

IL MESTIERE DEL CINEMA NEI BALCANI

Storia di un'industria e dei suoi protagonisti
dagli anni settanta ad oggi

a cura di Luisa Chiodi e Irene Dioli

Osservatorio Balcani e Caucaso



www.osservatoriobalcani.org

IL MESTIERE DEL CINEMA NEI BALCANI

Storia di un'industria e dei suoi protagonisti
dagli anni settanta ad oggi

a cura di Luisa Chiodi e Irene Dioli

Osservatorio Balcani e Caucaso



IL MESTIERE DEL CINEMA NEI BALCANI

*Storia di un'industria e dei suoi protagonisti
dagli anni settanta ad oggi*

A CURA DI Luisa Chiodi e Irene Dioli

© Osservatorio Balcani e Caucaso, 2009

Prima edizione in italiano: Archivio Trentino 2/2008 - Rivista di studi
sull'età moderna e contemporanea del Museo Storico in Trento (all'interno di)

Prima edizione in albanese: Përþjekja - E përtremuajshme kulturore, vol. XIII,
n. 25 Tiranë, vjeshtë 2008 (all'interno di)

Seconda edizione: Osservatorio Balcani e Caucaso, 2009

COORDINAMENTO REDAZIONALE Marco Vender

PROGETTO GRAFICO Roberta Bertoldi

FOTO Andrea Pandini

IN COPERTINA Esterno del Kinostudio di Tirana

IMPAGINAZIONE E STAMPA Publistampa Arti grafiche, giugno 2009

Carta riciclata Cyclus offset: 100% macero
da raccolta differenziata, sbiancata senza cloro



Indice

| | |
|--|-----|
| Introduzione <i>Luisa Chiodi</i> | 9 |
| Kinoslavia: il microcosmo cinematografico da Tito alla globalizzazione. Analisi comparativa dell'industria del film nei paesi (ex) jugoslavi <i>Irene Dioli</i> | 15 |
| Il cinema jugoslavo sotto il regime comunista: dagli anni settanta al 1989 | 17 |
| La crisi del cinema tra il mercato e le guerre: gli anni novanta | 23 |
| Una nuova dimensione internazionale: il (breve) XXI secolo | 30 |
| E adesso, da che parte andare?: l'industria cinematografica bulgara attraverso le parole dei suoi protagonisti <i>Francesco Martino</i> | 37 |
| Il crollo del regime e la crisi dell'industria cinematografica | 46 |
| Il nuovo millennio: alla ricerca di un futuro possibile | 50 |
| Storia della cinematografia albanese tra autocensura e nostalgia <i>Eldon Gjokaj e Artan Puto</i> | 61 |
| Ideologizzazione e massificazione del cinema | 61 |
| Censura, autocensura e grottesco | 64 |
| Il grande cambiamento dopo il 1990: il presente e la nostalgia del futuro | 73 |
| Le Cinecittà dei Balcani | 83 |
| Filmografia | 93 |
| Bibliografia e sitografia | 103 |
| Indice analitico | 113 |



Introduzione

Luisa Chiodi

Il cinema rappresenta una delle eccezioni alla marginalizzazione culturale e politica dei Balcani negli ultimi anni e costituisce uno dei pochi ambiti con cui la regione ottiene riconoscimenti all'estero¹. Partendo da questa constatazione l'Osservatorio Balcani e Caucaso (OBC) ha condotto uno studio comparato sul cinema di cinque paesi della regione: Albania, Bulgaria, Bosnia Erzegovina, Croazia e Serbia. Grazie ad un co-finanziamento della Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto e della Provincia autonoma di Trento, un'*équipe* di giovani ricercatori esperti d'area ha realizzato cinquanta interviste semi-strutturate in lingua tra i protagonisti di questo settore economico, allo scopo di approfondire la storia dell'industria culturale che più di tutte ha contribuito a plasmare l'immaginario delle società in esame.

Le interviste in profondità sono state raccolte in lingua originale nel corso del 2007. Sono state sbobinate, tradotte in lingua italiana e pubblicate in versione parziale sul sito dell'Osservatorio (<www.osservatoriorbalcani.org/storiedicinema>). Gli intervistati appartengono a generazioni artistiche differenti e sono stati scelti in modo da coprire sia settori professionali che cinematografici diversi (lungometraggio, documentario, film di animazione).

La ricerca ha riguardato la trasformazione dell'industria cinematografica dagli anni settanta ad oggi e l'esperienza delle persone che vi lavoravano (registi, sceneggiatori, attori, tecnici, produttori, rappresentanti dell'amministrazione dello stato addetti al settore etc.), approfondendo la conoscenza della «grande storia» attraverso quella degli individui che l'hanno vissuta.

L'obiettivo era quello di approfondire «un'altra storia europea», altra perché europeo-orientale e perché storia sociale e culturale. La storiografia europea si concentra, infatti, sull'esperienza occidentale mentre trascura, quando non misconosce, le trasformazioni che

¹ Si segnalano tra i più prestigiosi: la Palma d'oro a Cannes 1995 di *Underground* e il Leone d'argento a Venezia 1998 per *Gatto nero gatto bianco* di Emir Kusturica; l'Orso d'oro a Berlino 2006 a Jasmila Žbanić per *Il segreto di Esma*; l'Oscar come miglior film straniero 2002 per *No Man's Land* di Danis Tanović.

hanno interessato le altre parti (PASSERINI 2003). D'altro canto, gli studi storici prodotti nei Balcani sono in modo preponderante dedicati all'epopea dello stato-nazione e solo da poco tempo muovono i primi passi in altre direzioni (LAUDIERO 2004).

L'analisi della storia del cinema nei Balcani attraverso le voci dei suoi protagonisti ha fornito una prospettiva particolare per comprendere i mutamenti storico-politici attraversati dai paesi della regione. Chi lavorava per l'industria cinematografica ha vissuto grandi discontinuità storiche, notoriamente produttrici di memorie individuali. L'analisi delle interviste, integrata con l'esame di altre fonti primarie e secondarie, ha consentito dunque di far emergere tanto narrazioni individuali, quanto informazioni specifiche sull'industria in esame (JEDLOWSKI 2000).

Innanzitutto, la ricerca ha indagato sulle storie personali dei professionisti del cinema: la loro formazione, le motivazioni a lavorare nel settore, le modalità di svolgimento del lavoro, la censura, l'autocensura etc. È emerso chiaramente che i regimi comunisti si fecero carico di promuovere il cinema nei Balcani per educare le masse e, tuttavia, per gli intervistati lavorare nel cinema significava anche essere impegnati in un settore «di punta», frutto del progresso tanto caro ai regimi stessi. Abbiamo ragionato dunque su quanto le narrazioni dei protagonisti del cinema balcanico riflettano una certa nostalgia del comunismo (BOYM 2003).

In secondo luogo, lo studio ha affrontato la trasformazione dell'industria del cinema con l'idea di studiare la storia di una professione e del suo settore produttivo in chiave comparata e analizzare quali aspetti siano più significativi per comprendere il percorso di questa industria culturale.

Le storie politiche dei paesi balcanici hanno un ruolo importante nella nascita delle industrie cinematografiche. L'intervento pubblico di regimi autoritari e modernizzatori ha consentito, infatti, di investire notevoli risorse in un settore strategico per la propaganda. L'industria cinematografica ha ricevuto un forte impulso da parte di regimi autoritari che intendevano educare le masse ai valori cui si ispiravano (la rivoluzione, il comunismo, la nazione, il progresso etc.).

Analogamente, la dimensione internazionale ha influenzato profondamente la crescita del cinema nei Balcani: i legami internazionali e in particolare l'influenza della scuola sovietica sono stati,

come è noto, alquanto significativi nella crescita della cinematografia balcanica. Gli anni settanta, caratterizzati dalla distensione tra superpotenze, hanno visto l'intensificarsi delle relazioni est-ovest in campo culturale e hanno fornito nuove interessanti opportunità di riconoscimento internazionale al cinema della regione.

Il cinema balcanico ha vissuto il suo apogeo negli anni settanta, ma a partire da quel momento la graduale apertura alla competizione economica internazionale ha portato al collasso i regimi comunisti (GOKAY 2005). Le condizioni per lo sviluppo del cinema sono mutate radicalmente negli anni novanta: una volta affidato alle sole forze del mercato, il cinema ha subito una crisi catastrofica. Inizialmente, gli operatori del settore si sono trovati con un mestiere senza l'industria di riferimento, implorsa con i sistemi politici che l'avevano promossa, e si sono visti schiacciati dall'espandersi del mercato televisivo.

Tuttavia, il cinema balcanico è riuscito tra XX e XXI secolo a riorganizzarsi, internazionalizzandosi in modo radicale e attingendo alle nuove risorse offerte dalle trasformazioni tecnologiche degli ultimi anni (BRUNETTA 2000). Fenomeni come la riconversione in studi privati di post-produzione per ditte occidentali hanno mostrato le strade della nuova divisione internazionale del lavoro. Il cinema bulgaro, ad esempio, è riuscito a sopravvivere grazie alla delocalizzazione produttiva del cinema occidentale, sebbene si sia ridotto a mercato per manodopera a basso costo per il personale tecnico e sede della produzione di *B movie* occidentali.

Le interviste in profondità hanno fatto luce anche sulla relazione tra la storia politica di ciascun paese e le variazioni stilistico-tematiche dei film prodotti. A partire dagli anni settanta in Jugoslavia, ad esempio, una certa liberalizzazione politica ha consentito anche un periodo di vera e propria iconoclastia con la cosiddetta «onda nera» e il suo accostamento tra i simboli del comunismo e una fisicità spinta. Al posto dell'eroismo dei partigiani, della felicità nel socialismo e della sua eroica costruzione, negli anni novanta si volevano raccontare storie di vita privata. Analogamente, dopo anni di linguaggio allegorico e isolamento comunicativo, si sperava di godere di una totale libertà di espressione. Tuttavia, la liberalizzazione ha coinciso con il tracollo del settore economico travolto dalle transizioni economiche verso il mercato e la crisi economica ha comportato di fatto

una nuova forma di censura tanto nella produzione che nella distribuzione con la chiusura della gran parte delle sale di proiezione.

Negli ultimi anni, i finanziamenti dell'Unione europea, quali quelli di Europa Cinema, hanno avuto un ruolo significativo nel consentire le coproduzioni, gli scambi internazionali e la promozione di festival. Alle potenzialità del nuovo orientamento ad ovest, tuttavia, corrispondono anche nuovi rischi. Il cinema della regione si è caratterizzato per la sua dipendenza dallo sguardo «occidentale» sui Balcani, mostrando, secondo alcuni studiosi, forti connotati etno-orientalisti (IORDANOVA 2001).

Le interviste hanno messo in luce i nuovi condizionamenti nelle scelte tematiche dovuti alla necessità di vendere i film in Occidente. I nostri interlocutori hanno lamentato, infatti, come il nuovo pubblico europeo non sia interessato a film esistenziali ma si aspetti film sulla convivenza interetnica, la guerra, i rom etc.

Infine, la ricerca ha approfondito le conseguenze della scomparsa della Jugoslavia. Negli stati successori il cinema, contrariamente ad altri ambiti della produzione culturale, non ha fiancheggiato l'esplosione nazionalista né sostenuto la guerra, ma ha provocato reazioni diverse da parte del potere politico: in Serbia Slobodan Milošević si è disinteressato del cinema optando per il controllo degli altri mezzi di comunicazione di massa, mentre il cinema croato degli anni novanta ha dovuto affrontare una nuova censura ideologica di stampo nazionalista.

Con questo studio l'Osservatorio Balcani e Caucaso ha inteso contribuire alla migliore comprensione dell'esperienza dei nostri vicini, che hanno iniziato il percorso di integrazione nell'Unione europea con un bagaglio di esperienze diverso dal nostro ma altrettanto ricco e certamente fondamentale da conoscere per costruire insieme il comune spazio politico europeo.

Riferimenti bibliografici

ALLCOCK, B. John

2000 *Explaining Yugoslavia*. Londra: Hurst and Company

BOYM, Svetlana et al.

2003 *Nostalgia: saggi sul rimpianto del comunismo*. Milano: Mondadori

BRUNETTA, Gian Piero

2000 *Storia del cinema mondiale III. L'Europa. 2. Le cinematografie nazionali*. Torino: Einaudi

GÖKAY, Bülent

2005 *L'Europa orientale dal 1970 a oggi*. Bologna: Il Mulino

IORDANOVA, Dina

2001 *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture, and the Media*. Londra: The British Film Institute

JEDLOWSKI, Paolo

2005 *Storie comuni: la narrazione nella vita quotidiana*. Milano: Bruno Mondadori

LAUDIERO, Alfredo


2004 *Oltre il nazionalismo: le nuove storiografie dell'est*. Napoli: l'Ancora del Mediterraneo

PASSERINI, Luisa

2003 *Memoria ed utopia: il primato dell'intersoggettività*. Torino: Bollati Boringhieri

STOIL, Michael Jon

1979 *Balkan Cinema: evolution after the revolution*. Ann Arbor: UMI Research Press



Kinoslavia: il microcosmo cinematografico da Tito alla globalizzazione. Analisi comparativa dell'industria del film nei paesi (ex) jugoslavi

Irene Dioli

Questo saggio esplora le trasformazioni dell'industria cinematografica attraverso l'esperienza delle persone che vi hanno lavorato e lavorano, con l'obiettivo di approfondire la conoscenza della "grande storia" attraverso le vicende individuali di chi l'ha vissuta.

La scelta di questo specifico ambito di indagine è legata al concetto di «eccezione cinematografica», ovvero alla piena e integrata partecipazione delle cinematografie dei paesi in questione alla storia culturale europea, a fronte invece della tradizionale distanza connessa prima alla separazione politica tra Est e Ovest (durante il regime) e poi alla marginalizzazione culturale (negli anni delle guerre). Nel *corpus* cinematografico jugoslavo si rintraccia con costanza una ricca varietà di influenze stilistiche, dal neorealismo italiano alla *nouvelle vague* francese, passando per il cinema sovietico e la scuola di Praga, fino alle emergenti cinematografie orientali come quella turca o iraniana (LORDANOVA 2001b), a testimonianza dell'apertura del mondo cinematografico jugoslavo verso l'esterno.

A ciò si aggiunga che proprio il cinema continua a costituire uno dei pochi strumenti con cui la regione ottiene riconoscimenti all'estero, e in particolare in Europa occidentale. La presenza di registi locali sulla scena internazionale costituisce quindi una delle eccezioni alla marginalizzazione culturale e politica della regione di questi anni. Dai film sulla Resistenza in Jugoslavia ai nuovi registi della regione, vincitori di svariati premi ai festival internazionali, passando per volti e opere note come Emir Kusturica e il filone dei film sulle guerre nell'ex-Jugoslavia, il cinema locale si è posto con una buona continuità all'attenzione del pubblico e degli operatori internazionali del settore. Anzi, proprio negli anni delle guerre, attraverso prodotti come *Underground*, *La Polveriera* o *No Man's Land*, l'industria cinematografica ha contribuito, almeno parzialmente, a contrastare l'isolamento

politico-culturale a livello internazionale e la rappresentazione iper-semplificata dei conflitti nella regione.

Questa riflessione ci conduce a comprendere il ruolo cruciale dell'industria cinematografica della regione nel plasmare l'immaginario collettivo della società, nonché lo sguardo esterno, «occidentale» su di essa. L'analisi della storia di chi lavorava e ancora lavora nel cinema (ex) jugoslavo fornisce dunque una prospettiva interessante per comprendere la trasformazione della regione. L'analisi di questa professione, infatti, consente di esplorare le conseguenze tanto dei mutamenti storico-politici che di quelli economico-tecnologici.

La selezione dei testimoni – per un totale di venti interviste (sei delle quali dedicate rispettivamente al cinema serbo e croato, e otto a quello bosniaco) – si è informata a criteri volti a produrre un quadro il più possibile eterogeneo, tanto in termini di età (per una completa esplorazione delle diverse fasi cronologiche) quanto di profilo professionale (registi, sceneggiatori, attori, tecnici) e genere di appartenenza (lungometraggio, cortometraggio, documentario, animazione). L'analisi è suddivisa in tre sezioni, ciascuna relativa a una specifica fase storica, al fine di identificare le caratteristiche principali di ogni periodo, arrivando così a tracciare un quadro del percorso evolutivo dell'industria cinematografica attraverso i cambiamenti del sistema politico, economico e sociale.

Uno studio dell'evoluzione del rapporto tra sistema politico e microcosmo cinematografico potrà così chiarire come l'analisi della storia di questa professione possa proficuamente correlarsi alla discussione dei mutamenti socio-politici ed economico-tecnologici che hanno attraversato la regione negli ultimi trent'anni. Anche la scelta dello spettro cronologico di indagine è mirata ad approfondire la relazione fra contesto artistico e contesto politico. L'industria cinematografica jugoslava, nata all'inizio del Novecento, riceve un forte impulso dopo la seconda guerra mondiale, grazie all'interesse da parte del regime autoritario di Tito, che intende educare le masse ai valori cui si ispira (la rivoluzione, il comunismo, la nazione, il progresso).

Nel dopoguerra prendono quindi forma i modelli di produzione sistematici e le infrastrutture che daranno vita ad una fase di grande sviluppo, in particolare negli anni settanta. In questi anni, il cinema vive una sorta di apogeo, stimolato anche dai maggiori contatti

internazionali sviluppatasi a partire dal disgelo politico del decennio precedente. In campo politico, la distensione tra super-potenze e lo sviluppo delle relazioni Est-Ovest in campo culturale portano al cinema della regione nuove opportunità di riconoscimento internazionale.

Il cinema jugoslavo sotto il regime comunista: dagli anni settanta al 1989

Qualche dato quantitativo sulla produzione cinematografica del periodo ci viene fornito da Dinko Tucaković, regista cinematografico e curatore del museo della Cineteca jugoslava:

«In Serbia si producevano sui trenta film, quaranta negli anni d'oro, poi veniva il cinema croato, mentre quello sloveno aveva una buona produzione ma anche un problema linguistico relativo alla distribuzione: fuori dalla Slovenia i film necessitavano di sottotitolazione, e quindi erano più costosi, mentre ad esempio i film croati e serbi in Slovenia non avevano bisogno dei sottotitoli, perché nelle scuole si studiava il serbo-croato. Non era politicamente corretto, ma così stavano le cose. Anche il cinema macedone aveva una produzione simbolica, due o tre film l'anno. In Montenegro il cinema praticamente non esisteva, ha avuto una pausa durata 8/10 anni in cui non si è girato un solo film o documentario. Invece in Bosnia la maggior parte dei film era girata in co-produzione con la Serbia e la Croazia».

Qualche dettaglio relativo alla Bosnia viene aggiunto dal regista Mustafa Mustafić:

«Per quanto riguarda le risorse, ogni repubblica aveva le sue. La Bosnia era una repubblica mediamente sviluppata. In media facevamo un film all'anno, raramente due, più 10-12 documentari realizzati professionalmente, in 35 mm. Questo era quanto ci permetteva il nostro fondo».

Il quadro complessivo di questo periodo vede quindi la Serbia in una posizione dominante a livello di mezzi e produzione: come ricorda ancora Mustafa Mustafić, circa la metà dei film presentati al festival di Pola sono di norma serbi. Dinko Tucaković conferma:

«Come la Serbia era formalmente lo Stato più importante della confederazione, il cinema serbo era quello più forte, e dava vita ad una grande produzione, tra i venti e i quaranta film a seconda del periodo, ma diciamo in media sui trenta film l'anno, il che era fantastico per gli standard non solo balcanici ma europei».

Nelle repubbliche più piccole o economicamente più deboli, lo svantaggio economico si riflette naturalmente in una minore produzione in ambito cinematografico. I principali studi nel campo del lungometraggio si trovano infatti a Belgrado (Avala Film) e Zagabria (Jadran Film).

Caratteristica e fiore all'occhiello della scena cinematografica croata è tuttavia la scuola di animazione di Zagabria, principale studio, distributore e punto di riferimento per questo settore all'interno della Jugoslavia, e costante fonte di riconoscimenti internazionali (il primo film croato a vincere un Oscar, nel 1962, è proprio il film d'animazione *Surogat*). La caratteristica fondamentale dei cartoni animati zagabresi è l'assenza di dialoghi, fattore che ne facilita grandemente fruibilità e popolarità oltre i confini locali. È anche da notare come la maggior parte della produzione della Zagreb Film sia indirizzata a un pubblico adulto anziché ai bambini, e rappresenti quindi un genere di nicchia. Se un genere di limitato interesse commerciale come quello dell'animazione è in grado di fiorire e svilupparsi, è anche e soprattutto grazie agli investimenti statali, derivanti dal già accennato interesse del regime politico nei confronti del cinema come strumento di propaganda o visibilità internazionale.

Il nucleo concettuale su cui possiamo basare l'analisi del periodo comunista è quindi rappresentato dallo stretto e sfaccettato rapporto fra industria culturale e sistema politico, fatto di controllo, ma anche di investimento strategico e riconoscimento del ruolo cruciale del prodotto cinematografico².

Da un lato, infatti, il controllo statale sull'industria culturale implica riconosciuti meccanismi di censura ed auto-censura nell'ambito di

² Ad esempio, Vera Robić Skarica ci racconta un aneddoto che ben esemplifica il coinvolgimento statale nello sviluppo dell'industria e della cultura cinematografica: negli anni settanta, in Croazia viene introdotta una nuova legge relativa alla cultura cinematografica che coinvolge tutte le scuole elementari e medie e introduce il cinema come materia scolastica, esattamente come la lingua o la matematica, oltre che come oggetto di attività extra-scolastiche. Questo conduce al fiorire della cultura cinematografica del paese, e ad esempio alla vincita di alcuni premi al festival internazionale «Decima Musa», sotto il patronato dell'Unesco.

un settore chiave a fini propagandistici; dall'altro, proprio questa posizione strategica porta l'intervento pubblico a concretizzarsi nell'investimento di notevoli risorse nel finanziamento dell'industria cinematografica. La relativamente ampia disponibilità di mezzi, in particolare se comparata alle gravi ristrettezze dei periodi successivi, consente quindi a chi opera nel settore di lavorare in condizioni di sicurezza economica, con mezzi tecnici, logistici e infrastrutture a disposizione, garantendo quindi, da un lato, la possibilità di lavorare con gli strumenti adeguati e, dall'altro, di guadagnarsi da vivere interamente attraverso la propria professione.

Questo elemento emerge con chiarezza dalle ricostruzioni degli intervistati, e contribuisce fortemente ad una rappresentazione del periodo in questione come una sorta di età aurea per chi lavorava nel settore cinematografico:

«In questa fase c'erano più fondi per il cinema, perché lo Stato investiva in tutte le arti, e chi si occupava di cinema sapeva di poter vivere grazie a questo. Per i nostri standard, gli stipendi erano molto buoni. Lo Stato investiva nei film che avevano un valore storico e politico, senza chiedere quanto costassero» (Bata Živojinović, attore).

«Bisogna dire che il regime socialista investiva molto nel cinema. Il cinema era ben organizzato, si giravano molti film, e tutti avevano un proprio pubblico, non solo nella propria regione ma in tutto il paese, e anche in paesi come Ungheria, Cecoslovacchia, Bulgaria, Romania, Grecia...» (Dinko Tucaković, regista cinematografico e curatore del museo della Cineteca jugoslava).

«Lo Stato elargiva un bel po' di soldi, e le condizioni di lavoro erano migliori rispetto ad oggi. Ad oggi, il fondo per la cinematografia copre al massimo il budget di un film» (Mustafa Mustafić, regista).

«Fino al 1990, era perfettamente possibile girare film anche contro il regime, e persino guadagnare bene facendolo. Le strutture statali sostenevano l'arte e il cinema. Nessuno aveva problemi con i finanziamenti» (Gordan Mihić, sceneggiatore).

«In quel periodo il cinema aveva una rilevanza culturale e sociale ampia, e chi vi lavorava cercava la sensazione di fare qualcosa che avesse un significato, un senso, e non erano molte le cose che l'avevano» (Srđan Koljević, regista e sceneggiatore).

I nostri interlocutori sottolineano l'avvenuta trasformazione del ruolo dello Stato nella cultura, dove oggi non ci sono investimenti analoghi.

«Non eravamo in molti, prima, a lavorare nel cinema, e vivevamo piuttosto bene. Oggi, il fondo cinematografico finanzia il 15% della realizzazione di un film. Il regista diventa un mendicante, deve raccogliere soldi per due anni per riuscire a fare un film...» (Mustafa Mustafić, regista).

«Avevamo la Jugoslavia, un mercato di quattro milioni di persone senza barriere amministrative. Era più facile per noi, per i cantanti, per i musicisti. Ora abbiamo sei nazioni. Dal punto di vista economico, in quel momento c'era un solo mercato. Oggi sono tanti e bisogna combattere» (Ahmed Imamović, regista).

Dopo il 1989, con la frammentazione politica e amministrativa, il cinema si troverà quindi a far fronte ad una profonda crisi a livello economico e di infrastrutture, legata da un lato alla dissoluzione del sistema socio-politico domestico e dall'altro all'intervento militare e all'isolamento internazionale. La nostalgia che traspare dalle dichiarazioni degli intervistati va dunque interpretata alla luce dei peggioramenti successivi e della perdita di *status* di chi lavora nel settore, non compensata da un'autentica libertà.

«Direi che sotto Tito la censura era moderata; certo era molto forte la concezione della funzione propagandistica del cinema. Con Milošević la situazione è scivolata nell'anarchia, non c'erano particolari piani da parte del regime. Il nuovo regime democratico, purtroppo, non ha un'idea né una politica culturale» (Srđan Golubović, regista).

«Oggi non esiste l'istituto della censura, ma lo Stato trova altri mezzi per ostacolare la distribuzione dei film «a rischio». Il film *Grbavica - Il segreto di Esma* non è stato proiettato in metà del paese (Republika Srpska) per motivi puramente politici» (Pjer Žalica, regista e docente).

«Ci sono esempi di censura, sia prima della guerra che dopo. Nel periodo post-bellico si tratta soprattutto dell'ideologia nazionalistica che tenta di sopprimere ogni «cattiva influenza» (Sead Kreševljaković, Video Arhiv).

«Devo dire che c'è una sorta di censura. Per *Go West* non abbiamo mai avuto il permesso per la proiezione nelle scuole. Altri film con momenti più lascivi l'hanno ottenuto. Il solo fatto che la storia coinvolgesse due omosessuali è stato sufficiente perché al ministero non guardassero nemmeno il film. Ci sono molti pregiudizi» (Ahmed Imamović, regista).

Queste dichiarazioni non devono portare alla conclusione che l'industria cinematografica godesse in passato di incondizionata autonomia, o che non si verificassero fenomeni di censura. Il controllo statale sul mondo cinematografico emerge come un dato che fa parte dell'esperienza comune di chi lavorava del settore, senza sostanziali differenze fra i tre paesi in esame:

«Il cinema era totalmente finanziato dallo Stato, e di conseguenza completamente sotto il controllo della politica» (Pjer Žalica, regista e docente).

