

# Ciak Balcanico: ricerca sulla produzione cinematografica in Slovenia, Croazia, Bosnia Erzegovina, Serbia e Macedonia

Silvia Badon

La definizione di Balcani comprende popoli molto diversi, accomunati da un destino, a tratti comune, del sudest europeo, ma divisi dalla storia più recente che li ha resi più identificabili. A proposito di cinema balcanico, la rivista *Cineaste*<sup>1</sup> ha intervistato diversi registi provenienti dall'area, chiedendo loro fino a che punto si possa parlare di cinema balcanico e non di singole cinematografie. K. Cashku (regista albanese) ha definito i Balcani «un luogo di storie e di narratori. Essi creano eventi, eroi, conflitti, situazioni. Il raccontare miti, leggende è caratteristico dei Balcani e si riflette sul cinema di questi luoghi». D. Kozole (regista sloveno) afferma di non credere che possa esistere una poetica o un cinema balcanici, pur avendo queste popolazioni molti aspetti in comune, ma che *cinematografia balcanica* è solo un termine geo-politico, convenzionalmente usato per etichettare film che vengono prodotti dalla Slovenia alla Turchia. C. Parumboiu (regista rumeno) individua una grande caratteristica che può essere veramente definita balcanica, quella speciale «forma di humour, e una serie di influenze che cominciano con il cinema occidentale e finiscono con quello russo». G. Radovanović (Serbia) ha un parere assolutamente negativo sulla definizione di Balcani, ritenendo che possano esistere «come singola area culturale, solo grazie al pregiudizio e alla visione distorta del pubblico occidentale contemporaneo». Queste sono solo alcune delle testimonianze raccolte da *Cineaste*, ma sono già significative per comprendere le tendenze di distinzione e identificazione che caratterizzano lo sviluppo intellettuale e culturale dei paesi di quell'area. Di tutta l'area balcanica, questa ricerca prende in considerazione una parte ristretta, un gruppo di repubbliche che, solo negli ultimi quindici anni, hanno sviluppato un destino individuale in un contrasto continuo tra un passato condiviso (quello jugoslavo) e un futuro indipendente. La ricerca esplora poi un terreno ancora più specifico: la produzione ci-

*Presentato dal Dipartimento di Scienze del testo e del patrimonio culturale.*

<sup>1</sup> A. Horton, D. Georgakas, A. Contis, *Is there a Balkan cinema?*, «*Cineaste*» 2007, 32, 3.

nematografica, ambito che ha saputo assorbire e comunicare le diverse tendenze storiche e che spesso ha fatto conoscere le vicende di questi paesi a livello internazionale. La spinta a tale indagine è stata la volontà di scoprire autori in una zona che geograficamente fa parte dell'Europa, ma che effettivamente si pone ai suoi confini, politici e culturali, come terreno forse di futura espansione dell'Unione Europea.

Questo breve saggio, compendio di uno studio più ampio sull'argomento, si divide in cinque capitoli, ciascuno dedicato ad un paese nato dalla dissoluzione della Jugoslavia. Per tale impostazione, in cui si considerano i paesi singolarmente e non nel loro ruolo all'interno della Federazione, si è deciso di cominciare l'analisi dagli anni '90, quando ogni repubblica ha iniziato la propria battaglia per l'indipendenza, in anni contigui ma diversi, all'interno dell'ultimo decennio del ventesimo secolo. L'analisi di ogni stato prevede un'incursione nella dimensione storica, comprendendo la guerra balcanica degli anni '90 fino ai problemi sociali e politici contemporanei. Data la grande influenza della Storia sul cinema dei paesi presi in esame, in particolare l'ultimo conflitto e le sue conseguenze sociali, si è ritenuto utile fare alcuni accenni storici, anche ai fatti apparentemente 'minori', che però hanno lasciato una grande impronta sugli autori cinematografici.

Per quanto riguarda l'analisi più strettamente cinematografica, ci si concentra esclusivamente sugli autori e sulle loro esperienze, dai vecchi maestri, che hanno iniziato la loro carriera durante il regime di Tito, fino agli autori più giovani. I registi sono stati scelti con un criterio di visibilità internazionale: gli autori di film di finzione che si sono maggiormente distinti nei festival nazionali e internazionali, riportando per ognuno il percorso professionale e artistico, dai corti e documentari d'esordio fino agli ultimi lungometraggi. Non sono stati considerati registi esclusivamente documentaristi, ma si è parlato anche di opere documentarie di autori che poi hanno lavorato nel cinema di finzione. Per l'analisi degli autori si è sempre tenuto in considerazione il riferimento temporale degli anni '90, perciò sono stati scelti registi che hanno cominciato a produrre i primi lavori importanti dopo il 1990, oppure i grandi maestri che naturalmente hanno cominciato prima dell'ultima guerra e che hanno continuato anche successivamente, testimoniando i forti cambiamenti del loro paese e dimostrando una capacità di offrire al pubblico ancora opere interessanti.

Il recupero della documentazione bibliografica e filmica sull'argomento presenta alcune difficoltà per uno studioso che non conosca la lingua slovena e serbo-croata, a questo si deve poi aggiungere la contemporaneità dell'argomento che non ha ancora permesso riflessioni e studi approfonditi. Sulla base dell'esperienza maturata durante questa ricerca, non sono stati riscontrati molti testi in lingua italiana in generale sul cinema dell'Europa orientale, in particolare sull'area balcanica. *Storia del cinema*

*mondiale* a cura di G. Brunetta (2000) rimane un testo fondamentale per una panoramica sulle diverse cinematografie con saggi di studiosi e critici locali. Altri volumi in lingua italiana sono stati pubblicati in occasione di rassegne e studi. A tale proposito sono da segnalare *La meticcina di fuoco* (Biennale di Venezia, 2000) e il recente *Il mestiere del cinema nei Balcani*, a cura di L. Chiodi e I. Dioli che tratta la storia dell'industria cinematografica dagli anni '70 ad oggi in ex-Jugoslavia, Albania e Bulgaria. I principali studi sull'argomento sono stati condotti a livello internazionale, in volumi pubblicati da università americane e inglesi. A riguardo gli studi di D. Goulding, P. Levi, A. Horton, L. Rivi, M. J. Stoil e del British Film Institute sono punti di riferimento per lo studio del cinema balcanico e dell'est europeo contemporaneo. Un'importanza particolare hanno i testi di Dina Iordanova, docente alla University of St Andrews, che ha pubblicato ampiamente sull'argomento in collaborazione con il British Film Institute. Una fonte molto importante, soprattutto per interviste a cineasti e articoli monografici, costituiscono le riviste di settore, online e cartacee. I cataloghi dei festival sono fondamentali per informazioni su filmografie e biografie degli autori, in Italia, in particolare le pubblicazioni del Trieste Film festival e della Mostra Internazionale Nuovo Cinema di Pesaro, con volumi come *Jugoslavia: il cinema dell'autogestione* (1982) e *EstEuropa '80* (1987). Tali pubblicazioni non presentano soltanto i dati tecnici dei film, ma propongono approfondimenti su autori, correnti; saggi critici di studiosi locali relativi a rassegne presenti o alla storia del cinema passato. Sul piano internazionale, molto importanti sono le pubblicazioni dei festival di Sarajevo, Karlovy Vary, Goeast-Wiesbaden, Berlinale, Cottbus. Per il materiale filmico, la ricerca si è scontrata con reali difficoltà nel reperimento, data la limitata circolazione delle opere di alcuni registi. Fonte privilegiata è stata l'archivio di Alpe Adria cinema, associazione organizzatrice del Trieste Film Festival, nato alla fine degli anni '80, per iniziativa di Annamaria Percavassi e, ancora oggi, unico evento italiano interamente dedicato alle cinematografie dell'est europeo, fino all'Asia centrale. Inoltre alcuni hanno inviato le loro opere, casi unici ma molto utili, che hanno permesso il recupero di film, praticamente introvabili, come alcuni cortometraggi d'inizio carriera. Infine occasioni importanti per la visione dei materiali poi analizzati sono stati i festival cinematografici: Venezia e Trieste in l'Italia, e il Sarajevo Film Festival, l'evento cinematografico più importante della regione balcanica, che permette di vedere le novità più interessanti dell'anno, appuntamento imprescindibile per chi è interessato al cinema della regione.

