

10

Europa Orientalis

# Europa Orientalis

“LA CACCIA ALLE FARFALLE”

CRISI E RINASCITA DELLE CINEMATOGRAFIE  
DEI PAESI SLAVI (1989-2009)

a cura di  
Cristiano Diddi e Francesco Pitassio

**“LA CACCIA ALLE FARFALLE”  
CRISI E RINASCITA DELLE CINEMATOGRAFIE  
DEI PAESI SLAVI (1989-2009)**

**a cura di Cristiano Diddi e Francesco Pitassio**

**Salerno 2010**

**COLLANA DI EUROPA ORIENTALIS**

**A CURA DI  
MARIO CAPALDO E ANTONELLA D'AMELIA**

**Estratto da Europa Orientalis XXVIII (2009)**

**Questo volume è stato pubblicato  
con un contributo dell'Università di Salerno**

**Copyright © 2010 by Europa Orientalis  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari – Università di Salerno  
Finito di stampare presso Poligrafica Ruggiero, Avellino (marzo 2010)**

EUROPA ORIENTALIS 28 (2009)

*LADIES' CHOICE:*  
LE DONNE NEL NUOVO CINEMA BULGARO\*

*Dina Iordanova*

Nell'autunno del 2008 venni invitata da Slobodan Šijan, uno dei maggiori registi serbi e oggi membro del comitato organizzatore del FEST (Belgrade International Film Festival), a partecipare a una tavola rotonda sulle cineaste dell'area balcanica. L'iniziativa doveva essere organizzata e moderata da un esperto del calibro di Ron Holloway. Parte del progetto consisteva nella compilazione di un ampio elenco del nostro 'oggetto di studio' – le registe dei Balcani. I partecipanti alla tavola rotonda si scambiarono reciprocamente informazioni a novembre, dicembre e gennaio, e l'elenco fu l'esito di uno sforzo collettivo.<sup>1</sup>

Nel febbraio del 2009, al mio arrivo a Belgrado Ron Holloway mi raccontò della conferenza stampa cui aveva partecipato quello stesso giorno, allo scopo di presentare ai giornalisti il nostro censimento. Gli era stata chiesta ragione di un numero così sorprendente di registe bulgare – diciassette – presenti nell'elenco: in fin dei conti, per altri paesi come la Serbia, la Croazia o la Bosnia-Erzegovina figuravano solo pochi nomi, e diciassette registe per la Bulgaria apparivano dunque un numero eccessivo. Holloway aveva replicato che un numero così significativo era probabilmente dovuto al fatto che una dei responsabili del censimento, Dina Iordanova, era bulgara.

Ma era proprio questa la ragione? Avevo effettivamente imposto un numero spropositato di nomi bulgari, trascurandone altri? L'elenco – in co-

---

\* Traduzione dall'inglese di Francesco Pitassio.

<sup>1</sup> Si veda la lista, inserita nel mio blog *DinaView* ([http://www.dinaview.com/?p\\_923](http://www.dinaview.com/?p_923)). Cfr. anche il resoconto dell'evento offerto da R. Holloway, "Moving Picture Magazine", 24 febbraio 2009 (<http://ron.movingpicturesmagazine.com/blog/default.aspx?id=92&t=SEE-Women-Film-Directors-at-Belgrade-FES>). Ronald Holloway ha prodotto un autorevole studio sul cinema bulgaro: *The Bulgarian Cinema*, N.J., Rutherford, 1986.

stante aggiornamento ed espansione – comprendeva i nomi di una regista per l'Albania e il Montenegro, due per il Kosovo, la Slovenia e la Macedonia, quattro dalla Croazia, sette dalla Bosnia-Erzegovina e altrettante dalla Serbia. Il fatto che apparissero solo tre registe turche, cinque rumene e sei greche – numeri chiaramente ben distanti dall'esaurire il panorama effettivo – può essere spiegato con il fatto che nessuno nel nostro gruppo era particolarmente specializzato in questi paesi. In ogni caso, in qualsiasi momento i nostri colleghi della ex Jugoslavia avrebbero potuto aggiungere altri nomi all'elenco. Eppure, ciò non si verificò. E se anche si fosse verificato, sarebbe stato necessario aggiungerne parecchi per arrivare a diciassette. Dunque, le mie origini sono una spiegazione solo parziale delle diciassette registe bulgare presenti nell'elenco: all'origine dei nomi che avevo individuato non c'era insomma solo il desiderio di far figurare i propri compatrioti in un elenco, e del resto fatico a immaginarmi come una sciovinista dedita alla causa del cinema bulgaro.

Durante quella stessa giornata, mentre parlavo con Silke Johanna Rübiger del Festival del cinema femminile di Dortmund/Colonia, mi capitò in più occasioni di tessere le lodi di una regista notevole come Binka Željazkova; della documentarista Nevena Toševa, una dei primi cineasti della storia ad essersi arrischiata a realizzare un film sulle detenute; della prolifica direttrice della fotografia Svetla Ganeva. Eppure, per quanto si trattasse di una specialista che da vent'anni promuove il cinema delle donne, Rübiger non ne conosceva nessuna. Per me non fu comunque una grande sorpresa: sono infatti avvezza a una simile indifferenza, quando faccio riferimento ai progressi del cinema bulgaro, e in fin dei conti le persone come me hanno il compito di integrare i dati e portare all'attenzione di un pubblico più ampio tali progressi.

Cionondimeno, quanto accadde a Belgrado con l'elenco delle cineaste bulgare fu un'esperienza illuminante. Ero certa che questi diciassette nomi non erano finiti nella lista a causa del mio patriottismo. Li avevo inclusi perché queste registe esistevano e avevano realizzato diverse opere, ottenendo un grande riscontro di pubblico, in patria e all'estero. Possibile che la Bulgaria fosse per qualche motivo differente dalla diffusa percezione dei Balcani, un luogo cioè in cui le donne hanno opportunità ridotte? Da bulgara, cresciuta tra gli anni Sessanta e i Settanta, di certo non mi ero mai sentita limitata nei miei interessi e scelte professionali; allora, forse la Bulgaria meritava di essere studiata come un caso emblematico di creatività femminile in ambito cinematografico?