«Ogni cinematografia esisteva in una certa misura in funzione del regime. All'epoca, potevi lavorare quanto volevi, però lo Stato in qualche modo commissionava i film» (Mustafa Mustafić, regista).

«Esisteva una commissione che si occupava di approvare la realizzazione di ciascun film. Il più delle volte si trattava di una formalità, ma era comunque una procedura necessaria» (Hrvoje Turković, curatore di festival).

Le ricostruzioni dei nostri interlocutori non devono quindi far pensare ad una negazione del controllo politico, ma piuttosto a una memoria del passato chiaramente forgiata dalle difficoltà del presente. Gli intervistati fanno anzi esplicito, sebbene spesso bonario, riferimento ai problemi con la censura, senza tuttavia drammatizzarne la portata, e invece dipingendola come una sorta di male necessario, che rimaneva sullo sfondo dell'attività creativa e lavorativa senza però impedirne lo scorrere pacifico. Alcuni attribuiscono particolare ruolo ai protagonisti dell'industria cinematografica e alla loro capacità di aggirare la censura, facendo così sugli spazi di libertà selettivamente concessi dal regime:

«In realtà, gli autori hanno sempre trovato il modo di aggirare, in una certa misura, questo controllo, e in modo più o meno sottile esprimere

il proprio punto di vista sui problemi del paese in cui vivevano. [...] Alcuni autori sono riusciti a realizzare film che in apparenza facevano propaganda al sistema esistente, ma in realtà ne facevano una critica feroce» (Pjer Žalica, regista e docente).

«Sotto Tito si era creata una situazione bizzarra, caratterizzata da una sorta di tacito accordo per cui la libertà non era completamente soppressa e i finanziamenti andavano anche a registi e film molto critici nei confronti del regime, come Makavejev e Pavlović, che hanno girato film esplicitamente contro Tito con i soldi di Tito, per così dire» (Srđan Golubović, regista).

«Nonostante la reazione che dopo il 1968 porta il cinema all'auto-censura, gli anni settanta vedono alcuni importanti registi, penso a Boro Drašković o Bata Čengić, realizzare film in grado di infrangere gli standard e lanciare delle forti provocazioni al sistema, anche se relativamente innocui dal punto di vista politico e più orientati verso una riflessione di carattere esistenziale. Quindi, possiamo dire che, mentre l'auto-censura frena il mondo cinematografico, come del resto quello politico, dal punto di vista tecnico e formale il cinema progredisce rapidamente» (Faruk Loncarević, regista).

«Ai tempi di Tito, l'arte aveva un certo *status* in quanto poteva portare al paese dei vantaggi di immagine: quindi, per quanto centralizzata e controllata, godeva di buoni finanziamenti e dell'occasionale libertà concessa ai bambini. E fino all'incidente con il film *Plastični Isus* di Lazar Stojanović nel 1972, nessuno si era fatto male» (Dinko Tucaković, regista cinematografico e curatore del museo della Cineteca jugoslava).

L'incidente di percorso citato da Dinko Tucaković si riferisce ad uno degli esiliati eccellenti del cinema jugoslavo degli anni settanta, oggi cittadino americano: Lazar Stojanović, autore di *Plastični Isus*, film che porta al suo allontanamento in seguito allo scandalo destato nei circoli politici dal suo carattere dissacrante.

Analogia sorte tocca ai film della cosiddetta «onda nera», corrente artistica che interessa prevalentemente l'orbita di Belgrado, caratterizzata da un approccio critico verso il regime politico e da un forte spirito provocatorio. Caratteristica di fondo dei molti e diversi autori ad essa collegati è la rottura con la pre-esistente tradizione cinema-

tografica, modellata sull'assioma leniniano del cinema come la più importante fra le arti e principale strumento di educazione delle masse secondo le direttive del Partito. Questo fattore contribuisce già a spiegare l'inevitabile conflitto fra questa corrente artistica e il sistema politico, interpretabile anche come scontro tra individualismo e collettivismo. Un altro fattore di innovazione è rappresentato dalla predilezione per temi contemporanei, e di conseguenza più controversi, in luogo dei tradizionali temi storici della rivoluzione socialista e della seconda guerra mondiale. Rappresentata principalmente da Dušan Makavejev (altro esiliato d'eccezione) e Želimir Žilnik, l'«onda nera» si distingue da un lato per la denuncia del regime totalitario (in particolare Žilnik) e dall'altro per il tratto iconoclastico dato, a livello concettuale ma anche semplicemente estetico, dall'accostamento dissacrante tra iconografia comunista e fisicità spinta. A livello tecnico, ad esempio, questo effetto si traduce nel montaggio *slapstick* di elementi del repertorio documentario e cartoni animati.

Gli anni settanta, dunque, si configurano come un periodo di grande tensione creativa e conflittuale in ambito cinematografico, e il movimento dell'«onda nera», pur nella sua eterogeneità, ne è l'esempio più evidente. Secondo lo stesso Žilnik, che propone una teoria tanto radicale quanto intrigante, l'oppressione e soppressione dell'«onda nera» da parte governativa precorrerebbero il violento disintegrarsi della Jugoslavia e la follia fratricida del periodo successivo. Anche senza abbracciare questa tesi, non è tuttavia difficile continuare a seguire in parallelo l'evoluzione del sistema politico e di quello cinematografico. Nel corso degli anni ottanta, infatti, l'apertura al mercato e la competizione economica condurranno al collasso dei regimi comunisti e parallelamente all'implosione dell'industria di riferimento.

La crisi del cinema tra il mercato e le guerre: gli anni novanta

Il crollo della Jugoslavia rappresenta chiaramente un cruciale punto di svolta, non solo nella storia politica della regione ma anche in quella cinematografica. Dal punto di vista artistico, la dissoluzione della Jugoslavia ha dato vita ad un ricchissimo filone cinematografico: esistono infatti oltre 250 film e documentari sul tema, di cui trenta-

cinque sulla guerra in Bosnia e settanta documentari dedicati alla città di Sarajevo (IORDANOVA 2001b), molti dei quali opera del Sarajevo Group of Authors (SaGA).

Dalla ricostruzione di questo periodo emerge la contrapposizione di due dati: da un lato la ricchezza creativa della produzione cinematografica, e dall'altro il tracollo dell'industria nelle sue coordinate materiali. L'intenso periodo storico costituisce sicuramente una ricca fonte d'ispirazione:

«Il periodo della guerra vede il riformarsi di una scuola cinematografica di alto livello, con la comparsa di elementi molto solidi e la produzione di documentari e di alcuni ottimi film dal punto di vista formale. La riuscita di questi film è legata alla conoscenza della storia e alla prospettiva personale che il regista infonde al film quando si occupa creativamente di qualcosa che conosce e ama» (Faruk Loncarević, regista).

Tuttavia, il cambiamento politico e la transizione all'economia di mercato si riflettono in modo altrettanto significativo sull'industria stessa. Il collasso del sistema politico e delle infrastrutture statali a cavallo degli anni novanta si accompagna al dissolversi dell'industria di riferimento, lasciando così ai professionisti del settore il compito di far fronte all'indebolimento economico e culturale, nonché al conseguente drammatico impoverimento nella produzione. Sempre secondo i dati riportati da Iordanova, se negli anni ottanta in Jugoslavia si produceva una media di trenta film l'anno, nel corso dell'intero periodo tra il 1992 e il 2001 il numero complessivo cala sotto i dieci in Bosnia, a una decina in Macedonia, quindici in Slovenia e cinquanta in Croazia, mentre la Serbia mantiene una relativa posizione di forza con una media di dieci film l'anno.

Le testimonianze raccolte nelle interviste dipingono coerentemente la situazione di difficoltà vissuta dall'industria cinematografica, senza particolari differenze fra i tre paesi. La crisi sembra interessare sia le condizioni economiche che il valore attribuito a questo mestiere a livello sociale.

«Al di là della mia storia personale, il periodo è stato catastrofico anche dal punto di vista della produzione cinematografica in generale. A parte alcune eccezioni di rilievo come Vinko Brešan, il panorama filmico di quegli anni è desolante. Il crollo della Jugoslavia non

ha portato niente di buono, e con l'inizio delle guerre i criteri artistici e qualitativi sono stati soppiantati dall'aderenza al credo nazionalista nel tentativo di produrre «puri film croati». La conseguenza è stata un crollo della qualità e il formarsi di una sorta di «zona grigia» in cui tutti i film erano mediocri prodotti di propaganda bellica. In più, il legame tra mafia e potere politico ha creato un clima di tale depressione che mi fa male solo parlarne» (Lordan Zafranović, regista).

«L'indebolimento dell'economia si è riflesso nell'indebolimento della cultura. C'era una spaventosa mancanza di stimoli e incoraggiamento per l'arte» (Bata Živojinović, attore).

«Con la guerra tutto si è in qualche modo disperso, e abbiamo avuto un lungo vuoto in cui non si è girato un solo lungometraggio» (Ahmed Imamović, regista).

«Non c'erano fondi per il cinema. Le condizioni politiche ed economiche hanno reso tutto più difficile, non c'erano strutture né sostegni economici per i pochi entusiasti che mettevano l'anima in questo lavoro» (Rastko Čirić, regista di cinema d'animazione e docente di animazione e illustrazione alla Facoltà di arti applicate dell'Università di Belgrado).

«In questo periodo il cinema serbo aveva una produzione molto piccola, dai 6-8 agli undici film l'anno» (Dinko Tucaković, regista cinematografico e curatore del museo della Cineteca jugoslava).

«Le difficili condizioni logistiche ed economiche determinano una pausa nella produzione. Anche il livello tecnico-formale vede un ristagno» (Faruk Loncarević, regista).

«È stato il periodo di gran lunga peggiore per il cinema, a causa del taglio dei finanziamenti e della concorrenza dei film americani» (Srđan Golubović, regista).

Come emerge dall'ultima citazione, la crisi colpisce anche le infrastrutture distributive, con conseguenze particolarmente penalizzanti per il cinema domestico. I film statunitensi costituiscono infatti dal 75% al 95% dei prodotti distribuiti nelle sale, mentre quelli locali, fatta eccezione per pochi casi di grande successo, incontrano grandi difficoltà ad arrivare nelle sale, anche in seguito all'aumento esponenziale dei prezzi dei

biglietti legato all'inflazione e al conseguente calo di spettatori. Una parziale eccezione è costituita dalla Serbia, colpita dal boicottaggio internazionale, dove il pubblico, in reazione all'isolamento, si rifugia nel consolidamento della propria identità nazionale, premiando così, anche a livello commerciale, film di registi locali come Kusturica, Paškaljević e Dragojević, tutti ai primi posti nelle classifiche di incasso.

La difficile situazione economica porta all'emergere delle coproduzioni come naturale soluzione, che consente di raccogliere maggiori risorse finanziarie e condividere infrastrutture. Fenomeno raro ai tempi della guerra fredda, le coproduzioni diventano un prodotto tipico del cinema ex-jugoslavo dopo la fine delle guerre. Sono coproduzioni internazionali film di grande successo come *Underground e Gatto nero gatto bianco* di Kusturica, *La polveriera* di Paškaljević e *Il cerchio perfetto* di Kenović.

Nonostante le difficili condizioni materiali, alcuni intervistati dipingono l'esperienza del proprio lavoro in tempi di guerra e ristrettezze come una missione creativa e fonte di profonda realizzazione, con tratti di ispirazione e, a tratti, di esaltazione.

«A quel tempo, girare un film voleva dire, letteralmente, respirare. Con questo non intendo glorificare quel regime, ma semplicemente constatare una realtà che ho vissuto personalmente. Ci sentivamo in una situazione analoga a quella di un gruppo di registi ebrei nel ghetto di Varsavia. Lavoravamo con la sensazione di svolgere una missione, una dedizione di stampo religioso e una passione ai limiti del fanatismo. Il nostro denominatore comune era l'obiettivo di girare film che parlassero della vita delle persone durante l'assedio» (Pjer Žalica, regista e docente).

«In un certo senso, il cinema aveva un potenziale sovversivo, ma il regime lo tollerava perché la televisione era sicuramente più influente. L'orrore della vita quotidiana rendeva il cinema un'esigenza creativa irrinunciabile, per una sorta di escapismo. Nella desolazione della vita quotidiana, il cinema dava la possibilità di raccontare una storia, una verità, delle emozioni. Noi lo facevamo con entusiasmo... e per onorari simbolici. Nel clima di isolamento culturale del paese, i festival internazionali costituivano una grande fonte di soddisfazione, incoraggiamento e riconoscimento. Non solo per i professionisti del settore, ma per il paese stesso, dato che i film contribuivano

a sfatare, almeno in parte, le rappresentazioni stereotipate fornite dai media internazionali in tempo di guerra. La produzione non era numericamente rilevante, ma ogni anno, su una decina di film prodotti, due o tre ottenevano riconoscimenti a livello internazionale. E il pubblico li amava, perché erano film locali che mostravano una realtà vicina alla sua. Perché se un film non mostra questo, non trova mille persone che trovano i soldi per andare a vederlo» (Srđan Koljević, regista e sceneggiatore).

Inoltre, a fronte di un nuovo regime che trasferisce al mezzo televisivo il ruolo di strumento di propaganda, il cinema si ritrova in una peculiare posizione di marginalità interna, soppiantato dalla televisione come oggetto di attenzione e finanziamenti, oltre che di pressioni, da parte del regime.

«All'epoca di Milošević, il regime non credeva nell'arte né negli artisti, ma solo nella televisione» (Dinko Tucaković, regista cinematografico e curatore del museo della Cineteca jugoslava).

«È stato un periodo difficile per molti autori, e molti hanno smesso di lavorare, frustrati da un trend che privilegiava esecutori di basso livello, mentre è stato un ottimo periodo per la mediocrità» (Srđan Golubović, regista).

Tuttavia, tale marginalità si traduce anche in un'occasione di paradossale libertà, ovvero una libertà creativa accompagnata dall'impossibilità materiale di svolgere il proprio lavoro con mezzi e continuità.

«Il regime non aveva alcun interesse per il cinema, che è stato un vantaggio dal punto di vista della libertà, ma anche una disgrazia dal punto di vista dei finanziamenti. Chi non aderiva all'ideologia di regime era teoricamente libero di esprimersi, ma non ricevendo fondi era in pratica impossibilitato a farlo» (Srđan Koljević, regista e sceneggiatore).

«Non avevamo attrezzature, non avevamo denaro, non avevamo forze, eppure abbiamo ottenuto la libertà di lavorare come volevamo, senza pressioni o controllo da parte politica. Non so perché le autorità abbiano lasciato che ciò accadesse, ma so che è stato sicuramente, nella mia esperienza, uno dei momenti migliori per quanto riguarda l'atteggiamento del potere nei confronti dell'arte» (Pjer Žalica, regista e docente).

«Tito, come dittatore, si occupava di più del cinema. A Milošević interessava di più la televisione, e questo influiva sul cinema. L'unico lato positivo è che, rispetto alla Croazia o alla Bosnia (e parlo con cognizione di causa), lo Stato controllava di meno il cinema. Di conseguenza, il cinema era più libero e, per quanto incredibile per quei tempi, libero di essere contro il regime; a differenza che in Croazia, dove la TV nazionale era anche co-produttore dei film e la censura era ferrea» (Dinko Tucaković, regista cinematografico e curatore del museo della Cineteca jugoslava).

Questa situazione di relativa libertà sembra valere soprattutto per la Serbia, mentre in Croazia il rapporto tra industria cinematografica e sistema politico appare effettivamente più conflittuale. A questo proposito, uno dei nostri intervistati, il regista croato Lordan Zafranović, sperimenta un conflitto con le autorità governative a causa delle proprie posizioni antinazionalistiche. Infatti, dopo la realizzazione di *Testament: declino di un secolo*, documentario di tre ore e mezza sulla storia croata del Novecento, viene dichiarato «persona non grata» e per la propria sicurezza sceglie l'esilio a Praga.

«Credo che il periodo migliore siano stati gli anni settanta, mentre negli anni novanta, con il crollo della Jugoslavia e le guerre, è iniziato un periodo da incubo. La situazione era davvero durissima, sia per la mancanza di mezzi e infrastrutture sia per il clima politico. Nel 1994, dopo aver girato *Testament*, un film documentario ritenuto «pericoloso» che suscitò una grande discordia perché mostrava immagini di provenienza nazista e ustaša, mi sono trovato in una situazione a rischio. Vivevo come in un bunker e il mio nome figurava su una sorta di lista di proscrizione. Alla fine ho dovuto lasciare il paese e sono tornato a Praga, dove avevo studiato. Ancora oggi, questo film non è mai stato mostrato in televisione» (Lordan Zafranović, regista).

D'altro canto, uscendo da sotto i riflettori del palcoscenico politico, il cinema si è trovato ad esplorare nuovi spazi. Ad esempio, dal punto di vista tematico, il post-comunismo ha dato la possibilità di affrontare temi nuovi, non politici ma legati al microcosmo personale che l'eroismo socialista trascurava. Questi film tornano alla ribalta nei primi anni novanta per recuperare la dimensione privata dopo l'esperienza del regime «pubblico». È da notare però come alcuni

dei nostri interlocutori tendano ad interpretare tale tendenza come una sorta di resa, di chiusura nel privato, e con una valutazione non positiva dal punto di vista della qualità.

«La prospettiva socialista sulla realtà ha lasciato il posto ad una certa ossessione per il sesso, un interesse per il thriller, l'ossessione per una vita migliore, l'uso di storie paradigmatiche. Le persone cominciano a stare meglio, e non ci si concentra più sulla differenza fra classi sociali; si descrive un mondo composto dalla sola classe media, dove, con il miglioramento delle condizioni materiali, si fa strada l'idea che non ci sia più niente di meglio da chiedere o cercare» (Faruk Loncarević, regista).

«La maggior parte dei film si è indirizzata su un filone intimista che ha portato al pubblico opere molto deboli» (Srđan Golubović, regista).

Alla marginalità in ambito domestico si affianca una crescente attenzione internazionale, frutto in particolare dell'eco delle guerre e degli interventi militari. Questa attenzione fa sì che il cinema locale, rappresentato in particolare da un'élite distaccata dall'esplosione nazionalistica, si rivolga in seguito con sempre maggiore frequenza allo sguardo internazionale. Non è un caso che negli anni novanta il cinema della regione ottenga numerosi riconoscimenti in svariati festival internazionali, come ad esempio Cannes (*Underground*, 1995) e Venezia (*Prima della pioggia*, 1994; *Gatto nero gatto bianco*, 1998).

Tuttavia, questa forma selettiva di attenzione e interesse può anche essere percepita come una limitazione, che impedisce alla cultura della regione di esprimersi ed essere riconosciuta nella sua interezza. All'apertura verso l'esterno si contrappone quindi anche un'insofferenza alla classificazione «balcanica», vista come limitazione espressiva verso tematiche universali, nonché costrizione a cercare attenzione e successo solo attraverso autorappresentazioni esotizzanti.

«Noi siamo interessanti prima di tutto come metafora della nostra situazione politica, e gli unici film che interessano all'estero sono quelli che si occupano della guerra e delle sue conseguenze. Quindi un film come *Ničija zemlja* (*No man's land*) ha qualche chance, ma una commedia o un film d'azione non hanno speranze. Noi rappresentiamo semplicemente una destinazione esotica con una miniera

di storie tristi da sfruttare. Questi sono i film che hanno la possibilità di trovare fondi ed attenzione» (Dinko Tucaković, regista cinematografico e curatore del museo della Cineteca jugoslava).

«La maggior parte dei film si occupa dei temi bellici o post-bellici. Per alcuni questo è una sfortuna, perché ha condotto al formarsi di uno stereotipo. In un certo momento storico è stato un fenomeno vivo e necessario, ma poi si è cristallizzato diventando una sorta di gabbia da cui è difficile uscire» (Sead Kreševljaković, Video Arhiv).

Come nota Dina Iordanova, in un articolo pubblicato sulla rivista *Afterimage* (IORDANOVA 2001a), questo stesso rapporto conflittuale con la dimensione internazionale viene rielaborato anche a livello creativo e artistico, attraverso una serie di film centrati su tematiche quali la posizione della regione tra Est e Ovest (interpretabile come crocevia di civiltà o margine dell'Europa), gli scontri e incontri tra Cristianesimo e Islam, e la controversa partecipazione o interferenza delle potenze occidentali, spesso presentata con sguardo ironico per il suo carattere coloniale.

Proprio il rapporto sfaccettato e conflittuale con il contesto internazionale e globalizzato, con le opportunità e i problemi che lo accompagnano, è fra i temi cruciali del periodo successivo. Dopo la crisi degli anni novanta, infatti, l'industria cinematografica riesce a riorganizzarsi internazionalizzandosi in modo radicale ed attingendo alle nuove risorse offerte dalle trasformazioni tecnologiche degli ultimi anni.

Una nuova dimensione internazionale: il (brevissimo) XXI secolo

Negli ultimi anni, il rapporto con il contesto internazionale si fa sempre più vitale, in quanto il sostegno economico dell'Unione europea, attraverso alcuni fondi dedicati, rende possibile uno sviluppo della produzione cinematografica tramite coproduzioni e scambi internazionali. Completano il quadro i lavoratori del settore che operano all'estero, continuativamente o parzialmente, non per esilio ma per scelta professionale³.

³ Tra questi Kusturica, Paškajević e l'attore Rade Šerbedžija, solo per citare i più noti.

Tuttavia, il riconoscimento internazionale, anche a livello di pubblico, non basta a rimettere in piedi un'industria privata delle infrastrutture di base e il sostegno economico statale. Gli intervistati, infatti, sottolineano ricorrentemente la povertà delle infrastrutture, la mancanza di sostegni finanziari e l'inadeguatezza dell'attuale sistema economico, con conseguenze negative anche sulla libertà creativa.

«Le cose sono cambiate in modo spaventoso. Da un lato, i nostri capitalisti e nuovi ricchi direbbero che il mercato si è normalizzato. Dall'altro, il settore si è trovato completamente privo di sostegno statale. Io penso che sia stata una catastrofe, perché il cinema potrebbe avere un'importanza strategica per il paese. Dovrebbe essere lo Stato a sostenere l'arte, non dovrebbe lasciare questo compito ai grandi miliardari, che quando ci finanziano ci dicono anche che cosa fare. Questo succede già in televisione, dove non si riesce a trovare mezz'ora di programma che non sia puro istupidimento troglodita» (Sead Kreševljaković, Video Arhiv).

«Ma ora noi viviamo in una forma di totalitarismo che è peggiore del socialismo, una dittatura dei finanziamenti che limita la libertà di creazione e produzione. Questo non vale solo per la Bosnia: hai mai visto un film europeo innovativo, provocatorio? Io non me lo ricordo» (Faruk Loncarević, regista).

«La transizione da noi non si è mai compiuta, la fase che il paese sta attraversando si potrebbe definire di accumulazione di capitali piuttosto che di capitalismo. Quello che abbiamo oggi è un sostegno statale sporadico, spesso totalmente disorganizzato, a volte anche non perfettamente legale» (Pjer Žalica, regista e docente).

«Al momento i festival sono in una fase di stagnazione: in una situazione in cui i cinema non lavorano e si girano relativamente pochi film – in media sui dodici film l'anno, quest'anno meglio con diciotto film – il problema diventa a chi servono i festival» (Dinko Tucaković, regista cinematografico e curatore del museo della Cineteca jugoslava).

In particolare, tra le criticità della situazione emergono le carenze logistiche, che riguardano soprattutto le sale cinematografiche.

«Il sistema di distribuzione è molto debole, perché, semplicemente, non ci sono abbastanza cinema. Molti sono stati trasformati in centri

commerciali e così via. Il mio film *Gori vatra* (2003) ha avuto 300.000 spettatori, ed è il film più visto nella storia del cinema bosniaco, ma abbiamo dovuto improvvisare delle sale in hotel, teatri, palestre, a volte perfino all'aperto. Questa è una situazione di debolezza che non si sta correggendo abbastanza rapidamente. Oggi un film di successo è quello che ha oltre 10.000 spettatori, ma il paese ha circa quattro milioni di abitanti» (Pjer Žalica, regista e docente).

«Negli anni novanta le condizioni erano talmente catastrofiche che in alcuni cinema si proiettavano i film dalle videocassette. Ora non sono rimaste che le rovine di quello che è esistito e che non abbiamo più. Le persone che dovrebbero occuparsi di politica culturale sono assenti. Il ministero della Cultura dovrebbe correggere questo sistema o almeno creare dei meccanismi di compensazione per far sì che le persone possano vivere del proprio lavoro» (Sead Kreševljaković, Video Arhiv).

«Oggi ci sono più case di produzione indipendenti. A Sarajevo ce ne sono almeno venti. Ma non sono vere case di produzione, sono case di produzione indipendenti che non hanno niente. Hanno un computer, un telefono, e aspettano. Da lì non esce nulla, nessuna di queste case è in grado di produrre un film. Prima della guerra c'erano uno studio a Belgrado e la «Jadran film» a Zagabria, e uno studio a Skopje. Oggi non esistono più. E ci mancano i professionisti del settore: costumisti, truccatori, parrucchieri. La maggioranza dei registi crede che il cinema inizi e finisca con loro. Ma non è così, il cinema è un lavoro di squadra, servono almeno quaranta persone. Questo è il nostro grande problema, la mancanza di continuità. Una volta c'era un sindacato di settore, ora non più. Non c'è nessuna forma di ammortizzatore sociale» (Mustafa Mustafić, regista).

«Alle giovani generazioni non sono rimasti neanche i cinema, lo Stato li ha venduti tutti. Da 1.500 ne sono rimasti cinquanta, mentre gli altri sono stati trasformati in negozi, palestre...» (Bata Živojinović, attore).

La privatizzazione e scomparsa delle sale è un problema molto sentito dagli operatori del settore. Ad esempio, l'Associazione dei film club croati è impegnata nell'iniziativa «Daj mi kino» (Dammi un cinema), che nel 2006 ha permesso di salvare il Cinema Europa a

Zagabria, il più grande e antico della città, nonché l'ultimo rimasto dopo che molti altri erano stati trasformati in teatri, negozi o magazzini.

«Abbiamo rivolto un appello alla cittadinanza, spiegando la storia della sala cinematografica, la sua importanza, e quello che stava per accadere, diffondendo la petizione anche attraverso una pagina web (www.dajmikino.org). Poi abbiamo organizzato delle raccolte di firme, ad esempio all'apertura del Zagreb Film Festival e nei centri studenteschi. La storia ha fatto il giro del paese, tutte queste azioni hanno dato i loro frutti, e abbiamo salvato il cinema dalla trasformazione nell'ennesimo teatro. Per una piccola associazione come la nostra, con soli sette collaboratori, si è trattato di una grande conquista, come Davide contro Golia» (Vera Robić Skarica).