In questa ricerca, la risorsa più preziosa sono state le interviste effettuate ad esperti del settore: registi, produttori, giornalisti, direttori e selezionatori di film per festival italiani e balcanici. Queste sono state una fonte di informazione necessaria soprattutto per la Bosnia Erzegovina, per la raccolta di informazioni e testimonianze sul gruppo di registi e

intellettuali che, durante l'assedio di Sarajevo, sono rimasti in città per filmare cosa stava succedendo, lasciandoci così i più importanti documenti filmici di quegli anni; alcuni di loro erano giovanissimi durante la guerra, semplici studenti dell'Accademia, diventati poi i nomi più significativi del cinema bosniaco.

Questa non pretende di essere un'analisi completa, che sappia raccontare tutte le opere di tutti gli autori del territorio ex-jugoslavo, ma è frutto di alcune scelte operate per far emergere gli artisti ritenuti i più importanti e interessanti, in un panorama in continua espansione. La speranza è quella di rendere l'idea di un percorso, di un'evoluzione del settore cinematografico, in un periodo storico cruciale, attraverso le esperienze e le storie di alcune personalità affascinanti.

### *Slovenia: dall'indipendenza alla nascita del Filmiski Sklad*

D. J. Goulding<sup>2</sup>, nell'ultima parte del suo testo *Liberated cinema*, parla delle cinematografie dei singoli paesi che si sono formati dopo la disgregazione della Jugoslavia. A proposito del cinema sloveno lo studioso sostiene che la relativa stabilità del paese rispetto agli altri, impegnati in un lungo conflitto, fu severamente messa in discussione negli anni successivi all'indipendenza.

Anche se non pagò gravi conseguenze per una guerra di soli dieci giorni, la Slovenia dovette affrontare il grosso compito di riorganizzare le proprie relazioni economiche con i paesi occidentali e la costruzione di una società civile democratica. Infatti, solo alla metà degli anni '90 il paese riuscì a riprendersi sufficientemente per occuparsi della produzione cinematografica. Dalla metà degli anni '90, piccole aziende privatizzate si impegnarono nella modernizzazione delle maggiori sale cinematografiche, la produzione per il mercato domestico, che languiva nei primi anni '90, cominciò a stabilizzarsi in una quota di tre-cinque film all'anno alla fine di questo decennio. Per promuovere e sostenere una vitale industria cinematografica domestica in un piccolo mercato, spiega Goulding, la Slovenia sviluppò un sistema misto di privatizzazione e sussidio statale<sup>3</sup>. Il supporto statale per la cultura filmica sia nella produzione che in altre aree come festival, riviste, scuole professionali del settore, stimolò la revisione delle preesistenti leggi cinematografiche per una migliore definizione di quali opere potessero usufruire del supporto finanziario. Due avvenimenti segnarono lo sviluppo del cinema sloveno degli anni '90: la riduzione del bilancio annuale destinato alla produzione cinematografica e la nascita

<sup>2</sup> D. Goulding, *Liberated cinema*, Bloomington, 2002<sup>2</sup>, pp. 217-218.

<sup>3</sup> *Ibid.*

del Fondo per il Cinema della Repubblica di Slovenia (Filmiski Sklad) nel 1994<sup>4</sup>. Già alla fine degli anni '80, la produzione aveva subito un duro colpo dopo la scomparsa dell'unica casa di produzione statale, la Viba Film; nel 1991, sulla rivista Ekran, comparve un urlo d'aiuto dal titolo *Rimettere in piedi il cinema sloveno*, con la pubblicazione delle richieste da parte di registi, produttori, critici e altri esperti del settore, per una programmazione slovena nei cinema autoctoni.

Il saggio di Zdenko Vrdlovec, *Slovenian outsider gone with the express train*<sup>5</sup>, inserito nel libro *Filmography of Slovenian features films: 1994-2003*, è una delle poche ricostruzioni dell'evoluzione del cinema sloveno dagli anni '90, tradotte in inglese. Nel capitolo *Good luck with gypsies, bad luck with war and gambling*<sup>6</sup>, egli parla della crisi durante i primi cinque anni di indipendenza, una crisi causata dalle vicende della Viba, e l'ingerenza diretta dello stato sulla programmazione della produzione filmica. Il Ministero della Cultura infatti creò una commissione che selezionava le sceneggiature e ne affidava la realizzazione ai produttori indipendenti. Nonostante l'insoddisfazione dell'Associazione dei registi sloveni e la fine della Viba Film, questo sistema permise al governo di preservare una certa continuità nella produzione e di arrivare alla metà del decennio, quando ci fu una buona ripresa (cioè fino alla fondazione del Filmiski Sklad). Solo con l'introduzione del Fondo per il Cinema, apparvero barlumi di salvezza e di ripresa con una produzione iniziale di tre film all'anno. Il 1997 fu un anno importante: nelle sale cinematografiche uscì *Outsider* di Andrej Košak, una delle pellicole più rappresentative della Slovenia indipendente; inoltre ai festival di Cottbus e Molodist venne premiato *Ekspres, Eksepres (Gone with the train)* di Igor Sterk, che sancì il rilancio del cinema sloveno nel circuito dei festival internazionali. Nato nel 1994, il Filmiski Sklad è una risorsa importantissima ancora oggi, con la produzione dei più importanti film sloveni e come importante veicolo di distribuzione dei film dei paesi limitrofi. Il fondo nacque come risposta alle esigenze dei cineasti sloveni e per una serie di ragioni che hanno radici già negli anni '80: la comparsa di compagnie di produzione indipendenti; la chiusura, nel 1991, della Viba Film ad opera del governo per motivi finanziari ed amministrativi; l'esempio di altri paesi europei che ha dimostrato come il Ministero della Cultura da solo, in una condizione di monopolio, non riuscisse più a garantire un valido sostegno per la produzione cinematografica. Filmiski Sklad<sup>7</sup> è regolato dalla Legge sul Fondo per la

<sup>4</sup> Cfr. *Dark angels*, «catalogo», a cura di T. Ciancetta e C. D'Osualdo, Trieste 1999, pp. 6-8.

<sup>5</sup> Z. Vrdlovec, *Slovenian outsider gone with the express train*, in: A. Korpes, L. Nedic, D. Valic, V. Zdenko. *Filmografija slovenskih celovecernih filmov: 1994-2003/Filmography of Slovenian features films: 1994-2003*, Lubiana 2005, pp. 277-333.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 19-20.

