

SPECIALE Memorie di un Paese scomparso

Cinema e memoria

Nel *Dizionario della memoria e del ricordo*, a cura di Nicolas Pethes e Jens Ruchatz, alla lettera “F” troviamo una definizione del termine “Film” che propone il film come dispositivo di memoria per il movimento. La definizione si riferisce sia al materiale, la pellicola, sia all’opera culturale e al prodotto industriale, le cui immagini si trasmettono tramite proiezione. I film quindi possono essere concepiti come dispositivi di memoria che immagazzinano immagini e, attraverso il montaggio, le rielaborano con suoni e rumori in un risultato indipendente dalla temporalità lineare, che può presentare al suo interno anche diversi livelli temporali, ad esempio con il flashback. Questa struttura di elaborazione del tempo, affine a quella del sogno, permette di accostare il cinema alla memoria. Il rapporto è di lunga data. Come ha osservato la comparatista Irmela Schneider nel medesimo dizionario alla voce “Film” da lei compilata, già subito dopo la nascita del cinematografo, uno dei maggiori filosofi della memoria, Henri Bergson, aveva parlato del cinema come di una metafora della memoria e nell’*Evoluzione creatrice* (*Évolution créatrice*, 1907) egli identifica il funzionamento della coscienza nel modo in cui il proiettore cinematografico mette in movimento le immagini¹.

André Bazin, nell’articolo “Ontologia dell’immagine fotografica”, indaga il rapporto tra arte e tempo. Il cinema, la fotografia e ancora prima le arti plastiche soddisfano un bisogno fondamentale umano, la difesa contro il tempo. Se nell’evoluzione dell’arte, e dopo essere entrati nell’era della sua riproduzione tecnica, non è più una questione di identità ontologica del modello e del ritratto, rimane il fatto che l’immagine e l’artefatto aiutano a ricordare e forse qualcosa in più. Bazin si spinge oltre, non si tratta più della sopravvivenza dell’uomo, ma della creazione di un universo ideale a immagine del reale dotato di un’autonomia temporale². Secondo Bazin, il film presenterebbe quel che egli chiama “complesso della mummia”³ – il film, registrando un fatto passato e proponendolo allo spettatore come presente, cerca la perennità dell’immagine nella forma, ma presenta anche un suo tempo interno tutto particolare che può costruirsi su diversi livelli temporali e che si confronta con il tempo interiore dello spettatore.

Mostrare un fatto passato nel presente mette il cinema a confronto anche con la storia, che si tratti di un documento filmato o della messa in scena di un passato storico attraverso la finzione. Sara Pesce, nel saggio “Memoria e cinema” che compone la raccolta *Memoria e saperi*, sostiene che quando cominciano a scomparire i testimoni diretti di un’epoca, acquistano importanza altre forme di ricordo che svolgono la funzione di “mediatori” della memoria; questi mediatori possono essere fonti documentarie e mezzi che operano nel campo della finzione e dell’immaginazione⁴. Per le loro caratteristiche tecniche i film si presentano come dispositivi di memoria, molto simili al processo del ricordo: dopo la fase di immagazzinamento c’è l’elaborazione e, infine, la proiezione della memoria resa mediante un linguaggio che unisce suoni e immagini e che ha un impatto diretto sulle emozioni⁵. Nel rapporto tra cinema e storia, gli studi più recenti hanno sottolineato il rischio che le generazioni future possano guardare la storia del ventesimo secolo senza più riuscire a distinguere tra realtà e finzione poiché i media e i loro prodotti si stanno sostituendo alla testimonianza e stanno diventando qualcosa che può essere definito come una fonte concreta, un supporto della memoria⁶. La memoria, però, è anche un terreno su cui si costruisce l’identità intellettuale e collettiva di un gruppo, un popolo come di una nazione, e necessita di istituzioni che garantiscano la perpetuazione dei suoi contenuti⁷. Il cinema è a tutti gli effetti un’istituzione memoriale, un oggetto di rituali della memoria e un generatore di fenomeni di “socializzazione audiovisiva”: il consumo di film veicola l’identificazione dell’individuo e riunisce attorno a una pratica collettiva⁸.

