazionale del film

---

<sup>27</sup> N. Ibrahimović, *Između naracije i kreacije (bosanskohercegovački igrani film, 1995-2008)*, "Sarajevske sveske". (2008), 19-20, p. 120.

<sup>28</sup> Ci riferiamo ai film: *Sjećaš li se Dolly Bell?* (Ti ricordi di Dolly Bell?, 1981), *Otac na službenom putu* (Papà è in viaggio d'affari, 1985) e *Dom za vešanje* (Il tempo dei gitani, 1989).

e l'ottima accoglienza della critica hanno contribuito alla decostruzione e ridefinizione dell'immagine delle guerre balcaniche presente nei mass-media internazionali.<sup>29</sup> La fine del film suggerisce che "la guerra è (onni)-presente, anche quando di combattenti non ce ne sono più",<sup>30</sup> e rafforza la tesi di Ibrahimović, secondo cui la guerra nei Balcani è un fenomeno ciclico e si inquadra in una dimensione mitica del tempo. I film *Remake* (2003) di Dino Mustafić e *Živi i mrtvi* (I vivi e i morti, 2007) di Kristijan Milić seguono le tracce della stessa idea, per cui la guerra è un evento inevitabile nei Balcani, dove la storia non è mai *magistra vitae*; film come *Mlečni put* (Via lattea, 2000) di Faruk Sokolović e *Nafaka* (2006) di Jasmin Duraković raccontano invece la fuga dalla guerra, che viene rappresentata senza connotazioni ideologiche o patriottiche, ma vista solo come un business per i trafficanti e gli spacciatori di droga e di armi.

L'umorismo nero, il sarcasmo e l'autoironia sono una costante del cinema bosniaco; queste caratteristiche penetrano anche nei mass-media (a cominciare dalla televisione) e nelle varie arti già dall'inizio degli anni Ottanta con la nascita del 'nuovo primitivismo'.<sup>31</sup> Sarcasmo e cinismo provocano un riso che però non è mai fine a se stesso, ma il sintomo di una delusione amara e profonda. Il nuovo fenomeno culturale e sociale si appella al principio dell'immediatezza e della semplicità:

---

<sup>29</sup> Nel cinema internazionale la guerra è stata spesso rappresentata con immagini stereotipate: l'animosità tra i gruppi etnici basata sulle differenze culturali e religiose, la polarizzazione dei personaggi, la lotta tra il bene e il male, non sempre facilmente comprensibile a causa dell'approccio spesso superficiale e spettacolare alla tragedia umana. Il conflitto serve spesso come pretesto per l'esaltazione del ruolo delle forze internazionali, rappresentate come portatrici della pace; il genere dominante per raccontare questa realtà è stato il film d'azione e il personaggio principale lo straniero che guida lo spettatore in terre sconosciute, esotiche e incomprensibili.

<sup>30</sup> N. Ibrahimović, *Između naracije i kreacije (bosanskohercegovački igrani film, 1995-2008)*, cit., p. 133.

<sup>31</sup> Impostosi come un nuovo filone musicale, il 'nuovo primitivismo' si è diffuso in tutte le arti, dal cinema al teatro, dalla musica alla televisione, alla poesia: alla base c'è l'idea di celebrare il provincialismo attraverso un finto anti-intellettualismo, ricorrendo anche all'uso di varianti linguistiche locali. Il movimento esalta tutti gli aspetti della cultura di massa (musica, moda, uso dello slang ecc.) e dilaga grazie alla serie televisiva *Top lista nadrealista*, molto popolare in tutta l'ex Jugoslavia, nella quale, introducendo personaggi assurdi e burleschi, gli autori offrivano una visione surreale della realtà jugoslava, accentuando i paradossi della società contemporanea. Il maggiore esponente e divulgatore di questo fenomeno sociale è stato il gruppo musicale Zabranjeno pušenje (Vietato fumare).