A uno sguardo retrospettivo, oggi è indubbiamente questa l'impressione, considerato che il paese aveva fatto emergere un'eccellente cineasta come la già ricordata Binka Željazkova (1923-), una figura rimasta sconosciuta all'estero, a differenza di sue equivalenti centro-europee come l'ungherese Márta Mészáros o la ceca Věra Chytilová; e tutto ciò nonostante i riscontri e i premi che i suoi film hanno ottenuto nel corso degli anni e che rimangono ancora oggi in gran parte da riscoprire, distribuire, valutare e reintegrare negli annali della storia del cinema.<sup>2</sup>

Dunque, anziché una descrizione complessiva della cinematografia bulgara più recente, in questo studio per "Europa Orientalis" ho pensato di presentare le cose attraverso un prisma differente, quello delle donne.<sup>3</sup> In fin dei conti, per quanto l'indagine si limiti al cinema femminile, grazie al numero significativo di registe attive in questa tradizione nazionale, anche così non mancano di emergere le principali tendenze industriali, estetiche e tematiche abitualmente rilevate da una ricerca. Ad altri lavori è stato affidato il compito di occuparsi dei registi bulgari, come l'antologia *Cinema of the Balkans*, che tratta quattro film;<sup>4</sup> d'altra parte, la totale assenza di donne non è mai parsa sollevare obiezioni, perciò ho pensato che in questo caso ci si poteva concentrare proprio sulle donne, per cambiare un po'.

Ovviamente, le registe non sono le uniche bulgare ad aver dato un contributo alle arti. Una lista improvvisata non può che essere parziale, eppure, vale la pena menzionare alcune importanti protagoniste della cultura

---

<sup>2</sup> Nel presente contributo intendo concentrarmi sul quadro più recente; menziono perciò solo qui classici di B. Željazkova come *Privärzaniyat balon* (Il palloncino legato, 1967) e *Poslednata дума* (L'ultima parola, 1973). Uno studio di prossima pubblicazione di Lilla Töke indaga l'opera della cineasta, che viene presa in considerazione anche nel documentario della bulgaro-americana Elka Nikolova, *Binka* (2007). Si veda il sito web del film: <http://www.binkadoc.com/The%20Film.htm>.

<sup>3</sup> Un'indagine più esauriente del cinema bulgaro dopo il 1989 è rintracciabile nella mia monografia *New Bulgarian Cinema*, College Gate 2008. Un inquadramento della situazione dell'industria cinematografica bulgara successiva al 1989 si trova nel mio contributo a D. Petrie, M. Hjort (a c. di), *The Cinema of Small Nations* Edinburgh 2007, pp. 122-137. Si veda anche il monografico sul cinema bulgaro contemporaneo da me curato in "Kinokultura", 5, dicembre 2006 (<http://www.kinokultura.com/specials/5/bulgarian.shtml>).

<sup>4</sup> I film bulgari scelti per questo volume sono *Kradecät na praskovi* (Il ladro di pesche, Vulo Radev, 1964), *Kozijat rog* (Il corno caprino, Metodij Andonov, 1972), *Lačenite obuvki na neznajniža vojn* (Scarpe di vernice per un milite ignoto, Rangel Vulchanov, 1979) e *Mera spored mera* (Misura per misura, Georgij Djulgerov, 1981); cfr. *Cinema of the Balkans*, a c. di D. Iordanova, London 2006.

nazionale appartenenti a diverse generazioni: le scrittrici Dora Gabe, Elisaveta Bagrjana, Fani Popova-Mutafova, Blaga Dimitrova, Vera Mutafčieva, Sevda Sevan, Liljana Stefanova, Liana Daskalova, Vesela Ljuckanova, Rada Moskova, Teodora Dimova, Fedja Filkova, Mirjana Baševa, Petja Dubarova, Mirela Ivanova, Silvija Čoleva; o le registe teatrali Julija Ognjanova, Margarita Mladenova e Văzkresija Vichărova. Nell'ambito del cinema, diverse scrittrici hanno contribuito con sceneggiature (p. es. Svoboda Bučvarova, Liljana Michajlova, Malina Tomova) ed alcune sono state per lo più attive proprio come sceneggiatrici (Nevelina Popova, Valentina Radinska, Neri Terzieva); la studiosa di comunicazioni di massa Vera Najdenova ha invece goduto di una significativa presenza mediatica. Almeno due operatrici bulgare di alto profilo hanno lavorato in questo ambiente – un caso raro in una professione ancora largamente dominata dagli uomini. La prima è Svetla Ganeva (1951-), che ha al suo attivo più di trenta titoli, di cui quindici sono lungometraggi: il suo investimento nella tradizione di un cinema femminile è rimarcato dalla collaborazione stabile con la cineasta femminista Rumjana Petkova, per la quale ha fotografato lungometraggi importanti per più di vent'anni (1982-2004).<sup>5</sup> Eli M. Jonova (1953-), un'altra direttrice della fotografia, si è affermata come operatrice competente attraverso vari lungometraggi.<sup>6</sup>

In questa sede è appropriato ricordare anche le donne di origini bulgare appartenenti in senso ampio alla diaspora, figure non necessariamente note in patria, ma che operano in professioni legate al cinema: tra loro, una sceneggiatrice conclamata come Dorian Leondeff, in Italia; una docu-

---

<sup>5</sup> Figlia della regista femminista Binka Željazkova e dello sceneggiatore Christo Ganev, Svetla Ganeva ha studiato fotografia al VGIK di Mosca e iniziato a lavorare nel 1980, aggiungendo titoli alla propria filmografia al ritmo di uno l'anno. Le difficoltà del periodo post-comunista non paiono aver prodotto una battuta di arresto nel lavoro di questa professionista qualificata e rispettata, che è riuscita a incrementare il proprio lavoro nel corso degli anni Novanta e Duemila, in un momento in cui molti registi lamentavano difficoltà a causa della recessione.

<sup>6</sup> Nota per il suo lavoro in *Dom za nežni duši* (Una casa per anime buone, Evgenij Michajlov, 1981) e *Sezonăt na kanarčetata* (La stagione del canarino, Evgenij Michajlov, 1994), è emigrata in Canada dopo il 2001, per lavorare in televisione. Alla fine degli anni Novanta la Jonova ha partecipato a una produzione realizzata in Italia e classificata come film italiano, ma realizzata per intero da una troupe di emigrati bulgari: *L'assicurazione* (Max Freeman/Evgenij Michajlov, 1998). Successivamente ha lavorato a un documentario femminista della PBS, *A Woman's Place* (1998), della regista indo-canadese Paromita Vohra: un film sulle violenze domestiche perpetrate sulle donne della diaspora indiana.

mentarista come Zlatina Rousseva, in Belgio; la cineasta sperimentale Maria Koleva, in Francia, proprietaria del curioso cinema Cinoche, nel cuore di Parigi; la regista Christina Andreef, in Australia; e la celebre scrittrice Kapka Kassabova, a Edinburgo, il cui romanzo autobiografico *Nameless Street* sta per diventare un film.