Di fronte a guerre e distruzioni, spesso gli artisti si assumono una responsabilità che riguarda da vicino la memoria: il dovere di mantenere vivo il ricordo attraverso le proprie opere diventa un impegno etico

SPECIALE per le generazioni future, come è avvenuto per il cinema neorealista⁹. Ma quando un regista decide di affrontare un passato che appartiene al vissuto personale, della sua famiglia o del suo Paese, nell'opera emerge sempre qualcosa in più della necessità di testimonianza. L'opera diventa un "luogo" di rielaborazione di quello stesso passato dove esperienza personale e ricordo collettivo si incontrano. È quello che si può osservare anche in cinematografie più recenti, eredi di conflitti come quello dell'ex-Jugoslavia, in cui i temi della memoria e del trauma bellico sono centrali.

In questo articolo vorrei mettere a confronto i documentari di due giovani registe balcaniche che, pur riferendosi a un passato condiviso, quello jugoslavo, compiono un'operazione di recupero attraverso il cinema completamente diversa.

Aleida Assmann scrive che le strade che conducono alla memoria sono molteplici; fondamentale è la distinzione tra *ars* e *vis*: il primo si riferisce all'archiviazione (tra i depositi di memoria indica anche il cinema), il processo meccanico che riproduce un dato immagazzinato, mentre il secondo invece indica il processo del ricordo soggettivo che agisce in modo ricostruttivo, parte dal presente ma opera poi un'alterazione, un dislocamento, quindi un rinnovamento del dato ricordato, in base alle circostanze in cui viene ricordato¹⁰. Se l'archiviazione preserva dall'oblio, il ricordo soggettivo "avviene nel tempo e il tempo stesso interagisce attivamente nel processo"¹¹. Di fronte alla crisi della memoria culturale, è l'arte a farsi carico di tematizzare la memoria e l'oblio: il processo di autoriflessione che l'arte produce non può essere comparato alla creazione di un archivio, sia esso personale o collettivo; questo particolare processo configura, infatti, nuove forme di rappresentazione della dinamica che intercorre tra ricordo e rimozione¹².

Le cicatrici sul corpo del nonno

Dopo la rottura con l'Unione Sovietica, nel 1948, il governo jugoslavo iniziò una campagna di persecuzione interna dei comunisti rimasti fedeli al Cominform. Gli arrestati furono deportati in diversi penitenziari, il più brutale fu Goli Otok, l'Isola Nuda nel Golfo del Quarnaro, nell'attuale Croazia. Dal 1949 al 1954, l'Isola Nuda fu carcere di Stato per prigionieri politici: qui gli internati erano costretti a lavori massacranti senza alcuna utilità, in un sistema che mirava a distruggere la dignità degli arrestati "da rieducare". I prigionieri erano sottoposti a violenze fisiche e psicologiche, erano percossi dai compagni di lager "anziani" che dimostravano così la loro "conversione": nel lager vittime e carnefici condividevano lo stesso destino¹³. Non esistevano condanne scritte, né processi regolari, si poteva finire sull'Isola Nuda anche solo per la denuncia di un conoscente malevolo o di un parente internato che non aveva più la forza di sopportare le pressioni dei carcerieri¹⁴.

Trentamila persone passarono per Goli Otok, tra questi c'era anche un uomo che, scomparso nel nulla per quattro anni, riapparve alla famiglia con un segreto così pesante da accompagnarlo fino alla morte. Sessant'anni dopo, la nipote di quest'uomo Tiha Gudac, regista e produttrice nata a Zagabria nel 1982, rompe il silenzio e comincia a fare domande su cosa ci fosse dietro alle cicatrici che il corpo del proprio nonno recava. Il suo documentario *Naked Island (Goli, 2014)* è un percorso d'indagine attraverso fotografie e interviste a conoscenti e familiari, per ricostruire i pezzi mancanti di un passato che non è solo del nonno e della sua generazione, ma che riguarda ancora le generazioni presenti. La scrittrice Dunja Badnjević, nel libro che racconta la carcerazione del padre, riporta come per molti anni l'Isola non potesse neppure essere nominata. Solo dopo la morte di Tito cominciò un processo di revisione attraverso le prime testimonianze dei superstiti e la pubblicazione di libri di memorie. Alcuni, come il padre della scrittrice, parlavano molto di Goli Otok, altri non la nominarono mai: forse erano tutti modi per cercare di rimuovere la memoria di quel luogo¹⁵. *Goli* di Tiha Gudac, miglior documentario al Sarajevo Film Festival 2014, è qualcosa di più di un'opera di denuncia sociale: diventa "luogo" di ricerca di sé, elaborazione di un trauma familiare mai confessato, ma tramandato.