Siccome il narcisismo narrativo è la caratteristica principale dell'esposizione cinematografica, non sono la macchina da presa, i movimenti, l'angolazione, il campo, il suono, il ciak o la punteggiatura cinematografica a narrare la storia, ma i personaggi e il narratore (in prima persona). La trama ha dunque lo scopo di rendere, mediante il narratore, la particolarità, la spettacolarità, ma anche la soggettività della sua percezione della guerra.<sup>32</sup>

Lo spirito del 'nuovo primitivismo' emerge anche nella rappresentazione stereotipata di personaggi marginali come operai e disoccupati, di animo buono, ma non molto raffinati, abilmente ritratti come stereotipi della mentalità bosniaca e derisi come personaggi burleschi, calati in una visione surreale e paradossale della società contemporanea. Questo tipo di approccio tragicomico alla guerra, vista come un aspetto assurdo e pazzesco della cultura balcanica, è evidente nel film *Gori vatra* (Al fuoco, 2003) di Pjer Žalica, ambientato in un piccolo villaggio bosniaco nel periodo di pace successivo agli accordi di Dayton, dove la monotonia della vita quotidiana è spezzata dall'annuncio della visita del presidente americano Bill Clinton: gli abitanti, pur lasciandosi trascinare dall'euforia collettiva, sono ancora tormentati dai recenti traumi familiari, mentre la solidarietà e la finta convivenza interetnica sono solo un paravento per le forze internazionali, pronte a tutto tranne che ad aiutare gli abitanti. Nel suo secondo film *Kod amidže Idriza* (Dallo zio Idriz, 2004), Žalica ritorna al tema del trauma: i protagonisti sono adesso prigionieri del passato e l'impossibilità di oggettivare il proprio trauma è dovuta all'assenza dei rapporti fra gli individui, rovinati dalla guerra. I protagonisti di entrambi i film vivono una vita vuota, senza senso e assolvono in maniera automatica agli impegni imposti loro dalla società.

L'incomprensione sociale e l'assenza di una comunicazione minima sono fenomeni diffusi nella società bosniaca del dopoguerra. Come la guerra ha distrutto l'imprescindibile codice che consente ogni comunicazione – quel filo sottile di comunanza culturale che lega le generazioni presenti e future, consentendone il dialogo – così il problema del trauma, dell'equivoco e dell'intolleranza non è 'proprietà esclusiva' di coloro che hanno perso qualcuno in guerra.<sup>33</sup>

Il rapporto tra passato e presente e il modo in cui il passato condiziona il presente sono al centro di entrambi i film. L'interno della casa, in particolare la camera da letto dell'amico morto in guerra, piena di oggetti che

<sup>32</sup> N. Ibrahimović, *Između naracije i kreacije (bosanskohercegovački igrani film, 1995-2008)*, cit., p. 122.

<sup>33</sup> Ivi, p. 143.

gli appartenevano, è il luogo del trauma familiare (i luoghi giocano un ruolo centrale nel film, perché diventano il teatro della memoria repressa). Tornare dallo zio Idriz significa confrontarsi con il dolore e solidarizzare con le persone. I luoghi del trauma sono il tema centrale anche del primo *road movie* bosniaco *Sve džaba* (Tutto gratis, 2006), di Antonio Nuić, il cui protagonista decide di vendere casa per comprare un furgone-bar con cui viaggiare per i villaggi della Bosnia offrendo bibite gratis. Il suo atto incomprensibile, oltre ad essere una ricerca del senso della vita, è anche un disperato tentativo di stabilire un rapporto con la gente, e il viaggio spensierato assume quasi un fine terapeutico.

Il regista più interessato ai problemi sociali della Bosnia del dopoguerra è senza dubbio Srđan Vuletić, che esordisce con *Ljeto u zlatnoj dolini* (Estate nella valle dorata, 2003), girato nella Sarajevo di oggi, dove i giovani protagonisti, cresciuti all'insegna dei valori tradizionali, sono costretti a confrontarsi con un nuovo mondo di criminalità e prostituzione dal quale è impossibile fuggire. *Teško je biti fin* (È difficile essere fine, 2007) tratta infine il problema cruciale di tutte le società in transizione: è possibile essere buoni in una società corrotta, senza scrupoli né valori, e dove la morale non conta più?