Cinematografia Slovena che è l'unica legge sul cinema nel paese. Con la fondazione di questa nuova istituzione, la vecchia Viba Film divenne un'ente statale, che fornisce supporto tecnico ai vari produttori. Oggi il Fondo non deve più sostenere economicamente tutte le aree che la legge attribuisce al suo campo d'azione, come la sceneggiatura, il cinema come attività culturale, il monitoraggio dei network del cinema, adottando per queste delle misure specifiche, in particolare un miglioramento dell'offerta e della distribuzione del cinema d'autore. Per quanto riguarda la distribuzione, settore problematico anche in altri paesi europei, la Slovenia vive la concorrenza schiacciante con le majors americane, infatti un film sloveno non è in grado di fare un investimento in una campagna di promozione, paragonabile ad un block buster americano.

#### *Croazia: la rinascita dello Young Croatian Film*

Nella Jugoslavia post-socialista, Zagabria fu seconda solo alla capitale Belgrado nella produzione cinematografica e culturale. La città si distinse particolarmente a livello internazionale per la produzione di cinema d'animazione, documentari e cortometraggi. Grande contributo fu dato dal movimento New film degli anni '60, in cui numerosi documentaristi, riuniti sotto la casa di produzione Jadran film e successivamente, negli anni '70, nella FAS (Film's authors studio) si aggiudicarono premi internazionali. Si trattava soprattutto di registi che poi passarono al cinema di finzione, ma che cominciarono la propria carriera da corti e documentari. La Croazia, prima dell'ultima guerra e in particolare durante il regime di Tito, seppe crearsi una buona fama anche nel cinema di finzione con nomi come Bauer, Hanžeković, Babaja, Berković, Mimica, Papić, Zafranović, Grlić, alcuni dei quali continuarono a realizzare film dopo la guerra e diventarono dei veri e propri maestri per le nuove generazioni. Con l'indipendenza, il cinema croato degli anni '90 subì un grande cambiamento soprattutto nella produzione di finzione: lo spirito cinematografico si arenò completamente in uno stato di sterilità inventiva, ad eccezione di qualche singolo caso. Il passaggio ad una produzione indipendente interessante e competitiva sembrò sempre fuori dalla portata delle forze del paese, dando un'immagine chiara delle frustrazioni crescenti della pur talentuosa comunità cinematografica. Durante la guerra, i settori di produzione, distribuzione e proiezione dei film furono seriamente danneggiati, a causa sia dei costi elevati che il conflitto richiedeva, sia per i danni fisici alle strutture; inoltre, la creazione di uno stato autonomo economicamente comportò di per sé ulteriori problemi sistematici. Il potenziale del mercato domestico per i film di finzione di produzione croata, subì un tracollo, mentre le opere americane costitu-

ivano il 95% dell'intero repertorio delle sale<sup>8</sup>. Neppure i film prodotti dalle televisioni nazionali riuscivano ad avere una programmazione in prima serata, relegati a spazi marginali del palinsesto. Tutto questo si accompagnò alla forte riduzione di luoghi come le 'case d'arte' o altri punti di ritrovo culturale, dove si potessero proiettare i film più 'coraggiosi' e sperimentali. Anche sul piano internazionale, i film croati non riscuotevano particolare interesse, soprattutto per la distribuzione e le coproduzioni. La situazione si aggravò quando la più importante casa di produzione di Zagabria, Jadran Film, perse lo status di partner commerciale privilegiato per le majors internazionali, nella ricerca di locations, attrezzature e personale locale qualificato. Non riuscì più a ristabilire la propria posizione nell'area e, di conseguenza, si verificò una significativa diminuzione del numero di tecnici e troupe formate, a disposizione della produzione nazionale. Oltre ad una forte crisi commerciale e competitiva, il cinema croato fu colpito anche da una *crisi dei soggetti*: il fatto è insolito perché, mentre negli altri paesi, il conflitto e le sue conseguenze sociali, offrono ampia materia di ispirazione, in Croazia si manifestò invece una certa incertezza nel modo di trattare tale soggetto. C'era fu enorme attenzione agli aspetti politici e ideologici che, il governo di Tudjman e il suo ministero della cultura, non si preoccupavano tanto di nascondere nel trattamento di temi patriottici e nazionali: i cetnici serbi diventavano l'incarnazione del male e i croati martiri o santi, ma i film costruiti su queste rappresentazioni semplicistiche venivano fortemente contestati dalla critica e scartati dal pubblico<sup>9</sup>. Secondo lo scrittore e critico Jurica Pavičić<sup>10</sup>, la fine del comunismo e l'inizio della presidenza di Franjo Tudjman determinarono la crisi del cinema in Croazia: gli anni '90 sono considerati dalla critica come il peggior periodo nella produzione cinematografica nazionale dalla fine della seconda Guerra Mondiale, e individua le seguenti cause. Prima, tale crisi fu tipica di tutti i paesi post-comunisti, che si convertirono al sistema capitalistico, dopo il crollo del blocco comunista e del suo sistema economico, che garantiva un sostegno statale in ogni settore della cultura. In campo cinematografico, nel momento in cui mancarono i sussidi statali, i registi smisero di fare del regime l'argomento privilegiato o il bersaglio delle loro opere. Essi furono costretti a confrontarsi e competere sul mercato con l'industria cinematografica occidentale e presto capirono che non c'erano più un pubblico e un mercato interessati ai loro film, l'audience occidentale era abituata ad altro e quelli erano ormai i gusti da soddisfare. La crisi croata fu anche più profonda, a causa della natura fortemente nazio-

<sup>8</sup> Goulding, *Liberated cinema*, cit., p. 209.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 210.

<sup>10</sup> J. Pavičić, *Croatian film in the 1990's*, «Kinoeye», 15 maggio 2000.

nalista dei registi orientati al regime. Seconda, in generale gli anni '80 furono il periodo di crisi del vecchio cinema europeo d'autore; inoltre la diffusione di una mentalità post-modernista e il boom economico di Hollywood spinsero i registi a cambiare il modo di trattare la narrazione cinematografica. Gli autori europei erano ancora legati a schemi vecchi, sentiti ormai come noiosi e superati, in cui naturalmente il cinema croato si inseriva. Terza, i vecchi registi classici smisero di fare film all'inizio degli anni '90, con qualche eccezione: della generazione degli anni '40, il regista più importante è Rajko Grlić (1947), ma egli lasciò la Croazia e andò ad insegnare regia negli Stati Uniti. Tale gap generazionale fu tipico della cultura croata: la generazione nata durante il boom economico jugoslavo (anni '60 e '70), durante cioè il miglior periodo del regime di Tito, influenzò fortemente i media, la politica e l'economia, ma fu totalmente assente in cinema, teatro e letteratura. La generazione degli anni '50 scelse altri ambiti di lavoro creativo come il giornalismo, il design e l'architettura. Infine il regime di Tadjman, anti-moderno e logocentrico, non si occupò mai molto del cinema, a differenza di Tito che ne fu un grande amante, frequentatore dei festival nazionali come Pola. Tadjman usò il cinema principalmente per motivi di propaganda; anche Tito naturalmente lo fece, ma la sua macchina di propaganda comunista aveva stabilito un livello di qualità che necessitava di abilità e competenza.