SPECIALE



Fig. 1

Fin dalle prime immagini, Tiha sceglie di mettere sé e la propria storia davanti alla macchina da presa: il punto di partenza sono le foto di un'infanzia felice e la sua stessa voce fuori campo racconta la centralità dei nonni nella propria giovinezza. Nella spensieratezza di quegli anni, tra le vacanze al mare nella piccola cittadina di Novi Grad e le passeggiate nei boschi, una domanda non si poteva mai porre: cosa fossero quelle cicatrici sul corpo del nonno. A questo punto del film, la voce si interrompe e la narrazione è affidata alle fotografie, che cominciano a farsi frammentarie; sullo schermo compaiono solo alcuni particolari, un'espressione, una parte del corpo. In tal modo lo spettatore perde la visione complessiva dell'album di famiglia e assume il punto di vista della regista che sta compiendo un'indagine sul proprio passato.

La memoria interna familiare costituisce il primo tassello nella costruzione dell'identità individuale; è grazie ai racconti dei membri più anziani che è possibile ricostruire le origini della nostra storia. Un percorso di ricomposizione del passato diventa necessario per il recupero di una coesione e una continuità, elementi che, da un lato, Barbara Misztal individua come caratteri fondamentali della memoria familiare¹⁶, e dall'altro appartengono anche alla storia del singolo individuo. Il patrimonio simbolico, tramandato di generazione in generazione, è costituito non solamente da tradizioni e racconti condivisi, ma anche da segreti e sentimenti familiari e assume forma concreta in alcuni oggetti che rappresentano un lascito per i nuovi membri della comunità: vecchie lettere, fotografie¹⁷ e spesso anche filmati amatoriali. Da questo punto di vista, la trasmissione transgenerazionale comprende sia i contenuti esperienziali sia le influenze di carattere emotivo che i discendenti ricevono in eredità; ecco dunque che accogliere una memoria significa soprattutto ottenere e interiorizzare un orizzonte di esperienza anche non vissuto in prima persona. Per questo l'indagine sul proprio passato e la ricostruzione delle proprie origini risulta una scelta fondamentale per la comprensione di sé¹⁸.

Il nonno di Tiha morì nel 1992 portando con sé il suo segreto. Nel proprio percorso di indagine Tiha si chiede perché la madre Đurđica non abbia mai parlato di "quando il nonno era via". Nel momento in cui la donna è posta davanti alla macchina da presa in qualità di testimone, emerge come l'argomento generi uno scontro e lo spettatore comprende di non essere di fronte a un semplice documentario a sfondo storico-sociale. Đurđica dice di sentirsi costretta a parlare di cose che per ora non vuole affrontare e lo

SPECIALE fa rivolgendosi direttamente alla macchina da presa, ossia alla figlia che la sta filmando. Nella sequenza successiva Tiha entra in campo e, in lacrime, discute con la madre che lamenta un atteggiamento troppo distaccato nel porle le domande. Dopo queste prime schermaglie, Đurđica dichiara di avere sempre saputo dove fosse andato a finire il padre, definito “nemico di Stato”; la madre ricorda le difficoltà quotidiane da lei vissute quando rimase sola per quattro anni. *Goli* è anche un percorso di sofferenza attraverso la grande storia, ed è la narrazione delle conseguenze di Goli Otok sulle famiglie che hanno subito le incarcerazioni: il trauma per la morte della sorella, il senso di disagio in una famiglia da cui si è sempre sentita estranea.