#### Fare cinema. Uomini e donne

Cosa credo di mettere in rilievo, concentrandomi sul lavoro delle donne? Né più né meno, le cose che si rilevano di solito nelle indagini più consuete, le quali però regolarmente trascurano di esaminare il lavoro delle cineaste. Sul piano professionale, le linee di sviluppo generazionali e industriali sono in buona sostanza le stesse; tuttavia, considerata la maggior vulnerabilità femminile dinanzi alle congiunture avverse nei finanziamenti e nella distribuzione, l'attenzione portata alle donne permette di cogliere alcuni aspetti chiave del declino complessivo del cinema post-comunista in Bulgaria, in un periodo in cui la produzione di lungometraggi è crollata drammaticamente, da venticinque a una manciata di titoli per anno. Sul piano estetico, si segnalano progressi, ma anche battute d'arresto, e in questo i film delle donne riflettono le medesime tendenze di quelli realizzati dai colleghi uomini. Anche sul piano tematico, la gamma è la stessa, anche se sembrano esistere alcune sfere peculiari nel lavoro delle cineaste, che si concentrano su preoccupazioni segnatamente femminili, sulle minoranze e su vicende in genere neglette. In ultima analisi, mi piace credere che in questo testo si descriva il cinema bulgaro nel suo complesso, sebbene ci si concentri unicamente sulle donne.

Guardando al passato, si scopre che nel corso degli anni la posizione delle registe è analoga a quella dei loro colleghi: alla stessa stregua degli uomini, le donne attive tra gli anni Sessanta e Settanta ebbero la possibilità di misurarsi nel lungometraggio, salvo vedersi chiudere alcune delle proprie opere in un archivio. Binka Željazkova, ad esempio, subì ostacoli col suo primo lungometraggio, *A bjachme mladi* (Ed eravamo giovani, 1961), ed anche il suo 'esoterico' *Privāzaniyat balon*, tratto da Jordan Radičkov, ebbe una distribuzione molto limitata. Analogamente, Irina Aktaševa – di origini russe – si vide sequestrare il proprio *Ponedelnik sutrin* (Lunedì mattina, 1965), distribuito solo nel 1990. Entrambe le cineaste ebbero tuttavia modo di realizzare altri film nel corso degli anni, e la censura che le aveva colpite non le afflisse costantemente; una situazione simile alla sorte di molti altri registi attivi all'epoca.

Le registe esordienti negli anni Settanta ebbero le stesse possibilità degli uomini nell'accesso ai finanziamenti e furono in grado di girare molto più spesso rispetto al periodo successivo al 1989, durante il quale il calo dei finanziamenti fu generalizzato. La fine del socialismo di stato inaugurò infatti un periodo difficile per l'intera industria, segnato dalla contrazione delle quote di finanziamento centralizzato, dal caos nell'industria e da una conseguente crisi di identità. Le registe erano ora in grado di realizzare progetti in numero più limitato e a maggior distanza di tempo l'uno dall'altro. Le cineaste più giovani, che dopo il 1990 erano pronte a fare il proprio ingresso nella professione, poterono esordire nel lungometraggio in ritardo (come del resto gli uomini) e riuscirono a distribuire le proprie opere prime solo dopo aver ampiamente superato la soglia dei quarant'anni. I rappresentanti di questo gruppo sono spesso definiti la 'generazione perduta' del cinema bulgaro. Più recentemente, insieme ad alcuni registi giovani e promettenti, un gruppo cospicuo di giovani donne molto attive sta divenendo una presenza significativa nel cinema bulgaro contemporaneo.

In sintonia con molte cineaste dell'Europa orientale, la maggior parte di queste donne non si considera femminista. Registe rinomate come Márta Mészáros o Judith Elek hanno preso esplicitamente le distanze dal dibattito 'femminista'; allo stesso tempo, altre, come l'ungherese Ildikó Enyedi, hanno realizzato film innegabilmente femministi (*Az én XX. századom* [Il mio XX secolo], 1989), oppure, come la polacca Dorota Kedzerciawska, lavorano sistematicamente su temi femminili.<sup>7</sup> Tutte queste registe hanno un elemento in comune: non ce l'hanno con gli uomini (se si intende il femminismo come sinonimo di avversione nei confronti degli uomini) e, per citare un solo dato, buona parte di esse sono sposate e in molti casi lavorano a stretto contatto con il proprio compagno. Binka Željzkova, l'autrice femminista per antonomasia, ha sempre lavorato in collaborazione con il marito sceneggiatore, Christo Ganev; sua figlia, la prolifica direttrice della fotografia Svetla Ganeva, si è sposata con il regista di animazione Anri Kulev. La veterana Irina Aktaševa, originariamente cittadina sovietica, finì a lavorare in Bulgaria dopo il matrimonio con il regista Christo Piskov, con cui ha girato film per decenni; Marijana Evstateva-Biolčeva è sposata con il rinomato intellettuale e accademico Bojan Biolčev. Milena

---

<sup>7</sup> Non conosco dichiarazioni pubbliche su questo tema di cineaste di fama, provenienti dalla Grecia o dalla Turchia; penso a Tonia Marketaki, scomparsa negli anni Ottanta, all'acuta e giovane Olga Malea, o alle rinomate Yeşim Ustaoglu e Pelin Esmer in Turchia.

Andonova, oltre a essere figlia del noto regista teatrale e cinematografico Metodij Andonov, è stata a lungo sposata con il regista cinematografico Ivan Čerkelov; la direttrice della fotografia Eli Jonova si è fatta un nome di abile operatrice nei lungometraggi diretti dal marito Evgenij Michajlov. In breve, una bulgara attiva nel cinema ha probabilmente accanto a sé una persona dell'ambiente: un padre, un fratello o più spesso un compagno. Tale situazione si osserva del resto non solo tra le cineaste, ma anche in altre professioni: Margarita Mladenova, apprezzata regista teatrale, per più di vent'anni ha gestito la compagnia di teatro indipendente Sfumato insieme al marito Ivan Dobčev; la scrittrice Fedja Filkova era sposata con il poeta Nikolaj Kančev e la poetessa Mirela Ivanova col romanziere Vladimir Zarev, e così via. Forse si tratta di una particolare versione di femminismo, in cui la professionista non è necessariamente in conflitto con i colleghi (anche se, volendo, il quadro non si sottrae a una possibile lettura secondo il modello patriarcale).

Merita menzione un altro aspetto della peculiare presenza femminile nel cinema bulgaro: il ruolo svolto dai mentori maschili. La persona che più risponde alla descrizione è il regista Georgij Djulgerov (1943), che ha rivestito un ruolo speciale nella carriera di molte cineaste, in particolar modo della generazione più giovane, molte delle quali sono state sue allieve, mentre altre hanno recitato nei suoi film o lavorato come assistenti alla regia; di altre ancora egli è stato il produttore.<sup>8</sup>

### Generazioni

Tra le cineaste bulgare oggi attive è possibile distinguere tre generazioni, senza considerare le esponenti più anziane, tra cui le già menzionate Binka Željazkova (1923-), Irina Aktaševa (1931-) e la documentarista Nevena Toševa (1922-).