Da ultimo, due giovani autrici meritano una speciale attenzione, e non solo perché i loro film hanno vinto prestigiosi premi ai festival internazionali, ma per lo stimolo che le loro opere rappresentano per lo sviluppo del cinema femminile nei Balcani. Jasmila Žbanić, nel film *Grbavica* (Il segreto di Esma, 2006), vincitore dell'Orso d'oro al Festival di Berlino, sceglie come protagonista una donna musulmana violentata in guerra, che decide di dare alla luce la bambina concepita durante lo stupro (dalla traduzione italiana non è però evidente che il titolo del film viene dall'omonimo quartiere di Sarajevo, dove prima della guerra vivevano molti serbi). Durante il film seguiamo la lotta interiore dell'eroina, tra cui la sua decisione di nascondere alla figlia la vera identità del padre, raccontandole che era un eroe di guerra. Il film non tratta la storia di Esma come un fatto personale; al contrario, fin dalle prime sequenze si capisce che il trauma è collettivo, universale. Il problema principale delle donne vittime di abuso sessuale è la mancanza di comprensione e di solidarietà, della gente comune come delle istituzioni: oltre ad essere costrette a vivere con questo dolore, esse non hanno neanche i mezzi di sussistenza e l'unica via d'uscita spesso resta quella di nascondere la propria esperienza e cercare di vivere una vita normale. La stessa Esma evita di parlare di ciò che ha patito, pur essendo costretta a ricordarlo e riviverlo quotidianamente; l'unico

modo per confrontarsi con il proprio dolore è accettare il passato e raccontare la verità alla figlia, cosa che alla fine si risolverà a fare. *Snijeg* (La neve, 2008), opera prima firmata da Aida Begić, vincitrice del Gran Premio della Settimana della Critica a Cannes, è invece ambientato in un remoto villaggio musulmano abitato principalmente da donne i cui mariti e figli sono stati massacrati e uccisi durante la guerra. Il tempo sembra essersi fermato per loro, che vivono ancora nel passato, senza badare a quanto accade intorno e cercando di mantenere viva la memoria dei mariti e dei figli persi in guerra. Così una delle protagoniste, Alma, decide di fondare una società alimentare e realizzare il sogno del defunto marito; l'altra, Nadia, ricorda costantemente il marito, il cui corpo non è stato mai ritrovato, mentre sua figlia rifiuta di accettare la scomparsa del padre. I colori straordinari, la particolare attenzione ai dettagli e la presenza di un personaggio quasi surreale (il bambino dai capelli che ricrescono rapidamente ogni notte) contribuiscono a creare un'atmosfera magica e a un tempo realistica per tutta la durata del film.

### Slovenia

Pur essendo una tra le repubbliche più piccole dell'ex Jugoslavia, la Slovenia ha sempre vantato una notevole produzione cinematografica, grazie anche a buone infrastrutture come l'Accademia di teatro, radio, cinema e televisione di Ljubljana, la Cineteca e la rivista cinematografica "Ekran". Già a partire dagli anni Sessanta i fondi sloveni per il cinema superavano quelli delle altre repubbliche jugoslave, a conferma dell'attenzione delle istituzioni per la produzione artistica. Sebbene il paese abbia superato la guerra senza grandi traumi, dopo l'indipendenza del 1991 la produzione cinematografica è diminuita a causa dell'instabilità nelle vicine repubbliche e della necessaria ristrutturazione del vecchio sistema di finanziamento statale, processo faticoso che tutti i paesi in transizione hanno dovuto affrontare. Dall'inizio del nuovo secolo la produzione nazionale di lungometraggi va da due a cinque film all'anno,<sup>34</sup> ed è sostenuta sia dallo stato che da enti privati. Benché i film prodotti nel primo decennio di indipendenza non abbiano avuto un grande successo internazionale, sono stati accolti positivamente dal pubblico; di recente, poi, si registrano anche diverse coproduzioni con altre repubbliche jugoslave (p. es. *Ničija zemlja*, *Karaula*, *Ja sām od Titov Veles*, ecc.).

<sup>34</sup> Cfr. D. Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945-2001*, cit., p. 228.