In relazione alle nuove tecnologie di realizzazione e distribuzione dei prodotti cinematografici, il problema cruciale sottolineato dai nostri interlocutori è rappresentato dalla pirateria, che danneggia le già magre opportunità di diffusione dei film locali e non.

«La situazione è critica... i DVD e le videocassette hanno reso più facile mandare i figli al *Blockbuster* che andare al cinema. E abbiamo un grosso problema con la pirateria. La squadra con cui lavoro ha investito salute, energia, denaro in un film, e poi arriva qualcuno per strada e noi non possiamo farci niente. Lo Stato non ha ancora fatto niente a questo proposito, la gente non è consapevole che la pirateria è un reato, è rubare a me, ai miei figli, al mio produttore, ai miei attori, e così via. Si tratta di un vero e proprio crimine, contro cui lo Stato non fa niente» (Ahmed Imamović, regista).

«Le strade pullulano di DVD, la televisione proietta ogni genere di film e in Internet ci sono i siti dove scaricare gratis. La pirateria ci ha già praticamente distrutti: stiamo diventando un paese di video-drogati, nel senso che ci riempiamo di prodotti di bassa qualità. Questa è una situazione pericolosa, da cui si può uscire solo ritornando a una cultura di livello alto: apertura di nuove sale, lotta alla pirateria, un approccio serio da parte delle televisioni alla promozione del cinema» (Dinko Tucaković, regista cinematografico e curatore del museo della Cineteca jugoslava).

«Un enorme problema è costituito dalla pirateria. Io ho comprato l'ultimo film di Michael Moore il giorno della presentazione, per strada, a 5 marchi. L'anno scorso si potevano comprare tutti i film candidati all'Oscar prima che uscissero in America. Credo sia impossibile risolvere questo problema» (Mustafa Mustafić, regista).

«La distribuzione avviene principalmente attraverso televisione e DVD pirata. Ad esempio, *Grbavica - Il segreto di Esma* non ha venduto niente in originale, la pirateria ha bruciato completamente le vendite. Lo stesso succede con la musica» (Sead Kreševljaković, Video Arhiv).

Un altro rischio legato alla diffusione di nuove tecnologie, che da un lato rendono più accessibile la realizzazione di un film, è quello di scadere nel dilettantismo sul piano qualitativo:

«Oggi ogni regista squattrinato si mette a usare la videocamera. Pur di girare un film, ho lavorato con l'apparecchio più piccolo ed economico che ho trovato. In realtà, però, penso che questo renda più difficile vendere e distribuire film, perché la qualità è peggiore. Non dico questo solo perché mi piace di più lavorare con una tecnologia migliore, ma perché senza un certo standard qualitativo non si riesce a vendere. Un film può anche essere geniale, ma non basta. E un regista è prima di tutto un tecnico, e poi un creativo. Noi lavoriamo con le macchine, ed è importantissimo avere una buona telecamera, una buona illuminazione, una scenografia adeguata... tutto questo è molto importante, ma anche molto costoso. Lavorare in modo amatoriale non va mai bene» (Mustafa Mustafić, regista).

Secondo quanto emerge dalle nostre interviste, il concetto di identità nazionale (serba/croata/bosniaca) non è fortemente sentito, tanto che gli interlocutori non riescono a darne una definizione precisa. Al contrario, di fronte a questa domanda richiamano spesso il periodo della Jugoslavia come quello che ispirava un riconosciuto sentimento di unità. L'identità jugoslava risulta quindi ancora forte e viva nella memoria degli intervistati, mentre le identità nazionali non sembrano suscitare molta considerazione.

«Non so proprio cosa sia questo carattere nazionale...» (Pjer Žalica, regista e docente).

«Non credo che esista un carattere nazionale» (Ahmed Imamović, regista).

«Non si può parlare di un carattere nazionale. Non posso essere un regista bosniaco, piuttosto che serbo o croato. Mi viene da ridere all'idea. Mi definisco spesso un cittadino del mondo, e di nazionalità «regista»» (Mustafa Mustafić, regista).

«Credo non sia altro che una definizione geografica. In passato si poteva parlare di cinema jugoslavo, oggi non si può definire che bosniaco. Credo che a Danis sia venuta la nausea a furia di sentirsi chiedere se *No Man's Land* fosse un film bosniaco. Se guardiamo i finanziamenti non lo era, hanno partecipato Slovenia, Italia, Francia...» (Sead Kreševljaković, Video Arhiv).

«Credo che il concetto di carattere nazionale non sia facile da applicare al cinema della nostra regione» (Ivo Škrabalo, docente e critico cinematografico).

«Questa sul carattere nazionale mi sembra una discussione per chi non ha niente da fare...» (Bata Živojinović, attore).

«Non so cosa sia questo carattere nazionale serbo, né vedo una qualità comune che riunisce i miei film a quelli dei miei colleghi» (Srđan Golubović, regista).

«La famosa identità serba non si sa bene cosa sia, se non una reazione all'insoddisfazione per come vanno le cose. Lo stesso vale per il cinema, e anche per le altre repubbliche» (Dinko Tucaković, regista cinematografico e curatore del museo della Cineteca jugoslava).

Lo sguardo al futuro che emerge dalle voci degli intervistati si posa quindi su una serie di punti interrogativi che costellano il futuro dell'industria cinematografica della regione, alle prese con nuove opportunità, ma anche fattori di rischio legati all'avvento di nuove tecnologie. Non meno importante, il cinema della regione si interroga sulla (ri-)costruzione di un'identità nazionale, nonché sul rapporto con la dimensione internazionale, in un incerto equilibrio tra apertura e possibile dipendenza.

A dispetto degli stereotipi che inquadrano la regione dell'ex-Jugoslavia come uno spazio frammentato, conflittuale, isolato e passiva-

mente ricettivo, il ritratto che emerge da una prima ricerca è quindi quello di un universo eterogeneo ma teso a creare uno spazio culturale comune attraverso l'interazione e la collaborazione al proprio interno, e impegnato ad elaborare attivamente la relazione con l'esterno.

Riferimenti bibliografici

GOULDING, Daniel J.

2002 *Liberated Cinema: the Yugoslav experience, 1945-2001*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press

IORDANOVA, Dina

2001a «Balkan Cinema in the '90s: an Overview». *Afterimage*. Rochester, v. 28, n. 4: 23-26.

2001b *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture, and the Media*. Londra: The British Film Institute.

2006 (a cura di) *The cinema of the Balkans*. Londra-New York: Wallflower Press

LEVI, Pavle

2007 *Disintegration in Frames: aesthetics and ideology in the Yugoslav and post-Yugoslav cinema*. Stanford: Stanford University Press

E adesso, da che parte andare?⁴: l'industria cinematografica bulgara attraverso le parole dei suoi protagonisti

Francesco Martino

Cinema e politica in Bulgaria, negli anni del regime comunista, sono legati a doppio filo, in un rapporto indissolubile eppure non monolitico, ma fluido e a tratti ambiguo.

La piccola industria cinematografica bulgara, che prima della seconda guerra mondiale aveva mosso i suoi primi passi in una cornice di fragilità economica strutturale, riuscendo a realizzare i primi timidi prodotti con una certa continuità solo a partire dagli anni trenta, con l'avvento del regime socialista diviene, sul modello di quanto accaduto prima in Unione Sovietica, elemento strategico e centrale dell'apparato di propaganda e indottrinamento ideologico.

La cinematografia, in Bulgaria, riceve quindi dal nuovo regime le risorse economiche e umane necessarie a creare basi solide, in un processo tipicamente guidato dall'alto e centralizzato, e culminato nella creazione degli studi del centro cinematografico di Bojana, alle porte della capitale Sofia, che permetteva di realizzare al proprio interno l'intero processo produttivo.

Dalla loro apertura, nel 1962, fino alla privatizzazione avvenuta nel 2005, negli studi di Bojana saranno prodotti più di settecento titoli cinematografici di varia natura e durata. Agli studi di Bojana, orientati alla produzione dei film per il grande schermo, si affiancarono poi gli studi Vreme, dedicati alla produzione di documentari, e gli studi di Sofia, creati per la realizzazione di cinema d'animazione.

Per i cineasti, il prezzo da pagare all'interesse mostrato dallo stato totalitario verso il mondo cinema, naturalmente, è quello della limitazione della libertà di espressione artistica, con la creazione di meccanismi di censura e controllo ideologico del prodotto cinematografico.

La lotta, spesso silenziosa, più raramente pubblica, tra le volontà del Partito e il desiderio di libera espressione dei cineasti si protrarrà,

⁴ *A sega, nakade?* (E adesso, da che parte andare?) è il titolo di uno dei più noti film di Rangel Valčanov, figura centrale della cinematografia bulgara.

senza soluzione di continuità, per quattro decenni, ed avrà fine soltanto con il crollo del regime stesso, conoscendo varie fasi in cui lo spazio di libertà si espande e si restringe al mutare della situazione politica internazionale e a seconda delle linee tracciate dalla direzione del Partito.

Partendo dalla nazionalizzazione del settore del 1948, realizzata all'insegna del «cinema al servizio del Partito» in pieno spirito zhdanoviano, il cinema bulgaro cresce, non senza scossoni, negli anni sessanta, che rappresentano da una parte il periodo del primo progresso tecnico e artistico (ricordiamo un titolo su tutti *Kradecat na praskovi* – Il ladro di pesche – di Valo Radev, tratto dall'omonimo romanzo di Emilijan Stančev, accolto con grande interesse al festival di Venezia del 1964), ma dall'altra vedono la censura impegnata a sopprimere tutti o quasi i titoli scomodi al regime.

Nel decennio successivo, il cinema bulgaro arriva ad una fase di rapida maturazione dal punto di vista tecnico e produttivo.

«Avevamo allora un'industria cinematografica molto forte, costruita secondo il modello degli *studios* di Hollywood, modello poi replicato, per iniziativa dell'URSS, in tutti gli ex paesi socialisti. Il sistema era organizzato intorno al completo monopolio di un complesso economico-produttivo-artistico, e all'inclusione di tutte le fasi produttive in una specie di catena. I soldi guadagnati dalle sale cinematografiche, ad esempio, venivano reinvestiti nelle nuove produzioni, e così il ciclo veniva tenuto in moto. All'epoca, grazie a questo tipo di organizzazione, in Bulgaria si producevano circa venticinque lungometraggi l'anno, oltre ad una trentina di film per la televisione e a sessanta tra documentari e film d'animazione» (Radoslav Spasov, operatore e regista).

Nella prima metà degli anni settanta, alla maturazione quantitativa corrisponde anche un periodo di relativo rilassamento della censura, che coincide con l'ingresso nel mondo della politica culturale di Ljudmila Živkova, figlia del dittatore Todor Živkov e dotata di poteri quasi illimitati nel settore. La censura non scompare, ma assume una forma meno aggressiva.

«Parlando degli anni settanta, devo abbandonare l'esperienza strettamente personale, per allargare lo sguardo. Quello che è successo nel nostro cinema, allora, non è tipico di quanto avveniva negli altri

paesi dell'ex blocco socialista [...]. Allora per noi fu di grande importanza il fatto che nella vita culturale divenne centrale la figura di Ljudmila Živkova, la figlia di Todor Živkov, che aveva poteri quasi illimitati [...] e che aveva ambizione di allentare, per quanto possibile (la cosa si è poi rivelata impossibile, naturalmente) il legame del paese con l'ideologia leninista-comunista [...]. Nei paesi cattolici, o in quelli più vicini all'Europa occidentale, come Polonia, Ungheria e più tardi Cecoslovacchia, questo tentativo fu fatto in modo più drastico, attraverso la ricerca dell'autonomia politica. In Bulgaria si tentò, come sempre succede da noi, di fare le cose senza sollevare troppo rumore. Ljudmila tentò di cambiare le cose attraverso l'arte» (Georgi Djulgerov, regista e docente di cinema).

«Il direttore della cinematografia di allora, Pisarev, entrava nelle sale di montaggio e provvedeva personalmente a tagliare le parti che non gli piacevano [...]. In realtà si trattava di un personaggio molto complesso: soprattutto quando c'erano elementi di critica, più o meno velata, o una qualche forma di dubbio rispetto al regime, tentava, nel limite delle sue possibilità, di non fermare il film. Durante il suo periodo alla guida della cinematografia bulgara non ci sono film bloccati ancora prima di uscire nelle sale, censurati *in toto*. Piuttosto i film scomodi venivano proiettati in una sola sala, magari per appena una settimana, d'estate, e poi sparivano. [...] Non c'erano punizioni dirette per chi creava film scomodi, si veniva pagati regolarmente. L'unica forma di punizione vera è che per un periodo più o meno lungo ti si impediva di girare nuovi film» (Itzah Fintzi, attore).

Il coincidere di questi fattori, maggiore maturità tecnica, risorse economiche relativamente abbondanti e rilassamento della censura, fa sì che il decennio occupi un posto di primo piano all'interno della storia cinematografica bulgara. In questi anni settanta viene realizzato ad esempio il «ciclo della migrazione», contributo originale del cinema bulgaro al tema dello spaesamento e dello *shock* culturale dovuti all'abbandono della campagna e al crescente inurbamento. Vengono poi prodotti film di spessore che trovano le proprie radici all'interno di temi storici e letterari, come *Kozijat Rog* (Il corno di capra) di Metodi Andonov (1972), forse il titolo più conosciuto dell'intera produzione bulgara fuori e dentro il paese, e *Madžki vremena* (Tempi da uomini) di Eduard Zahariev. In quegli anni, poi, esce sugli

schermi *Lačenite obuvki na neznajnja vojn* (Gli stivali lucidi del milite ignoto), 1979, il lavoro più noto di Rangel Valčanov, una delle figure più interessanti e carismatiche del cinema bulgaro. Gli anni settanta rappresentano quindi, a detta dei critici, ma soprattutto dei protagonisti di quel mondo, un periodo d'oro per la cinematografia bulgara (TERZIEV 2000).

«Non ricordo precisamente l'anno, era il 1975 o 1976, in cui si svolse qui da noi una riunione della Fipresi, l'organizzazione internazionale dei critici cinematografici, che alla fine produsse un documento in cui si parlava di «silenzioso miracolo bulgaro». Più o meno c'era scritto: abbiamo avuto il «miracolo polacco», poi l'«onda ceca», e adesso il «silenzioso miracolo bulgaro»... E così per la prima volta ci siamo sentiti davvero legittimati» (Georgi Djulgerov, regista e docente di cinema).

«In quel periodo, in modo naturale, chi lavorava nel cinema ha cercato di essere partecipe a quanto accadeva nel resto d'Europa. Ci sono alcuni film che assomigliano a quelli del periodo d'oro della cinematografia cecoslovacca, altri che richiamano la *nouvelle vague* francese. Credo che questo possa essere definito il momento più vero del nostro cinema» (Plamen Maslarov, attore, regista, direttore della Filmoteca nazionale bulgara).

Il cinema bulgaro ha la capacità di suscitare, proprio in questo periodo, una significativa attenzione a livello internazionale, raccogliendo nel 1977 il suo massimo riconoscimento, un Orso d'argento al festival di Berlino col film *Avantaž*, di Georgi Djulgerov. Mentre raccoglie i suoi massimi allori a livello internazionale, in patria, il cinema bulgaro, anche perché protetto, grazie al filtro della censura, dalla concorrenza della maggior parte dei film di produzione occidentale, e non ancora messo alle strette dallo sviluppo della televisione e dalla possibilità tecnica di guardare i film a casa, gode di successo di pubblico e partecipa attivamente alla vita culturale del paese, supportato da un sistema di distribuzione sviluppato e capillare, fatto di migliaia di sale cinematografiche presenti dalla capitale, Sofia, fino ai centri più piccoli e periferici.

«Negli anni settanta le sale cinematografiche erano piene. Ci sono film bulgari che hanno venduto un numero enorme di biglietti. Oggi,

quando un film raggiunge i 20.000 spettatori, gridiamo tutti insieme: «È un record per il cinema bulgaro!». Allora *Hitar Petar* ne ebbe sei milioni, *Kozijat Rog* due milioni. Numeri enormi per la Bulgaria» (Georgi Djulgerov, regista e docente di cinema).

Chi lavora nel cinema fa parte allora di una categoria privilegiata, tanto dal punto di vista del prestigio sociale che nei livelli di retribuzione che, per aggirare la severa moralità socialista, vengono spesso innalzati attraverso meccanismi «alternativi» a quelli di un'economia di mercato.

«L'onorario, per una parte principale, poteva arrivare fino a 4.000 leva. C'era poi tutta una serie di titoli onorifici che venivano assegnati ogni anno, e che davano diritto ad un ulteriore aumento di stipendio. Ad esempio il titolo «Zasluzil artist» (Attore emerito), significava un aumento di sessanta leva mensili di stipendio, quello «Naroden artist» (Attore popolare) ben cento. Questi titoli, naturalmente, talvolta erano meritati, talvolta meno. Potevano essere assegnati anche soltanto per aver recitato nei panni di Lenin o di Georgi Dimitrov» (Itžak Fintzi, attore).

La prosperità materiale del mondo cinematografico bulgaro negli anni settanta, che si staglia ed emerge nei ricordi dei suoi protagonisti anche in contrasto alle difficoltà del presente, non impedisce da parte dei suoi protagonisti una riflessione critica sul ruolo che il regime aveva assegnato all'industria cinematografica nel suo complesso, e sugli obiettivi che si poneva attraverso il finanziamento ed il mantenimento di questo settore.

«La cinematografia era considerata una priorità dall'apparato di regime. Si riteneva che la cinematografia fosse un mezzo fondamentale per propagandare in modo ortodosso l'ideologia del Partito comunista. Questa era una considerazione condivisa in tutto il mondo comunista, considerazione imposta dall'Unione Sovietica. In URSS la cinematografia era qualcosa di davvero importante, e visto che questa era la posizione del Partito comunista sovietico, allora doveva essere anche la posizione del Partito comunista bulgaro» (Emil Hristov, operatore).

«Si spendevano soldi per creare film che potessero far fare bella figura al paese all'estero, ad esempio nei festival internazionali [...].

Poi, naturalmente, c'era anche l'aspetto di propaganda, che si esplicitava innanzitutto nel fatto che non poteva esserci uno sguardo negativo o pessimista rispetto alla vita e ai fenomeni sociali. Sì, si potevano mostrare piccoli problemi, ma alla fine tutto doveva andare a posto, doveva trionfare l'*happy end*, perché il messaggio che doveva passare era che la vita sotto il socialismo era bella» (Itzak Fintzi, attore).

Chi ricorda quegli anni appare in genere pienamente consapevole del grado di censura ideologica esercitato, così come dello sforzo di controllo da parte dell'apparato di potere. D'altra parte, sono in molti a sottolineare i limiti e il carattere ambiguo del processo di censura stesso, incapace di costringere in modo assoluto il prodotto cinematografico all'interno della funzione di mera propaganda e, allo stesso tempo, la capacità di chi produceva cinema di riuscire a veicolare messaggi propri, anche critici rispetto al regime che finanziava il processo di produzione.

«Il cinema, e questo non è un segreto, veniva controllato direttamente dal Politburo del Comitato Centrale del Partito comunista bulgaro. Nel cinema [...] c'era una fitta rete di ex agenti delle strutture dei servizi segreti [...]. Bisogna però dire che c'erano molti autori onesti che riuscivano ad aggirare le volontà del regime, riuscendo a fare bei film, che non soggiacevano alle direttive dall'alto» (Radoslav Spasov, operatore e regista).

«Il cinema era senza dubbio uno strumento di propaganda, ma al tempo stesso succedeva qualcosa di particolare in quel complesso ideologico di cui tutti noi facevamo parte. In quella strana e travagliata cosa che è stato il socialismo (perché parlare di comunismo, che non si è mai realizzato, è fuorviante), esisteva la possibilità, per così dire, di fare un leggero slalom, attraverso il quale poter esprimere elementi di verità» (Ivan Andonov, attore e regista).

Aggirare almeno in parte la censura, quindi, non era impossibile. A detta della maggior parte degli intervistati, il principale meccanismo che rendeva possibile questo aggiramento era basato sulla particolare modalità con cui i censori esercitavano le proprie funzioni. Le sceneggiature dovevano essere approvate preventivamente, ma le riprese e la messa in scena non erano sottoposte a controllo.

I registi avevano quindi la possibilità di esprimere abbastanza liberamente, con le immagini, la trama presentata in partenza, e distanziarsene in modo più o meno sensibile. Di fatto, in questa fase del processo produttivo, il vero controllo veniva esercitato grazie alla fiducia nei meccanismi di autocensura.

«Il «trucco» per sfuggire al controllo consisteva nel presentare una certa sceneggiatura, per poi cambiare le cose durante la lavorazione, per arrivare alla posizione che sentivi più tua» (Radoslav Spasov, operatore e regista).

È da sottolineare come, secondo molti degli intervistati, anche nel settore cinematografico in Bulgaria vi fosse una maggiore chiusura rispetto a quanto succedeva nei paesi dell'Europa centrale, o addirittura della stessa Unione Sovietica.

«La cinematografia bulgara era un territorio, uno spazio in cui, in forma nascosta, si riuscivano ad esprimere alcuni umori generali, che potremmo definire anticomunisti. Anche se bisogna specificare che qui non è mai successo quello che c'è stato ad esempio in Ungheria, oppure nel cinema polacco o in quello cecoslovacco. La Bulgaria è un paese conformista, e così i nostri autori erano conformisti [...]. Lo stato, senza volere, lasciava la possibilità che fossero prodotti alcuni film che parlavano in modo velato, ma molto velato, contro il regime» (Emil Hristov, operatore).

In seguito, una volta terminato, il film veniva nuovamente visionato dai censori. In questo secondo momento, a parte i casi più clamorosi e piuttosto rari di soppressione di un'intera pellicola, la censura procedeva «per attrito», in una lotta serrata tra autori ed apparato intorno a singole scene o brani dell'opera.

«La censura, fortunatamente, agiva soltanto a film girato. Quindi se qualcuno decideva di imbrogliare la censura, almeno nella fase di produzione, questo era possibile. Io personalmente l'ho fatto per due volte [...]. Il sistema faceva affidamento soprattutto sull'autocensura, sulla percezione personale del limite da non sorpassare, perché avrebbe potuto portare a conseguenze negative. E in generale, chi aveva coraggio di vincere la propria stessa autocensura, vinceva» (Nikolaj Volev, regista).

«[La censura] agiva secondo procedure diverse. Ad esempio il direttore artistico poteva dirti «questo e quest'altro non vanno bene». Poi c'era il direttore generale, che io credo, sondava il parere dei piani alti del potere [...] e a seconda delle loro reazioni, di quello che dicevano, questo nostro superiore portava fino a noi le linee da seguire, dicendo «questa o quella parte verranno tagliate». Da quel momento iniziava una lotta silenziosa e tenace. Naturalmente noi ci trovavamo nella posizione più debole, ma comunque si tentava di salvare determinate scene o battute. Alcune cose passavano attraverso il filtro della censura per motivi apparentemente inspiegabili» (Ivan Andonov, attore e regista).

L'inizio degli anni ottanta, nelle memorie di molti tra gli intervistati, coincide con un rapido mutamento di atmosfera. Cause interne ed esterne (veloce deteriorarsi della situazione economica, ristagno politico in URSS, tensioni e timori suscitati da quanto succede in quel momento in Polonia), fanno coincidere il nuovo decennio con un sensibile giro di vite da parte del regime sul mondo della cinematografia. A rendere chiaro il nuovo atteggiamento delle alte sfere dell'*establishment* politico nei confronti della cinematografia è lo stesso Todor Živkov, il più longevo tra i dittatori comunisti dell'Europa orientale.

«Gli anni ottanta rappresentano una brusca inversione. Noi lo avvertimmo in modo chiaro. Ci fu un incontro con Todor Zhikvov a Esinograd. Di solito queste riunioni venivano tenute a tavola, tra il mangiare e il bere. Stavolta fu tutto molto formale [...]. Quando arrivò, già tremavamo tutti, perché avevamo capito che qualcosa non andava. «Non vi sarà più permesso di rovistare nei secchioni dell'immondizia per cercare soggetti da mettere in scena!», disse Živkov. E capimmo che le cose si mettevano male...» (Georgi Djulgerov, regista e docente di cinema).

Il regime torna quindi insistentemente a chiedere al cinema di svolgere un ruolo «di servizio» nei confronti degli obiettivi politico-culturali fissati. In occasione del settantesimo anniversario di Živkov, che coincide coi 1.300 anni dalla nascita del primo stato bulgaro, viene ad esempio ordinato un pacchetto di film di soggetto storico, con lo scopo immediato di glorificare gli zar dello stato medievale bulgaro, ma con quello più profondo di «santificare» l'autorità comunista, che

in questo momento si identifica con l'autorità di quell'entità statale. Nello stesso periodo, poi, viene commissionata alle strutture della cinematografia una serie di produzioni di carattere più squisitamente politico, che dovevano ripercorrere le «eroiche» fasi di lotta e presa del potere da parte del Partito comunista bulgaro.

«[In quegli anni furono realizzati] film storici, fatti con molti molti soldi pubblici, che raccontavano la storia dei nostri antichi zar, e che erano stati realizzati con finalità ideologico-politiche, per alzare, per così dire, l'autostima della nazione. Alla proiezione di questi film venivano di solito portate intere scuole, in modo organizzato, oppure intere caserme» (Igljka Trifonova, regista).

«Mi mandò a chiamare il nuovo direttore della cinematografia, Nikola Nenov, e mi disse: «Adesso farai un film su questo eroe del lavoro socialista!». «Non voglio, non è un tema mio», risposi io. Ricevetti quindi, in modo indiretto, la proposta di girare un film su Živkov [...] «Non mi interessa», risposi. «Cosa vorresti fare, allora?», mi chiese Nenov. Io gli parlai delle idee che avevo in mente. «No, no», rispose lui. «O fai quello che ti diciamo noi, oppure non girerai più film fino a quando sarò io il direttore»» (Georgi Djulgerov, regista e docente di cinema).

Da più interviste traspare come la chiara situazione di difficoltà degli anni ottanta abbia spinto i protagonisti del cinema ad involgere verso una forma di comunicazione «alternativa», la cosiddetta «lingua esopica». Si crea un linguaggio metaforico in grado di lanciare messaggi a coloro che vivono la cappa del regime sulla propria pelle e che riescono a leggere tra le righe quanto viene mostrato sullo schermo. Il prezzo da pagare, però, è quello di un isolamento comunicativo sia spaziale che temporale.

«[Il cinema] faceva nascere una sua lingua propria, allegorica, che parlava di una cosa, ma in realtà ne raccontava un'altra. E proprio per questo, guardando oggi i film di allora, diventa difficile decifrarli e capire perché all'epoca ci piacquero tanto, e perché sono stati così importanti. In qualche modo sono davvero incomprensibili a chi non ha vissuto quegli anni, un po' come alcune commedie greco-antiche che oggi non fanno più ridere, perché parlavano di fatti del momento al loro pubblico di riferimento» (Rosica Valčanova, produttrice).