La generazione più matura annovera registe nate intorno al 1940, entrate nella professione negli anni Settanta e autrici di progetti finanziati dallo stato prima del 1989; proprio come gli uomini attivi nel medesimo periodo (Djulgerov, Plamen Maslarov, Kiran Kolarov), in alcuni casi hanno bene-

---

<sup>8</sup> Gli stessi film di Djulgerov realizzati dopo il 1989 sono per lo più imperniati su complessi personaggi femminili: spesso anime in pena come la protagonista zigana di *Černata ljustovica* (La rondine nera, 1997), le prigioniere intervistate in *Chubava si, mila moja* (Sei bella, mia cara, 2004) e la ragazza prostituita di *Lejdi Zi* (Lady Z, 2005).

ficiato di privilegi, in altri sono state censurate, e dopo la fine del comunismo hanno avuto alterne fortune nel reperimento di finanziamenti per nuovi progetti. La più parte di loro è ancora attiva nella produzione cinematografica, per quanto a un ritmo significativamente più lento, e laddove si sono trovate a competere per le scarse risorse, hanno avuto modo di confrontarsi con gli ostacoli frapposti nella società da un rinnovato e vigoroso maschilismo. Tra le registe di questa generazione vi sono Marijana Evstaveva-Biolčeva (1939-), Ivanka Gribčeva (1946-),<sup>9</sup> Rumjana Petkova (1948-),<sup>10</sup> e la documentarista Adela Peeva, nata nel 1947 ma giunta alla notorietà più tardi delle altre, dopo il 1989.<sup>11</sup> In sintonia con i crucci morali dominanti il cinema degli anni Ottanta, le donne di questa generazione e segnatamente Gribčeva e Petkova si sono dedicate alla realizzazione di film incentrati su temi specificamente femminili: il divorzio, il distacco dai figli, l'aborto (p. es. *Eva na tretija etaž* [Eva, terzo piano, Ivanka Gribčeva, 1987], tratto dal romanzo di Darina Gerova); oppure a più generici argomenti di indagine spirituale, quali l'amore, l'emancipazione, l'indipenden-

---

<sup>9</sup> Ivanka Gribčeva ha studiato regia al VGIK, a Mosca. Proveniente da una importante famiglia comunista – figlia di una veterana partigiana, Gen. Mitka Grabčeva, celebrata eroina della Resistenza antifascista e una delle poche donne della nomenclatura del PC – ebbe l'opportunità di iniziare a girare lungometraggi a soli 24 anni. Nel 1984 diresse la serie televisiva *V imeto na naroda* (In nome del popolo), basata sulle memorie materne. Nel corso di una carriera ormai distesa sull'arco di quattro decenni, la Gribčeva si è dedicata a film su soggetti contemporanei e ha continuato a collaborare con scrittori come Georgij Danailov, che ha apposto la firma alle sceneggiature di film della regista quali *Chirurgi* (Chirurghi, 1977) e *Edna kalorija nežnost* (Una caloria di tenerezza, 2003), e Dragomir Asenov, autore della sceneggiatura di *Najtežkijat grjach* (Il peccato più grave, 1981).

<sup>10</sup> La Petkova ha studiato al VGIK di Mosca, diplomandosi a 25 anni, nel 1973. Ha trascorso i primi dieci anni della propria carriera a dirigere le seconde unità dei progetti di colleghi come Christo Christov o del tandem Irina Aktaševa/Christo Piskov. Ha realizzato il suo primo lungometraggio nel 1982, *Otraženija* (Riflessi), un film di formazione apertamente femminista, con la giovane attrice Jana Karavainova nel ruolo principale, sceneggiato da Nevelina Popova, fotografato da Svetla Ganeva e tratto dalle liriche della celebre poetessa Petja Dubarova, morta suicida a soli diciassette anni, nel 1979. A questo film hanno fatto seguito *Prizemjavane* (Atterraggio, 1987), anch'esso rispecchiante i temi del dibattito femminista, e la mini-serie televisiva *Gori, gori ogranče* (Ardi, ardi fiammella, 1994), rilevante per la polemica con il nazionalismo.

<sup>11</sup> Adela Peeva ha studiato regia a Belgrado con il regista serbo Žika Mitrović, suo marito, che figura come produttore di buona parte dei suoi film. Dopo aver lavorato nel documentario negli anni Ottanta, ha esordito nel lungometraggio di finzione con *Săsedkata* (La vicina, 1988), una commedia popolare sulla vita sotto il socialismo.

za, e le carriere. Per tali progetti hanno impiegato attrici popolari come Eli Skorčeva, Plamena Getova, Iren Krivošieva e Marija Kavardžikova. Rumjana Petkova, con i suoi film realizzati da troupe esclusivamente femminili e con temi propri alla sfera delle donne, è la regista probabilmente più prossima all'idea di una cineasta femminista.

Dopo il cambio di regime, alla fine del 1989, queste registe hanno continuato a lavorare, ma a un ritmo molto più blando, riuscendo a realizzare un film ogni cinque-sei anni. La Gribčeva, all'apice della fama nel 1989, ha girato da allora solo due lungometraggi, rispetto ai 15 realizzati prima di quell'anno; la Petkova ha invece firmato tre film, il più recente dei quali, interpretato nel ruolo principale da Vanja Cvetkova,<sup>12</sup> si intitola *Drugijat naš vāzmožen život* (La nostra seconda vita possibile, 2004) ed è una cronaca attenta quanto lugubre della realtà post-socialista, incentrata sulle difficoltà di ricostruire i rapporti, di tornare a desiderare la vita ed avere una prospettiva ottimista.

Nonostante la censura di alcuni suoi progetti di documentari negli anni Ottanta, e sebbene riesca a realizzare un film ogni tanto, Adela Peeva pare essere l'unica della sua generazione ad essersi adattata ai tempi nuovi. Non solo infatti è riuscita a trovare finanziamenti indipendenti per la propria opera, ma mostra anche grande consapevolezza dell'importanza delle reti internazionali, come pure dell'esigenza di garantire un'adeguata diffusione dei propri film e di partecipare ai festival giusti al momento giusto. Scettica per natura, la Peeva ama indagare argomenti controversi: per esempio, *Kāšta vārchu kamāk, kāšta vārchu pjasāk* (Una casa sulla roccia, una casa sulla sabbia, 1998) tratta l'imbarazzante divisione esistente all'interno della Chiesa ortodossa bulgara; il suo celebre *Čija e tazi pesen?* (Di chi è questa canzone?, 2003) è stato uno dei primi film a occuparsi di un tema proprio a tutta l'area balcanica (una prospettiva ripresa in *Razvod po albanski* [Divorzio all'albanese], 2007), ovvero la politica del regime di Enver Hoxha nei confronti delle mogli straniere di albanesi, costrette a ritornare ai propri paesi d'origine.