Il nuovo cinema sloveno è andato in direzioni decisamente diverse rispetto ad altre cinematografie post-jugoslave, e questo non solo grazie alla vantaggiosa situazione produttiva di cui godeva il paese, ma anche per il generale disinteresse dei registi sloveni per una più profonda analisi sociale. Mentre altre cinematografie jugoslave hanno la guerra come tema principale, quella slovena la ignora quasi del tutto. Quest' amnesia, in apparenza strana vista la prossimità geografica del conflitto, può spiegarsi qui con la brevità del conflitto (una decina di giorni) e col fatto che i cittadini non hanno patito le atrocità toccate agli abitanti di altre repubbliche. Uno dei pochi titoli che richiama la guerra, *Felix* (1996) di Božo Šprajc, racconta i primi giorni di scontri in chiave comica, attraverso episodi di vita della gente comune. La guerra non è tuttavia rappresentata dal punto di vista ideologico o patriottico: quello sloveno è infatti un cinema poco impegnato e tendenzialmente popolare, e non sorprende perciò che le opere migliori della produzione più recente siano commedie leggere (spesso *low budget*). Ciò non significa che il nuovo cinema sia totalmente insensibile alle problematiche sociali, anche se si occupa prevalentemente della cultura urbana delle giovani generazioni, scelta peraltro logica visto che la maggior parte dei registi appartengono o si sentono vicini a questa generazione.

I protagonisti sono spesso vittime obbedienti che accettano lo stato delle cose o cercano ossessivamente di cambiarlo. I loro tentativi spesso falliscono. [...] Di sicuro siamo l' unico paese in transizione la cui cinematografia ha completamente ignorato i problemi contemporanei (problemi di classe, sociali e pubblici); come se gli autori avessero paura che qualcuno, per sbaglio, arrivasse a identificare la questione sociale con il socialismo.<sup>35</sup>

Le opere più interessanti si inquadrano nell' ambito della cosiddetta 'primavera cinematografica slovena',<sup>36</sup> risalente alla fine degli anni Novanta. I protagonisti di questi film sono in genere persone deboli, ai margini della società, disoccupati, studenti, piccoli criminali, ma soprattutto conformisti, che preferiscono adattarsi al sistema anziché cambiarlo. La galleria dei personaggi è impressionante: il pittore infedele mantenuto dalla fidanzata e incapace di prendere la vita nelle proprie mani in *Stereotip* (Stereotipo, 1997) di Damjan Kozole; l' artista disoccupato in *Oda Prešernu*

<sup>35</sup> G. Trušnovec, *Princip žrtve: muškarac u savremenom slovenačkom filmu* (trad. in serbo di Ana Ristović), "Sarajevske sveske", (2008), 19-20, p. 300.

<sup>36</sup> Il termine è stato usato per la prima volta da Samo Rugelj ed è riportato dall' articolo di G. Trušnovec, *Princip žrtve: muškarac u savremenom slovenačkom filmu*, cit.

(Ode al poeta, 2000) di Martin Srebornjak; l'eterno studente passivo e cinico, lontano dalla vita quotidiana in *V leri* (In folle, 1999) di Janez Burger; l'impotente idealista che decide di realizzare il primo film porno in Slovenia e che non riesce a proteggere la prostituta russa di cui è innamorato dalla mafia montenegrina in *Porno film* (2000) di Damjan Kozole, ecc.

Due sono i registi di maggiore interesse per il loro linguaggio cinematografico: Damjan Kozole e Jan Cvitkovič. Kozole ottiene un grande successo internazionale con il film *Rezervni deli* (Pezzi di ricambio, 2003), una storia sul traffico di persone attraverso il territorio sloveno, presentato alla selezione ufficiale del Festival di Berlino. Segue *Delo osvobaja* (Il lavoro rende liberi, 2004), storia di un operaio disoccupato, vittima dei tempi della transizione. Nel film successivo il regista sposta l'attenzione dai problemi sociali alle storie familiari: *Za vedno* (Per sempre, 2008) si occupa infatti della violenza in famiglia attraverso la storia di un marito paranoico che tormenta la moglie con la sua gelosia; nell'ultimo film, *Slovenka* (La slovena, 2009), la cui protagonista è una studentessa prostituta, Kozole torna invece alle problematiche sociali.