Quando crepe visibili iniziano ad incrinare il regime, verso la fine degli anni ottanta, il mondo del cinema, dapprima timidamente, poi in modo sempre più evidente, diventa una delle casse di risonanza del malcontento generale, con film che passano dal racconto «esopico» a un attacco molto più diretto alle strutture del regime, come *Da običas̄ na inat* (Amare testardamente), 1986, o *Margarit i Margarita* (Margarit e Margarita), 1989, di Nikolaj Volev, che mettendo in scena soprusi e violenze fatti da membri dell'apparato di partito denunciano in modo esplicito il sistema stesso di cui questi sono espressione diretta. Finalmente, la «corporazione dei cineasti» può concepirsi, in larga parte, come un ambiente «di opposizione», avanguardia della critica più consapevole ad un sistema che in breve tempo si rivela inaspettatamente più fragile di quanto chiunque immaginasse. Questo atteggiamento, destinato a farsi più forte con l'accelerazione degli avvenimenti con cui si chiude il decennio, sarà destinato ad avere un forte impatto sul destino dell'industria cinematografica nel nuovo ambiente politico, economico e sociale.

Il crollo del regime e la crisi dell'industria cinematografica

Il crollo del regime comunista, in Bulgaria, significa anche il rapido smantellamento del sistema di produzione cinematografica che il regime stesso aveva pensato, realizzato e finanziato. Il cinema bulgaro era un prodotto voluto e sostenuto dallo stato socialista. Per la nuova entità statale e politica che cerca faticosamente di prenderne il posto, questo non rappresenta una priorità, anche visto il rapido deteriorarsi della situazione economica. In una situazione politica confusa, il vecchio sistema sopravvive fino al 1992. Poi gli studi vengono svuotati, i dipendenti, a partire dal personale artistico fino a quello tecnico, perdono il lavoro, e la produzione conosce un brusco e rapido declino, fino a bloccarsi quasi del tutto. Nei ricordi di molti intervistati, emergono la confusione e l'incertezza di quei giorni e la difficoltà di pensarsi all'interno di un sistema nuovo e sconosciuto, mentre quello vecchio andava decomponendosi sotto i loro occhi.

«Ci radunarono [all'interno degli studi] e ci dissero che tutto era cambiato, che adesso avremmo dovuto contare sulle nostre forze per vivere e girare i nostri film. Ci dissero che dovevamo creare

delle compagnie private. Fecero l'esempio, non lo dimenticherò mai, di come Francis Ford Coppola ha impegnato addirittura la sua casa per poter realizzare un film, e in qualche modo consigliarono a noi di fare lo stesso, il che era una cosa del tutto assurda. Io ricordo che chiesi al vice direttore generale degli studi «Ma quale casa devo vendere, la mia oppure la sua? Perché se vendo la mia rimarrò per strada, se invece vendo la sua, sarà lei a rimanere per strada e a tentare di cavarsela come mi sta consigliando di fare» (Adela Peeva, regista di documentari).

In quel particolare momento storico, è interessante vedere come lo stesso mondo del cinema si faccia in prima persona promotore dello smantellamento del vecchio sistema di produzione. Questo, secondo gli intervistati, è successo innanzitutto per motivi ideologici. Come già sottolineato, soprattutto dopo quanto accaduto negli anni ottanta, il mondo del cinema si viveva in buona parte come «di opposizione». Secondo molti degli intervistati, a spingere i cineasti a reclamare una riforma radicale, che avrebbe in breve tempo contribuito a portare al collasso l'industria cinematografica, ci sarebbero stati fiducia ed entusiasmo per il nuovo ordine politico e sociale, conditi però con una sostanziale ignoranza dei meccanismi che guidavano e rendevano possibile il cinema nel sistema economico capitalista, dovuta al sostanziale isolamento politico e culturale del paese nei confronti del mondo occidentale.

«Il mondo del cinema, primo fra tutti, ha preso posizione contro la protezione statale, dicendo che tutti dovevano mettersi sul mercato, e che chi valeva davvero sarebbe riuscito a realizzarsi e a realizzare i propri film. Abbiamo così perso, da un giorno all'altro, un'enorme base sia tecnica che finanziaria, che era stata accumulata nel corso degli anni e che era molto solida e significativa» (Rosica Valčanova, produttrice).

«Noi abbiamo fatto una riforma molto radicale. Chiaramente il nostro isolamento [...] impedì che ci fosse un flusso minimo di informazioni per aiutarci a scegliere una nuova strada... Gli unici radicali siamo stati noi bulgari, a causa della mancanza di informazioni. Si presentarono dei francesi, che ci portarono la loro legislazione sul cinema. E noi a gridare «che modello ideale!», convinti che, essendo

stati i dissidenti di ieri, saremmo stati anche l'avanguardia dei tempi nuovi. E copiammo, letteralmente, la legislazione francese. Tutti quelli che venivano pagati dallo Stato, che lavoravano negli studi e che in qualche modo avevano delle sicurezze, decisero autonomamente di mettersi sulla strada, come «liberi artisti». «Domani faremo film come registi indipendenti, indipendenti saranno anche sceneggiatori e produttori, e così partirà il nuovo sistema!», si diceva. Entro il 1992 tutti avevano abbandonato gli studi. Purtroppo, però, venne fuori che, scrivendo la nuova legge, nessuno aveva fatto attenzione ad un piccolo particolare: chi finanzia il nuovo sistema?» (Georgi Djulgerov, regista e docente di cinema).

«Allora, col cambio di regime, si partì lancia in resta verso la cosiddetta economia di mercato, e molti tra i miei colleghi dissero «Ecco, finalmente è arrivato il nostro momento, adesso potremo fare i film che vogliamo», e non si fermarono a riflettere sul fatto che quel momento ha praticamente significato la liquidazione dell'industria cinematografica bulgara» (Radoslav Spasov, operatore e regista).

La crisi non tarda a seguire, con l'affondamento dell'industria cinematografica, che sarà presto a malapena in grado di mantenere una produzione di dimensioni meramente simboliche. Si spezza la catena di produzione, la base tecnica viene perduta, e per molti dei professionisti del cinema si apre un periodo drammatico. La disoccupazione prende il posto dei privilegi economici, ci si arrangia più per arrivare a fine mese che a cercare strade alternative per continuare a fare cinema.

«Da una situazione di largo benessere [...], all'improvviso ci ritrovammo sulla strada, senza una lira in tasca. Fu un crollo verticale, soprattutto dal punto di vista psicologico [...]. Molti colleghi semplicemente morirono per questo motivo, ne sono convinto» (Georgi Djulgerov, regista e docente di cinema).

«C'è stato un periodo di transizione, durato circa tre anni, in cui fu liquidata l'intera industria cinematografica bulgara, e molte persone che continuavano ad essere dipendenti statali [...] furono licenziate, cosa che provocò loro un grande shock. E il 90% di loro non riuscì a sopravvivere professionalmente, sparirono. Non erano pronti ad un cambiamento di questa portata» (Emil Hristov, operatore).

L'industria del cinema contribuì a spezzare il legame col passato, senza però sapere quale strada prendere per costruire il futuro. Un errore col quale in seguito tutti, senza eccezioni o quasi, avrebbero dovuto fare i conti. Le generazioni di cineasti più anziane, prese alla sprovvista da cambiamenti cui non riescono ad abituarsi, a prendere le misure, scompaiono letteralmente dalla scena professionale.

«È stato un periodo molto difficile, chi non c'è passato non lo può capire fino in fondo. La mia generazione, quella di coloro che al tempo del cambio di regime aveva 30-40 anni, io allora avevo precisamente quaranta anni, è stata fortunata, perché noi eravamo ancora in grado di adattarci in qualche modo ai cambiamenti ed andare avanti. Chi aveva cinquanta o sessanta anni, era davvero troppo confuso dai cambiamenti avvenuti» (Anri Kulev, regista e produttore di film d'animazione).

Culmine del processo di rapido declino dell'industria cinematografica è lo smantellamento degli studi del centro cinematografico (Kinocentar) di Bojana, luogo simbolo dell'intera filosofia di produzione sotto il precedente regime. Dopo anni di difficile gestione, soprattutto a causa delle difficoltà economiche, il centro di Bojana verrà inserito nella lista delle strutture da privatizzare, e venduto ad una società americana, la New Image, nel 2005. La procedura di privatizzazione, che si protrarrà per alcuni anni con forti strascichi polemici, recide il legame tra il centro, che si ripositiona sul mercato globale, offrendo alle produzioni internazionali strutture e manodopera a basso costo, e quanto resta della cinematografia locale. Una ferita che, dalle parole degli intervistati, risulta ancora aperta.

«Nel 1990, con i cambiamenti in atto, ho lasciato il Kinocentar, e in generale furono licenziati quasi tutti quelli che ci lavoravano. Da luogo di produzione cinematografica, anche ideologica, si è trasformato gradualmente in una semplice infrastruttura tecnica, da dove si prendono in affitto le telecamere e altro materiale. Adesso è stato acquistato da una compagnia americana, la «New Image». Secondo me la sua privatizzazione e trasformazione in «prodotto di mercato» è stato un errore, perché ha perso ogni importanza all'interno del processo produttivo per la cinematografia bulgara» (Igljka Trifonova, regista).

«Non sono mai riuscito a capire perché hanno venduto il «Kino-centar Bojana» [...] visto che non è mai stato in perdita. Chiaramente, si è trattato di un qualche tipo di imbroglio. Io non do la colpa a Varot (direttore della «New Image»), perché anche io comprerei il «Kinocentar», se me lo offrissero a quattro soldi... Qualcuno l'ha stimato e venduto a prezzo stracciato, e secondo me questo qualcuno dovrebbe passare parecchi anni in galera» (Andrej Slabakov, regista).

In quegli anni travagliati, allo smantellamento delle strutture di produzione ha fatto da contraltare la liquidazione della capillare rete di sale cinematografiche, fino ad allora attive in tutti i centri del paese, dai più piccoli ai più grandi. Si è così in qualche modo chiuso il cerchio: dopo la marginalizzazione della cinematografia bulgara, messa al tappeto dalla crisi che coincide con l'inizio della transizione, con la scomparsa delle sale è l'intera filosofia tradizionale della fruizione del cinema a scomparire dall'orizzonte della società.

«Le sale cinematografiche furono divise in alcune catene, ma dopo la privatizzazione delle 3.500 sale allora esistenti nel paese ne è rimasto ben poco. Gradualmente sono state trasformate in esercizi commerciali, in sale bingo» (Radoslav Spasov, operatore e regista).

«In Bulgaria ci sono stati dei contratti davvero selvaggi per quanto riguarda la privatizzazione delle sale cinematografiche. I nuovi proprietari, in teoria, avrebbero dovuto conservare la tipologia d'uso delle sale, ma le multe previste in caso di infrazione erano così ridicole che nessuno ha avuto problemi a pagare e a trasformarle in sale bingo o in spazi per esercizi commerciali. Così il cinema sono quasi scomparsi, e non ce ne sono quasi più nemmeno nel centro di Sofia» (Iglika Trifonova, regista).

Il nuovo millennio: alla ricerca di un futuro possibile

Gli anni novanta sono indicati dai professionisti del settore come il momento più difficile per la cinematografia bulgara. Si è trattato di un decennio di «coma», interrotto soltanto da produzioni sporadiche. Esperienza, base tecnica e professionale accumulati durante

i decenni del regime comunista sono scomparsi in fretta, lasciando in eredità un futuro tutto da inventare.

«Lo smantellamento del «Kinocentar» fu un atto brutale verso di noi, che allora eravamo nel fiore delle nostre forze creative e della nostra maturità artistica, ma anche nei confronti dei giovani. Con la liquidazione del sistema precedente noi ci siamo ritrovati in strada, e i giovani hanno dovuto fare tutto da soli, non hanno potuto contare su quella mano tesa dai professionisti di esperienza, e questo ha rappresentato un momento molto drammatico per il nostro cinema» (Ivan Andonov, attore e regista).

«In un certo senso, si può dire che oggi in Bulgaria tutto quello che esiste nel campo del cinema è estremamente moderno, nel senso che è nuovo, e non si basa su niente se non su sé stesso. Non esiste una tradizione, non esiste alcuna esperienza, e se questa c'è stata l'abbiamo dimenticata» (Rosica Valčanova, produttrice).

Nei momenti più bui della transizione, a tenere in vita una parvenza di industria cinematografica sono stati da una parte i primi timidi approcci all'interno del sistema di co-produzione europeo (soprattutto con partner francesi e tedeschi), dall'altro l'arrivo in Bulgaria di produzioni internazionali (soprattutto di quelli che il gergo cinematografico definisce *B movies*), attratte dalla manodopera a basso costo fornita dal personale tecnico rimasto in loco, produzioni che hanno permesso la sopravvivenza di professionalità altrimenti destinate a scomparire definitivamente. Nei ricordi di molti protagonisti, il primo approccio con le coproduzioni assume tratti di luci ed ombre.

«All'inizio della transizione in Bulgaria sono comparsi molti produttori, che sinceramente si interessavano più a come accaparrarsi i fondi europei messi a disposizione come supporto alla cinematografia locale, che a creare film» (Iglika Trifonova, regista).

«Soltanto i francesi, in questo periodo, fecero davvero qualcosa per noi [...]. Io ottenni finanziamenti per *Černata l'jastovica* (La rondine nera), nel 1992. Il film uscì però solo nel 1997. Si girava a fatica. Ero davvero curioso di vedere come sarebbe stato lavorare in coproduzione con i francesi. Ho raccolto impressioni buone e cattive. Il

produttore si rivelò una persona da poco, non un vero produttore, ma qualcuno che aveva sentito del film e voleva mettersi in tasca dei soldi. Gli altri, montatori, operatori del suono etc. invece, erano molto bravi» (Georgi Djulgerov, regista e docente di cinema).

«Nei primi anni in cui soggetti bulgari partecipavano a coproduzioni, le cose erano più complicate. Innanzitutto era soprattutto l'aspetto economico quello che più veniva perseguito. Poi, succedeva che ognuna delle nazioni impegnate nella coproduzione tentava di inserire qualcosa di suo, ad esempio un attore, o altri «pezzi» della produzione. La collaborazione rimaneva però, per forza di cose, in superficie, e il prodotto finale era spesso quello che io chiamo un «bastardo» culturale. Per fortuna, però, questo stadio è stato velocemente superato» (Radoslav Spasov, operatore e regista).

Anche la presenza di produzioni internazionali in Bulgaria, che spesso utilizzano le strutture ormai privatizzate degli studi di Bobjana, suscita commenti variegati. Da una parte se ne sottolinea il ruolo, indiscutibilmente positivo, di aver dato lavoro ai quadri tecnici, permettendo di tenere vivi il settore e le sue tante professionalità. Dall'altro, però, non mancano voci critiche, soprattutto da parte del personale artistico ed intellettuale, che sottolineano la componente di sfruttamento da parte dei produttori che decidono di lavorare in Bulgaria e tagliare i costi di produzione decurtando innanzitutto la retribuzione del lavoro.

«[La presenza di produzioni internazionali] ha significato che negli anni più difficili della transizione, grazie a questi film, si sono conservate molte professioni all'interno del mondo cinematografico, che altrimenti sarebbero scomparse. Parlo di operatori alle luci, scenografi, sarti, addetti al montaggio, che hanno potuto continuare a esercitare il proprio mestiere grazie a questo ciclo di produzione continuo» (Rosica Valčanova, produttrice).

«Le produzioni straniere sono un'ottima opportunità per il personale tecnico, e al tempo stesso per le stesse produzioni, visto che qui abbiamo professionisti di livello assoluto, addetti alle luci, assistenti operatori etc. La differenza sta nel costo di questa manodopera: un mio addetto alle luci, qui in Bulgaria, lavora per ottanta euro al giorno, un collega tedesco ne prenderebbe trecento, uno italiano forse

duecento. Le produzioni americane, francesi ed italiane sono qui proprio per questo motivo, perché qui i costi di manodopera sono tre o quattro volte più bassi che nei paesi occidentali. Oggi qui in Bulgaria si fanno dai venti ai trenta film stranieri l'anno» (Emil Hristov, operatore).

«Negli ultimi anni ho preso parte a non poche produzioni americane, italiane, francesi, tedesche. Ho fatto anche *action movies*, per soldi, ma non li considero veri film. Da parecchi anni, infatti, si girano in Bulgaria film di questo tipo, e più se ne fanno più gli onorari calano. Le produzioni straniere, infatti, hanno scoperto che da noi ci sono buoni attori, ma che non è necessario pagarli bene, come succede con i nostri colleghi occidentali. Siamo manodopera a basso costo, niente di più, niente di meno» (Itzah Fintzi, attore).

A questo riguardo, per ragioni tecniche del processo di produzione, il cinema di animazione rappresenta un caso esemplare.

«[Riguardo alle presenze di produttori stranieri] c'è un fenomeno che riguarda da vicino il cinema d'animazione. Ci sono produttori europei che vincono grandi progetti, con un preventivo, diciamo di dieci leva al metro come prezzo di produzione. Se un belga, dico per dire, vince un progetto di questo tipo, chiama in Grecia, e chiede ad uno studio locale se lo può produrre per cinque leva al metro. Il greco a sua volta chiama in Bulgaria, dove alla fine il film viene prodotto per due leva al metro, perdendo così otto leva di valore al metro. Molte persone qui in Bulgaria lavorano così, su ordinazione» (Anri Kulev, produttore e regista di film d'animazione).

Con l'avvicinarsi del nuovo millennio, metabolizzati i rudimenti della nuova cornice produttiva internazionale e locale, la cinematografia bulgara ricomincia a mostrare qualche timido segno di vitalità. Alla fine del travagliato decennio degli anni novanta, compaiono alcune opere di un certo interesse, tra cui spicca senz'altro *Pismo do Amerika* (Lettera per l'America), 1999, di Igljika Trifonova, in grado di attirare l'attenzione in numerosi festival internazionali, nei quali raccoglie non pochi riconoscimenti. Inizia poi in quegli anni il processo che avrebbe portato nel 2004 alla creazione del Nacionalen Filmov Centra (Centro nazionale di cinematografia), pensato su modello francese, come strumento primario di supporto alla produzione cinematografica bulgara. I fondi distribuiti dal centro garantiscono per

legge la produzione di almeno cinque lungometraggi l'anno, più venti documentari e 120 ore di film d'animazione, un livello minimo che assicura l'esistenza del processo produttivo.

Grazie a questi interventi la cinematografia bulgara ha superato il pericolo di totale annichilimento, vissuto in modo tanto drammatico nella prima fase della transizione. Il settore, però, si muove in acque tutt'altro che tranquille, ed è costretto a guardare allo specchio la propria fragilità attuale, alla ricerca di possibili strade che possano assicurargli un futuro. Dalle parole dei protagonisti del mondo cinematografico, appare evidente che la prima e più importante sfida che la cinematografia bulgara si trova ad affrontare è quella di riuscire a ritagliarsi nuovamente uno spazio all'interno della vita sociale e culturale del paese. Riuscire nell'impresa però è doppiamente difficile. Da una parte il numero delle sale cinematografiche attive è particolarmente basso e concentrato solo nei centri maggiori. Dall'altra, nelle mutate condizioni, il fragile cinema bulgaro deve fare i conti con uno spietato concorrente, il complesso «industriale-artistico» rappresentato dal cinema di produzione americana.

«Oggi il problema più grande è quello della mancata comunicazione tra la cinematografia bulgara ed i propri spettatori. Manca un sistema di distribuzione, manca del tutto una politica di reclamizzazione, di come rendere vivo questo canale di comunicazione tra cinema e pubblico. E questo ha conseguenze fatali» (Emil Hristov, operatore).

«È la distribuzione il grande problema al momento. È un problema non solo bulgaro, ma anche europeo nel suo complesso, perché il cinema americano occupa gli spazi in modo molto ingombrante e, ad esempio, i distributori in Bulgaria sono innanzitutto distributori delle grandi compagnie americane, perché è l'investimento più sicuro e più redditizio, e molto spesso ho avuto l'impressione che non abbiano interesse a distribuire film bulgari. Nell'ambiente si parla spesso del fatto che le compagnie di distribuzione europee che diventano distributori di film americani in realtà sottoscrivano contratti segreti con le *major*, con clausole molto impegnative di difesa ad oltranza del cinema americano» (Iglika Trifonova, regista).

«Le cose funzionano così: al momento tutti i distributori in Bulgaria sono ditte affiliate a compagnie americane, come la Warner, la Fox,

e non esiste una sola compagnia che sia veramente bulgara. Le difficoltà per i film bulgari, da questo punto di vista, sono enormi» (Andrej Slabakov, regista).

«Io credo che, almeno in Europa, non esista alcun altro paese così fortemente dominato dall'industria cinematografica statunitense [quanto la Bulgaria]» (Radoslav Spasov, operatore e regista).

«Non c'è niente da fare contro un paese della potenza degli Stati Uniti. Lì le produzioni hanno a disposizione cento milioni di dollari. Le possibilità di lottare contro un avversario del genere sono nulle» (Emil Hristov, operatore).

A turbare i sonni dei cineasti bulgari poi, nonostante la creazione del Centro nazionale di cinematografia, è la limitatezza dei fondi a disposizione intorno ai quali ruotano le speranze di un numero di progetti molto più alto rispetto a quelli sostenibili dall'istituto. Per di più, anche per i film che ottengono il finanziamento, i fondi a disposizione non assicurano le risorse necessarie ad elementi essenziali del ciclo produttivo, come la presentazione e la pubblicizzazione del prodotto.

«La situazione in questo momento è molto difficile. Questo perché molte persone lottano per fare cinema in una cornice che permette la realizzazione di un numero molto limitato di progetti. In queste condizioni, la ricerca dei mezzi per rendere possibile la produzione di un film viene in qualche modo «deformata», visto che la lotta per assicurarsi i pochi fondi pubblici è così serrata da divenire, secondo me, malata. Quindi da una parte ci sono molti registi che vogliono girare, dall'altra soldi sufficienti per produrre pochi soggetti. In questo campo la Bulgaria è rimasta molto indietro anche rispetto ad altri paesi che si trovavano nella nostra stessa situazione» (Nikolaj Volev, regista).

«Più o meno, ci sono soldi a sufficienza per fare qualche film con un sacco di compromessi, ma d'altra parte non c'è un soldo bucatato per la presentazione, per la distribuzione o per la pubblicità. I soldi del budget dedicati a queste fasi sono così ridicoli che quasi mi vergogno a parlarne. Per un film per il grande schermo si mettono a disposizione, per la sua reclamizzazione, 3.500 euro. Credo che non ci sia alcun bisogno di fare altri commenti» (Andrej Slabakov, regista).

A rendere particolarmente complicata la cornice finanziaria del settore, a detta di molti cineasti, c'è il fallito tentativo di imporre alla televisione privata la partecipazione al finanziamento del cinema, così come una «quota» riservata alla trasmissione di produzione cinematografica nazionale ed europea. Opinione comune nel settore è che la mancata volontà politica di votare provvedimenti legislativi in questa direzione sia diretta conseguenza della forza economica di *lobby* votata alla difesa di prodotti provenienti dall'estero (e più precisamente del complesso cultural-industriale rappresentato dalle grandi *corporation* americane), in grado di far ascoltare la propria voce nelle istituzioni e nel parlamento.

«In Bulgaria solo la televisione di stato, in qualche modo, contribuisce alla produzione locale. Le TV private non hanno mai sborsato nemmeno un soldo per la cinematografia bulgara. Non hanno mai prodotto niente. Questo perché la produzione è molto costosa... L'unica cosa che ti può portare a farlo è un obbligo di legge. Negli anni scorsi eravamo riusciti a inserire un comma del genere nella nuova legge sulla cinematografia, ma poi sono riusciti a cassarla. Questo comma voleva obbligare tutte le TV, pubbliche e private a investire il 10% dei propri introiti nella produzione cine-televisiva nazionale. Come ho detto, però, fu cassato in modo assolutamente brutale, mai visto prima» (Emil Hristov, operatore).

«L'interesse verso il cinema bulgaro è molto basso, e i potenziali produttori sono solo due: il Centro di cinematografia e la Televisione nazionale bulgara. Le centinaia di nuove televisioni apparse sul mercato negli ultimi anni, anche quelle più ricche come «Nova Televiziya» e «bTV» non lo finanziano e per «sostegno alla produzione nazionale» intendono la realizzazione di *reality show* e cose del genere» (Anri Kulev, produttore e regista di film d'animazione).

«[In Bulgaria], con la nuova legge sulla radiotelevisione, attraverso esperti pagati e furberie [...] le televisioni a copertura nazionale sono sì obbligate a trasmettere almeno il 51% di film di produzione europea, ma con l'aggiunta di un cavillo che non ha alcun senso legale, e cioè che devono farlo «solo quando questo è praticamente possibile». Questo comma è ancora in vigore, e anche se tutti fanno finta di niente questo dimostra che la nostra industria cinematografica soggiace di

fatto a interessi stranieri, ed è tenuta in vita solo attraverso qualche finanziamento statale» (Radoslav Spasov, operatore e regista).

La conclusione, quasi unanime, è che la limitata capacità di produzione porti a conseguenze fatali rispetto alla qualità delle opere prodotte. Per produrre qualcosa di buono, opere in grado di attirare l'attenzione del pubblico locale ed internazionale, il numero esiguo di film oggi prodotti è insufficiente, incapace di creare le condizioni di una sana concorrenza artistica. Cresce, invece, un'atmosfera di aspettative innaturalmente alte e dannose verso le poche opere che arrivano nelle sale.

«Perché ci siano buoni film, ci deve essere produzione, concorrenza. Se ci sono solo quattro film l'anno, il pubblico aspetterà almeno due capolavori, e la cosa non è possibile. La cinematografia americana produce ottocento film l'anno e di questi soltanto una decina sono guardabili ed un paio sono davvero belli. Il resto è immondizia. Noi facciamo quattro o cinque lungometraggi, e l'aspettativa è troppo alta» (Anri Kulev, produttore e regista di film d'animazione).

Sotto accusa, anche l'incapacità di creare le condizioni che permettano a giovani autori di debuttare ed esprimersi, portando idee nuove all'interno di un settore in cui, troppo spesso, per riuscire a realizzare la propria opera prima bisogna aspettare fino ai quarant'anni. Ricorrente tra i cineasti bulgari è il confronto con quanto succede nella vicina Romania: un paese dalla tradizione cinematografica considerata piuttosto debole, ma che ha visto negli ultimi anni comparire sulla scena un gruppo di giovani autori in grado di far parlare di sé, fino ad arrivare alla consacrazione internazionale, nel 2007, con la vittoria della Palma d'oro al festival di Cannes del film *Quattro mesi, tre settimane, due giorni* di Cristian Mungiu.

«In Romania, negli ultimi quattro anni ci sono stati sedici debutti di nuovi registi. In Bulgaria, negli ultimi diciassette non sono stati più di quattro o cinque. Da noi ci sono registi che riescono a fare il proprio primo film quando ormai sono già arrivati ai quarant'anni» (Radoslav Spasov, operatore e regista).