---

<sup>12</sup> Vanja Cvetkova appartiene alla 'generazione perduta' che ha patito la trasformazione sociale e, dopo la contrazione della produzione cinematografica, ha visto una promettente carriera svanire nel nulla. Dopo essere emigrata per finire a lavorare in un casinò di Las Vegas, è rientrata in Bulgaria proprio per recitare questa parte. Nel film interpreta il ruolo di una laureata impiegata come manovratrice di tram per sbarcare il lunario, che un giorno incontra un vecchio amico (Ivan Ivanov), rientrato dopo esser emigrato molti anni prima.

La riduzione del volume di attività, anche delle registe più celebri della vecchia generazione, è conseguenza di una combinazione di fattori. A parte le difficili condizioni del cinema bulgaro negli anni Novanta, il lavoro di registe come Gribčeva, percepite come beniamine del regime, ha talvolta subito gli effetti di una tacita reazione al presunto privilegio goduto prima del 1989. Ad ogni buon conto, le donne di questa generazione hanno continuato a girare film e in alcuni casi (p. es., Adela Peeva) hanno avuto ampi riscontri. Questione più seria è invece la frequente disattenzione della storiografia del cinema bulgaro nei confronti del lavoro di queste autrici, di rado preso in esame dagli esperti nelle sue dimensioni complessive.

Le cineaste della generazione di mezzo sono nate negli anni Sessanta e sono ancora definite 'giovani'. La maggior parte di loro si è formata ai corsi di regia inaugurati al VITIZ di Sofia alla fine degli anni Settanta; di solito il loro esordio nel lungometraggio è posteriore al 1989 e i film presentano tutte le caratteristiche dovute alla scarsità di fondi del periodo post-comunista. Negli anni Novanta esse hanno trascorso più di un decennio a girare cortometraggi e documentari, e tra un film e l'altro sono passati lunghi periodi alla ricerca di finanziamenti internazionali per sostenere qualsiasi progetto. Sulla soglia dei quarant'anni sono infine riuscite a realizzare un lungometraggio, ma incontrano più di una difficoltà a mettere in piedi ulteriori progetti. Le esponenti più note di questa generazione sono Igljka Trifonova (1957-),<sup>13</sup> Milena Andova (1959-)<sup>14</sup> e la produttrice Rosica Văl-

---

<sup>13</sup> Formatasi nella classe di regia di Georgij Djuļgerov, al VITIZ di Sofia, la Trifonova ha fatto il proprio ingresso nel cinema attraverso una serie di aiuti regia negli anni Ottanta, con registi come Djuļgerov, Rangel Vulchanov, Ivan Ničev, Kiran Kolarov e Plamen Maslarov. Ha inoltre interpretato ruoli secondari in diverse produzioni degli anni Ottanta, finché al principio degli anni Novanta non ha esordito con cinque documentari, realizzati al ritmo di uno l'anno, solitamente imperniati sulla vita post-socialista; *Razkazi za ubistva* (Storie di delitti, 1993), che ha ottenuto particolare plauso, è un saggio sulle cause psicologiche dei crimini violenti nel periodo post-comunista.

<sup>14</sup> Figlia del regista Metodij Andonov, autore del film bulgaro più unanimemente apprezzato, *Kozijat rog*, Milena ha mosso i primi passi nel cinema da bambina, come attrice. In seguito ha studiato regia a Sofia con un regista esperto come Christo Christov e si è diplomata nel 1982, realizzando tuttavia un solo cortometraggio: *I reče oslicata na Valaam* (Parla il somaro di Valaam, 1993), un film contemplativo, ricco di reminiscenze bibliche, prodotto da Georgij Djuļgerov. È stata sposata con il regista Ivan Čerkelov, lui stesso discendente di una nota famiglia di artisti e autore, tra gli anni Novanta e il decennio successivo, di diversi lungometraggi realizzati con capitali francesi e complessivamente apprezzati, ma mai di grande successo. Recentemente la Andonova ha diretto un lungometraggio televisi-

kanova (1958-). Tra le altre cineaste di questa generazione va ancora ricordata Borjana Punčeva (1956-),<sup>15</sup> e l'apprezzata documentarista Eldora Trajkova (1956-), anch'essa diplomata al corso di regia cinematografica e televisiva del VITIZ, autrice di oltre 50 film, incentrati sulle minoranze e le questioni di attualità; tra i registi si segnalano invece Ljudmil Todorov, Andrej Slabakov, Tedi Moskov, Aleksandăr Morfov, Iljan Simeonov e vari altri.

La Trifonova ha dovuto attendere fino al 2001, quasi due decenni dopo il diploma, per dirigere il suo primo lungometraggio, *Pismo do Amerika* (Lettera per l'America), un film prodotto dalla sua compagna di corso Rosica Vălkanova, in coproduzione con partner olandesi, ungheresi e cechi. Il debutto di Andonova si è invece fatto attendere fino al 2006. In entrambi i casi le cineaste addebitano il successo ai solidi contatti internazionali che sono riuscite a costituire. Nonostante il ruolo cruciale dei finanziamenti internazionali per la coproduzione, la Trifonova ha dovuto attendere altri cinque anni prima di fare un secondo film, *Razsledvane* (Indagine, 2006), un progetto in coproduzione con partner tedeschi e olandesi, e con la partecipazione della televisione nazionale bulgara, anch'esso prodotto dalla Vălkanova. L'Andonova si è vista produrre il primo lungometraggio dalla sorella Nevena, con la partecipazione di partner tedeschi; ma raggiunta da poco la soglia dei cinquant'anni, è ancora in attesa di girare il secondo film. Sebbene le donne di questa generazione ottengano riconoscimenti ai festival (i loro film – come in genere tutti i prodotti del cinema bulgaro – vengono proiettati per lo più nel circuito ristretto dei festival specializzati dell'Europa orientale: Cottbus, Karlovy Vary, Wiesbaden, Mosca), non beneficiano di una distribuzione appropriata, né di una notorietà internazionale. La gamma dei premi solitamente si riduce a quelli assegnati nei festival sopra ricordati e mentre la distribuzione nazionale è molto

---

vo, *Vătrešen glas* (La voce interiore, 2008), sceneggiato dal regista Krassimir Krumov e fotografato da Ivan Tonev, un'analisi psicologica di un individuo intento a meditare sugli aspetti umilianti della sua esistenza post-comunista.