Fino a che il governo di Tadjman si disinteressò alla qualità del cinema che veniva prodotto nel paese, girare film di propaganda (nella maggioranza film di guerra) si trasformò in una disciplina per professionisti perdenti, registi con un forte background politico ma senza maestria. Significativa fu la reazione del pubblico croato durante il periodo dal 1991 al 1995: l'odio e la propaganda politica unite alla scarsa qualità professionale di numerosi film di guerra resero ostile il pubblico al cinema nazionale. Basti pensare che, nello stesso periodo, i film serbi, diffusi in video illegali, divennero molto popolari tra gli abitanti delle città croate. Successivamente i film serbi, distribuiti regolarmente in Croazia, continuarono ad attirare il pubblico. La diffidenza del pubblico verso il proprio cinema fu un vero peccato per la nuova generazione di registi che si preparava a riscattare questa triste leggenda. Nella crisi creativa e industriale degli anni '90, l'unico spiraglio di cambiamento si verificò con un gruppo di autori che diedero vita allo Young Croatian Film, un movimento nato nel 1993, quando l'Accademia di Zagabria diplomò una decina di studenti particolarmente promettenti, destinati a risollevarne a livello internazionale le sorti del cinema croato alla fine del secolo. Jurica Pavičić, nel suo articolo per *Kinoeye*<sup>11</sup>, scrive che questa generazione di giovani, nati tra il 1964 e il 1973, non venne accolta molto calorosamente

<sup>11</sup> Pavičić, *Croatian film*, cit.

dalle autorità. Definito “la generazione di guerra”, il gruppo si impegnò nella realizzazione di documentari e film di finzione sul conflitto degli anni '90, rifiutando completamente la forma ufficiale che il governo voleva dare all'interpretazione della storia. Negli anni 1998-1999, i film croati cominciarono a guadagnare riconoscimento e premi internazionali; il clima politico stava cambiando e ciò si rifletteva anche nel cinema: i registi dello Young Croatian Film non furono più costretti a confrontarsi con le imposizioni e gli ostacoli del potere politico che aveva sterilizzato il cinema croato precedente. Tutto quel sottile sistema di proibizioni e censure scomparve con la caduta del partito HDZ alle nuove elezioni. Dopo la fine del regime, la situazione della produzione cinematografica era ancora drammatica. Alcuni cambiamenti si verificarono nella rete televisiva nazionale (HTV), che aveva vissuto sotto una pressione politica molto più forte rispetto al cinema, e che divenne il principale produttore di film croati. La più importante casa di produzione, la Jadran Film, vittima di magnatismo sotto il controllo di uomini d'affari dell'era Tadjman, venne schiacciata dall'impossibilità di adeguarsi ad alcune innovazioni tecnologiche del settore e perse numerose occasioni di co-produzione con altri paesi.

A proposito delle personalità artistiche dello Young Croatian Film, Ivo Skrabalo<sup>12</sup>, docente e critico cinematografico, scrive che il termine si riferisce a quell'elemento di ottimismo che apparve in un periodo di gran confusione, quando il sistema para-statale di finanziamento della produzione scomparve. In quegli anni, l'Accademia divenne la sorgente di una schiera di talentuosi registi, cameramen, editori e attori. Già il primo film di questa nuova generazione, *Mirta uci statistiku* (*Mirta is studying statistics*) di G. Dukić e di D. Suvak, fece intuire una rinnovata sensibilità, una svolta ironica rispetto alla visione convenzionale delle generazioni precedenti. Durante la guerra, essa divenne anche il tema principale dei soggetti cinematografici; i primi di questo tipo, girati da registi veterani, vennero accolti come copie di film partigiani o imitazioni di altri lavori dello stesso genere. Solo questa nuova schiera di registi, che, durante il conflitto, svolgevano il servizio militare o si trovavano nei campi di battaglia, riuscì a proporre un nuovo modo di interpretare gli eventi.

### *Bosnia Erzegovina: filmare per sopravvivere*

Gli anni '60 rappresentarono il vero boom per la Jugoslavia in tutti i settori di produzione: nel cinema si affermarono vari filoni, tra cui il più diffuso fu quello storico, che si occupava del recupero del passato glorioso della

<sup>12</sup> I. Skrabalo, *Young Croatian Film*, «Kinoeye», 25 ottobre 1999.

Seconda Guerra Mondiale. Il 1962 fu l'anno per la Bosnia Erzegovina del primo grande kolossal, *Kozara* di V. Bulajić (regista di *Bitka na Neretvi*), prodotto caratteristico dell'epica ricostruzione della Resistenza; intanto la scuola documentaristica di Sarajevo stava diventando un movimento di culto di tutta la Jugoslavia, grazie a figure come Bato Čengić. Si aprì così una fase di affermazione di registi locali bosniaci, dopo la grande apertura di Sarajevo a registi di Belgrado e Zagabria.<sup>13</sup> Prima dello scoppio della guerra, Sarajevo era un piccolo ma vitale centro di produzione e cultura cinematografica. Negli anni '50, molti documentaristi si riunirono nella *Bosna film*, raggiungendo una buona fama nel mercato domestico e internazionale, sia per l'inventiva stilistica sia per l'audacia politica.

Due documentaristi diventarono dei punti di riferimento: Bato Čengić e Boro Drašković, che emersero alla fine degli anni '60, distinguendosi anche nella produzione di film di finzione e contribuendo alla diffusione di nuove tendenze cinematografiche. Boro Drašković esordì nel 1969 con il suo primo film di finzione, *Horoskop* (*Horoscope*), un dipinto della vita in una piccola città dove la vitalità repressa della gioventù può trasformarsi in violenza. Il suo film più importante degli anni '90 è *Vukovar, jedna priča* (*Vukovar, a story*), storia di un amore funestato dalla guerra, ambientato nella cittadina croata di Vukovar. Bato Čengić invece studiò cinema all'Università di Sarajevo, e, trasferitosi a Londra per alcuni anni di specializzazione, ebbe anche l'occasione di lavorare con John Schlesinger e altri registi della BBC.

Nella storia del cinema contemporaneo, due sono i nomi di origine bosniaca che hanno maggiormente portato il cinema balcanico all'estero. Pur usando la guerra come argomento privilegiato delle sue opere, Emir Kusturica non è così inquadrabile nella produzione bosniaca, non solo per le vicende personali che lo portarono a lavorare fuori dalla Bosnia Erzegovina e da Sarajevo, ma anche per lo stile particolare che ha rielaborato la guerra e la vita degli zingari rom con elementi onirici e surreali.

Danis Tanović invece si distinse nel panorama internazionale con la vittoria del premio Oscar al miglior film straniero *No man's land*, opera ambientata durante il conflitto serbo-bosniaco, atto di denuncia dell'assurdità delle guerre che perde i connotati specifici del conflitto balcanico e trasmette un messaggio universale. Dopo alcuni film girati all'estero e un temporaneo abbandono delle tematiche bosniache, il giovane regista è tornato a raccontare la patria con la sua ultima opera *Cirkus Columbia*. Danis Tanović è uno degli artisti più talentuosi usciti dall'Accademia di Arti Drammatiche di Sarajevo, studente del regista produttore Ademir Kenović (*Kuduz, The Perfect circle*). Nella drammatica condizione dell'assedio, Kenović, insieme a Ismet Arnautalić, fondò un gruppo di registi,

<sup>13</sup> E. Tataragić, *Il cinema prima di Dolly Bell*, in: A. Sidran, P. Del Giudice (cur.), *Romanzo Balcanico*, Roma 2009, p. 205.

tecnici e giovani studenti che rimasero in città e documentarono la vita a Sarajevo fino alla fine dell'occupazione. Il gruppo prese il nome di SaGA, Sarajevo Group of Authors, e divenne punto di riferimento e raccolta di tutti gli intellettuali e artisti rimasti in città, con lo spirito di continuare a lavorare nonostante la guerra, raccogliendo membri di tutte le confessioni religiose e origini etniche. L'intento principale del SaGA era girare *come faceva Charlie Chaplin*: registrare ogni giorno, tutto quello che li circondava, non certo le grandi azioni militari, ma la vita quotidiana degli abitanti e la loro lotta per la sopravvivenza. Con i numerosi materiali girati, gli sforzi di tutti gli operatori del SaGA confluirono in due opere collettive: *Street under siege*, progetto televisivo di P. Barrat per realizzare un diario dell'assedio attraverso i racconti di vita di una strada di Sarajevo, trasmesso ogni giorno dalla BBC; e *MGM Sarajevo*, un montaggio di video tratti dai documentari girati dal gruppo, in occasione dell'invito a Cannes da parte di Pierre Henri de Leau.