L'altro autore, Jan Cvitkovič, entra nel mondo del cinema senza una specifica formazione cinematografica, prima come sceneggiatore e protagonista nel film *V leri*, e poi come regista. Con il suo primo film, *Kruh in mleko* (Pane e latte, 2001), ottiene il premio "Luigi De Laurentis" per la miglior opera prima al Festival di Venezia, diventando così uno dei registi più noti della nuova generazione, insieme a Kozole e Burger. Il film è ambientato in un paese di provincia dove un ex alcolizzato, Ivan, torna dopo aver terminato il suo periodo di cura. In un bar incontra un vecchio compagno di scuola che gli confessa di aver passato una notte con sua moglie prima del matrimonio; Ivan ne resta turbato e ricade nel vizio dell'alcool. Il protagonista del secondo lungometraggio, *Od groba do groba* (Di tomba in tomba, 2005), è invece uno scrittore fallito che si guadagna da vivere commemorando i defunti con sermoni poetici durante i funerali. Attraverso un'interessante galleria di personaggi (il padre che ogni tanto cerca di suicidarsi, la ragazza sordomuta che sarà violentata alla fine del film e crocifissa come Gesù, la sorella vittima del marito infedele, ecc.) il regista rappresenta in modo tragicomico la contemporaneità slovena, mantenendo abilmente l'equilibrio tra i momenti tragici e comici del film. Con gli ultimi due lungometraggi *Vem* (Lo so, 2008) e *To je zemlja, brat moj* (Questa è la terra, fratello mio, 2009) il regista si avvicina al cinema sperimentale.

Anche se può sembrare che in Slovenia il discorso nazionalista non abbia avuto spazio, ciò non significa che sia stato del tutto assente: certo, è

stato meno visibile e meno retorico che in altre repubbliche ex jugoslave, e nondimeno, come nota Marcel Štefančič jr., per decenni nei mass-media sloveni la diffusione dell'intolleranza e della xenofobia è stata alimentata più che osteggiata. Il nazionalismo e la xenofobia si notano specialmente nelle rappresentazioni dei 'terroni': bosniaci, serbi, croati, macedoni ecc., che per lungo tempo sono rimasti assenti dal cinema sloveno e anche quando vi sono apparsi (specialmente nei film degli anni Novanta) sono stati rappresentati in modo stereotipato.<sup>37</sup> Il primo film che si interessa di questa problematica è *Outsider* (id., 1997), opera d'esordio di Andrej Košak, che insieme a *Ekspres, Ekspres* (id., 1996) di Igor Šterk, ha segnato l'inizio della cosiddetta 'prima generazione del nuovo cinema sloveno'.<sup>38</sup> Il protagonista di *Outsider* è un giovane bosniaco, Sead, che si trasferisce per frequentare la scuola in Slovenia. Il film descrive la lotta interiore dell'adolescente in cerca della propria identità, diviso tra lo sciovinismo e conservatorismo del severo padre e l'attrazione per la moderna cultura urbana punk: ma il giovane non resiste alle pressioni della società e non riesce ad integrarsi nella cultura slovena e muore suicida. Il film è di grande interesse, poiché affronta con serietà un problema profondamente radicato nella società del paese, e cioè la spinta all'adattamento culturale dell'Altro, proveniente da una cultura spesso denigrata e considerata inferiore. Il film più interessante sul tema dei 'terroni' nella società slovena contemporanea è *Kajmak in marmelata* (Formaggio e marmellata, 2003), nato da un coraggioso progetto del noto attore bosniaco Branko Đurić, che da anni vive e lavora in Slovenia e che ha ottenuto un enorme consenso del pubblico sloveno, grazie al modo intelligente e comico con cui affronta il problema.