<sup>15</sup> Nata a Varsavia, figlia del direttore della fotografia Borislav Punčev, la Punčeva ha studiato regia cinematografica e televisiva a Sofia, ha lavorato vari anni in televisione e, sfruttando il suo volto grazioso, è apparsa in varie parti da comprimaria, solitamente in commedie quali *Dami kanjat* (La scelta delle signore, Ivan Andonov, 1980). Attualmente sposata con l'ambasciatore bulgaro negli Stati Uniti, la Punčeva ha diretto documentari come *Genko* (1994), su un artista figurativo anticonformista a Sofia, Genko Genkov, e *Detska gradina* (Giardino d'infanzia, 1981).

limitata, quella internazionale non è addirittura contemplata quando sono coinvolte compagnie per la vendita dei diritti, e la maggiore possibilità di vedere i film è quando vengono programmati in televisione. Osserva Andonova:

Forse la situazione di 'una donna che gira film tristi in Bulgaria' suona alle orecchie di un esperto di cinema non solo azzardata, ma anche assurda. Tuttavia, per me una simile situazione ha dimensioni universali ed è del tutto ovvia. È triste e spassosa, assurda e meravigliosa, è come ogni umana esistenza – unica.<sup>16</sup>

Le registe della giovane generazione – Zornica Sofija (1972-), Nadežda Koseva (1974-), Silvija Peševa (1976-),<sup>17</sup> Svetla Cocorkova (1977-) – iniziano a girare dopo il 2000 e lavorano dunque fin dall'inizio nel quadro delle nuove strutture finanziarie e dei nuovi indirizzi politici. Fortunatamente, non hanno dovuto attendere i quarant'anni per esordire nel lungometraggio e sin da studentesse hanno rivestito diversi ruoli, tra cui quello di sceneggiatrici, produttrici, montatrici, registe di seconda unità, attrici. Nel complesso, le esponenti di questa generazione sono versate in ogni sorta di funzione e le loro stesse carriere sono destinate a divenire un mosaico di tutti i progetti disponibili. Tra loro, quelle che hanno studiato sotto la guida del regista Georgij Djulgerov hanno avuto la possibilità di lavorare a un film a episodi intitolato *Ekzekucija* (Esecuzione, 2000): un adattamento della pièce omonima della drammaturga russa Ljudmila Petruševskaja, nonché un esercizio codiretto da quattro donne.

Queste registe, tutte ultratrentenni, sono tutt'oggi impegnate a girare cortometraggi: Svetla Cocorkova ha diretto due film con l'attrice di talento Svetla Jančeva (*Život sās Sofija*, [La vita con Sofija], 2004; *Moja majka* [Mia madre], 2006); Valentina Dobrinčeva ha realizzato *Červenata šapšica* (Cappuccetto rosso, 2002); Maja Vitkova il documentario *Majki i dāšteri* (Madri e figlie, 2006); e Nadežda Koseva, al momento la più prolifica, ha girato i film *Sādbata na Veronika* (Il destino di Veronica, 2002), sul sogno di un gruppo di orfani di diventare cantanti di *čalga*;<sup>18</sup> *Ritualāt* (Il ri-

<sup>16</sup> B. Tehrani, *Milena Andonova talks about Monkeys in Winter*, "Cinema Without Borders", 2 dicembre 2007 (<http://www.cinemawithoutborders.com/news/127/ARTICLE/1179/2007-02-12.html>).

<sup>17</sup> Silvija Peševa ha al suo attivo un lungometraggio, *Šantav den* (Un giorno balordo, 2004). Si tratta di un racconto grazioso sulla affettuosa solidarietà tra generazioni e narra l'inverosimile eppure gradevole rapporto tra una nipote in dolce attesa (un'esordiente e già popolare Vesela Kazakova) e un nonno generoso e vivace, il consumato Kosta Conev.

<sup>18</sup> La *čalga* è una musica popolare bulgara molto diffusa e basata sull'ibridazione di motivi folclorici provenienti da diverse tradizioni musicali [N.d.T.].

tuale, 2005), episodio del film seriale *Pokolenie: izgubeni i namereni* (Generazione oggetti smarriti, 2005); e il corto *Omlet* (Omelette, 2008), incentrato sulla miseria del post-comunismo. Il regista di maggior successo di questa generazione è Javor Gardev (1972-), che ha esordito con un noir di imitazione e ampiamente pubblicizzato, *Dzift* (Zift, 2008).<sup>19</sup>

L'esponente più acclamata di questo gruppo è Cornica Sofija, già autrice di vari lungometraggi e di un documentario: *Mila ot Mars* (Mila da Marte, 2004), *Smärt i celjat pät obratno* (Morte e ritorno, 2005), *Modus Vivendi* (id., 2007), *Prognosis* (Prognosi, 2008), tutti film imperniati sulla vita dei giovani in Bulgaria o nell'area balcanica. Grazie alla formazione in belle arti e design, la giovane regista ha beneficiato di un periodo di studio negli Stati Uniti, cui ha fatto seguito un corso avanzato di regia a Sofia. In virtù delle sue buone conoscenze internazionali, compreso l'accesso a nuove linee di finanziamento per l'area balcanica, la cineasta possiede un ottimo senso del montaggio e delle nuove tecnologie digitali, alla stessa stregua di altre della sua generazione. Da un punto di vista tematico, il suo lavoro si rivolge alle nuove generazioni bulgare.

#### Traiettorie tematiche

Nel complesso, i film realizzati da donne seguono le stesse direttrici tematiche di tutti gli altri, anche se presentano alcune peculiarità: per esempio, il cinema per e sui bambini, preponderante nel lavoro di varie cineaste della generazione più anziana, e segnatamente in quello di Marjana Evstateva-Biolčeva, che come la romena Elisabeta Bostan ha appunto dedicato la maggior parte dei suoi film ai bambini (il suo unico progetto realizzato dal 1991 in poi è *Princăt i prosekăt* [Il principe e il povero], 2005, un film a suggello di una produzione di 12 film girati prima del 1989). Pure Ivanka Gribčeva nelle sue opere ha dato prova di un costante interesse per l'esplorazione della delicata psicologia infantile. I suoi film si sono avvalsi della collaborazione di sceneggiatori stimati come Georgij Danailov (*Deca igrajat vãn* [I bambini giocano fuori], 1973; *Pri nikogo* [Con nessuno], 1975, *Golemite igri* [Grandi giochi], 1999) o i fratelli Mormarevi (*Izpiti po nikoe vreme* [Esami fuori orario], 1974; *Vojnata na taraležite* [La guerra dei porcospini], 1978, *13-tata godenica na princa* [La tredicesima sposa del

---

<sup>19</sup> Il termine 'zift', di origine turca, indica il bitume, usato come gomma da masticare negli strati più poveri della popolazione; in gergo è impiegato anche per 'merda' [N.d.T.].

principe], 1987) e sono stati per lo più realizzati prima del 1989. Rumjana Petkova a sua volta ha dato il proprio contributo al genere, narrando delicatamente di un bambino isolato, *Razgovor s ptici* (Conversazione con gli uccelli, 1997).