«In questi anni, è stato preclusa ai giovani la possibilità di approdare al cinema in condizioni normali. Non si può guardare al futuro senza i

giovani e le loro idee. Giovani che possano arrivare al debutto in tranquillità, e non segnati da troppi compromessi per riuscire a girare qualcosa [...]. In questo senso i rumeni ci hanno battuto nettamente, mettendo in piedi un ottimo sistema. Hanno creato un fondo che permette una ventina di debutti l'anno, e ora ne raccolgono i frutti. Sulla base di questi venti debutti, ai giovani più promettenti viene data la possibilità di fare lungometraggi. Ed ecco la Palma d'oro a Mungiu, ecco quattro o cinque titoli interessanti, che fanno parlare di «miracolo rumeno» (Georgi Djulgerov, regista e docente di cinema).

Nel complesso, la situazione attuale del mondo cinematografico bulgaro appare, agli occhi degli specialisti del settore, in condizioni tutt'altro che rosee. I tanti problemi elencati finora, mancanza di risorse economiche, disattenzione da parte delle istituzioni, scomparsa della rete di distribuzione, concorrenza da parte dei prodotti importati (innanzitutto americani), difficoltà nel dare spazio ai giovani e ad idee innovative, incapacità di coinvolgere la televisione nel processo produttivo nazionale, concorrono tutti alla creazione di un'atmosfera di affanno generale. Il cinema bulgaro, dopo l'esperienza degli anni novanta, oggi assomiglia ad un malato di lungo corso, tenuto in vita da risorse pubbliche limitate, ma incapace di alzarsi e camminare, se non autonomamente sulle proprie gambe, almeno sulle stampelle di una politica di medio-lungo respiro e su un investimento finanziario strategico da parte dello stato.

Varie sono le riflessioni emerse su come uscire dalla situazione attuale. Da una parte c'è la consapevolezza che una rivitalizzazione del mondo del cinema debba passare, necessariamente, attraverso una «normalizzazione» generale dello stato e della società che, nonostante il recente ingresso della Bulgaria nell'Unione europea, il primo gennaio 2007, faticano ancora ad uscire pienamente dalla transizione politico-economica cominciata con la fine del regime comunista.

«Il fattore principale è far sì che la Bulgaria diventi un paese economicamente più solido. Questo dipende, in larga parte, dalla nostra capacità di lottare contro la corruzione, la criminalità, perché a causa di questi problemi enormi somme di denaro vengono sottratte al *budget* dello stato [...]. Oggi non ci sono soldi per gli insegnanti, per i dottori, per il cinema, per tutto quello cioè che non produce ricchezza in modo immediato, che non si muove secondo

i criteri dell'attività economica pura. Se la Bulgaria riuscirà a diventare un paese più ricco, allora credo che anche per il cinema si possano aprire prospettive più rosee di quanto non lo siano adesso» (Nikolaj Volev, regista).

D'altra parte, è diffusa l'idea che, perché la cinematografia bulgara torni a giocare un qualche ruolo all'interno della società, sia come operatore economico che sociale ed artistico, sia necessario uno sforzo che provenga dal mondo del cinema stesso, per invertire il circolo vizioso «pochi fondi – disinteresse – poca attenzione – pochi fondi», in un circolo virtuoso che, a partire da film «piccoli, ma buoni», sia in grado di ribaltare la situazione, per arrivare ad un livello di produzione più vicino alle reali possibilità, sia quantitative che qualitative, di un paese come la Bulgaria.

«Il futuro della nostra cinematografia è nelle mani delle persone che lavorano in questo settore. Quanto più belli saranno i film che riusciranno a produrre, tanto più aumenterà la loro possibilità di influenzare i processi di produzione e quindi il proprio destino. Se faranno film marginali, allora saranno marginalizzati. Se saranno invece in grado di produrre buoni film, film che si vendono, che si guardano, che vincono premi, allora sicuramente la cinematografia guadagnerà posizioni, e anche il potere dovrà prenderla in considerazione [...]. C'è bisogno che nei prossimi due o tre anni si facciano ancora piccoli e bei film, e che alcuni di loro vincano dei premi, ed allora avremo le carte giuste per poter confrontarci con il governo. L'idea è riuscire ad arrivare dai cinque film oggi supportati dallo stato ad almeno sette. Credo che con le nostre possibilità, l'ideale sia, appunto, di produrre tra i sette e i dieci film l'anno» (Emil Hristov, operatore).

In questa direzione, non manca chi evidenzia già adesso dei segnali positivi, che aprono la strada all'ottimismo. Da una parte, segnalando la nascita di una nuova consapevolezza all'interno delle istituzioni responsabili della politica culturale; dall'altra sottolineando il fatto che, nonostante le difficoltà, gli anni della transizione non siano stati solo ed esclusivamente negativi, ma che abbiano comunque visto lo svilupparsi di basi culturali e artistiche nuove, potenzialmente in grado di dare vita, in un futuro che si spera prossimo, a opere e film di valore.

«Il mio ottimismo viene dalla sensazione che «nella stanza dei bottoni», ad esempio tra i deputati delle commissioni che si occupano di cultura, così come nel ministero della Cultura, inizi ad esserci la consapevolezza che c'è il bisogno di agire. Nel passato abbiamo fatto molti errori, dobbiamo ammetterlo, ma oggi c'è una generale convergenza verso un cambiamento» (Radoslav Spasov, operatore e regista).

«Guardando analiticamente il cinema bulgaro dal 1991-1992, posso dire che le cose si sviluppano in modo abbastanza naturale, e che questo possiede una qualità molto importante, e cioè che, con un coraggio che a volte sfiora la sfrontatezza, e anche nei suoi tentativi meno riusciti, prova sempre a dire la sua sulle cose, sulla vita e sul mondo, cosa che lo rende spesso molto poco comunicativo. Questo processo però, se non fermato, potrebbe dare i suoi frutti nel prossimo futuro, e anche se al momento può sembrare zoppicante, può arrivare a creare qualcosa di vero» (Rosica Valčanova, produttrice).

«Credo che il momento in cui il cinema bulgaro farà parlare di sé in Europa, così come hanno fatto nei decenni passati il cinema polacco, quello ungherese o quello ceco, deve ancora arrivare, e credo fermamente che arriverà» (Igljka Trifonova, regista).

Riferimenti bibliografici

TERZIEV, Janko

2000 «Cinema bulgaro». In *Storia del cinema mondiale III. L'Europa. 2. Le cinematografie nazionali*. A cura di Gian Piero Brunetta. Torino: Einaudi. 1225-1251.

Storia della cinematografia albanese tra autocensura e nostalgia *

Eldon Gjika e Artan Puto

I primi contatti della popolazione albanese con il cinema furono antecedenti allo sviluppo della produzione cinematografica nazionale. Alcune pellicole iniziarono a circolare nel paese grazie all'impegno di un noto personaggio dell'epoca, Kole Idromenon (1860-1939), illustre protagonista della pittura, della fotografia e dell'urbanistica albanese, nella cui abitazione a Scutari nel 1912 fu aperto al pubblico il primo cinematografo (HOXHA 1994; HOXHA 2002). Solo in seguito, negli anni tra le due guerre mondiali, entrarono in funzione sale cinematografiche vere e proprie, dove cominciarono ad essere proiettati film con gli attori più noti dell'epoca, da Charlie Chaplin a Greta Garbo.

Secondo lo storico del cinema Abaz Hoxha nel 1927, in Albania, erano attive otto sale cinematografiche, ma le proiezioni erano ancora occasionali (HOXHA 2002: 20). Le sale più note, inaugurate tra la fine degli anni venti e l'inizio degli anni trenta, erano il «Nacional» di Tirana, il «Luksi» e il «Majestik» di Korça.

Le prime riprese della cinematografia albanese riguardarono soprattutto eventi importanti della vita cittadina, come ad esempio il Carnevale di Korça. In quel periodo la stampa ipotizzò anche l'inizio delle riprese di un film sull'eroe nazionale albanese Gjergj Kastrioti Skënderbeu, ma il lavoro non venne realizzato. Si dovette quindi aspettare il 1942 per vedere la prima pellicola albanese: un documentario girato dal regista Mihallaq Mone e intitolato *Bijtë e shqipës së Skënderbeut* (I figli dell'aquila di Skënderbeu) (HOXHA 2002: 37).

Ideologizzazione e massificazione del cinema

Fu dopo la seconda guerra mondiale che il cinema albanese conobbe un notevole sviluppo. Nel 1947 la conquista del potere da parte del Partito comunista portò alla nazionalizzazione della produzione cinematografica: venne fondata l'Impresa cinematografia albanese che

* La versione italiana di questo contributo è stata curata da Marco Abram.

cominciò ad occuparsi della realizzazione di cinegiornali e della distribuzione dei film stranieri. Il 1952 vide poi l'istituzione del «Kinostudio Nuova Albania», una struttura totalmente centralizzata con una pianificazione del lavoro molto rigida. Negli anni del socialismo l'istituto poteva contare su circa settecento specialisti appartenenti ai vari settori dell'industria cinematografica: sceneggiatori, redattori, registi, esperti di documentaristica, di film a soggetto e d'animazione (HOXHA 2002: 7):

«Ogni sceneggiatore era tenuto a scrivere un testo all'anno ed a produrne altri due. Il lavoro era controllato da un «direttore artistico» che guidava sceneggiatori e registi ed era incaricato della gestione «artistica» dei film che venivano prodotti. Questa figura lavorava in stretto contatto con il direttore generale [del Kinostudio] e naturalmente con il comitato regionale del partito, dal quale giungevano le direttive» (Artan Minarolli, regista e direttore dell'Archivio di Stato del film).

«All'epoca i registi del Kinostudio erano divisi in tre categorie che indicavano la qualifica professionale e definivano i compensi. I più giovani appartenevano alla terza categoria e per passare alla seconda erano tenuti a realizzare un determinato numero di film e a raggiungere un certo livello di notorietà artistica. In prima categoria rientravano invece i registi più famosi dell'epoca, particolarmente stimati e con uno stipendio simile a quello di un viceministro» (Esat Musliu, regista e membro della Commissione del Centro nazionale del film).

Nei ricordi dei cineasti riuscire a lavorare al Kinostudio era un grande traguardo. Nell'Albania dell'epoca, infatti, era il luogo dove trovavano spazio le avanguardie culturali e artistiche.

«Era il 1971, mi ero appena laureata, quando si realizzò un sogno che mi sembrava irraggiungibile. All'epoca lavorare al Kinostudio era un miracolo per chiunque si fosse specializzato in questo settore. Il Kinostudio era piuttosto diverso dagli altri ambienti artistici e culturali dell'Albania; là si era veramente a contatto con la cultura, con le novità, con il mondo degli attori, con il cinema. Era l'universo della cultura e delle migliori cose del nostro paese (Vllasova Musta, regista di film d'animazione).

«Tra tutte le istituzioni artistiche il Kinostudio era quello che preparava il personale maggiormente qualificato. La selezione all'interno

era molto rigida. La preparazione era completa. L'Albania con i suoi prodotti cinematografici ha partecipato a vari festival internazionali ottenendo anche dei premi» (Esat Musliu, regista e membro della Commissione del Centro nazionale del film).

Gli artisti, inoltre, anche se ideologicamente allineati, godevano di un grande rispetto da parte del pubblico:

«Una volta il regista era un «re», nel senso sociale del termine. Nella società di allora veniva considerato una persona molto importante. Il regista aveva il sostegno politico, lavorava in un ambito legato alla propaganda del partito ed era quindi indirettamente al servizio dell'ideologia» (Artan Minarolli, regista e direttore dell'Archivio di Stato del film).

«La cinematografia era molto valorizzata, in quanto considerata il più potente tra gli strumenti artistici, spesso venivano citate le parole di Lenin: «Il cinema è l'artiglieria pesante dell'arte». Come nel resto del mondo, il cinema era la produzione artistica più facilmente accessibile per le masse» (Esat Musliu, regista e membro della Commissione del Centro nazionale del film).

Nel 1953 fece la sua comparsa sugli schermi cinematografici il primo film albanese, frutto di una coproduzione con i sovietici, intitolato *Skënderbej*. La pellicola, girata da Sergej Jutkević, narra la vicenda del celebre eroe nazionale e vedeva la partecipazione di noti attori del teatro albanese come Naim Frashëri e Besa Imami. Il regime, naturalmente, si rendeva conto della forza propagandistica del cinema e per garantirsi le indispensabili competenze tecniche e artistiche aveva iniziato ad inviare molti studenti negli altri paesi del blocco comunista (LAKO 2000: 1176). Questo flusso venne interrotto solamente in seguito alla rottura delle relazioni politiche con Mosca, nel 1960, tuttavia l'influenza della cinematografia dell'Est rimase prevalente in Albania:

«Io ho avuto la fortuna di studiare in una scuola professionale a Praga. Per la verità, malgrado i limiti ideologici, la scuola sovietica, ceca e ungherese erano all'avanguardia sul piano teorico. Dal punto di vista professionale, inoltre, avevano buoni istituti e certamente quell'esperienza favorì l'ulteriore sviluppo del nostro cinema» (Piro Milkani, regista).

«Noi facevamo parte della seconda generazione e quindi avevamo la fortuna di avere come professori registi che avevano studiato all'Est. Loro venivano dalle scuole russe, ceche, ungheresi, e ciò ha favorito la formazione del nostro bagaglio professionale» (Saimir Kumburo, regista).

Il primo cineasta a rientrare in patria dalla Cecoslovacchia fu Hysen Hakani. Nel 1957 realizzò il primo cortometraggio *Fëmijët e saj* (I suoi bambini) in cui venivano raccontate le condizioni di vita in un villaggio albanese in uno stile strettamente realistico. Il primo lungometraggio albanese, *Tana*, venne invece realizzato l'anno successivo da Kristaq Dhamo, regista che si era formato a Budapest⁵. Un'altra pellicola di grande successo fu *Debatiku* (1961), di Hysen Hakani, dedicato agli eventi della seconda guerra mondiale e in particolare al ruolo svolto dai bambini di Tirana. A sostegno della resistenza antifascista. Piro Milkani e Gëzim Erebara, due giovani registi che avevano studiato in Cecoslovacchia, girarono insieme nel 1967 il film *Ngadhënjim mbi vdekjen* (Trionfo sulla morte). Anche questo film prendeva spunto dagli eventi della lotta antifascista, basandosi sulle gesta di due giovanissime partigiane albanesi, giustiziate dai nazisti. Questo tipo di produzioni veniva naturalmente molto apprezzato dalla critica del tempo, in ogni caso si trattava di passi importanti nel percorso di maturazione del cinema albanese.

Se per i primi anni si può parlare di un vero e proprio momento di fondazione della cinematografia, il decennio 1969-1979 viene considerato invece il periodo classico del film albanese (LAKO 2000: 1178). Questa fase vide tuttavia anche il rafforzamento degli strumenti della censura: c'era spazio solamente per le interpretazioni ufficiali, imposte dal partito attraverso le proprie istituzioni.

Censura, autocensura e grottesco

Il sistema di censura nella cinematografia albanese funzionava soprattutto grazie all'autocensura. La fedeltà del comunismo di Tirana all'assetto stalinista impediva ogni possibile flessibilità o deviazione

⁵ Proseguivano anche le coproduzioni: nel 1959 si realizza la seconda albanico-sovietica con il film *Furtuna*.

rispetto agli schemi ideologici prefissati (Nika 1979). Il modello imposto era profondamente radicato nella coscienza degli artisti come del pubblico e non lasciava spazio a titubanze. Per questa ragione, di fatto, non c'era bisogno di una censura vera e propria. Ovviamente ogni pellicola attraversava un percorso di verifica ideologica, durante il quale i passi «difettosi» del film venivano riaggiustati, si sostituivano le scene «non opportune», si rendevano positive le parti del film considerate troppo cupe. Ciò che veniva censurato, tuttavia, non era espressione di velata dissidenza, si trattava più che altro di tentativi, diversificati a seconda del talento individuale, di crearsi margini di espressione all'interno del modello ufficiale:

«Ogni rappresentazione era «ordinaria», nel senso che i film trattavano ogni argomento secondo canoni predefiniti. Ad esempio, se all'epoca in un film volevi parlare dei giovani, oppure volevi presentare una relazione amorosa in termini moderni, potevi fare solo qualcosa di allineato alla mentalità del tempo. Secondo me invece non esisteva nemmeno la parola «censura», poiché era la mentalità stessa ad essere così. Certamente non avevi la libertà di uscire, di essere indipendente, ma non si trattava di censura. Io non ho mai sentito parlare di «censura», nemmeno sottovoce» (Artan Minarolli, regista e direttore dell'Archivio di Stato del film).

«Non si può parlare di forme di dissidenza, non c'erano nel Kinostudio come negli altri settori dell'arte. Solo uno sprovveduto avrebbe realizzato un film contro il regime, cosa che invece potevano fare cechi e polacchi. La censura era così efficace che solo in due occasioni delle pellicole vennero bloccate per ragioni ideologiche. Noi calibravamo i film in modo da evitare l'intervento della censura» (Piro Milkani, regista).

«La censura e l'autocensura erano imposte dalla macchina dello Stato. Con «Stato» naturalmente si intende il Partito, esso deteneva un potere basato sulla paura, tanto che a volte era più forte l'autocensura che la censura. Era un meccanismo molto complesso» (Kujtim Çashku, regista).

Il controllo del Partito era molto rigoroso, partiva dal collettivo del Kinostudio ed arrivava ai più alti livelli delle gerarchie, al Politburo e a Enver Hoxha. Questo processo, «violento» nella sua essenza,

aveva anche un aspetto grottesco. Bashkim Shehu, scrittore e pubblicista che per qualche anno ha lavorato come sceneggiatore al Kinostudio, ricorda la procedura di verifica di un film prima della distribuzione:

«La prima proiezione veniva fatta davanti al collettivo del Kinostudio e ad essa seguiva una prima discussione. Poi il film veniva analizzato dal consiglio artistico, organo costituito sia da specialisti del Kinostudio sia da esterni, ad esempio provenienti dal ministero della Cultura. Dopodiché, un'altra commissione del ministero della Cultura si ritrovava al Kinostudio e si discuteva ancora. Il film andava quindi nel Bllok [il quartiere chiuso di Tirana dove vivevano i membri del Politburo e dove si trovava un piccolo cinema solo per i dirigenti] e veniva visto dai membri del Politburo. I giudizi principali erano quelli del vice primo ministro e del segretario del Comitato Centrale incaricato per la cultura. Ma ovviamente le parole di Enver Hoxha potevano cambiare tutto. Come venivano trasmessi questi giudizi? Sulla porta del cinema del Blloku stava sempre un cameriere, perché dopo la visione del film i dirigenti andavano a prendere il caffè. In quel momento venivano espressi i giudizi sul film, il cameriere ascoltava e riferiva al tecnico addetto alla proiezione del film nella sala del cinema di Blloku [in gergo si chiamava «kinomekaniku»]. Egli era quindi incaricato di riportare la pellicola al Kinostudio. In questa trafila il cameriere si dava delle arie, voleva apparire importante, a conoscenza dell'ultimo giudizio della *leadership*. Stessa cosa accadeva con il «kinomekaniku», che quando rientrava nel Kinostudio portava con sé, oltre alle bobine del film, anche il «messaggio» del Politburo».

L'arretratezza del sistema socio-culturale albanese nel suo complesso, ulteriormente accentuata dalla rottura con l'Unione Sovietica e dall'isolamento, era evidente anche nel campo della cinematografia. Per gli addetti al cinema albanese il cinema jugoslavo, che soffriva meno per le limitazioni ideologiche, diventava il simbolo dell'innovazione:

«Da quando ho scoperto la passione per il cinema ho iniziato a guardare i programmi jugoslavi «Kino Oko», un'intera generazione di giovani di Tirana li ha seguiti con curiosità. Oltre ai modelli artistici di alto livello si trovavano anche le analisi dei film che, nonostante

fossero trasmessi in lingua slava, ci sforzavamo di capire» (Artan Minarolli, regista e direttore dell'Archivio di Stato del film).

Inoltre i cineasti albanesi seguivano con molto interesse, nonostante le difficoltà, il cinema italiano e i suoi protagonisti. Molti intervistati sostengono che il neorealismo italiano abbia avuto una certa influenza in Albania:

«Nel mondo dei paradossi dell'Albania, anche se il paese era isolato, avevamo la possibilità di vedere la televisione italiana e anche quella jugoslava. Grazie alle trasmissioni di Belgrado, potevamo vedere gli ultimi film di Ingmar Bergman o di Akira Kurosawa. Non eravamo quindi completamente isolati e all'oscuro degli sviluppi del cinema mondiale. Ad esempio, ricordo quando Antonioni girò un film sulla Cina che doveva essere trasmesso dalla TV jugoslava. La sera prima diffondemmo tra di noi la notizia e l'indomani discutemmo della sua impostazione e del suo metodo. Nel 1972 fu organizzata a Belgrado, per la prima volta, la settimana del cinema albanese e i nostri film vennero visionati anche dai critici jugoslavi. Uno di questi scrisse sul quotidiano *Borba*: «il cinema albanese è influenzato dal realismo sovietico e dal neorealismo italiano»; aveva ragione, il neorealismo italiano ed il realismo sovietico erano stati, forse in una maniera inconscia, fonte d'ispirazione per i nostri film» (Piro Milkani, regista).

«Il cinema italiano e quello francese erano più vicini a noi, dopo gli anni settanta si verificò un flusso di pellicole neorealiste che trattavano tematiche sociali come *Corruzione nel palazzo della giustizia* e *La mafia nei vestiti bianchi*. La mia generazione ha inoltre seguito molto gli attori italiani, da Enrico Maria Salerno, a Vittorio Gassman, a Giancarlo Giannini. Secondo me, si deve parlare di un'influenza del neorealismo italiano degli anni quaranta e cinquanta piuttosto che di modelli sovietici, lo si coglie nella messa in scena, nei movimenti della cinepresa, nelle tematiche, nel nostro cinema degli anni ottanta» (Ndriçim Xhepa, attore).

«Dal neorealismo italiano abbiamo imparato molto professionalmente: dallo sviluppo del soggetto, all'attenzione per la gente comune, ad un certo tipo di humour, alla struttura dei dialoghi, non elaborati, naturali e spontanei» (Esat Musliu, regista e membro della Commissione del Centro nazionale del film).

Si trattava probabilmente di uno stile rigidamente «realista», che in alcune pellicole, grazie al talento di certi registi, accoglieva le influenze del cinema italiano e francese:

«Prima di tutto subimmo l'influenza del cinema sovietico. I registi più importanti avevano studiato in Russia, patria di cineasti di primo piano come Ejzenštejn e Pudovkin. Negli anni sessanta e settanta furono tuttavia il neorealismo italiano e, solo per aspetti di propaganda, il cinema cinese, a divenire punti di riferimento. L'influenza del neorealismo italiano era soprattutto di tipo estetico, non riguardava i contenuti ma il linguaggio del film, ciò è visibile in maniera chiara nei film di Dhimitër Anagnosti» (Bashkim Shehu, scrittore).

«Si è parlato a lungo di questa questione, il cinema italiano ci piaceva molto, d'altra parte siamo vicini, anche caratterialmente. Si trattava di un'Italia distrutta dalla guerra, il contadino siciliano era anche un po' «albanese», nel modo di parlare ad esempio. Il cinema italiano era fatto da personaggi di primo piano e arrivava fino in Albania, quindi era un importante argomento di discussione. Tuttavia, salvo per qualche aspetto isolato, non ci furono tentativi di seguire in maniera consapevole quest'esempio. Del resto, quando il neorealismo italiano era al suo apice, il cinema albanese stava muovendo i primissimi passi, si consolidò solo negli anni settanta, quando il neorealismo non era più di moda. Poi nel cinema albanese si è affermato il modello dell'«uomo nuovo» del realismo socialista, il punto è che non c'era lo spazio di libertà conosciuto dal neorealismo italiano» (Artan Minarolli, regista e direttore dell'Archivio di Stato del film).

Negli anni di avvicinamento alla Cina di Mao, tra il 1967 e il 1979, il cinema albanese rafforzò il proprio carattere ideologico (Nika 1979). In quel periodo si consolidarono i miti fondativi per il regime, vennero affrontati temi come la guerra o lo spionaggio straniero contro l'Albania e si celebrarono i personaggi storici che l'ideologia comunista dipingeva come eroi. I cineasti portarono sullo schermo film epici, dove spiccavano i personaggi forti e si accentuavano gli aspetti emotivi del cinema. Come nel teatro, alcuni attori cominciarono a godere di grande notorietà tra il pubblico, tra gli altri Kadri Roshi, Sandër Prosi, Sulejman Pitarka, Violeta Manushi, Tinka Kurti, Margarita Xhepa e Ndrek Luca. A questa generazione «eroica» succedette poi un'altra

generazione di attori, più giovani, come Rikard Ljarja, Timo Flloko, Bujar Lako, Vangjush Furrxhi, Agim Qirjaqi e Robert Ndrenika.

Nel corso degli anni settanta lo Stato investì molto nel cinema e ciò portò all'affermazione di una generazione di registi giovani, come Rikard Ljarja, Kujtim Çashku, Esat Musliu, Spartak Pecani, Vladimir Prifti, che avevano studiato e si erano formati in Albania (HOXHA 2004: 16-17, 18, 20). Il 1976, poi, vide la prima edizione del Festival nazionale del film, che fu vinto dal film per bambini *Beni ecën vetë* (Beni cammina da solo), girato da Xhanfize Keko, regista molto nota nel paese.

Alla fine degli anni settanta, dopo la rottura con la Cina «revisionista» di Deng Xiaoping, l'Albania si richiuse in un totale isolamento sia politico che economico. Il nuovo contesto naturalmente andò ad incidere anche sulla produzione culturale ed in particolare sul cinema. Il Partito costrinse l'Albania all'autarchia, rinunciando a qualunque tipo di aiuto esterno, secondo il motto del regime: «Vivere, pensare e lavorare come in stato di assedio». Questa politica mirava a mobilitare tutte le energie produttive del paese allo scopo di «guardare e preservare la sovranità» dell'Albania, autoproclamatasi «unico vero stato socialista nel mondo». Di conseguenza la produzione cinematografica subì un forte irrigidimento ideologico. Significativa in questo senso era la produzione dei cosiddetti «cine-diari»:

«Questo tipo di film informava lo spettatore di tutti gli eventi della settimana, di tipo politico e sociale. Era più o meno il corrispettivo dell'odierno telegiornale. Queste pellicole di cronaca venivano proiettate nelle sale prima del film. Quando si affermò la televisione il cinegiornale risultò superato, tuttavia i grandi eventi venivano ancora ripresi, come, ad esempio, in occasione della visita di Enver Hoxha nel sud del paese» (Esat Musliu, regista e membro della Commissione del Centro nazionale del film).