*Savršeni krug (The Perfect Circle)* di Ademir Kenović, del 1997, fu il primo film girato dopo la guerra, una coproduzione francese-bosniaca, scritto insieme a Abdulah Sidran<sup>14</sup> che diede anche alcuni caratteri al personaggio principale. La storia è quella del poeta Hamza che offre ospitalità a due orfani sconosciuti nella Sarajevo assediata. Il regista non dovette ricostruire alcun impianto scenografico: la devastazione è quella reale, lasciata dopo gli accordi di Dayton. La città e i suoi abitanti sono il vero cuore del film che fornisce un ritratto, poco sentimentale ma animato, dell'ambiente in cui si muovono i protagonisti; la capitale si trasformò in qualcosa di spettrale, apocalittico, con le macchine accatastate come barricate, le strade crepate e i palazzi sventrati dalle granate. Il film vuole testimoniare (forse meglio di un documentario) lo spirito di perseveranza e improvvisazione nella sopravvivenza dei cittadini, rifiutando qualsiasi tono accusatorio, moralizzante o eroico<sup>15</sup>.

Dopo la guerra, il SaGA si sciolse e ogni sua personalità ha continuato a lavorare singolarmente. La più importante eredità del gruppo, oltre ai documentari prodotti, fu la fondazione nel 1998 della casa di produzione Refresh, ad opera di Kenović, che così ha voluto dare una certa continuità all'attività cominciata durante la guerra. Infatti molti dei registi del SaGA, in particolare i più giovani che all'epoca erano studenti, ora sono i nomi più conosciuti del cinema bosniaco. La Refresh production è impegnata, ancora oggi, nella produzione cinematografica e televisiva: i film di S. Vuletić, P. Žalica, O. Svilicić, R. Grlić, cortometraggi di giovani talenti presentati al Sarajevo Film Festival, programmi televisivi, pubblicità e video.

<sup>14</sup> Poeta, sceneggiatore, drammaturgo, ha pubblicato numerose raccolte di poesie; nel 2009 ha pubblicato *Romanzo Balcanico*, a cura di P. del Giudice, Roma.

<sup>15</sup> Goulding, *Liberated cinema*, cit., p. 231.

*Serbia: grottesco Cabaret balcanico*

Nel 1962 la Jugoslavia decise di abolire il Fondo Federale per il progresso dell'industria cinematografica, decisione che portò ad una decentralizzazione della produzione con lo sviluppo di imprese provinciali e localizzate nelle singole repubbliche. La produzione cominciò così ad essere finanziata da fondi repubblicani, poi, dal 1974, subentrarono anche dei finanziamenti provinciali, per i quali vennero istituiti una tassa speciale sui biglietti e un contributo locale per attività culturali. Nonostante tali cambiamenti, nella Jugoslavia di Tito, la produzione cinematografica serba incideva più del 50% su tutta la produzione jugoslava.

Anche il settore cinematografico jugoslavo fu colpito dal fenomeno mondiale, dei primi anni '60, di decrescita del numero di spettatori a causa dell'avvento della televisione, così come la diffusione dell'homevideo alla fine degli anni '80. In una situazione di crisi riguardante l'industria cinematografica mondiale, all'interno della federazione, Serbia e Montenegro riuscirono a mantenere un buon livello di produzione, assicurandosi finanziamenti attraverso cooperazioni internazionali, con le repubbliche jugoslave, collaborazioni con sponsor, televisione, società di produzione video e lo stato<sup>16</sup>.

Nel periodo dai primi anni '60, da quando si registrò un profondo calo di sale cinematografiche ed un'espansione della televisione, fino al 1991, la Serbia riuscì a produrre 300 film, trasformando sempre più la produzione domestica in una parte integrale della cultura nazionale serba<sup>17</sup>. Le ragioni di questa forte posizione probabilmente vanno ricercate anche nella presenza di una legge del 1982 sull'industria cinematografica, che permise di istituire nel paese comunità permanenti per la produzione di film. Tra queste la prima e la più importante fu Art Film di Belgrado, seguita ben presto da altre specializzate in diversi generi. Da questi dati si può comprendere come la produzione cinematografica, e l'economia in generale, serba fosse la più solida e fiorente di tutte le repubbliche jugoslave, ma subì un duro colpo negli anni '90, quando il paese venne colpito da una forte crisi economica a causa della guerra. Le sanzioni internazionali sulla FRY ebbero un effetto devastante: più del 70% delle sale cessò l'attività, il numero di spettatori diminuì dell'80% e le esportazioni di film nazionali si fermarono completamente, come si fermò la partecipazione ai festival internazionali<sup>18</sup>. Nonostante le difficili condizioni economiche, causate soprattutto dalle sanzioni, la produzione cinematografica non si arrestò, e dal 1991 al 1995 furono prodotti 32 film, dato che

<sup>16</sup> R. Ranković, *History of serbian cinematography*, SNF Cultural Department [www.serbnatlfed.org](http://www.serbnatlfed.org)

<sup>17</sup> V. Kacakova, *The mechanisms of financing the film industry in Macedonia*, Interdisciplinary postgraduate studies, Lyon 2007, p. 88

<sup>18</sup> R. Ranković, *History of serbian cinematography*, cit.