Sebbene alcuni dei più celebri film bulgari sulla condizione femminile siano stati realizzati da uomini, come *Edna žena na trideset i tri* (Una donna a trentatré anni, Christo Christov, 1982), le cineaste hanno seguito a interessarsi di questi temi. I film di Rumjana Petkova negli anni Ottanta si avvicinano all'idea di cinema femminista. Più di recente, Milena Andonova con *Majmuni prez zimata* (Scimmie d'inverno, 2006) si è concentrata in modo speciale sulle donne. A partire da una sceneggiatura scritta dalla stessa Andonova, il film narra le storie di tre donne bulgare in differenti periodi e contesti sociali. La prima storia rappresenta una madre zingana senza compagno, negli anni Sessanta; la seconda una studentessa negli anni Ottanta, che nel disperato tentativo di sposare il suo ragazzo francese tenta un rischioso aborto; la terza una casalinga del 2000, ossessionata dal desiderio di avere un figlio. Per quanto criticato per una certa semplificazione melodrammatica, il film ha ottenuto il premio per la migliore opera dell'Europa orientale al Festival di Karlovy Vary, e nello stesso anno, unitamente ad altri film femminili (tra gli altri, *Grbavica* [id.], Jasmila Žbanić, 2006; *Das Fräulein* [La signorina], Andrea Staka, 2006), è stato al centro dell'attenzione alla Berlinale, Locarno e Sarajevo. Nella sua recensione su "Variety", Leslie Felperin ha acutamente rilevato: "L'impiego di un arco temporale di quarant'anni sottolinea quanto sia e non sia mutata la condizione delle donne con il crollo del comunismo".<sup>20</sup>

Più che alla questione femminile, in questi anni gli sforzi delle cineaste bulgare si sono rivolti a salvaguardare una posizione critica di fronte alle varie manifestazioni nazionaliste, caratterizzanti il discorso pubblico del paese dopo il 1989. È per lo più nelle opere delle registe che hanno trovato una rappresentazione le imbarazzanti vicende delle minoranze, o le difficili relazioni tra differenti gruppi etnici e religiosi, nella maggior parte dei casi raccontate da una prospettiva anti-nazionalista. Queste opere risalgono al principio degli anni Novanta: dinanzi al profilo minaccioso di una guerra alimentata dal nazionalismo nella vicina Jugoslavia, i bulgari

---

<sup>20</sup> L. Felperin, *Monkeys in Winter*, <http://www.variety.com/review/VE1117931067.html?categoryid=31&cs=1>. Si veda anche J. Hašamova, *Monkeys in Winter*, "Kinokultura", 5, cit. (<http://www.kinokultura.com/specials/5/monkeys.shtml>).

hanno dovuto riflettere sulla propria posizione rispetto alla questione nazionale e tornare a considerare le tensioni successive alla campagna di assimilazione della popolazione musulmana bulgara della metà degli anni Ottanta, tensioni mai realmente superate. Uno dei film ad aver riportato alla luce tali questioni è *Gori, gori oganče*,<sup>21</sup> una produzione televisiva tratta dall'opera di Malina Tomova, intesa a promuovere la pace interetnica e a descrivere gli errori del 'processo di rigenerazione'.<sup>22</sup> Per quanto il film sia ambientato in un'epoca non specificata, fa palesemente riferimento ai noti – più spesso solo mormorati – eventi, concernenti le angherie inflitte ai contadini pomacchi nell'area dei Rodopi,<sup>23</sup> attraverso la testimonianza di una giovane bulgara, Marina, giunta con un incarico didattico in una remota scuola di paese. L'esame degli aspetti sottaciuti della politica nazionalista dei governi del recente passato ha pian piano reso *Gori, gori oganče* il film più dibattuto della metà degli anni Novanta, oggetto di un plauso indiscusso della critica e attaccato dai media nazionalisti. La Tomova e la Petkova hanno dovuto difendere pubblicamente l'opera, sostenendo che la miniserie era una metafora della colpa metafisica degli intellettuali bulgari, rimasti in silenzio dinanzi alla violazione dei diritti umani della popolazione musulmana nel corso degli anni Ottanta: una colpa di cui dovevano assumersi la responsabilità.<sup>24</sup>

Altri aspetti del medesimo 'processo di rigenerazione', controverso e occultato, sono stati rappresentati in un'opera televisiva di Tanja Vaksberg. Il documentario di Adela Peeva *Izlišnite* (Gli indesiderati, 1999) presenta

---

<sup>21</sup> Un esame approfondito della storia produttiva e ricettiva del film in D. Iordanova, *Canaries and Birds of Prey: the New Season of Bulgarian Cinema*, in J. Bell (a c. di), *Bulgaria in Transition*, Boulder Co. 1998, pp. 255-281.

<sup>22</sup> Il termine 'processo di rigenerazione' denota una campagna avviata dal regime comunista a partire dal dicembre 1984, riassuntivo di precedenti provvedimenti volti a 'bulgarizzare' la popolazione di fede musulmana ed eventuale etnia turca. La campagna prevedeva l'assunzione forzosa di un nome 'puramente bulgaro', la concentrazione degli elementi ritenuti pericolosi in luoghi di detenzione temporanea, l'isolamento delle comunità composte per lo più da minoranze etniche, la repressione durissima di ogni tentativo di ribellione ai provvedimenti. [N.d.T.]

<sup>23</sup> 'Pomacco' indica la popolazione slava convertitasi all'islam durante il dominio ottomano, tuttora di fede islamica e residente nell'area dei Rodopi occidentali [N.d.T.]

<sup>24</sup> La Petkova ha mostrato un frequente interesse per la questione delle minoranze etniche. Nel 1995 ha girato il documentario *Meždinen svjat* (Mondo di confine), sulla minoranza pomacca, e nel 1998 il documentario *Bari Bogorodica* (La Vergine Bari), basato sulle liriche del poeta rom Christo Christov e sui riti cristiano-zigani.

alcune interviste a donne residenti in queste aree di confine, oggi spopolate: queste donne riflettono con amarezza sul ruolo da loro stesse svolto nella campagna di rinominazione e riconoscono gli esiti negativi della loro complicità, ora cagione dei loro disagi. È un film intelligente e sottile che rivela gradualmente come le vittime siano riuscite ad andare avanti – nella maggior parte dei casi emigrando nella confinante Turchia –, mentre i responsabili locali hanno danneggiato se stessi per le conseguenze originate dallo spopolamento della regione.<sup>25</sup> Mossa dalla polemica anti-nazionalista caratteristica di molti suoi film, Adela Peeva in *Čija e ta pesen?* va ancora più in là, superando i confini della Bulgaria ed esplorando le pericolose dimensioni di un nazionalismo che interessa ogni paese della regione; il fine è affermare un messaggio di fratellanza nel contesto frammentato del multiculturalismo balcanico.