Nel contesto determinato dall'isolamento si realizzò anche un aumento di produzione di film da parte del *Kinostudio Shqipëria e Re*. Mentre negli anni settanta venivano realizzati tre o quattro film all'anno, al culmine della produzione, nel 1984, si arrivò a quota quattordici. Dal 1985 in poi si mantennero questi livelli e, tra il 1985 e il 1990, il Kinostudio produsse nel complesso settantasette film a soggetto, in media tredici all'anno (HOXHA 2004: 12). Gli intervistati ricor-

dano che, oltre a questi lavori, il Kinostudio realizzava annualmente anche sessanta documentari e 12-14 film di animazione. Come ha sottolineato il regista Esat Musliu, per un paese di nemmeno tre milioni di abitanti, si trattava di una produzione straordinaria:

«Verso la metà degli anni settanta Enver Hoxha stabilì che i film stranieri venissero rimpiazzati da film albanesi: negli anni dell'isolamento la produzione nazionale doveva imporsi su tutte le altre» (Bashkim Shehu, scrittore).

Negli anni ottanta la cinematografia albanese iniziò a realizzare film che trattavano tematiche sociali legate alla vita quotidiana, mentre il numero dei film storici, «sull'eroismo del popolo albanese nei secoli», cominciò a calare (LAKO 2000: 1185-1186). Dopo la morte di Enver Hoxha nel 1985, furono offerte al pubblico interpretazioni artistiche e personaggi non più legati all'impostazione rigida e schematica precedente. Era chiaramente percepibile lo sforzo da parte dei cineasti di rappresentare i conflitti della vita quotidiana ad esempio in: *Të pafuarit* (I non invitati), 1985, e *Vrasje në gjueti* (Omicidio a caccia), 1987, di Kujtim Çashku, in *Pranvera nuk erdhi vetëm* (La primavera non è venuta sola), 1989, di Piro Milkani:

«Negli anni ottanta si preferivano i temi sociali mentre la tematica bellica cominciava ormai ad essere trascurata. Le generazioni più giovani avevano incominciato a prendere le distanze dal passato, dai suoi protagonisti, cioè i partigiani, e dalle loro battute colme di una retorica ormai fuori moda. Le giovani generazioni non capivano più quell'epoca, proprio come adesso la nuova generazione non comprende gli anni della dittatura, sulla quale tante cose sembrano inconcepibili» (Artan Minarolli, regista e direttore dell'Archivio di Stato del film).

«Nel periodo 1980-1990 dominavano tematiche legate all'attualità. La ragione stava, forse, nel fatto che il tema della guerra era considerato esaurito e il pubblico era ormai saturo. Negli anni ottanta il rapporto era divenuto attualità 70% e guerra 30%» (Ndriçim Xhepa, attore).

La diversificazione tematica del cinema nei diversi periodi dell'epoca comunista evidenzia ulteriormente come gli anni della dittatura in Albania non rappresentarono un arco di tempo dalle caratteristiche

monolitiche. Ogni periodo aveva le sue priorità e le rispettive tematiche cinematografiche:

«A seconda del momento che attraversava il Partito cambiavano anche le tematiche principali. Venivano seguiti i congressi, i *plenum* del Partito, venivano ascoltati i discorsi di Enver Hoxha, attenendosi a quello che lui diceva. Se parlava di burocrazia, di lotta di classe, delle influenze straniere, del liberismo, noi dovevamo immediatamente produrre pellicole che trasmettessero quei messaggi. Se la gioventù partiva per il lavoro «volontario» doveva essere subito prodotto un film che lo mostrava, il tema del giorno doveva dare voce a quelle che erano le priorità del partito in quel momento» (Vllasova Mustaj, regista di film d'animazione).

«La tematica bellica è sempre stata presente, ma negli anni settanta cominciarono a trovare spazio tematiche quotidiane e d'attualità, le prime, in ordine d'importanza, un gradino sopra le seconde. Era una gerarchia, decisa da Nexhmije Hoxha [moglie del dittatore Enver Hoxha], di non facile comprensione. L'attualità parlava di problemi che mantenevano comunque una certa importanza negli anni, mentre la tematica del giorno si occupava di questioni legate al preciso momento della vita pubblica. Per ultimo veniva il tema storico o bellico» (Bashkim Shehu, scrittore).

Questa suddivisione metteva in evidenza sia la funzione del cinema come mezzo di propaganda a servizio del partito-stato, sia la sua funzione «sociale» nel riflettere sui problemi quotidiani che preoccupavano la società. Negli anni ottanta il cinema albanese si sforzava di adeguarsi alle preferenze dei cittadini albanesi in un periodo di cosiddetto «sviluppo del socialismo» senza più bisogno di presentarsi in diretta continuità con la seconda guerra mondiale. In quegli anni era necessario rapportarsi con le nuove generazioni che vivevano un'epoca diversa, i costumi dovevano essere tenuti sotto controllo e in linea con la «morale comunista». Questa doveva assumere un carattere «civico», e non più «epico» o «eroico», come nei film degli anni sessanta che celebravano le vicende belliche.

L'affermarsi dell'attualità negli anni ottanta può essere visto come una novità importante e, tuttavia, queste tematiche non erano necessariamente amate dai registi. Con la svolta verso i temi sociali

anche i film a soggetto, di norma artisticamente più stimolanti dei documentari e dei film di cronaca, diventavano più facilmente strumento per la propaganda:

«I film a soggetto si dividevano in tre categorie: film storico, film di guerra e film d'attualità. Il film d'attualità si suddivideva ulteriormente a seconda della tematica trattata: cultura, società, esercito etc. La tematica bellica ad esempio diventava prioritaria in occasione delle celebrazioni per la liberazione. Il tema preferito dai registi era invece quello storico, perché lasciava più libertà rispetto, ad esempio, ad un film d'attualità per il quale la censura era molto attenta. In questo tipo di film, infatti, trovavi tabù o problemi che lo stato comunista non ti permetteva di analizzare in maniera veritiera, era necessario rimanere conformi alla propaganda di stato» (Esat Musliu, regista e membro della Commissione del Centro nazionale del film).

Ciononostante, il cinema degli anni ottanta, con il suo accento sui problemi sociali, ha segnato un ulteriore sviluppo nella narrazione artistica e nella rappresentazione dei personaggi. Anche se non si trattava di un mutamento fondamentale, costituiva un elemento di novità rispetto alle pellicole sulla storia del popolo albanese e sulle sue gesta eroiche durante la seconda guerra mondiale. In alcuni di questi film i personaggi diventano meno «statici» e più «complessi», vengono mostrati dilemmi quotidiani e debolezze che non avevano trovato spazio nella celebrazione romantica dei partigiani:

«Negli anni ottanta l'aumento della produzione cinematografica portò ad una diversificazione delle tematiche, anche se quella storica rimaneva la più consolidata. I temi d'attualità ottennero una crescente attenzione, soprattutto per quanto riguarda la rappresentazione di problemi sociali e la celebrazione di cittadini che si erano mostrati modelli di dedizione al bene comune. Ad esempio il film *Strade bianche* fu ispirato dalla vicenda di un semplice operaio che si era sacrificato nel lavorare al collegamento telefonico tra gente che viveva in posti proibitivi. Nei film si cercava di glorificare certi ideali, il realismo socialista aveva in comune con le pellicole americane l'*happy end*: anche in caso di morte dell'eroe, le sue idee sopravvivevano. Il realismo socialista, ereditato da Zhdanov, non lasciava spazio a tematiche negative, c'era sempre un raggio di ottimismo» (Piro Milkani, regista).

In generale il cinema del periodo socialista è rimasto legato alla figura «educativa» dell'eroe positivo:

«Per quanto riguarda le tematiche, all'epoca, si accentuavano gli aspetti propagandistici per il «rafforzamento ideologico» delle masse. Solo secondariamente si lavorava per creare un contesto artistico credibile, rimanendo all'interno dei limiti prefissati. Venivano preferite la tematica bellica e l'attualità, al centro della quale doveva essere posta la «famiglia sana» [dal punto di vista ideologico]. Il personaggio positivo era sempre un comunista, magari redento dal partito dopo un errore del passato, che alla fine, come imposto dalle regole del realismo socialista, trionfava sempre» (Artan Minarolli, regista e direttore dell'Archivio di Stato del film).

Il periodo socialista ha coinciso con il formarsi delle istituzioni principali dello stato moderno albanese: il sistema scolastico, la sanità, le infrastrutture agricole ed industriali, e quelle artistiche come il Kinostudio, sono nate, o hanno conosciuto uno sviluppo significativo, proprio negli anni del comunismo. Molti tra gli intervistati, oggi alle prese con la crisi del settore cinematografico, sottolineano la posizione privilegiata che il cinema occupava nell'era socialista sia in termini di sostegno pubblico al settore, sia per via del ruolo di punta del cinema nello sviluppo della cultura in generale:

«Lo sviluppo della cinematografia ha stimolato anche lo sviluppo delle orchestre sinfoniche, basti pensare che i 350 film che sono stati prodotti in quel periodo hanno richiesto 350 colonne sonore e che grazie alla cinematografia hanno debuttato tanti giovani compositori. Era interessante il fatto che esistesse un vasto movimento amatoriale, nei cui teatri potevamo trovare e scegliere elementi di talento. Quindi il teatro ha aiutato il cinema e il cinema ha aiutato il teatro, c'è inoltre un intreccio tra l'interpretazione teatrale e cinematografica che ha influenzato gli attori, essi sono cresciuti e diventati più popolari» (Piro Milkani, regista).

Il grande cambiamento dopo il 1990: il presente e la nostalgia del futuro

Il regime comunista in Albania cadde alla fine del 1990, ultimo in ordine di tempo di tutto l'est Europa. Nella transizione il *Kinostudio Shqipëria*

e *Re* venne smembrato in quattro parti: l'*Albafilm Studio*, che ereditò l'infrastruttura tecnica; l'*Albafilm Animacion*, specializzato in film di animazione; l'*Albafilm Distribucion*, per la distribuzione; l'*Arkivi Shtetëror i Filmit* (l'Archivio di Stato del film) (Hoxha 2004: II, 47). Nonostante la riorganizzazione, di fatto il vecchio Kinostudio venne quasi abbandonato. I primi anni novanta furono, dunque, disastrosi per la produzione cinematografica, perché la precaria situazione politica precludeva ogni possibilità di concreti investimenti pubblici.

Un primo miglioramento si è verificato nel 1996, con l'approvazione in parlamento della legge sulla cinematografia, che ha portato l'anno successivo alla creazione del *Qendra Kombëtare e Filmit* (Centro nazionale del film).

Dalla sua fondazione questa istituzione si è occupata della gestione dei finanziamenti da elargire ai diversi progetti, appositamente giudicati da una commissione. Il Centro nazionale del film, alle dipendenze del ministero della Cultura, è preposto alla gestione ed al coordinamento delle attività cinematografiche in Albania. Dalla sua creazione sono stati finanziati 128 progetti, di cui venticinque film a soggetto, otto cortometraggi, cinquantacinque documentari, trentuno film di animazione ed è stata organizzata la dodicesima edizione del Festival nazionale del film albanese nel 2006, festival che era stato interrotto con la caduta del regime. Inoltre il Centro ha promosso dieci coproduzioni con partner stranieri, tra i quali Francia, Germania, Russia, Italia, Repubblica Ceca, Olanda, Ungheria, Belgio, e svolge un ruolo di promozione e supporto ai giovani registi albanesi⁶.

I film a soggetto sono considerati prioritari soprattutto nell'ottica di rafforzare la coproduzione con partner stranieri, visti i problemi nel coprire le spese di produzione dei film. Con la caduta del regime, infatti, la cinematografia albanese si è finalmente liberata da ogni tutela ideologica e ha ottenuto la libertà di analizzare la realtà albanese in tutte le sue dimensioni. Tuttavia la situazione è mutata anche dal punto di vista dei finanziamenti e la censura politica ha finito per essere rimpiazzata dalla «censura finanziaria». Produrre film è divenuto molto complesso, visto che i finanziamenti statali coprono solo una parte delle spese:

⁶ Catalogo del Tirana International Film Festival, edizione 2007.

«Dopo il 1990 il cinema albanese ha fatto il suo ingresso nell'economia di mercato, oggi siamo liberi dal punto di vista ideologico ma facciamo i conti con una censura ancora più aspra, quella economica. Io personalmente sapevo come evitare la censura ideologica, ma rispetto alla censura economica non ho idee, perché cinema oggi vuol dire «denaro». Si tratta di un'arte che ha bisogno di fondi consistenti, è un'industria, e l'Albania è entrata nell'economia di mercato con un'industria in rovina. Lo stato ha creato nel 1997 il Centro nazionale del film ma ancora i budget sono insufficienti, basti pensare che la produzione di un film ha bisogno di almeno un milione di dollari mentre il budget annuale del Centro oggi è arrivato a un milione e quattrocentomila dollari. I film albanesi devono quindi essere co-prodotti con dei partner stranieri, visto che lo stato non finanzia il 100% del costo, ma al massimo il 60%» (Esat Musliu, regista e membro della Commissione del Centro nazionale del film).

«Dopo il 1990 tutto è cambiato. Se prima non avevamo problemi finanziari, ma ideologici, adesso la libertà è totale. Il cinema tuttavia sta diventando sempre più costoso e naturalmente la prima conseguenza è stata la drastica riduzione del numero di film. In questo momento siamo in grado di realizzare un film ogni due o tre anni. Con l'istituzione del Centro nazionale del film lo Stato ha cominciato a stanziare fondi e sono così potute uscire le prime pellicole. Lo stato può e deve fare di più, ma la riduzione dei film viene anche dalla nostra inesperienza nell'ottenere coproduzioni con gli stranieri» (Piro Milkani, regista).

«In questo periodo sto lavorando ad un film. Dai tempi de *La morte del cavallo* (1992) sono passati quattordici anni, e solo ora ho nuovamente una chance, si tratta di una coproduzione con francesi e macedoni. In questo film la parte tecnica è a carico di francesi, italiani, bulgari e macedoni, tuttavia il budget è molto basso e le difficoltà aumentano. Oggi è molto difficile produrre film con mezzi finanziari limitati, possiamo permetterci solamente tecnologia a basso costo. Io mi sento fortunato perché ho la possibilità di lavorare con un laboratorio italiano» (Saimir Kumburo, regista).

Un altro aspetto problematico è relativo alla scomparsa delle sale dove proiettare i film e alla forza della pirateria:

«I film albanesi non hanno mercato, non ci sono sale cinematografiche. Durante il regime socialista solamente a Tirana si trovavano sette cinema, nel paese in totale c'erano circa 250 sale. Oggi sono solo due: il Millenium a Tirana, ed il Millenium di Elbasan. La cinematografia ha bisogno di un mercato che da noi manca, non è incentivato nemmeno dalle TV che dovrebbero comprare i film. Oggi in Albania prospera la pirateria e lo Stato non è in grado di arginarla. Ancora non abbiamo la protezione dei diritti d'autore e della proprietà intellettuale. Quando questi diritti saranno protetti dalla legge, il cinema avrà un futuro migliore, perché il film è come tutti gli altri prodotti, se non ha un proprio mercato non si sviluppa. Fino ad oggi sono fallite circa quindici case di produzione, io stesso ne avevo una ma sono stato costretto a chiuderla perché pagavo le tasse e non trovavo un mercato per i miei film. Nemmeno le televisioni acquistano, prendono le copie pirata» (Esat Musliu, regista e membro della Commissione del Centro nazionale del film).

Malgrado le difficoltà, negli anni novanta, sono stati prodotti film come *Vdekja e kalit* (La morte del cavallo), 1992, di Saimir Kumbaro, *Dashuria e fundit* (L'ultimo amore), 1993, di Gjergj Xhuvani, *Nekrologjia* (Necrologia), 1994, di Fatmir Koçi, *Kolonel Bunker*, 1996, di Kujtim Çashku, il primo e l'ultimo frutto di coproduzioni con partner stranieri. Questo genere di collaborazione è ormai dominante, visto che gli operatori stranieri offrono maggiori garanzie tecniche (laboratori di montaggio, cineprese) e coprono finanziariamente parte del lavoro.

Questi film rappresentano i primi sforzi di far nascere un cinema libero da costrizioni ideologiche e, tuttavia, non si può affermare che il legame con il passato sia completamente rotto. Artan Minarolli, regista divenuto noto durante gli anni novanta, mette in luce come, anche in qualche suo film, la descrizione dei personaggi continua ad essere poco elaborata:

«Qualche volta la narrazione nei nostri film è ancora molto piatta, molto orizzontale, anche se i caratteri di oggi, rispetto a ieri, sono più credibili e le relazioni tra persone più naturali. Tuttavia è ancora come se ci rivolgessimo a dei bambini, non c'è un reale approfondimento psicologico dei personaggi. Il cinema è un'arte che narra in maniera sintetica, laconica, e ciò manca. Si tratta di una lacuna che permane

nonostante gli sforzi e gli insegnamenti degli scambi culturali» (Artan Minarolli, regista e direttore dell'Archivio di Stato del film).

L'isolamento internazionale del passato è stato un grave problema per la crescita del cinema albanese:

«Con gli occhi di oggi [nei film di epoca socialista] si nota una cospicua dose di ingenuità, poiché, non potendo conoscere il mondo esterno, i problemi venivano trattati in maniera molto semplice. Ciò perché si lavorava isolati, solo con noi stessi, e così è stato per molto tempo, portando il cinema albanese a staccarsi sempre di più dagli sviluppi internazionali» (Artan Minarolli, regista e direttore dell'Archivio di Stato del film).

Oggi le coproduzioni rischiano di limitare le scelte tematiche dei registi albanesi i quali nel tentativo di attrarre interesse altrui, finiscono per proporre una visione stereotipata del contesto locale:

«Rispetto ai film prodotti negli ultimi anni in Albania ritengo che molti registi tentino di presentare una realtà «oscura» allo scopo di «sorprendere» il mondo. Il mondo, secondo loro, non ama vedere «cose normali». Nelle pellicole più recenti si trovano molte esagerazioni, tanto che emerge un'immagine quasi primitiva della realtà albanese, una società senza nessun valore, carica di negatività. Io personalmente non amo fare film diretti ad un pubblico straniero, preferisco rivolgermi agli albanesi, ne abbiamo bisogno visto che qui ci sono solo *show* televisivi, mentre il cinema è magia, trasmette altri messaggi, altri valori» (Saimir Kumburo, regista).

Negli ultimi anni, alcuni film albanesi hanno avuto un discreto successo a livello internazionale e tra questi *Slogans*, 2002, premiato con il premio speciale della giuria di Cannes; *Tirana, anno zero*, 1997; *Trishtimi i zonjës Shneider* (La tristezza della signora Shneider), 2007. Nel 2007 il Tirana International Film Festival è giunto alla sua quarta edizione. La comunità dei cineasti albanesi si mostra convinta del fatto che il futuro del cinema dipenderà dal sostegno da parte dello Stato e dalle coproduzioni internazionali:

«È necessario un maggior sostegno all'arte, il cinema deve avere più finanziamenti poiché Albania e Balcani offrono temi straordinari su cui riflettere» (Piro Milkani, regista).

«La cinematografia albanese è la più giovane e più povera d'Europa. Ad un povero è difficile chiedere quale sarà il suo futuro. Un povero aspetta ciò che gli viene dato, e lo Stato ci fa l'elemosina perché i fondi sono molto limitati. Ad esempio, io non riesco a fare un film storico su Skënderbej poiché ci vogliono mille cavalli ed in questa situazione la quota finanziata dallo Stato è il 70% mentre il restante 30% sarebbe a mio carico. Qualche volta mi vergogno perché siamo diventati come accattoni, girovagiamo in cerca del «montaggio finanziario». I ricchi in Albania invece non amano il cinema, non ne sanno nulla e non capiscono che l'arte è un'ambasciatrice del proprio paese e della propria cultura» (Saimir Kumburo, regista).

Oltre che tra i cineasti anche nel paese in senso lato, cresce inatteso il fenomeno della «nostalgia» per le vecchie produzioni del periodo comunista. In Albania le maggiori televisioni private nazionali, quali ad esempio *TV Klan*, *Top-Channel*, continuano a mandare in onda le pellicole realizzate al tempo del regime e una di queste emittenti ha perfino promosso la trasmissione di un'intera serie di film intitolandola «La nostalgia del cinema». Il fenomeno della nostalgia viene alimentato anche da programmi che trasmettono canzoni d'epoca, le quali vengono poi collezionate e vendute su CD o DVD, anche illegalmente.

La questione della nostalgia è riconducibile a tanti fattori ed assume diversa fisionomia a seconda di chi s'intervista. Se per quanto riguarda i media la scelta di rimettere in circolo i vecchi film è anche dettata da ragioni di risparmio, i protagonisti del Kinostudio hanno un coinvolgimento esistenziale forte:

«Per la gente quei film sono come delle fiabe che rappresentano un periodo della loro vita. Dobbiamo tener presente una cosa: la nostalgia non ha a che fare con il valore del film. È come quando vai dove hai fatto il servizio militare, dove hai vissuto e hai dormito, ricordi le strade, i momenti, la tua giovinezza, sei cresciuto lì, fa parte del tuo corpo e non può essere altrimenti. Nel caso di questi film non è tanto la nostalgia del cinema ma la nostalgia per sé stessi. Questa è la spiegazione che do io. Quelli che hanno vissuto quell'epoca li vedono come parte della loro vita, mentre gli altri, più giovani, li vedono come prodotti cinematografici. Le televisioni trasmettono quindi i programmi che il pubblico desidera, e

sfruttando la nostalgia per fini commerciali, sono sicuri che gli spettatori, soprattutto quelli delle vecchie generazioni, li seguiranno» (Artan Minarolli, regista e direttore dell'Archivio di Stato del film).

Nelle interviste, con i registi della prima e seconda generazione, emerge la nostalgia per una vita intera, per la tanta energia e la tanta passione messa in questo mestiere e per la fede nella missione civilizzatrice del cinema, fonte di ispirazione di molti al Kinostudio. Senza dubbio emerge il rammarico per il proprio «contributo» che temono dimenticato, marginalizzato da un'economia di mercato selvaggia, che, non fermandosi davanti a niente, calpesta i «valori artistici».

La maggior parte degli ex registi ed ex attori del cinema ricorda la propria partecipazione alla creazione e al consolidamento dell'arte cinematografica in Albania. I nostri intervistati non mancano di sottolineare il valore documentaristico dei vecchi film che permettono di capire una realtà albanese che non esiste più, quella comunista.

«La fondazione del cinema albanese è stata uno dei lasciti più importanti del comunismo. All'epoca si raccontava di come i partigiani avevano lottato e si erano sacrificati, ma non c'era alcun documento a provarlo. Il cinema invece ha reso possibile creare la documentazione: il Lana [il piccolo torrente che divide Tirana] è stato sistemato nel 1945-1946 dai volontari e ne abbiamo le prove. Tutti i sacrifici che sono stati fatti, tutta la storia, sono stati fissati nei documentari. E non si può cambiare. Per quanto oggi si discuta di scrivere o non scrivere la storia, la storia rimane quella e basta. Il cinema, nonostante i limiti alla libera espressione, aveva una grande importanza» (Hysen Hakani, regista).

«La produzione di quegli anni rappresenta senza discussione un patrimonio reale, un'eredità non solo cinematografica, ma più in generale culturale. La considero così perché rappresenta un periodo dell'Albania in cui, anche per questioni legate alla propaganda, il cinema aveva un'importanza particolare, lo si considerava il miglior risultato della nostra cultura. Il cinema ha a che fare con la storia di un paese, non di rado in mancanza di immagini del passato ci riferiamo ai film, che hanno un proprio preciso valore documentario» (Ilir Butka, organizzatore del Tirana International Film Festival).

«Non appartengo a quelli che rinnegano ogni cosa fatta in questo paese prima del 1990, ma nemmeno a quelli che sopravvalutano tutto, cerco di essere obiettivo. Non nego il lavoro e i sacrifici dei registi, degli operatori, degli ingegneri e degli assistenti, che lavoravano al Kinostudio, avevano una passione e un'energia senza limiti. In questo senso va detto che il nostro cinema aveva elementi di grande talento, ma anche di medio o mediocre talento. Ogni periodo ha i propri film di valore, ma non è possibile fare paragoni diretti tra i film del 1965, del 1975, del 1985 e del 1995. Oggi i parametri sono diversi, ma naturalmente non si possono sminuire le vecchie pellicole, sono importanti perché mostrano come si è evoluto il cinema nel tempo. Anche il cinema albanese va guardato in questo senso. Ad esempio, io ho fatto un film nel 1988, *La farfalla nella mia cabina*, che ha una poesia fine, delicata, ma che è stato girato con cineprese arcaiche, tedesche orientali degli anni sessanta tipo Orwo, e che, quindi, tecnicamente lascia molto a desiderare, soprattutto oggi. Tuttavia anche pellicole vecchie e non di qualità devono restare negli archivi per raccontare la storia del film, degli attori e degli sceneggiatori. In questi anni sono circolate voci strane, ad esempio proposte di distruggerli, ma io non sono né per la loro sopravvalutazione né per la loro distruzione» (Ndriçim Xhepa, attore).

Parlando di nostalgia con esponenti del settore cinematografico emerge un paradosso: in passato, durante il comunismo, immaginare un futuro più «libero», più «umano», soprattutto negli ambienti intellettuali, assicurava sollievo e speranza rispetto alla miseria e alla soffocante realtà del «presente». Oggi, in tempo di «libertà», la dinamica dell'immaginario collettivo prende molto spesso una traiettoria inversa. Il ricordo selettivo dell'ambiente cinematografico riporta un passato «più gioioso» e «più sicuro», più consolante rispetto a un presente caratterizzato da un'«insicurezza totale» che ha determinato la svalutazione di quelle attività sociali e pubbliche una volta considerate d'élite.

Riferimenti bibliografici

EREBARA, Gëzim
1972 «... Dhe filmi foli shqip». *Nëntori*. Tirana, n. 12: 82-91.

GJIKA, Viktor

1972 «Për një nivel më të lartë ideoestetik të filmit tonë». *Nëntori*. Tirana, n.12: 92-106.

HOXHA, Abaz

1994 *Arti i shtatë në Shqipëri*. Tirana: Albin

2002 *Enciklopedia e kinematografisë shqiptare*. Tirana: Toena

2004 *Kinematografia Shqiptare 1985-2005*. Tirana: Botimet Toena

LAKO, Natasha

2000 «Cinema albanese». In *Storia del cinema mondiale III. L'Europa. 2. Le cinematografie nazionali*. A cura di Gian Piero Brunetta. Torino: Einaudi. 1173-1189.