testimonia la volontà del cinema serbo di sopravvivere. Dopo il 1991 molte comunità permanenti, come molte imprese 'storiche', non furono più in grado di portare avanti i loro affari, a causa della drammatica situazione del mercato cinematografico serbo, completamente isolato dal panorama internazionale; infatti, oltre alla chiusura delle sale, tale isolamento rese impossibile l'acquisto del materiale filmico e l'equipaggiamento pratico per girare i film; Avala film per esempio, un tempo la più importante casa di produzione serba, mantenne il suo ruolo egemone fino a quando riuscì a procurare equipaggiamento, attrezzature e locali. Una delle risorse di finanziamenti era ancora la Radio Televisione Belgrado/Serbia, che rimaneva uno dei maggiori produttori e coproduttori del paese, insieme al contributo del Ministero della Cultura della repubblica. L'Accademia di Arte, Film e Scienza, in occasione del primo secolo di cinema in Serbia, divise la produzione nazionale, dal 1945 al 1995, in tre fasi: gli inizi professionali (1947-1956), la crescita della creatività (1957-1966) e la maturità (1967-1995). In questo arco temporale di grandi cambiamenti, dall'Onda nera jugoslava alla guerra degli anni '90, vennero prodotti film di registi non solo di Belgrado, ma anche di Novi Sad e altre parti della Serbia. Gli stereotipi e i criteri estetici passati vennero abbandonati per l'affermazione, da parte di ogni regista, di atteggiamenti ed espressioni individuali, con un grande coinvolgimento personale nelle loro opere. Questi elementi caratterizzarono la nascita e lo sviluppo della corrente Onda nera, successivamente arrestata da una campagna repressiva lanciata dal potere politico all'inizio degli anni '70, che fece emergere autori che continuarono a fare film fino agli anni recenti. Alla metà degli anni '70 si affermò una nuova generazione di registi, noti come *Scuola cieca*, da cui emersero i nomi di G. Marković, G. Paskaljević, S. Karanović. Continuando la tradizione di un cinema d'autore, questi registi realizzarono opere che affrontavano i contrasti sociali, con personaggi liberi da stereotipi e atmosfere dell'ambiente domestico, in cui era possibile vedere anche attori stranieri conosciuti. Si guardava agli autori del passato, per trovare delle risposte ai quesiti della vita moderna: classici della letteratura e drammi teatrali vennero adattati per il grande schermo e cominciò una stretta cooperazione con la televisione<sup>19</sup>. Dal dopoguerra, la televisione giocò un ruolo molto importante nell'industria cinematografica serba e prima ancora jugoslava. La messa in onda di film in televisione cominciò ad essere regolare dal 1956, quando la tv entrò anche in Jugoslavia. Da quel momento il numero di film inseriti nella programmazione televisiva aumentò continuamente, poi, dalla fine degli anni '80, la tv iniziò ad avere un ruolo anche nella produzione cinematografica. I rapporti di coproduzione e il volume dei finanziamenti al cinema vennero successivamente regolati dalla legge per l'industria cinematografica della repubblica serba del 1991, secondo cui (art.19) la tv avrebbe avuto addirittura l'obbligo

<sup>19</sup> *Ibid.*

di prendere parte al finanziamento di film di finzione e documentari inclusi nel programma del Ministero della Cultura. Così si può stimare che, dei film girati dal 1991 al 1997, circa il 78% furono frutto di una coproduzione con la televisione, mentre un 22% vennero finanziati da produttori indipendenti<sup>20</sup>.

Il nuovo millennio, dopo le elezioni che videro la sconfitta di Milošević, si aprì pieno di speranza ad alcuni grandi problemi che rimanevano irrisolti, ma il paese non aveva perduto completamente le potenzialità: una schiera di attori e attrici di talento insieme a registi, artisti, tecnici cinematografici e a piccole case di produzione innovative riuscirono a sopravvivere. Cominciarono a sopraggiungere finanziamenti da diverse fonti, dai modesti sussidi statali alle collaborazioni con reti televisive e radiofoniche nazionali e straniere. Inoltre, con la fine dell'embargo, ripresero i finanziamenti europei e le coproduzioni internazionali. Si preparò il terreno per quello che viene chiamato *Nuovo cinema serbo*, un cinema che finalmente conquistò una certa autonomia dalla dittatura e dal terrore. Come ha riportato nel suo saggio Ana Janković Piljić<sup>21</sup>, dell'Università di Belgrado, il cinema serbo si è liberato da una censura ideologica, che aveva costretto molti intellettuali e autori ad un isolamento mentale e fisico. Il cinema iniziò ad essere indipendente nel momento in cui si emancipò a livello economico dalle costrizioni finanziarie che manovrarono l'industria cinematografica, dagli anni '90 fino al 2000, ma la libertà finanziaria portò inevitabilmente alla ricerca di una nuova identità. Uno dei manifesti cinematografici della produzione post-Milošević, ritratto corale della popolazione serba alla fine degli anni '90, è il film *Bure Baruta (The Powder keg)* di Goran Paskaljević. Tratto dall'opera omonima teatrale di Dejan Dukovski, autore di origine macedone che scrisse tale opera durante il periodo della guerra in Bosnia Erzegovina. L'origine del testo sembra aver influenzato molto il film a partire dall'ambientazione, una Belgrado notturna ripresa come un teatro di posa, che vive attraverso i suoi protagonisti, la gente comune. E il teatro viene anche richiamato nella cornice in cui si inseriscono le storie di *Bure baruta*: recuperando la figura dell'attore-narratore di *Cabaret* di Bob Fosse, che apre e chiude il racconto, Paskaljević costruisce un film corale a episodi, con vicende umane accomunate da una notte della Belgrado di fine anni '90 e le ferite di un destino balcanico tragico. Lo stesso regista spiegò di aver voluto mostrare lo stato d'animo del suo popolo, succubo nella vita quotidiana delle conseguenze dell'embargo che, pur diretto a colpire il regime, indeboliva soltanto la popolazione. Ci vollero anni perché la gente lottasse per un paese democratico lo stato di terrore, instaurato da Milošević, fondò una società basata sulla legge del più forte, dove la cultura del fatalismo non permetteva alcuna iniziativa di cambiamento. Per

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> A. J. Piljić, *Who's afraid of Alice in Wonderland?*, «Kinokultura», 9 ottobre 2009.

questo i personaggi credono di tenere in pugno la loro vita, ma vengono trascinati dal caso e dal dilagare di una follia balcanica che pervadeva il paese<sup>22</sup>. Riguardo al testo di partenza, il regista lo definisce un testo in cui tutti possono riconoscersi, dal momento che rappresenta molto bene lo stato d'animo dei Balcani e dotato di una particolare ironia nera; per questo chiese a Dejan Dukovski di collaborare alla sceneggiatura<sup>23</sup>. Dina Iordanova ha definito il film «Belgrado come stato mentale» tradotto in immagini che parlano di una tragica e destabilizzante perdita di sostanza, potenziata dal rifiuto di emigrazione. L'amarezza e l'istinto alla vendetta, la pazzia e la frenesia risultano intensi e senza senso<sup>24</sup>. Il film fu realizzato grazie ad una coproduzione internazionale, dopo che la tv serba ne rifiutò il finanziamento, per la posizione "in prima linea" del regista nelle manifestazioni antigovernative dell'inverno 1996/1997<sup>25</sup>. Oltre a questo primo ostacolo, il regista venne sottoposto a numerosi attacchi da parte della stampa serba per le sue critiche al regime, così decise di abbandonare la Serbia per la seconda volta e di cercare una nuova location per il suo prossimo film<sup>26</sup>.

#### *Macedonia: la ricerca di un'identità*

Repubblica più povera della Jugoslavia, la Macedonia offrì un contributo modesto, ma non insignificante, allo sviluppo della cinematografia jugoslava. Skopje rimane ancora oggi il centro principale della produzione cinematografica macedone, dove nel 1947 nacque la Vardar film, casa che, in più quarant'anni di attività jugoslava, produsse circa cinquecento documentari, corti e cartoni animati e più di quaranta film di finzione<sup>27</sup>.

In occasione di una rassegna al Festival di Trieste, S. G. Germani<sup>28</sup> ricordò che, nella realtà jugoslava, erano proprio cinema e letteratura le uniche ad affrontare il tema dell'identità nazionale. La vicenda macedone si lega inesorabilmente ai concetti di arcaicità e ritardo, per un paese che diede i natali ai primi registi balcanici, i fratelli Manaki, ma che, solo nel secondo dopoguerra, vide rinascere un cinema prima dominato da registi di altra provenienza. Negli anni '60, mentre si diffondeva il fenomeno dell'Onda nera jugoslava, i registi macedoni ne recuperarono alcuni aspetti inserendovi caratteri regio-

<sup>22</sup> Alpe Adria cinema, *Catalogo Trieste Film Festival*, a cura di, Trieste 1998/1999, p. 59.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> D. Iordanova, *Cinema of flames*, Londra 2001, p. 269.