Fig. 2

Nelle sequenze successive, fotografie e filmati di repertorio ripercorrono la vita del nonno, dalla nascita nel 1922 fino all'arresto; il racconto si arricchisce anche delle foto degli amici più stretti dell'uomo, quelli che Tiha chiama “zii”, sopravvissuti a Goli Otok. Il montaggio alterna le testimonianze delle sofferenze subite sull'Isola, filmati d'archivio di quegli anni, e alcune riprese dell'isola oggi.

La testimonianza, scrive Alice Cati, è presente nei luoghi di memoria allorché i testimoni eseguono una rievocazione (*reenactment*) del proprio vissuto assegnandovi un nuovo significato. Maggiore importanza assume la relazione sociale di mutuo riconoscimento tra ascoltatore e testimoni, a partire da un'apertura del soggetto parlante verso il destinatario con cui si viene a costruire una situazione comunicativa nuova. Il racconto di quanto avvenuto a Goli Otok è reso ancora più doloroso dal silenzio a lungo imposto ai sopravvissuti con la minaccia di essere arrestati di nuovo; la testimonianza si presenta qui come un fenomeno di tipo intersoggettivo in cui subentra una cooperazione sul piano dell'interpretazione per la costruzione del significato del racconto testimoniale¹⁹. Il legame empatico che, nel film, s'instaura tra testimone, destinatario e contenuto del ricordo rappresenta un passo verso il risanamento dell'esperienza traumatica vissuta dal testimone poiché il pubblico si trasforma in soggetto che rende possibile la rielaborazione della memoria stessa; l'uditore diventa così testimone del testimone, inoltre l'utilizzo della tecnologia filmica porta l'esperienza della testimonianza dal livello di racconto personale a quello di patrimonio transculturale²⁰.

SPECIALE Il percorso della regista si conclude sull'Isola Nuda. Tre mesi prima di partire Tiha e la madre discutono davanti all'obiettivo sul significato di questo documentario. Đurđica lamenta il fatto che la figlia voglia dare un senso troppo drammatico alla sua storia: Goli Otok è stato definitivamente superato per lei e questo film deve avere un messaggio a lieto fine: dimostrare come una ferita così profonda possa guarire.



Fig. 3 | Tiha Gudac (a destra) e la madre Đurđica

In questa sequenza, Tiha sembra molto ancorata al momento contingente del proprio confronto con la storia familiare; la madre, invece, è preoccupata da quale messaggio possa arrivare al pubblico che vedrà il film. Le due posizioni tenute da Tiha e dalla madre disegnano come delle traiettorie che indicano la trasitività del ricordo. A livello sincronico, l'atto testimoniale avviene nel presente come dialogo tra narratore e destinatario; a livello diacronico l'atto si sviluppa in un tempo storico astratto e a se stante che nasce dalle riattualizzazioni del tempo storico medesimo. In quest'ultimo caso, i destinatari della testimonianza possono collocarsi anche in epoche storiche diverse dalla sua prima emissione. Questa particolare temporalità diventa fondamentale per la costituzione delle comunità del ricordo²¹.

Pur utilizzando prevalentemente materiale fotografico e tenendo un rapporto stretto con la Storia collettiva, ritengo che *Goli* possa essere inserito nella tradizione documentaria che fa del dispositivo filmico uno strumento di confronto con l'ambito familiare. Molte opere documentarie facenti parte di cinematografie diverse sono basate sull'utilizzo di *found footage*, da filmati privati amatoriali che rievocano memorie diverse: basti pensare a due film pioneristici come *Nana, Mom and me* (Amalie Rothschild, 1975) e *Rite daughter* (Michelle Citron, 1979), ai lavori di Peter Forgacs e Alan Berliner, fino ad arrivare ai più recenti *Must read after my death* (Morgan Dews, 2007) e *Un'ora sola ti vorrei* (Alina Marazzi, 2002). A tal proposito, non si può non rilevare una certa affinità tra il lavoro compiuto sul materiale fotografico in *Goli* e l'uso del materiale filmico di Alina Marazzi. L'operazione di isolamento e dettaglio fatto da Tiha Gudac sulle foto del nonno, ripreso di schiena mentre pesca, spinge lo spettatore a cogliere, nell'espressione dell'uomo, il peso del proprio segreto; così come la visione rallentata del primo piano di Liseli messo in ombra dal cappello di paglia preannuncia in qualche modo il tragico finale.