LUBONJA, Fatos

2007 «Biznesi banal me nostalgjinë e komunizmit». *Gazeta Korrieri*. Tirana, 16 dicembre

NIKA, Thimi

1979 «Mbi disa probleme të propagandimit e të shfrytëzimit të filmave». *Rruga e Partisë*. Tirana, n. 7

Le Cinecittà dei Balcani

I poli del cinema jugoslavo

La scena cinematografica jugoslava dal secondo dopoguerra in poi ruota intorno agli studi di produzione Avala (a Belgrado) e Jadran (a Zagabria). Il primo polo nasce nel 1945 e produce il primo film jugoslavo del dopoguerra nel 1947. Nello studio di Avala verranno girati circa quattrocento documentari, duecento lungometraggi e centoventi produzioni straniere. Nel complesso, i film di Avala otterranno oltre duecento premi e riconoscimenti in festival nazionali e internazionali. Lo studio ha cessato l'attività dopo il crollo della Jugoslavia e le privatizzazioni.


Jadran Film, invece, viene fondata alla fine degli anni quaranta e dà vita a centinaia di produzioni domestiche e internazionali (tra le più famose, *La scelta di Sophie*). Dopo la crisi degli anni novanta, riprende a operare nel 2003/2004, soprattutto come struttura di supporto per produzioni straniere. Il fulcro creativo jugoslavo nel campo dell'animazione, infine, è rappresentato dalla "scuola di Zagabria", ovvero dalla Zagreb Film. Fondato nel 1953, lo studio conta ad oggi oltre seicento cartoni animati (ma anche documentari, produzioni pubblicitarie ed educative) e più di quattrocento riconoscimenti, tra cui l'Oscar per il miglior corto d'animazione ricevuto nel 1962 da Dušan Vukotić per *Surogat*.

Bojana Film - Bulgaria

Gli studi di Bojana Film costituiscono il principale centro di produzione cinematografica bulgaro. Inaugurato nel 1962 alle porte di Sofia, Bojana è stato al centro del sistema di produzione promosso dal regime comunista, arrivando a confezionare negli anni '70-'80 fino a venticinque lungometraggi l'anno. Con la caduta del regime, Bojana è stato trasformato in una società statale, per poi essere privatizzato nel 2006 e venduto alla compagnia californiana "New Image". Oggi attrae numerose produzioni estere, per i bassi costi e l'alta qualità della manodopera.

Kinostudio - Albania

Il cinema albanese nasce dopo la Seconda guerra mondiale per iniziativa del nuovo regime comunista, con l'apertura della Cinecittà



di Tirana, il cosiddetto Kinostudio - Nuova Albania. Nel 1952 tutta le attività legate al cinema albanese vengono concentrate nei nuovi studi sorti alla periferia di Tirana. Con la crescita urbanistica della capitale, il termine Kinostudio designa anche il quartiere nato attorno all'industria cinematografica albanese. In Albania dal 1953 al 1984 vengono girati 174 film. Il massimo della produzione annuale viene raggiunto negli anni ottanta, quando si realizzano quattordici film l'anno. Dopo la caduta del regime, la produzione di film si riduce drasticamente e parte degli edifici del Kinostudio viene data in gestione a privati.

Le foto di questa sezione sono state scattate da Andrea Pandini presso il Kinostudio di Tirana (2007)













Filmografia

Irene Dioli, Francesco Martino, Artan Puto*

(Ex) Jugoslavia

I grandi classici dell'happy end partigiano. *Il genere dei film sulla Resistenza emerge nel secondo dopoguerra e raggiunge l'apice della popolarità negli anni settanta, per poi spegnersi con la morte di Tito. Elemento fondamentale nella costruzione dell'identità jugoslava e socialista, dedicati alle più grandi battaglie della Seconda guerra mondiale, questi film sono costruiti su classiche strutture binarie che contrappongono protagonisti e antagonisti, il Bene e il Male, i partigiani jugoslavi e le forze naziste. Il trionfo del Bene è d'obbligo.*

Valter brani Sarajevo (Valter difende Sarajevo) di Hajrudin Krvavac (1972)

Protagonista del film è l'eroe del genere Velimir "Bata" Živojinović, amatissimo anche in Cina. "Valter" è il misterioso eroe della Resistenza a Sarajevo. Celeberrima la scena finale, in cui un ufficiale tedesco, alla domanda se ne fosse stata scoperta l'identità, risponde indicando la città e dicendo: «*Das ist Valter!*». Il motto entra nella coscienza collettiva della cittadinanza e viene ripreso nelle manifestazioni dell'aprile 1992 quando, alla vigilia della guerra, migliaia di persone scendono in piazza per difendere la vita e l'identità comune della città.

Sutjeska (La quinta offensiva) di Stipe Delić (1973)

Realizzato per il trentennale dell'omonima battaglia in Bosnia sud-orientale (oggi l'area è sede di un parco nazionale e delle Colonne che celebrano la vittoria partigiana), il film è una ricostruzione epica che vanta un cast di stelle: Bata Živojinović, Irene Papas e Richard Burton nel ruolo di Tito.

Vedi anche: **Otpisani (The written-off) di Aleksandar Đorđević (1974)**, che racconta la resistenza belgradese all'occupazione nazista del 1941 e ispira un'omonima e popolarissima serie TV, e **Bitka na Neretvi (La battaglia sulla Neretva) di Veljko Bulajić (1969)**, dove compare Orson Welles.

* Irene Dioli ha curato la sezione jugoslava, Francesco Martino la sezione bulgara e Artan Puto la sezione albanese di questa filmografia.

L'Onda Nera. *Movimento artistico caratterizzato da un approccio critico verso il regime politico, un forte spirito provocatorio e un gusto per tecniche e iconografie innovative e dissacranti, l'onda nera (1967-1972) rimane nella storia cinematografica come una delle correnti più significative dell'Est Europa. Dopo alcuni anni vissuti fra censure e indulgenza, gli autori sono costretti a lasciare il paese, ma continuano a lavorare all'estero (con l'eccezione di Stojanović).*

Crni film (Film nero) di Želimir Žilnik (1971)

In questo cortometraggio in bianco e nero, che ispira il nome del movimento, il regista ospita dieci senzatetto di Novi Sad e interroga forze dell'ordine e passanti sulle possibili soluzioni al problema, facendo emergere la denuncia di un umanesimo astratto e demagogico. Dello stesso regista: **Rani radovi - Early Works (1969)**, Orso d'oro a Berlino.

W.R. Misterije organizma (I misteri dell'organismo) di Dušan Makavejev (1971)

In questo film-collage, il regista accosta libertà sociale e libertà sessuale in una dissacrazione del dogmatismo politico del tempo. La protagonista, una bella estetista metafora della classe operaia jugoslava, si innamora dell'antagonista, significativamente battezzato Vladimir Ilić (memorabile, dal punto di vista metaforico, la scena in cui il secondo decapita la prima con un pattino da ghiaccio). Il tema della storia d'amore, provocazione *per se* rispetto alla tradizionale soppressione della dimensione privata da parte del discorso ideologico socialista, è affrontato con tecniche sperimentali che combinano il montaggio di elementi del repertorio documentario e cartoni animati, con effetti iconoclastici quali l'accompagnamento delle immagini di Stalin con le note di "Lili Marlène", canzone censurata perché legata all'occupazione nazista, o l'accostamento fra iconografia comunista e sessualità esplicita.

Plastični Isus (Gesù di plastica) di Lazar Stojanović (1972)

Il protagonista è un giovane aspirante regista che si fa mantenere dalle donne; in filmati di repertorio appaiono Adolf Hitler, Ante Pavelić e Tito. Il regista, accusato – fra le altre cose – di aver scelto un attore troppo somigliante a Tito, rifiuta di cambiare il film e di scusarsi. Sconta tre anni

di carcere e conclude definitivamente la propria carriera. Il film viene presentato solo nel 1991, al festival di Montreal.

Vedi anche: Alexander Saša Petrović e Živojin ć, gli altri due registi dell'Onda (oggi scomparsi).

Luoghi e distopie. *Gli anni ottanta, dopo la morte di Tito, accompagnano la Jugoslavia verso la dissoluzione, e il grande schermo non può che fermarsi a dipingere i luoghi del paese e i loro cambiamenti. Di seguito una selezione di riflessioni cinematografiche profetiche, satiriche, distopiche.*

Ko to tamo peva (Chi canta laggiù) di Slobodan Šijan (1980)

Attraverso una serie di pittoreschi personaggi, colti nel loro viaggio verso Belgrado alla vigilia dell'invasione nazista, la commedia disseziona strutture sociali, mentalità e idiosincrasie della provincia jugoslava degli anni ottanta.

Dello stesso regista: *Maratonci trče počasni krug* (The Marathon Family), una commedia familiare che accompagna sei generazioni di impresari funebri con una buona dose di humour nero (1982).

Otac na službenom putu (Papà è in viaggio d'affari) di Emir Kusturica (1985)

Sceneggiato da Abdulah Sidran, il film è Palma d'oro al 38° Festival di Cannes. Ambientato nella Sarajevo degli anni cinquanta, dipinge, attraverso lo sguardo di un bambino figlio di un esiliato politico, i cambiamenti politici e sociali del tempo: la modernizzazione e il conflitto con la tradizionale cultura rurale, l'evoluzione del ruolo femminile, l'allontanamento dall'Unione sovietica staliniana. Dalla lente – apparentemente ingenua – di uno sguardo infantile che affronta il proprio viaggio di formazione, emerge una satira rivolta alla comunità, alla famiglia e alla corruzione della burocrazia, nonché una riflessione amara sul contesto politico («Chi può amare qualcuno in questa gabbia di matti?»).

Dallo stesso binomio regista/sceneggiatore: *Sjećaš li se Dolly Bell* (Ti ricordi di Dolly Bell?), un altro spaccato di Sarajevo ambientato stavolta negli anni sessanta, periodo dell'apertura all'Occidente e del germogliare del consumismo (1981).

Lijepe zene prolaze kroz grad (Pretty women walking through the city) di Želimir Žilnik (1985)

Distopia futurista ambientata nel 2041 in una Belgrado abbandonata dalla popolazione, rifugiatasi nelle campagne per scampare a povertà, inquinamento e ai disfacimenti causati dalle tensioni nazionalistiche. Dieci anni dopo l'onda nera, Žilnik conserva il proprio sguardo dissacrante sul dogmatismo ideologico e il gusto per il montaggio slapstick di sequenze animate, estratti di documentario e spot pubblicitari.

Nuovi e antichi conflitti fra memoria e ironia. *Durante gli anni novanta, nonostante gravi condizioni materiali e politiche, il cinema della regione riesce a produrre una serie di film di qualità e di successo, ottenendo importanti riconoscimenti a livello internazionale e scrivendo intense pagine sulla storia di un decennio travagliato.*

Testament (Testamento o Il tramonto del secolo) di Lordan Zafranović (1994)

Il film rappresenta una sintesi dell'opera del regista e ripercorre la storia croata del Novecento attraverso il filo conduttore dell'analisi del male e del delitto, individuale e collettivo, a cui si contrappone spesso il potere dell'eros. In seguito alle polemiche suscitate dal documentario, che mostra immagini della Seconda guerra mondiale di provenienza nazista e ustaša, Zafranović è costretto a lasciare il paese e completare il lavoro all'estero. Ancora oggi, questo film non è mai stato mostrato in Croazia.

Dello stesso regista: ***Okupacija u 26 slika (L'occupazione in 26 immagini)***, un racconto delle atrocità commesse dai collaborazionisti ustaša durante l'occupazione italiana e tedesca della città di Dubrovnik nel 1941 (1978).

Kako je počeo rat na mom otoku (Così cominciò la guerra sulla mia isola) di Vinko Brešan (1996)

Il regista esordisce nel lungometraggio con questa commedia surreale sull'inizio delle guerre in Jugoslavia. Pur toccando in modo anticonvenzionale una guerra finita da soli sei mesi, il film si rivela un grandissimo successo di pubblico.

Dello stesso autore: ***Maršal (Il fantasma del Maresciallo Tito)***, una satira che con il pretesto della riapparizione del Maresciallo lancia uno sguardo

impietoso a irriducibili comunisti e nuovi capitalisti nella società della transizione (1999).

***Sjećaš li se Sarajeva (Ti ricordi di Sarajevo?)* di Nihad e Sead Kreševljaković (2002)**

Il film racconta l'assedio della capitale bosniaca dall'interno, attraverso gli occhi dei suoi abitanti nella stravolta quotidianità dei tempi di guerra. Tutto inizia nel 1993, quando il sindaco invita i cittadini a usare ogni mezzo per documentare gli eventi. Inizia così la resistenza audiovisiva della città, che vede qualche centinaio di piccole videocamere ronzare contro i cannoni e la potenza propagandistica di regime.

I più noti: *Before the rain* (Prima della pioggia) di Milčo Mančevski, Leone d'oro a Venezia (1994); *Underground* di Emir Kusturica, Palma d'oro a Cannes (1995); *Bure baruta* (La polveriera) di Goran Paškalević (1998); *Ničija zemlja* (No Man's Land) di Danis Tanović, Oscar per il miglior film straniero (2001).

Vedi anche: *Tito po drugi put medju Srbima* (Tito fra i serbi per la seconda volta), in cui un sosia di Tito passeggia per le strade di Belgrado raccogliendo le reazioni, anche nostalgiche, della gente (1994) e *Dupe od mramora* (Marble Ass), una de-costruzione del mito della mascolinità guerriera (1995) – entrambi di Želimir Žilnik; *Lepa sela, lepo gore* (Pretty village, pretty flame) di Srđan Dragojević, uno sguardo crudo, realistico e a tratti umoristico sulla guerra in Bosnia attraverso le storie di due bambini, uno serbo e uno croato, che dopo essere cresciuti insieme si ritrovano a combattere uno contro l'altro (1996); *Savršeni krug* di Ademir Kenović, membro del Sarajevo Group of Authors che documentò l'assedio di Sarajevo (1997); *Jasmina i rat* (Jasmina e la guerra) di Dinko Tucaković, documentario sui bombardamenti NATO visti dalla femminista Jasmina Tesanović (1999).

E adesso? La nuova generazione di cineasti. *La guerra e lo scenario post-conflitto continuano a dominare l'immaginario cinematografico, il cui sguardo si sofferma sulle sfaccettature della transizione e post-transizione, con un occhio alla globalizzazione.*

Gori vatra (Benvenuto Mr. President) di Pjer Žalica (2003)

Il film è un pittoresco e tragicomico ritratto di una piccola cittadina bosniaca gettata nello scompiglio dall'imminente visita del presidente Clinton. Mentre la comunità si affanna a spazzare sotto il tappeto odi etnici, genocidi e corruzione, una famiglia segnata dalla guerra si disgrega tra follia, suicidi e misoginia.

Go West di Ahmed Imamović (2005)

Con quest'opera il regista fa il suo esordio nel lungometraggio, ricevendo svariati premi a livello europeo. Protagonista del film, ambientato nell'assedio di Sarajevo, è la coppia formata dal serbo Milan e dal musulmano Kenan.

I due riescono a rifugiarsi nel villaggio natale di Milan in attesa dei documenti per l'Olanda. Milan cerca di proteggere Kenan dalle violenze contro i musulmani vestendolo da donna e facendolo passare per la propria fidanzata, Milena. Dal film, in cui i temi di identità normativa e performativa si intrecciano sul piano personale e collettivo, emerge una riflessione sulla relazione con l'Altro sessuale, religioso, nazionale ed etnico.

Jas sum od Titov Veles (Io sono di Titov Veles) di Teona Strugar Mitevska (2007)

La vita di tre sorelle si consuma nel deserto di carbone, reale e metaforico, di una Macedonia governata dai dogmi neo-liberisti. La maggiore, tossicodipendente, è impiegata in una fabbrica locale; la seconda attende la possibilità di lasciare il paese; la minore, che ha smesso di parlare dopo la partenza della madre per la Grecia e la morte del padre, lotta per tenere insieme la famiglia contro una realtà desolante e un destino avverso.

Vedi anche: *Profesionalac* (Il professionista) di Dušan Kovačević, surreale confronto fra un intellettuale dissidente belgradese e l'ex agente dei servizi segreti che per dieci anni ha avuto il compito di sorvegliarlo (2003); *Sivi kamion crvene boje* (The red-coloured grey truck) di Srđan Koljević, storia di due outsider che si innamorano alla vigilia della dissoluzione della Jugoslavia, sullo sfondo di un paese che diventa più assurdo di loro (2004); *Grbavica* (Il segreto di Esma) di Jasmila Žbanić, sulle conseguenze degli stupri etnici

>

>

(2005); *Karaula* (Posto di frontiera) di Rajko Grlić, ambientato nel 1987, ritratto di un'epoca alla vigilia del disastro dove si respirano irresponsabilità, fissazioni di regime e strenua difesa di un sistema già visibilmente a pezzi (2006); *Klopka* (La trappola) di Srđan Golubović, ritratto *noir* della transizione serba in un incubo fatto di ingiustizia sociale, proliferare dei nuovi ricchi sotto l'ombrello del patriottismo, impoverimento e sfruttamento della classe media (2007); *Snijeg* (Neve) di Aida Begić, Gran premio della critica a Cannes (2008); *Buick Riviera* di Goran Rušinović, vincitore del Sarajevo Film Festival (2008).

Bulgaria

***Avantaž* (Advantage) di Georgi Djulgerov (1977)**

Il film è la storia del "Gallo", un ladruncolo che nel 1944, dopo l'instaurazione del regime comunista, tenta inutilmente di trovare il suo posto all'interno della "nuova società". La sua creatività e libertà innate si scontrano però con le limitazioni sempre più severe imposte alla società. Il dramma del "Gallo", che finisce con la sua morte durante un ennesimo tentativo di fuga, è proprio quello di volersi integrare, ma senza tradire la propria anima.

Orso d'argento al festival di Berlino (il più alto riconoscimento internazionale del cinema bulgaro)

***Margarit i Margarita* di Nikolaj Volev (1989)**

Protagonisti due studenti all'ultimo anno di liceo, personaggi liberi e orgogliosi. Per vivere il loro amore entrano spesso in contrasto con le istituzioni del regime, rappresentate dal "compagno Nerizanov", personaggio corrotto e demagogo. La loro lotta personale, però, non può essere che destinata alla sconfitta. Il film è stato terminato nel 1987, per essere però bloccato dalla censura.

Uscito nel novembre 1989, divenne subito lo specchio in cui buona parte del pubblico riconobbe le idiosincrasie di un regime arrivato al suo capolinea storico.

***Pismo do Amerika* (Letter to America) di Igljka Trifonova (1999)**

Ivan è emigrato in America. Quando il suo amico Kamen viene a sapere che ha avuto un grave incidente d'auto e che si trova in stato di coma,

decide di aiutarlo spedendogli la videoregistrazione di un'antica melodia tradizionale bulgara, in grado di "far tornare alla vita i morti". Kamen parte quindi alla ricerca della sfuggente canzone, incontrando però nelle parti più remote del paese la consapevolezza di un rapporto con la vita e la morte ormai perduto nella vita frenetica delle città.

Mažki Vremena (Manly times) di Eduard Zahariev (1977)

Il film è una storia di valori antichi e scelte difficili, ambientata sui monti Rodopi durante la dominazione ottomana, quando rubare fanciulle da maritare era un vero e proprio mestiere. Banko ruba Elitza per un giovane ricco, ma senza qualità. Durante il viaggio verso il matrimonio e la prigionia, Banko si accorge però di amare la giovane e la libera. Film di silenzi e primi piani di grande espressività (giocati soprattutto sul volto del protagonista, interpretato da Grigor Vachkov), *Mažki Vremena* è uno degli esempi di film bulgaro in grado di parlare un linguaggio universale.

Opasen Char (Dangerous charm) di Ivan Andonov (1984)

Tra le commedie più care e conosciute dal pubblico bulgaro, è la storia di un imbroglione che approfitta di donne disposte a credere alle sue proposte di matrimonio per poi derubarle di tutto, riuscendo regolarmente a sfuggire alla legge. In fin dei conti, però il truffatore non è altro che un uomo dal grande talento recitativo, e le sue truffe, più che per il denaro, sono un'occasione di sfuggire alla grigia quotidianità.

Albania

Kapedani (Il capostipite) di Muharrem Fejzo e Fehmi Oshafi (1972)

Commedia ancora attuale sul tema dell'emancipazione della donna e della sua crescente partecipazione alla vita pubblica, il film rimane uno dei più grandi successi di pubblico del cinema albanese.

Beni ecën vetë (Beni cammina da solo) di Khanfise Keko (1975)

Beni, un bambino viziato di Tirana, si trasferisce per le vacanze in campagna, dove vivono i cugini. Lo stile di vita della campagna farà nascere in lui un profondo attaccamento per il villaggio. L'intento di questo film per ragazzi era dimostrare come anche nelle zone rurali fosse fiorito uno stile di vita socialista.

Lulëkuqe mbi mure (Fiori rossi sui muri) di Dhimitër Anagnosti (1976)

Il film racconta la storia degli orfani di una scuola che durante il periodo fascista, grazie ai legami di uno di loro con in guerriglieri della città, diventano simpatizzanti comunisti.

Kolonel Bunker (Colonnello Bunker) di Kujtim Çashku (1996)

Il film è una parabola politica, ambientata nel 1974, che ritrae il terrore scatenato da un regime paranoico che si ritira in un isolamento nevrotico istituendo un programma conosciuto come “bunkerizzazione”. Protagonista è l'uomo incaricato di realizzarlo: Muro Neto, soldato di professione che diverrà conosciuto come Colonnello Bunker.

Premio della critica al Mediterranean Film Festival (Francia), Premio speciale della giuria all'International Film Festival di Izmir (Turchia) e Premio come miglior film all'undicesimo Festival del film in Albania.

Parrullat (Slogans) di Gjergj Xhuvani (2001)

Andrea, insegnante di biologia arrivato da poco da Tirana, inizia a insegnare in un remoto villaggio albanese tra le montagne. Scopre ben presto che il principale compito del preside è quello di incaricare gli alunni di ogni classe di scrivere slogan politici sui fianchi della montagna, come “Lasciateci tenere alto il nostro spirito rivoluzionario” e “L'imperialismo americano è una tigre di carta”. Questi slogan erano la realtà di un tempo in cui propaganda politica e pressione ideologica erano onnipresenti e al servizio del regime dittatoriale di Enver Hoxha.

Primo premio al Tokyo Festival e Premio per i giovani talenti a Cannes.

Tirana viti zero (Tirana anno zero) di Fatmir Koçi (2001)

Nik vive a Tirana, è alla ricerca di un lavoro e vorrebbe mettere su famiglia in Albania. La sua fidanzata è invece convinta che l'unica speranza per il loro futuro sia emigrare: la coppia raggiunge quindi Parigi grazie a un amico. Presto però Nik si sente circondato dal caos...

Premio “Golden Alexander” all'International Film Festival di Salonicco.

Letra në erë (Lettere al vento) di Edmond Budina (2002)

Il film racconta traumi e rivolgimenti sociali della transizione attraverso le vicende di un professore e di un uomo che vive di espedienti. Il primo salva il secondo da una condanna per un piccolo crimine commesso in stato di ubriachezza. Dopo la caduta del regime comunista, tuttavia, il

piccolo criminale prospera grazie a frodi e attività illegali, mentre il professore, nell'impossibilità di vivere onestamente del proprio lavoro, finisce a vendere banane per strada.

I dashur armik (Caro Nemico) di Gjergj Xhuvani (2004)

Ambientato nell'Albania centrale durante la Seconda guerra mondiale, il film trasmette un messaggio di tolleranza grazie all'intreccio corale dei personaggi: un commerciante albanese, un ufficiale tedesco, un soldato italiano rimasto indietro dopo la capitolazione dell'Italia, un ebreo, un partigiano e un "Ballist" (membro di un'organizzazione politica nazionalista anticomunista) che si ritrovano a vivere sotto lo stesso tetto.

Bibliografia e sitografia

Irene Dioli, Eldon Gjikaj, Francesco Martino*

Balcani - generale

Germani S. e M. Lazić, a cura di (2000). *La meticcina di fuoco*. Torino: Lindau

Publicato in occasione della retrospettiva organizzata dalla Biennale di Venezia - Mostra Internazionale del Cinema, questo volume è un raro, forse unico esempio di studio complessivo sulle cinematografie dei paesi balcanici in lingua italiana. Il pregio della raccolta è l'attenzione ad evitare marginalizzazione ed esotizzazione delle cinematografie balcaniche, privilegiando l'intento di fare luce sulle medesime come parte integrante del panorama europeo.

Iordanova, D., a cura di (2006). *The cinema of the Balkans*. London & New York: Wallflower Press

Il volume è una collezione di ventiquattro saggi, ognuno dedicato ad un film proveniente dall'area balcanica (Serbia, Macedonia, Bosnia Erzegovina, Montenegro, Croazia e Slovenia; Bulgaria, Grecia, Romania e Albania), privilegiando opere e autori meno conosciuti. Lo spettro dei film selezionati è ampio nelle coordinate tanto cronologiche quanto geografiche e linguistiche e ogni film è selezionato a rappresentare un nucleo tematico. A sovrintendere il progetto, come delineato nell'introduzione della curatrice, la ricerca e l'esplorazione del contro-verso concetto di "spazio culturale balcanico". In questo senso, senza arrivare a sostenere l'esistenza di una vera e propria cultura comune alla regione balcanica, la tesi che emerge dall'opera evidenzia le affinità tematiche e stilistiche che confutano la percezione della regione come uno spazio disconnesso, e al contrario consentono di disegnare uno spazio socio-culturale condiviso sulla base di una storia con molti punti di contatto.

* Le sezioni della bibliografia seguono la suddivisione per paese adottata nella ricerca complessiva e sono state curate dagli autori dei rispettivi saggi: Irene Dioli ha redatto le sezioni Jugoslavia, Bosnia Erzegovina, Croazia, Serbia e Balcani in generale; Francesco Martino la sezione Bulgaria; Eldon Gjikaj la sezione Albania.

Iordanova, D. (2001). *Cinema of Flames. Balkan Film, Culture and the Media*. London: British Film Institute

L'intento enciclopedico dell'opera ben si concretizza nell'ampiezza della trattazione dell'universo culturale e mediatico, riuscendo tuttavia a riservare al cinema un ruolo di riguardo. Il nucleo concettuale dell'analisi è rappresentato dalla rappresentazione culturale e mediatica dei Balcani (con particolare attenzione alla Bosnia Erzegovina), concetto che comprende sia l'auto-rappresentazione per la fruizione domestica o internazionale che lo sguardo esterno selettivamente rivolto ad aspetti ben definiti e spesso stereotipati, in modo particolare in relazione all'ondata di attenzione internazionale scatenata dai conflitti.

La trattazione dei film è suddivisa in capitoli dedicati a tematiche generali (la rappresentazione del conflitto armato, l'esclusione dei Balcani dall'immaginario europeo, la storia e la memoria collettiva, la storia cinematografica balcanica) e specifiche (*Underground* di Kusturica, tecniche e modelli narrativi, la proiezione narrativa dell'Altro femminile e dell'Altro etnico, le molteplici rappresentazioni di Sarajevo).

Il filo conduttore dell'analisi si può delineare nel contemporaneo riconoscere e mettere in discussione le rinnovate tendenze all'esotizzazione ed erotizzazione dei luoghi e dei corpi balcanici attraverso tecniche di marketing mirate a "vendere" il prodotto all'attenzione occidentale e alla fame di "estremo", tanto nell'ambito giornalistico quanto cinematografico.