<sup>25</sup> Rivista del Cinematografo: [www.cinematografo.it](http://www.cinematografo.it)

<sup>26</sup> *Catalogo Trieste...*, cit., p. 59.

<sup>27</sup> Goulding, *Liberated cinema*, cit., p. 222.

<sup>28</sup> S. G. Germani, *Nel raggio della Macedonia*, in: *Catalogo Trieste Film Festival*, a cura di Alpe Adria cinema, Trieste 1999/2000, pp. 127-128.

nali specifici. Gli autori macedoni del dopoguerra furono soprattutto scrittori-sceneggiatori, come Vlado Malevski o il romanziere Slavko Janevski, che firmò i due film del regista sloveno Štiglic, fino a Drakul e Georgievski. Drakul, morto nel 1999, utilizzò l'intreccio di mito e melodramma per il film macedone del regista serbo Mitrović, *Do pobedata i po nea* (*Before and After the Victory*, 1966), e nelle opere di Branko Gapo e Ljubiša Georgievski. Taško Georgievski invece esordì nel lungometraggio con la sceneggiatura di *Memento* di Osmanli, una specie di *Hiroshima mon amour*, in cui la catastrofe di un terremoto si unisce al tema della guerra. Lo sceneggiatore continuò la sua attività negli anni '80, fermandosi poi al capolavoro *The Red Horse* di Popov, del 1981, con un breve ritorno nel 1997 per *Preku ezeroto* (*Across the lake*), film di debutto di Antonio Mitrikeski, una coproduzione tra Macedonia e Polonia, presentato ai festival del Cairo e Molodist. Nel cinema macedone degli anni '70 e '80, due sono i nomi che dominano il panorama nazionale: Kiril Cenevski e Stole Popov. In particolare Popov realizzò due film molto importanti, *Crveniot konj* (*The Red Horse*) del 1981, e *Srecna nova '49* (*Happy New Year '49*) del 1986, fino agli ultimi lavori degli anni '90. *Gypsy Magic* del 1997, una coproduzione franco-macedone, fu l'ultimo lavoro del cineasta, con cui vinse il premio Antigone d'oro al festival di Montpellier. Scritto da Vladimir Blaževski, il film è incentrato sulle vicende di una grande famiglia rom stanziata in un improvvisato campo zingaro in Macedonia. In contrasto con la povera condizione della vita quotidiana ci sono i sogni e le aspirazioni del protagonista, Taip, che vuole riscattare la famiglia e migrare in India, l'antica patria zingara. Il film è ricco di rievocazioni della cultura zingara, con violenza, scontri di sangue secondo la legge del coltello e momenti di passione e humour<sup>29</sup>. Dopo l'indipendenza, nel 1991, in Macedonia la Costituzione e la Legge sulla Cultura diedero un certo orientamento verso il rispetto delle libertà e dei diritti civili, incoraggiando la diversità culturale. Venne così introdotto un concetto civile di cultura e un sistema decentralizzato, la garanzia di uno status di uguaglianza per imprese pubbliche e private nel settore della cultura, finanziando le attività di interesse nazionale. Nonostante le buone premesse 'sulla carta', pochi di questi propositi vennero messi in pratica, rendendo necessaria nel nuovo secolo una revisione della Legge sulla Cultura, emendata poi nel 2003<sup>30</sup>. Per il settore cinematografico esiste una Commissione che vaglia i progetti presentati e funziona come organo di consulenza per il Ministero, che alla fine potrà decidere quale progetto cinematografico finanziare. In questi ultimi anni si è verificata una graduale diminuzione nel supporto finanziario dello Stato, che così ha influenzato il numero di nuovi film prodotti. Il governo ha cercato di risolvere la situazione, considerando

<sup>29</sup> Goulding, *Liberated cinema*, cit., p. 227.

<sup>30</sup> Council of Europe, *CDCULT: Cultural Policy in the former Yugoslav Republic of Macedonia-National Report*. Council of Europe, Strasburgo 2003.

l'importanza del cinema nella promozione degli specifici valori culturali del paese, in particolare la ricerca di un'identità, obiettivo continuamente perseguito da tutta la società macedone del post-indipendenza. In questo cammino, molto importante è stata la creazione del primo Fondo Cinematografico nazionale, che costituisce una risorsa finanziaria fondamentale per il settore e fornisce una struttura trasparente al processo di gestione del supporto pubblico al settore cinematografico<sup>31</sup>.

Dopo la dissoluzione della Jugoslavia, i cambiamenti socio-politici ed economici del paese ebbero profonda influenza nel settore pubblico e culturale; la produzione cinematografica ha subito una riorganizzazione dei criteri di finanziamento, ma rimane il fatto che, fino al 2008, soltanto la Vardar film riuscì a mantenere una certa continuità di produzione di lungometraggi e documentari. Nello stesso periodo nacquero numerose case private, sorte soprattutto per avere accesso legale ai fondi pubblici per il cinema, ma non riuscirono a mantenere la stessa stabilità. Già alla metà degli anni '60, alcuni registi si definirono indipendenti e si organizzarono riunendosi in associazioni e collaborando anche con la casa di produzione di stato, senza mai considerarsi parte di essa. Tali tendenze indipendenti sfociarono nell'Associazione di Registi Cinematografici. La competizione instauratasi tra la Vardar film e l'Associazione contribuì ad un grande sviluppo della cinematografia macedone. Successivamente, dopo la scomparsa dell'Associazione, la vecchia società di stato rimase un punto di riferimento della produzione macedone, condivisa poi anche con Makedonija Film (casa di distribuzione) e City Cinemas (casa di proiezione nazionale). Dal 1991, nacquero numerose società private che ebbero più o meno fortuna, spartendosi il mercato nazionale fino ai giorni nostri<sup>32</sup>. Molte di queste case, in tempi recenti, per poter finanziare i propri progetti, si sono impegnate anche in coproduzioni; la prima in Macedonia avvenne per il film *Before the rain* (*Prima della pioggia*) di Milcho Manchevski e fu un successo dal momento che il film vinse il Leone d'oro al Festival di Venezia del 1994. *Before the rain*, nominato anche agli Academy Awards come miglior film straniero, è un'opera divisa in tre episodi intrecciati: *Parole, Volti, Immagini*. Fin dalla prima scena del film e poi nella sua struttura narrativa, la figura del cerchio è un elemento molto forte che ci conduce dentro un mondo dove religione e tradizione popolare si mescolano assieme, un'opera fortemente intrisa di suggestioni, natura, paesaggio, tradizione e storia del paese che ha partorito questo regista ormai internazionale.

Manchevski, nelle interviste per Cineaste e Kinoeye<sup>33</sup> ha dichiarato di non aver voluto girare un film politico sulla Macedonia o che spieghasse cosa

<sup>31</sup> *National programme for culture for the period of 2004-2008*, in «Official Gazette of Republic of Macedonia», nn. 31/98, 29/03.