---

<sup>37</sup> Cfr. M. Štefančič jr., *Ne vračaj se istim putem!* (trad. in serbo di Ana Ristović), in "Sarajevske sveske", (2008), 19-20, pp. 287-292. Ripercorrendo brevemente la storia del cinema sloveno, l'A. sostiene che questo ha sempre mostrato tendenze all'intolleranza e la xenofobia: dopo il 1948, quando fu realizzato l'ultimo film di France Stiglic *Na svojoj zemlji* (Sulla propria terra), dove c'era ancora fratellanza tra i popoli jugoslavi, il 'terrone' non è stato più presente nel cinema sloveno. Anche se appaiono raramente, i personaggi delle altre repubbliche ex jugoslave sono raffigurati in modo negativo, sottovalutati e subordinati in tutti gli aspetti. Un caso particolare è dato dai bosniaci, che nel cinema sloveno sono spesso rappresentati come criminali, maleducati, aggressivi e primitivi.

<sup>38</sup> Cfr. G. Trušnovec, *Princip žrtve: muškarac u savremenom slovenačkom filmu*, cit. In questo articolo l'autore suddivide il nuovo cinema sloveno in due periodi; al primo appartengono registi come Igor Šterk, Metod Pevec, Sašo Podgoršek, Andrej Košak; al secondo, iniziato poco prima del nuovo secolo, fanno capo Janez Burger, Jan Cvitkovič, Miha Hočevar ed altri.

Con un senso dell'umorismo tipicamente bosniaco si racconta dei problemi di coppia tra un bosniaco e la sua fidanzata slovena, una situazione che offre il pretesto per rappresentare le differenze culturali tra sloveni e 'terroni'. Il regista si burla così dei più vietati stereotipi sloveni sui bosniaci, spesso anche con l'autoironia tipica del 'nuovo primitivismo' bosniaco, di cui Đurić è stato un illustre esponente, ma critica con uguale sarcasmo gli sloveni, rappresentandoli come un popolo xenofobo, freddo e disinteressato al diverso (si ricordino, p. es., i genitori della fidanzata, che cercano in tutti i modi di separare la coppia e di convincere la ragazza a trovare un buon ragazzo sloveno, perché i bosniaci sono tutti criminali, ecc.).

#### Macedonia

Fra tutte le repubbliche jugoslave, la Macedonia è sempre stata quella più svantaggiata sul piano economico, e dopo la proclamazione di indipendenza (1991) ha dovuto affrontare numerosi problemi di politica interna, inclusa una severa ristrutturazione economica e sociale. Il problema più delicato è rappresentato dalle tensioni interetniche tra macedoni e albanesi, costretti a convivere in un 'equilibrio' precario che è stato messo ulteriormente in pericolo dall'arrivo dei profughi kosovari nel 1999: l'economia del paese, come pure le sue strutture sociali, non sono state in grado di sostenere adeguatamente tale afflusso di profughi. Oltre ai problemi interni, la Macedonia ha dovuto inoltre affrontare tensioni diplomatiche con i paesi vicini, e in particolare con la Grecia, la quale ha posto il veto al suo ingresso nella NATO e nell'UE, aggravando così la normalizzazione dei rapporti bilaterali tra i due paesi. La disputa, ormai decennale, ha origine nella contrarietà della Grecia al nome ufficiale di 'Macedonia', con la motivazione che questo è storicamente ed esclusivamente greco,<sup>39</sup> anche se il vero timore da parte ellenica è che, con l'impiego del nome nazionale, la Macedonia coltivi aspirazioni territoriali a scapito della Grecia; su questo contenzioso nel 1995 i due paesi hanno comunque avviato dei negoziati. Negli anni della guerra nella ex-Jugoslavia, la Macedonia è riuscita a evitare le violenze sul proprio territorio e successivamente ha rifiutato di farsi coinvolgere nel conflitto in Kosovo. Ciononostante, diverse analisi descri-

---

<sup>39</sup> Il nome internazionalmente riconosciuto del paese è infatti tuttora Ex Repubblica Jugoslava di Macedonia (FYROM), anche se gli Stati Uniti e alcuni altri paesi hanno riconosciuto la dizione 'Repubblica di Macedonia'.

vono il paese come un'area potenzialmente molto pericolosa per tutti i Balcani, dove la guerra può scoppiare da un momento all'altro e coinvolgere i paesi vicini.