SPECIALE Entrambe le autrici puntano a ricostruire l'immagine del parente scomparso per ricomporre la propria storia. Anche Alina Marazzi, che fa sentire nel film la propria presenza nelle inquadrature leggendo e sfogliando i diari e le lettere della madre scomparsa, descrive come segue²².

Il film ha rappresentato per me un processo di elaborazione della perdita e di riconciliazione. Tutto quello che è accaduto dentro di me è stato sconvolgente e ha avuto un valore terapeutico. È stato un processo di scavo profondo e doloroso, di sfogo di un sentimento mai espresso prima; quando sono arrivata alla fine del percorso mi sono sentita meglio, proprio perché ho messo insieme i pezzi della mia e della sua storia²³.

Viva il cinema! Viva Tito!

Presentato in anteprima italiana nel 2011 al Trieste Film Festival, *Cinema Komunisto* (Mila Turajlić, 2010) è un viaggio nella storia dell'Avala Film, i più grandi e longevi studios cinematografici della Jugoslavia.



Fig. 4

Creati nel 1946 gli Avala Film hanno ospitato, fino al 1992, la produzione di centinaia di pellicole, tra film di finzione, documentari, cortometraggi, e numerose co-produzioni internazionali. Dopo la guerra che il Paese ha vissuto negli anni Novanta, gli studi hanno visto un lungo percorso di declino fino a giungere alla bancarotta nel 2011. Il governo serbo ha messo in vendita l'Avala Film per il valore del terreno su cui sorge, e ha messo in vendita l'intero catalogo dei film prodotti; la vendita, conclusasi nell'aprile 2015, ha portato alla privatizzazione di molto patrimonio cinematografico jugoslavo. Dopo la notizia della messa in vendita degli studios, gli autori di *Cinema Komunisto* hanno invitato chiunque avesse testimonianze, memorie, fotografie e souvenir dell'Avala Film a mandare il proprio contributo per creare uno spazio online della vecchia Cinecittà jugoslava. Questa iniziativa suggerisce molti elementi utili a comprendere il significato di *Cinema Komunisto*.

Raccontare la storia di ascesa, declino, scomparsa degli studi jugoslavi non vuol dire semplicemente ricostruire la storia di un'istituzione culturale che ora ha cambiato la propria funzione; è la grande metafora

SPECIALE di un Paese che ha costruito la propria immagine anche attraverso il cinema e che ora può vivere solo attraverso i ricordi e le testimonianze di chi ha assistito alla sua scomparsa. L'intento è dichiarato fin dai titoli di testa dove la scritta "*This is a story of a country that no longer exists except in movies*" segna l'inizio di questo viaggio. Nei primi minuti vengono presentati i protagonisti che accompagneranno lo spettatore nella storia della Avala Film quasi fossero i titoli di testa di un'altra pellicola. I loro nomi compaiono tra brani di interviste, sequenze dei film a cui hanno lavorato e filmati d'epoca: il produttore Steva Petrović, il set designer Veljko Despotović, l'attore Bata Živojinović, il direttore degli studios Gile Đurić, il regista Veljko Bulajić, il presidente della Jugoslavia Josip Broz Tito, e infine Leka Kostantinović, che fu proiezionista personale del presidente per 32 anni. Ciascun nome rappresenta una voce narrante diversa nel film. Nelle interviste raccontano la costruzione dell'Avala Film e il suo funzionamento; sequenze dei film dell'epoca e immagini del lavoro sul set si alternano ai documenti d'archivio che mostrano la costruzione del Paese e l'ascesa di Tito, da partigiano a presidente. La testimonianza del proiezionista Leka, con filmati e fotografie inediti, ci offre il ritratto del maresciallo nella dimensione intima delle proiezioni cinematografiche in compagnia della moglie e degli amici.



Fig. 5 | Josip Broz Tito e la moglie Jovanka

È interessante notare la scelta della regista di inserire Tito tra i nomi del cast: non c'è differenza tra la direzione di un film e quella di una nazione. Testimonianza, documento storico e finzione cinematografica s'intrecciano per il montaggio di un film nuovo, la storia di una nazione che faceva del cinema uno degli strumenti più potenti di propaganda per la creazione del suo mito.