Buoni ultimi, vi sono i film interessati alla relazione tra le questioni sociali e identitarie contemporanee. Per quanto questi temi siano abitualmente appannaggio del documentario, anche il cinema di finzione se ne è occupato. Ad esempio, Igljka Trifonova ha affrontato regolarmente le questioni della morale e della psicologia contemporanee. Il protagonista di *Pismo do Amerika* è un giovane, in viaggio sui lontani e affascinanti Monti Rodopi, in cerca di una canzone tradizionale scomparsa che spera di trovare e registrare, per poterla spedire a un amico, che versa in condizioni critiche in un ospedale statunitense. Il viaggio intreccia temi attuali: l'emigrazione, lo sradicamento, le radici urbane e rurali. L'altro film della Trifonova, *Razsledvane*, inscena una procuratrice (Svetlana Jančeva) che tenta di comprendere la difficile condizione psicologica di un prigioniero silenzioso che ha ucciso il proprio fratello; il film ambisce a tratteggiare in forma di allegoria l'ordalia spirituale attraversata dalla Bulgaria contemporanea. La regista, stimata 'autrice' del nuovo cinema bulgaro, ha sceneggiato entrambi i film.

Le questioni identitarie sono il fulcro dei film della giovane generazione, che pure mostrano l'intenzione di conservare un certo lato 'accattivan-

---

<sup>25</sup> Oltre ai film delle cineaste sul 'processo di rigenerazione', ve ne sono alcuni altri: p. es. *Pod edno nebe* (Sotto lo stesso cielo, 2003) di Krassimir Krumov, nel quale si torna nella regione ormai spopolata attraverso la vicenda di un adolescente che tenta di riunirsi al padre, emigrato in Turchia; e ancora, *Otkradnati oči* (Occhi rubati, 2005) di Radoslav Spasov, un'avvincente storia d'amore interetnica, basata su un soggetto della giornalista Neri Tercieva, lei stessa di origine turca e 'rinominata' durante il 'processo di rigenerazione'.

te'. È questo il caso di *Mila ot Mars*, uno dei lungometraggi bulgari contemporanei di maggior successo, proiettato in molti festival, vincitore di diversi premi, pubblicizzato attraverso un sito web (<http://www.milafrommars.com>) e distribuito in patria e all'estero. Per alcuni anni è stato il film bulgaro più visto, con un pubblico di ventimila spettatori in sala. Realizzato con un budget di quarantamila euro, il film ha segnato una nuova fase nell'impiego del video e di un montaggio frammentato, e finalmente ha sollecitato una nuova attenzione per la forma; tuttavia, i critici sono rimasti spiazzati dall'assenza di una trama realistica.<sup>26</sup> Girato con una telecamera digitale in continuo movimento, montato con grande dinamismo e accompagnato da una colonna sonora funky, techno e punk, il film narra la vicenda di Mila, una sedicenne rimasta incinta dopo esser stata indotta alla prostituzione. Ancora abbigliata con un completo sadomaso da prostituta – pelle nera e calze a rete –, ripara in un remoto villaggio montano, popolato unicamente da anziani. Qui si trova presto a indossare tuniche bianche, immersa nell'atmosfera di una gravidanza idilliaca, e ciò le consente di recuperare le forze, dare alla luce il suo bimbo e trasformarsi in una madre col sole tra i capelli, una sorta di Madonna. Fra l'altro, Mila ha un'improbabile relazione con un personaggio inverosimile – un attraente insegnante, anche lui transfuga della civiltà nell'idillio villereccio e ora in romitaggio in una grotta dei paraggi. Le implicazioni sociali del film sono affidate alla presenza della nuova mafia, non solo responsabile della vita di Mila, ma anche della schiavizzazione degli anziani paesani, costretti a coltivare nei propri giardini marjuhana, poi raccolta e contrabbandata in Grecia. I critici hanno classificato il film come il tipico caso di un nuovo genere 'etno-punk' balcanico; in realtà l'opera, solo in apparenza mossa da qualche preoccupazione sociale, sembra piuttosto inscrivibile nello stile esuberante ed esotizzante di Emir Kusturica.

---

<sup>26</sup> Deborah Young ha deriso alcuni degli aspetti meno plausibili della caratterizzazione di Mila, quasi da cartone animato – a suo dire una soluzione che lasciava troppe questioni in sospenso; inoltre ha criticato i riferimenti politici del film, trovandoli gratuiti e irritanti. Si veda D. Young, *Mila from Mars*, "Variety", 28 settembre 2004 (<http://www.variety.com/review/VE11179225065.html?categoryid=31&cs=1&p=0>). Una acuta analisi del nazionalismo latente nel film in T. Trifonova, *Stoned on Mars: Home and National Identity in Bulgarian Post-Communist Cinema*, "Cineaste", numero speciale sul cinema dell'area balcanica, a c. di D. Iordanova, giugno 2007.

Giunti al termine di questa rassegna, diciassette donne impegnate come registe sono un dato di per sé significativo per un piccolo paese qual è la Bulgaria. E un'attenzione ancora maggiore merita il fatto che molti dei film descritti siano stati prodotti in una fase in cui l'industria cinematografica è stata ben più che volubile. Le condizioni sono state assai spesso avverse e le opportunità limitate; cionondimeno, il quadro produttivo e distributivo sembra in via di stabilizzazione. E dopo aver dimostrato tutto il loro coraggio e creatività, c'è da credere che le donne del cinema bulgaro sapranno adattarsi nel migliore dei modi alle nuove condizioni future.

La produzione filmica dei paesi slavi degli ultimi vent'anni offre un panorama fedele e variegato dei rivolgimenti avvenuti nell'Est europeo, dove documentari e film di finzione hanno testimoniato e tradotto in immagini le fasi del cambiamento, registrando stati d'animo, speranze e inquietudini delle società coinvolte nella tumultuosa 'transizione' post-comunista. Nei saggi di Etami Borjan (Zagabria), Cristiano Diddi (Salerno), Dunja Dogo (Siena), Dina Iordanova (St. Andrews, UK), Tadeusz Lubelski (Cracovia), Francesco Pitassio (Udine) e Serhij Trymba\* (Kiev) il volume illustra gli sviluppi delle singole cinematografie nazionali (a livello produttivo, estetico e tematico), mostrando come le grandi trasformazioni politico-sociali, culturali e identitarie del dopo-Muro siano state rappresentate sul grande schermo e recepite dal pubblico dei vari paesi.