Dalla proclamazione d'indipendenza a oggi, a causa delle scarse risorse, in prevalenza statali, il cinema macedone ha prodotto solo 25 lungometraggi<sup>40</sup> e la difficile situazione economica ha ulteriormente impoverito la vita culturale. Ciò nonostante la cinematografia macedone è nota a livello internazionale, soprattutto grazie al film di Milčo Mančevski, *Pred doždot* (*Prima della pioggia*, 1994), che ha vinto il Leone d'oro al Festival di Venezia nel 1994. Come in tanti altri film jugoslavi, anche qui domina una rappresentazione ciclica del tempo, in cui il presente è sempre in qualche modo legato al passato. Tre storie, legate l'una all'altra, si intrecciano nel racconto: quella di un prete ortodosso che cerca di salvare una giovane albanese dalla vendetta di una famiglia macedone per la morte di un ragazzo; quella di Aleksandar, fotografo macedone residente a Londra; e quella del ritorno di Aleksandar nel suo villaggio in Macedonia. La prima e l'ultima storia, ambientate in Macedonia, danno un'immagine dello squilibrio etnico tra comunità macedone e albanese. *Pred doždot* è sicuramente il film post-jugoslavo che più di ogni altro ha messo in discussione la visione occidentale dei Balcani: non è un caso che il protagonista sia un fotografo macedone che vive all'estero e che venga percepito costantemente come uno straniero. Fotografo di guerra, egli cerca in ogni modo di porre fine all'intolleranza e all'odio tra macedoni e albanesi nel suo villaggio, perché sa quanto devastante possa essere ogni futuro conflitto. Ma sebbene ambientato in Macedonia, questo non è un film storico: il conflitto nel villaggio macedone vuole essere infatti un'allegoria della follia della guerra in generale, una follia che può verificarsi ovunque. Lo stesso regista in diverse interviste ha dichiarato di non aver voluto fare un documentario sulla situazione politica in Macedonia, essendo stato per lungo tempo lontano dal paese: più che un film sulla Macedonia, egli ha voluto raccontare una storia sulla violenza in generale, e lo stesso titolo esprime un forte messaggio pacifista, la speranza di un nuovo inizio per il paese, tormentato dall'odio e dall'intolleranza. Come afferma Goulding: "Il film evoca poeticamente l'arrivo della pioggia che pulirà le ferite del passato, quelle antiche e queste recenti [...] e che si mescolerà con il sangue di coloro che so-

---

<sup>40</sup> Cfr. V. Galevski, *Novi makedonski film između tetoviranja, iluzija i sjenki*, (trad. in serbo di N. Vujadinović), "Sarajevske sveske", (2008), 19-20, pp. 265-286.

no morti affinché gli altri possano vivere”.<sup>41</sup> Dopo il successo del primo film, Mančevski ha realizzato altri due film, sempre in coproduzione, *Prašina* (*Dust*, 2001) e *Senki* (*Shadows*, 2007).

Un altro film che tratta il tema dell'odio interetnico è quello d'esordio di Antonio Mitrikeski *Preku ezero* (*Oltre il lago*, 1997), una coproduzione polacco-macedone, nel quale si ripercorrono cinquant'anni di storia di Albania e Macedonia attraverso una complicata storia d'amore tra una ragazza albanese e un macedone, intenti a lottare contro tutte le barriere culturali, nazionali, religiose, ideologiche e sociali che li dividono. La frontiera tra macedoni e albanesi non è solo mentale, ma reale, fisica, e nonostante riesca ad attraversare il lago che lo separava dalla fidanzata, il protagonista non riesce a sfuggire alle persecuzioni del regime albanese di Enver Hoxha. Il film si conclude mostrando i due protagonisti ormai invecchiati e stanchi di lottare contro l'intolleranza e l'incomprensione.