<sup>32</sup> Macedonian cinema information centre, *Production*, in: [http://www.maccinema.com.mk/e\\_produkcija.asp](http://www.maccinema.com.mk/e_produkcija.asp)

<sup>33</sup> N. Sonmez, *The rain comes again?*, «Kinoeye», 30 aprile 2001.

stesse succedendo nel paese, tuttavia la sua opera tratta il tema della guerra, senza mostrarne una sola immagine, e contiene numerosi riferimenti ad un conflitto specifico del proprio paese: la difficile convivenza tra macedoni e la minoranza albanese. Forse il pubblico occidentale e internazionale difficilmente riesce a ricondurre le storie del film alla storia balcanica, ma lo apprezza come un insieme di storie d'amore tormentate tra diverse coppie accomunate dallo stesso destino tragico<sup>34</sup>. Questo ne è soltanto l'aspetto più superficiale, perché nel sotto-testo della pellicola c'è una forte componente storica che determina il destino dei personaggi, non a caso il cerchio si apre e si chiude con due morti generate tra i membri dello stesso nucleo familiare.

Per il Ministero della Cultura nazionale le coproduzioni sono possibilità importanti di aumentare il numero di film realizzati e ampliare la circolazione dei progetti così realizzati<sup>35</sup>. A proposito della distribuzione, fino al 1968, anno di nascita del primo vero distributore del paese, la Macedonia Film, una serie di istituzioni si avvicendarono senza grandi risultati. Dopo la rottura della Jugoslavia, si presentarono sul mercato interno diverse compagnie che cominciarono a stringere contratti con case internazionali come Warner Bros, Columbia, MGM ecc., per favorire l'arrivo nelle sale macedoni dei maggiori successi mondiali. Negli anni '90 poi, come in tanti altri paesi, la diffusione della videoregistrazione casalinga e della pirateria ha messo in crisi tutto il settore cinematografico, con la chiusura di numerose sale e la diminuzione degli spettatori<sup>36</sup>. Un punto di riferimento importante del cinema macedone oggi è la Cineteca che, fondata da una legge del 1974, iniziò le attività nel 1976. Essa conserva il materiale dell'intera produzione domestica e i film più importanti del mondo, con una collezione di più di 7.500 pellicole, con documentari, lungometraggi di finzione, film animati ed educativi<sup>37</sup>.

### *La realtà senza censure*

Questo viaggio cinematografico è cominciato all'interno dell'Unione Europea per spingersi poi sempre più a est, sul terreno di quello che un tempo fu il grande sogno di Tito. L'indagine è stata condotta su due binari: l'osservazione del percorso individuale di paesi, ultimi stati diventati indipendenti in Europa, e il loro rapporto con i paesi occidentali, nel desiderio di entrare nell'Unione. Dal punto di vista cinematografico (e culturale) caratteri

<sup>34</sup> A. Horton, *Before the rain*, «Cineaste», n. 3 1995, p. 44.

<sup>35</sup> *Official Gazette of Republic of Macedonia*, Act on the Ratification of the European Convention on Cinematographic Co-productions, n. 18/03.

<sup>36</sup> Macedonian cinema information centre, *Distribution*, in: [http://www.maccinema.com.mk/e\\_distribucija.asp](http://www.maccinema.com.mk/e_distribucija.asp)

<sup>37</sup> Cinematèque of Macedonia, Macedonian cinema information center, in: [http://www.maccinema.com/e\\_kinoteka.asp](http://www.maccinema.com/e_kinoteka.asp)

distintivi dei singoli paesi emersero già durante il regime titoista, ma, dopo le guerre degli anni '90, questi divennero fondamentali per l'affermazione dell'identità di ogni popolo. Il cinema e i suoi autori riflettono tale conflitto, soprattutto i vecchi maestri che si sono affermati negli anni del regime, che ora comunicano, nelle loro opere, un conflitto tra sentirsi jugoslavi e doversi riconoscere in un singolo paese.

Dalla Slovenia alla Macedonia, le differenze di ogni singolo stato emergono agli occhi di chi le vuole cercare e studiare, ma certi elementi rimangono comuni: l'uso del cinema per raccontare la realtà senza orpelli fantastici, senza filtri estetici che la rendano migliore di ciò che è nella vita delle persone; il coraggio di mostrare com'è vivere in Slovenia, in Bosnia Erzegovina o in Macedonia oggi, senza dover censurare gli aspetti più infamanti e sgradevoli, dal punto di vista estetico quanto narrativo. L'estrema veridicità delle storie e dei personaggi si riflette anche nella tecnica registica, di giovani autori come di vecchi maestri, con l'uso predominante della macchina a mano, la docufiction, l'uso di attori non professionisti (per esempio i film di Žilnik, *Ordinary people* di Perišić), sfociando quasi nel campo del documentario anche in pellicole di finzione. A differenza di altre cinematografie europee, qui il cinema è una stretta istantanea della realtà e della società, che non ha timore a mostrarsi per quello che è veramente. Dal punto di vista contenutistico invece il tema della guerra è la grande ombra incombente sulla maggior parte delle storie. Che i film la mostrino o no, essa è presente e silenziosa con le sue conseguenze, i traumi lasciati, raccontati soprattutto dalle nuove generazioni di registi che 'fotografano' la condizione dei giovani: le scarse opportunità di lavoro, la criminalità, la disgregazione familiare, ma anche la rivendicazione di una libertà di scelta, del poter essere onesti, le aspirazioni e la voglia di andarsene, costruire un futuro in un altro paese. Questo viaggio è iniziato all'interno dei confini dell'Unione Europea, perché comincia dall'unico paese dell'area ex-jugoslava ad esservi entrato, quello allo stesso tempo più vicino all'Europa occidentale e più distante da quella orientale. La Slovenia è anche l'unica cinematografia in cui il tema della guerra non è molto presente, lasciando spazio invece ai problemi dell'attualità, alla situazione del paese dopo l'entrata nell'Unione, al confronto con le altre nazioni nel mercato occidentale. Disoccupazione, condizione degli apolidi, criminalità organizzata, immigrazione clandestina, violenza in famiglia sono alcuni dei temi che hanno affrontato registi come Kozole, Sterk, Moderndorfer, Cvitković. Il cinema croato invece è ancora fortemente rivolto al passato, alla storia jugoslava con un recupero frequente della figura di Tito; si tratta di un cinema nazionalista che rispecchia lo spirito della gente, come hanno dimostrato gli ultimi sondaggi tra la popolazione sulla volontà di entrare nell'Unione Europea.

Se il cinema croato registra le difficili convivenze con la popolazione serba e gli odii lasciati dalla storia, il cinema bosniaco più giovane è ancora impegnato a raccontare i fatti di Sarajevo, tragedie belliche come Srebrenica o cosa significa vivere oggi in questi luoghi inevitabilmente segnati dalla

guerra degli anni '90, in famiglie distrutte che portano ancora ferite aperte. La Serbia, che più degli altri paesi avrebbe dovuto partorire un cinema di regime, quello di Milošević, è patria di grandi maestri di tutto il cinema balcanico: registi, intellettuali, attraverso i loro film, sono stati i più feroci critici e oppositori alla politica del dittatore serbo che aveva gettato il paese nella povertà dell'embargo e dell'isolamento. Per il cinema macedone sono stati presi in considerazione pochi autori, coloro che sembravano i più interessanti, premiati nel panorama internazionale. Dalle opere visionate però emerge, attraverso i protagonisti delle storie, una forte ricerca di un'identità, che la repubblica stessa fatica a trovare, lo spaesamento dei più giovani divisi tra chi è rimasto e ha dovuto scegliere da che parte stare, e coloro che, dopo essere stati lontani a lungo, tornano in un paese completamente cambiato.