Citando alcune produzioni cinematografiche locali eclissate dagli equivalenti occidentali, l'autrice sottolinea la difficoltà delle narrazioni domestiche a superare i confini ed ottenere visibilità, causa la fagocitazione da parte della macchina mediatica globale che nega legittimità e riconoscimento alle vittime, confinate nella funzione di simboli in narrazioni etero-dirette. Senza indulgenza, ma anche senza esplicita polemica, il discorso si concentra sul carattere stereotipico delle rappresentazioni e interpretazioni della violenza nel contesto balcanico. Forse il cinema serve da mezzo più che da fine in questo intento, ma questa considerazione nulla toglie all'analisi appassionante e scientificamente convincente dell'autrice.

Taylor, R., N. Wood, J. Graffy e D. Iordanova, a cura di (2000). *The BFI companion to Eastern European and Russian cinema*. London: British Film Institute

L'opera comprende circa duecento voci dedicate a personaggi ed eventi del panorama cinematografico dell'Europa orientale dall'inizio del

Novecento alla fine degli anni novanta (registi, attrici, attori, generi, festival, studi di produzione, critici, correnti, produttori, nuclei tematici, e così via). Pur privilegiando alcuni aspetti e paesi (la Guerra fredda, la Russia), l'opera riesce a sanare lo squilibrio con alcune sezioni dedicate alle cinematografie locali meno conosciute (buone le sezioni su Albania, Bulgaria e Romania) o a generi specifici (i "film partigiani" in Jugoslavia, i *western* in Romania). Alla sezione enciclopedica si affianca l'analisi delle strategie di ricostruzione della produzione nel periodo post-comunista, caratterizzato dall'introduzione del libero mercato e dalla competizione con Hollywood. A occuparsi del contesto balcanico sono Nancy Wood e Dina Iordanova, che descrivono la crisi produttiva dei primi anni novanta, causata dalla privatizzazione e dal dissolversi delle infrastrutture produttive e distributive preesistenti. Di conseguenza, i nuovi canali di distribuzione privati privilegiano la sicurezza commerciale dei prodotti hollywoodiani, mentre l'aumento dei prezzi dei biglietti e lo sviluppo del mercato *home-video* contribuiscono al declino degli ingressi nelle sale. A temperare questa situazione sono tuttavia arrivati i fondi distribuiti a livello europeo per contrastare lo strapotere americano.

Per chi volesse ulteriormente approfondire le tematiche relative alla sfera cinematografica dei paesi balcanici si segnalano inoltre due siti in lingua inglese di interesse: *Kinoeye* e *Seedox*.

KINOEYE - New perspectives on European film

www.kinoeye.org

Nato nel settembre 1998 come colonna settimanale dello studioso e critico cinematografico Andrew James Horton nella rivista *The Electronic New Presence* (ENP), e poi, a partire da luglio 1999, in *Central Europe Review* (CER), *Kinoeye* si sviluppa gradualmente fino a comprendere nuovi autori e allargare la propria prospettiva. Il successo ottenuto dalla rubrica porta al suo costituirsi come testata indipendente da settembre 2001.

Il sito volge lo sguardo al cinema europeo nel suo insieme, quindi non è esclusivamente dedicato all'area balcanica. Tuttavia, nascendo con l'obiettivo di approfondire l'analisi di segmenti e tematiche di norma trascurate, si propone esplicitamente come risorsa di approfondimento sulle cinematografie di paesi "periferici", e quindi guarda con particolare attenzione all'Europa orientale e balcanica.

In opposizione all'ortodossia del Blockbuster, dunque, *Kinoeye* mira ad esplorare il mondo del cinema passato e presente (va tuttavia precisato che il sito è fermo al 2004 e quindi non aggiornato sugli ultimi passi della contemporaneità) come prodotto di culture locali quanto globali, svelando i substrati culturali

>

>

spesso oscuri all'occhio del pubblico globalizzato. Il materiale pubblicato è multiforme: nel sito si possono trovare analisi e critiche di opere cinematografiche, reportage di festival, interviste a registi o altri personaggi del settore, saggi su tematiche specifiche, recensioni di uscite in VHS e DVD, recensioni ed estratti di libri, traduzioni di articoli pubblicati su riviste specializzate, e così via.

La provenienza degli autori che contribuiscono al sito è duplice: giornalistica e accademica. Proprio per questo, nell'intento di diffondere in modo più ampio la conoscenza del cinema europeo, la cifra stilistica dei contributi si propone di coniugare l'immediatezza del giornalismo con la ricchezza e profondità di contenuti della scrittura accademica.

L'archivio di *Kinoeye* costituisce una ricca fonte di informazioni e approfondimenti che offre funzioni di ricerca libera, per paese, per titolo (originale o inglese) e per regista. Per quanto riguarda i paesi dell'area balcanica, le sezioni più ricche sono quelle dedicate ai paesi dell'ex Jugoslavia, con ventotto articoli relativi alla Serbia, venti per la Croazia, quattordici per la Slovenia e sei per la Bosnia Erzegovina. Da segnalare l'attenzione dedicata al mondo dei festival cinematografici, con diverse recensioni relative a svariati eventi di settore, tanto generali quanto specifici.

SEEDOX.ORG - South Eastern European documentaries
www.seedox.org

L'iniziativa, sostenuta da Goethe Institut e European Cultural Foundation, nasce in occasione del settimo 'GoEast Film Festival', con lo scopo di monitorare ed analizzare la situazione del film documentario nel sud-est Europa. Il sito mira a sostenere networking e coproduzione all'interno della regione, esplorando la storia recente e l'impatto del genere documentario in Albania, Bosnia Erzegovina, Croazia, Macedonia, Moldavia, Montenegro, Serbia e Kosovo.

Il materiale disponibile sul sito comprende articoli di analisi del cinema documentario nel sud-est Europa dagli anni Novanta al presente, un database di filmografie selezionate e i contatti di produttori, festival e istituzioni locali. Le analisi, opera di professionisti del settore documentario che operano sulla scena locale, si concentrano sulle condizioni di base del cinema della regione (fondi, tematiche, distribuzione, pubblico interesse) e sulla relazione fra i soggetti "Europa" e "Balcani" in ambito cinematografico. Le tematiche spaziano dalle condizioni dell'industria e del mercato al ruolo dei donatori internazionali e delle fondazioni, dalle prospettive di mercato al ruolo dei festival come vetrina e punto d'incontro per gli operatori locali e non. Tra le firme di rilievo Dinko Tucaković (Serbia) e Hrvoje Turković (Croazia), che nei loro articoli tracciano la storia del film documentario nei rispettivi paesi. Agli articoli analitici si aggiungono documenti e interviste, mentre gli strumenti di approfondimento, oltre a database e indirizzi, comprendono una vasta bibliografia che guarda non solo alle fonti letterarie, ma anche a riviste (cartacee ed elettroniche), risorse in rete e database specializzati.

>

v

Le due risorse sono per molti versi complementari: se *Kinoeye* ha un taglio più critico e si concentra maggiormente sull'opera cinematografica per sé, *Seedox* si focalizza sullo stato delle industrie cinematografiche locali e sulle loro relazioni con l'esterno, sia dentro che fuori la regione balcanica. Inoltre, considerato che *Kinoeye* ha cessato gli aggiornamenti e *Seedox* è un progetto recente e rivolto agli sviluppi dell'industria contemporanea, si prestano naturalmente al rispettivo approfondimento del recente passato e del presente del cinema balcanico.

(Ex) Jugoslavia

Germani, S.G. (2000). "Cinema jugoslavo". In G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale III. L'Europa. Le cinematografie nazionali* (pp. 1327-1359). Einaudi

L'articolo di Germani ripercorre le origini del cinema jugoslavo dai suoi albori nel primo Novecento al 1991. I pregi principali di questa trattazione risiedono nella ricchezza di dettagli e particolari relativi al contesto storico, soprattutto per quanto riguarda la prima metà del secolo. In particolare, l'autore evidenzia come già a partire dalle prime opere cinematografiche, nonché dalla letteratura di viaggio, lo sguardo esterno su corpi e luoghi dei Balcani fosse viziato da stereotipi esotizzanti.

Tra le fasi successive, particolare attenzione è dedicata all'onda nera e alla sua conclusione nel 1973, anno-cesura definito come il trionfo della censura. L'analisi che segue pone l'accento sulla regionalizzazione della produzione cinematografica, con particolare attenzione alla Bosnia Erzegovina.

Goulding D. J. (1985). *Liberated Cinema, The Yugoslav Experience*. Bloomington: Indiana University Press // Goulding D. J. (2002). *Liberated Cinema, The Yugoslav Experience 1945-2001*. Bloomington: Indiana University Press

La prima edizione del volume (1985) riceve il premio annuale 'Close-Up', insignito dallo Yugoslav Film Institute nel 1986. La prima parte dell'analisi è strutturata cronologicamente e segue una periodizzazione che collega strettamente le fasi dello sviluppo dell'industria cinematografica all'evolversi dell'organizzazione e delle tendenze politiche e sociali.

L'autore delinea una prima fase (1945-1950) caratterizzata ad entrambi i livelli da una stretta aderenza al modello sovietico. Sul piano cinemato-

grafico, tale aderenza si traduce nell'adozione di temi e prospettive del realismo socialista (nella variante moderata del realismo nazionalista), con la predominanza di finalità propagandistiche perseguite attraverso l'ossessiva replica di storie mirate a glorificare il passato rivoluzionario ed esaltare la costruzione del futuro socialista. Nel secondo periodo (1951-1960), la decentralizzazione e l'introduzione del principio dell'autogestione si accompagnano ad uno sviluppo delle infrastrutture di base necessarie alla produzione e distribuzione cinematografica. L'espandersi di entrambe pone le basi per lo sviluppo della critica, mentre l'emancipazione dal modello sovietico consente una maggiore apertura ad influenze esterne quali il neo-realismo italiano e britannico.

I fattori principali che contribuiscono a delineare la scena industriale cinematografica nel terzo periodo (1961-1972) sono l'affiancarsi di una crescente commercializzazione e di una vivace e controversa corrente sperimentale. Questa fase inizia con un'intensa crescita in termini di produzione ed esportazione, ma si avvia al termine nel contesto di una crisi economica che inevitabilmente ricade sul mondo cinematografico. Nel quarto periodo (1973-1983), la riforma economica ed organizzativa sancita dal Congresso del 1974 si accompagna alla comparsa di una nuova generazione di professionisti anche nel settore cinematografico.

L'analisi si concentra dichiaratamente sugli ultimi due periodi e sul genere *fiction*, con cenni ai generi corto, documentario e animazione. L'edizione aggiornata comprende un ultimo capitolo dedicato al periodo 1991-2001 e alla relativa produzione cinematografica nei nuovi stati emersi dal dissolversi della Jugoslavia, con particolare attenzione alla contestualizzazione nel quadro economico e nell'evolversi delle modalità di controllo politico.

La monografia ha il pregio di riuscire a coprire molteplici aspetti relativi sia al contesto storico, politico ed economico (delineato in maniera sintetica quanto ricca ed esauriente) che all'evoluzione dell'industria cinematografica nei suoi caratteri generali e strutturali nei diversi Stati jugoslavi, arricchendo la trattazione con l'analisi vivida e dettagliata di molteplici opere filmiche.

Levi, P. (2007). *Disintegration in Frames. Aesthetics and Ideology in the Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford: Stanford University Press

L'opera esplora il rapporto fra estetica e ideologia nel cinema jugoslavo e post-jugoslavo, con enfasi sulle tematiche relative a nazionalismo e

internazionalismo. La prima sezione è dedicata all'onda nera e all'era di Tito; la seconda al periodo delle guerre, con particolare attenzione alla Bosnia Erzegovina; la terza all'estetica del nazionalismo e alle sue chiavi di volta. Fra gli argomenti: l'approccio critico a identità nazionale e relazioni interetniche in film di Dušan Makavejev, Emir Kusturica e Srđan Dragojević; il movimento pop del nuovo primitivismo bosniaco con la sua sottocultura televisiva e musicale; i video amatoriali dei veterani reduci delle guerre croate e i documentari politici sugli effetti patologici del socialismo.

Ramet, S.P. e L.S. Adamović, a cura di (1995). *Beyond Yugoslavia: politics, economics, and culture in a shattered community*. Boulder: Westview

All'interno dell'opera, dedicata alla dissoluzione della Jugoslavia in un'ottica che privilegia gli aspetti politici ed economici della vicenda, si segnala il capitolo di Andrew Horton intitolato *Only Crooks Can Get Ahead: Post-Yugoslav Cinema/ TV/Video in the 1990s*.

Bosnia Erzegovina

Šešić, R. (2007). "Once upon a time". www.seedox.org

Il saggio ripercorre il cammino del film documentario bosniaco e della cosiddetta "scuola di Sarajevo" dagli anni sessanta e settanta ai giorni nostri. Dietro uno stile di scrittura evocativo ed efficace, l'articolo è sostenuto da un'analisi ben documentata che coniuga la ricchezza in dati e dettagli a un'esposizione scorrevole e appassionante.

Turan, K. (2002). *From Sundance to Sarajevo. Film Festivals and the world they made*. Berkeley: University of California Press

All'interno del volume, dedicato ad una serie di festival cinematografici con prevedibile focus sul contesto anglosassone, segnaliamo il capitolo dedicato al Sarajevo Film Festival, parte della sezione 'Festivals with geo-political agendas'. Il saggio si propone, sebbene in modo un po' scontato, di contestualizzare la produzione cinematografica e l'evento-festival nel quadro socio-politico del paese, tentando comunque al contempo di de-costruire l'immagine catastrofica creatasi intorno alla Bosnia Erzegovina.

Croazia

Kurelec, T. (2004). *Filmska kronika: Zapisi o hrvatskom filmu (Cronache cinematografiche: appunti sul film croato)*. Zagreb: AGM Hrvatsko društvo filmskih kritičara

Il volume raccoglie articoli pubblicati in riviste nazionali e internazionali (*Vijenac, Vjesnik, Variety International Film Guide*) fra il 1990 e il 2003. I temi spaziano dalle radici del cinema jugoslavo al periodo della guerra e alla posizione del cinema croato nella scena mondiale in tempi più recenti. L'autore si propone di contrastare la percezione negativa del cinema croato che sembra dominare pubblico e critica locali. Evidenziando la mancanza delle più basilari infrastrutture, Kurelec invoca una maggiore attenzione da parte statale verso il finanziamento e la promozione del cinema locale, e una maggiore disponibilità al rischio da parte dei produttori.

Sudović, Z., a cura di (1978). *Almanah Zagrebački krug crtanog filma (Almanacco della scuola di cinema d'animazione di Zagabria)*, volume 1, 2 e 3. Zagreb: Zavod za kulturu Hrvatske i Zagreb film

L'Almanacco fa parte della serie *Materiale per la storia della cultura Croata* (Građa za povijest hrvatske kulture) e rappresenta uno studio comprensivo del cinema d'animazione croato. Il primo volume contiene una cronaca di opere, festival, premi e personaggi nel cinema d'animazione croato; il secondo una selezione di sceneggiature e testimonianze relative a quaranta film creati dalla scuola di Zagabria; il terzo una serie di saggi dedicati alla medesima scuola, pubblicati nella stampa nazionale fra il 1951 e il 1972.

Škrabalo, I. (1998). *101 godina filma u Hrvatskoj (101 anni di film in Croazia), 1896-1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus

Il volume traccia la storia della cinematografia croata nel ventesimo secolo in una trattazione estesa e ricca di dettagli. L'autore è sceneggiatore e docente di storia del cinema. La prima edizione (1984) fu giudicata dal regime leggermente controversa.

Serbia

Iordanova, D. (2002). *Emir Kusturica*. London: British Film Institute

L'analisi di Iordanova, consapevole del carattere controverso del

personaggio, è particolarmente cauta nella sezione biografica, ma sviluppa un approccio diretto e ben documentato nella discussione dell'opera del regista.

Tucaković, D. (2007). “Documentaries. A Serbian Perspective”. www.seedox.org

Il saggio ripercorre sinteticamente l'evoluzione del genere documentario in Serbia lungo l'arco del Novecento. La trattazione è divisa in quattro fasi temporali (1896-1945, 1945-1991, 1992-2000 e 2000-2007) corrispondenti ad altrettante fasi nella storia del paese. Un prologo, un interludio e un epilogo danno voce al pensiero dell'autore in una prospettiva più lirica e personale, che aggiunge fascino all'efficace racconto storico che costituisce il nucleo del saggio.

Albania

Hoxha, A. (1994). *Arti i shtatë në Shqipëri (La settima arte in Albania)*. Tirana: Albin

Questo libro è una storia dettagliata dello sviluppo della cinematografia albanese dai suoi inizi fino a giorni nostri. Oltre a seguire la linea della cronistoria, l'autore analizza altri temi specifici dell'arte cinematografica in Albania e in special modo il film.

Hoxha, A. (2002). *Enciklopedia e kinematografisë shqiptare (Enciclopedia della cinematografia albanese)*. Tirana: Toena

Il volume include in maniera discretamente esauriente gli attori, registi e sceneggiatori che hanno contribuito alla cinematografia albanese dai primi anni fino ad oggi. Ogni voce dell'enciclopedia è strutturata in modo classico, con una descrizione di vita e attività di vari personaggi della cinematografia albanese.

Lako, N. (2000). “Cinema albanese”. In G.P. Brunetta, *Storia del cinema mondiale III. L'Europa. Le cinematografie nazionali* (pp. 1173-1189). Torino: Einaudi

Questo articolo tocca una serie di problemi collegati alla cinematografia, dagli inizi fino agli anni novanta. L'autrice, tramite una prospettiva diacronica, evidenzia le particolarità della cinematografia albanese in vari periodi.

Erebara, G. (1972). “...Dhe filmi foli shqip” (E il film cominciò a parlare in albanese). *Nëntori*, n. 12 (pp. 82-91).

L'articolo è una descrizione storica del film albanese dagli inizi fino agli anni settanta. L'autore sottolinea in particolare gli sforzi degli artisti albanesi di creare una cinematografia di fisionomia nazionale.

Bulgaria

Petrova, V. (2003). *Syankata na Lay. Metafori na vlastta na kinoto (Metafore sul cinema e il potere)*. Sofia: TITRA

Il volume esamina, dalla prospettiva del criticismo psicanalitico, e all'interno della cornice della metafora culturale della narrativa edipica, buona parte della produzione cinematografica bulgara degli anni ottanta e novanta. La tesi presentata sostiene che le immense tensioni politiche e psicologiche legate al periodo della transizione trovano una loro particolare articolazione espressiva nei film prodotti in questo periodo.

Moveast 6 (2001). *Letter to America. Bulgarian Cinema of the '90s*

Nel numero monografico della rivista internazionale sul cinema dell'Europa orientale, dedicato alla Bulgaria, viene presentata un'estesa analisi del cinema bulgaro negli anni novanta. Ad articoli di analisi sugli sviluppi della cornice economica e legislativa che regolano l'industria cinematografica bulgara si affiancano numerose interviste ai principali registi e autori, nonché critici e studiosi.

Yanakiev, A. (1999). *Balgarsko kino. Lichnosti, filmi (Il cinema bulgaro. Personalità, film)*. Sofia: TITRA

Il volume rappresenta la più completa raccolta sistematica, sotto forma di enciclopedia, di informazioni concernenti le principali personalità attive in Bulgaria in tutti i campi della cinematografia sin dall'inizio della produzione di film nel paese, così come di tutte le opere cinematografiche realizzate.

Indice analitico

- Anagnosti, Dhimitër** 68, 101
- Andonov, Metodi** 39, 42, 44, 51, 100
- Berlino, film festival** 9, 40, 94, 99
- Boym, Svetlana** 10, 12
- Brešan, Vinko** 24, 96
- Brunetta, Gian Piero** 11, 13, 60, 81, 107, 111
- Butka, Ilir** 79
- Cannes, film festival** 9, 29, 57, 77, 95, 97, 99, 101
- Çashku, Kujtim** 65, 69, 70, 76, 101
- Çengić, Bata** 22
- Čirić, Rastko** 25
- Dhamo, Kristaq** 64
- Djulgerov, Georgi** 39, 40, 41, 44, 45, 48, 52, 58, 99
- Dragojević, Srđan** 26, 97, 109
- Drašković, Boro** 22
- Erebara, Gëzim** 64, 80, 112
- Fintzi, Itzah** 39, 41, 42, 43
- Filoko, Timo** 69
- Frashëri, Naim** 63
- Furrxhi, Vangjush** 69
- Gökay, Bülent** 13
- Golubović, Srđan** 20, 22, 25, 27, 29, 35, 99
- Hakani, Hysen** 64, 79
- Hoxha, Abaz** 61, 81, 111
- Hoxha, Enver** 65, 66, 69, 70, 71, 101
- Hoxha, Nexhmije** 71
- Hristov, Emil** 41, 43, 48, 53, 54, 55, 56, 59
- Imami, Besa** 63
- Imamović, Ahmed** 20, 21, 25, 33, 35, 98
- Iordanova, Dina** 12, 13, 15, 24, 30, 36, 103, 104, 105, 110
- Jedlowski, Paolo** 10, 13
- Jutkević, Sergej** 63
- Keko, Xhanfize** 69, 100
- Kenović, Ademir** 29, 97
- Koçi, Fatmir** 76, 101
- Koljević, Srđan** 19, 27, 98
- Kreševljaković, Sead** 20, 30, 31, 32, 34, 35, 97
- Kulev, Anri** 49, 53, 56, 57
- Kumbaro, Saimir** 64, 75, 76, 77, 78
- Kurti, Tinka** 68
- Kusturica, Emir** 9, 15, 26, 30, 97, 104, 109, 110
- Lako, Bujar** 69
- Lako, Natasha** 81, 111
- Laudiero, Alfredo** 10, 13
- Lenin, Vladimir Il'ič Ul'janov** 41, 63
- Ljarja, Rikard** 69
- Loncarević, Faruk** 22, 24, 25, 29, 31
- Makavejev, Dušan** 22, 23, 94, 109
- Manushi, Violeta** 68
- Maslarov, Plamen** 40
- Mihić, Gordan** 19
- Milkani, Piro** 63, 64, 65, 67, 70, 72, 73, 75, 77
- Milošević, Slobodan** 12, 20, 27, 28
- Minarolli, Artan** 62, 63, 65, 67, 68, 70, 73, 76, 77, 79

- Mone, Mihallaq** 61
- Mungiu, Cristian** 57, 58
- Musliu, Esat** 62, 63, 67, 69, 70, 72, 75, 76
- Musta, Villasova** 62, 71
- Mustafić, Mustafa** 17, 19, 20, 21, 32, 34, 35
- Ndrek, Luca** 68
- Ndrenika, Robert** 69
- Nenov, Nikola** 45
- Nika, Thimi** 65, 68, 81
- Onda nera** 11, 22, 23, 94, 96, 107, 109
- Paškaljević, Goran** 26, 30, 97
- Passerini, Luisa** 10, 13
- Pavlović, Živojin** 22
- Pecani, Spartak** 69
- Peeva, Adela** 47
- Pitarka, Sulejman** 68
- Pola, film festival** 17
- Prifti, Vladimir** 69
- Prosi, Sandër** 68
- Qirjaqi, Agim** 69
- Radev, Valo** 38
- Robić Skarica, Vera** 18, 33
- Roshi, Kadri** 68
- Sarajevo Group of Authors (SaGA)** 24, 97
- Sarajevo, film festival** 99, 109
- Šerbedžija, Rade** 30
- Shehu, Bashkim** 66, 68, 70, 71
- Škrabalo, Ivo** 35, 110
- Slabakov, Andrej** 50, 55
- Spasov, Radoslav** 38, 42, 43, 48, 50, 52, 55, 57, 60
- Stojanović, Lazar** 22, 94
- Terziev, Janko** 40, 60
- Tirana, film festival** 74, 77, 79
- Tito, Josif Broz** 15, 16, 20, 22, 27, 28, 30, 31, 33, 35, 97, 106, 111
- Trifonova, Igljika** 21, 106
- Tucaković, Dinko** 37, 40
- Turković, Hrvoje** 45, 47, 51, 52, 60
- Valčanov, Rangel** 37, 40
- Valčanova, Rosica** 45, 47, 51, 52, 60
- Venezia, film festival** 9, 29, 38, 97
- Volev, Nikolaj** 43, 47, 55, 59, 99
- Wood, Nancy** 104, 105
- Xhepa, Margarita** 68
- Xhepa, Ndriçim** 67, 70, 80
- Xhuvani, Gjergj** 76, 101, 102
- Xiaoping, Deng** 69
- Zafranović, Lordan** 25, 28, 96
- Zagreb, film festival** 33
- Zahariev, Eduard** 39, 100
- Žalica, Pjer** 20, 21, 22, 26, 27, 31, 32, 34, 98
- Živkov, Todor** 38, 39, 44, 45
- Živkova, Ljudmila** 38, 39
- Žilnik, Želimir** 23, 94, 96, 97
- Živojinović, Velimir "Bata"** 19, 25, 32, 35, 93

Nelle pagine seguenti le copertine delle riviste *Përpyekja* e *Archivio Trentino* che hanno ospitato la prima edizione della ricerca

PERPJEKJA 25



**filmi socrealist dhe
qasja ndaj së shkuarës**

archivio trentino

2
2008

RIVISTA DI STUDI SULL'ETÀ MODERNA E CONTEMPORANEA
DEL MUSEO STORICO IN TRENTO

Luisa Chiodi, Irene Dioli, Francesco Martino,
Eldon Gjika, Artan Puto

Un'altra storia europea
l'industria cinematografica e i suoi protagonisti
nei Balcani dagli anni settanta ad oggi





Della stessa collana

BAD MEMORIES. Sites, symbols and narrations of the wars in the Balkans
Osservatorio Balcani e Caucaso, 2008

A vent'anni dalla fine della guerra fredda, il cinema offre una prospettiva originale per l'approfondimento delle trasformazioni politico-sociali, economiche e culturali nell'Europa sud-orientale.

Narrando le storie degli abitanti del microcosmo cinematografico balcanico, il volume analizza il segmento culturale che più di tutti ha plasmato l'immaginario collettivo delle società della regione, dall'apogeo degli anni settanta fino ai processi di globalizzazione degli ultimi anni.

Il mestiere del cinema nei Balcani racconta l'industria del film in Albania, Bulgaria, Bosnia Erzegovina, Croazia e Serbia, la sua storia di strumento della propaganda di regimi comunisti, la crisi catastrofica degli anni novanta e il suo rapporto con il mercato globale del ventunesimo secolo. Approfondendo la conoscenza della «grande storia» attraverso quella delle persone che l'hanno vissuta, i saggi contenuti nel volume mostrano come, ancora oggi, il cinema costituisca un settore di eccellenza, in grado di contrastare la marginalizzazione culturale e politica dei Balcani negli ultimi decenni.