Nonostante la produzione molto esigua, uno o due lungometraggi all'anno, il nuovo cinema macedone mostra un'interessante vitalità tematica e stilistica: abbiamo il genere della commedia 'on the road' *Balkankan* (*Bal-Can-Can*, 2005) di Darko Mitrevski; il primo film 'Dogma' macedone, ispirato alla poetica di Lars von Trier, *Boli li?* (*Fa male?*, 2007) di Aneta Lešnikovska; il film di Antonio Mitrikeski *Kako vo loš son* (*L'incubo*, 2002) sulla vita in guerra; e il film sulla minoranza rom che vive in miseria e povertà, *Gypsy Magic* (1997) del noto regista Stole Popov.<sup>42</sup>

Oltre ai lungometraggi si continuano a produrre interessanti documentari e corti, che hanno ottenuto importanti riconoscimenti internazionali: i primi registi ad essere notati sono Teona Strugar Mitevska (*Veta*, 2001) e Svetozar Ristovski (*Radost na životot* [La gioia di vivere], 2001). Ristovski, che attualmente vive in Canada, ha girato il suo primo lungometraggio *Iluzija* (*Illusione*) nel 2004, nel quale racconta la triste storia di un ragazzo di talento che si illude di poter sfuggire a una società violenta e corrotta, ma che alla fine finisce lui stesso per essere un criminale. La Mitevska esordisce invece con *Kako ubiv svetec* (*Come ho ucciso un santo*, 2004), un film sulla Macedonia contemporanea dominata dalla violenza; il

<sup>41</sup> D. Goulding, *Jugoslavensko filmsko iskustvo, 1945-2001*, cit., p. 237.

<sup>42</sup> Diplomato all'Accademia d'arte drammatica di Belgrado, Popov esordisce come regista di documentari (*Australija, Australija*, 1976; *Dae*, 1979), dopodiché inizia a realizzare lungometraggi (*Srećna Nova '49*, 1986; *Tetoviranje*, 1991); è considerato uno dei più importanti registi macedoni.

suo secondo film *Jas sām od Titov Veles* (Io sono di Titov Veles, 2007), ambientato in una cittadina industriale, rappresenta la società contemporanea in transizione attraverso le storie di tre sorelle.

Le realizzazioni più recenti confermano che la fama del documentario macedone non è da legarsi esclusivamente ai nomi di questi due registi e mettono in luce diversi giovani autori promettenti. Tra questi va menzionato Ćorĉe Stavreski, il cui documentario *Doma* (A casa, 2007) una coproduzione croato-macedone, si occupa dell'identità e delle differenze culturali e religiose degli immigrati croati in Macedonia e di quelli macedoni in Croazia. Altro autore interessante è Atanas Georgiev, il cui documentario *Cash and Marry* (2009), una coproduzione austro-croato-macedone, affronta un problema molto importante per le giovani generazioni: l'isolamento e l'impossibilità di viaggiare. I protagonisti del film, due giovani macedoni, sono pronti a fare di tutto per ottenere il passaporto europeo, anche a pagare per sposarsi: questo tentativo disperato di entrare in Europa, pur essendo rappresentato in modo comico, illustra le difficoltà che i giovani dei Balcani devono affrontare per oltrepassare i nuovi muri dell'Europa in cerca di una vita migliore.<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Il presente contributo sul cinema nello spazio ex-jugoslavo non ha alcuna pretesa di completezza; suo unico obiettivo è quello di tracciare le principali linee di sviluppo delle singole cinematografie nazionali e di analizzare alcuni film, intesi come specchio dei mutamenti politici, sociali, ideologici e culturali in atto nelle nuove formazioni statali. La vasta gamma di opere citate ci pare del resto sufficiente a mostrare le differenti condizioni in cui versano i singoli paesi e, d'altra parte, anche i numerosi elementi che li accomunano, specie per quanto riguarda il modo con cui ciascuna realtà politico-sociale si è confrontata (e si confronta) con il comune passato. Sebbene infatti le singole cinematografie siano state trattate distintamente, secondo un criterio nazionale che rispetta le nuove frontiere politiche, la stretta interdipendenza delle varie produzioni ed esperienze nazionali post-belliche è evidente e non fa che confermare la tesi secondo cui, nonostante le nuove divisioni politiche, l'area della ex Jugoslavia condivide un unico spazio culturale, difficilmente interpretabile secondo un rigido criterio di appartenenza nazionale.