Nell'opera di Mila Turajlić ogni evento della storia nazionale passa attraverso il racconto cinematografico senza lasciare spazio alla rappresentazione dei "lati oscuri" della politica titina, quali Goli Otok. Dal documentario emerge invece come tra Tito e il settore cinematografico ci fosse un rapporto simbiotico. Non solo i film partigiani raccontavano le sue avventure di guerra, ma il presidente esercitava un controllo personale assoluto anche sul processo di produzione, leggendo e commentando le sceneggiature, decidendo le scene da tagliare e visionando il risultato a casa propria prima dell'uscita nelle sale. Per il film *Sutjeska* (Stipe Delić, 1973) il maresciallo presenziò alle riprese e scelse l'attore che doveva interpretarlo, Richard Burton. Per *La battaglia della Neretva* di Veljko Bulajić (*Bitka na Neretvi*, 1969)

SPECIALE autorizzò persino la distruzione del ponte sulla Neretva per rendere più realistiche le riprese del film.



Fig. 6 | il regista Veljko Bulajić con il poster del film *La battaglia della Neretva* realizzato da Picasso

Nella conduzione delle interviste i protagonisti sono spesso inseriti in una particolare drammaturgia legata al contesto jugoslavo, soprattutto per la figura di Leka Kostantinović. La telecamera a mano lo riprende mentre porta una corona di fiori sulla tomba del presidente rivolgendogli una preghiera laica. Mentre avvia il vecchio proiettore, fotografie in bianco e nero lo ritraggono nella sala cinema di casa Broz. Questa messa in scena è ancora più evidente nella sequenza girata tra le macerie della residenza di Tito a Belgrado: un montaggio alternato di filmati d'epoca e riprese attuali degli stessi luoghi esaspera il confronto tra gli splendori passati e la decadenza presente; la telecamera segue il proiezionista che attraversa le stanze in rovina descrivendo com'erano un tempo, poi si siede su una delle poltrone rimaste e prende in mano una bobina trovata per terra tra i calcinacci. L'intervista ricorda la poetività della scena di *Cronaca di un'estate* (*Chronique d'un été*, Jean Rouch, Edgar Morin, 1961) in cui Marceline attraversa a piedi, in due lunghi piani sequenza, dapprima Place de la Concorde poi Les Halles a Parigi, mentre la sua stessa voce fuori campo racconta i giorni della deportazione nazista. Alla fine del documentario di Rouch e Morin, quando tutti i protagonisti sono invitati a commentare le loro interviste, Marceline dice che la messa in scena non ha influenzato l'autenticità dei suoi ricordi. In entrambi i casi il documentario funziona come veicolo della memoria personale che ora assume una forma nuova attraverso il re-enactment e la riappropriazione che il film permette²⁴. La messa in scena cinematografica, nei due diversi contesti delle opere sinora analizzate, può spingere lo spettatore a considerare la testimonianza quasi una performance di un attore, investito di una parte da recitare, in realtà Birgit Neuman ha messo in evidenza come le pratiche di ricostruzione del passato possiedano già una forte componente performativa. Più che riprodurre una realtà trascorsa, i ricordi creano determinate versioni del passato in relazione alla contingenza e ai mediatori scelti; i contenuti mnestici non sono recuperabili in quanto tali, ma spesso dipendono dagli scopi e dai contesti della loro ricostruzione nel presente. Tale costruibilità non rende i ricordi "falsi" o "sbagliati", ma è fondamentale la loro capacità di creare specifiche versioni del passato per mezzo delle quali si definisce il presente in cui si sta ricordando²⁵. Riguardo a *Cinema Komunisto* i racconti dei testimoni e la modalità di svolgimento delle

SPECIALE interviste contribuiscono a rendere un sentimento di perdita e di rimpianto non solo per un tempo, ma anche per un Paese che non tornerà più.

Questo viaggio finisce tra le macerie, dell'Avale Film, della residenza di Tito bombardata dalla Nato nel 1999 e quelle di un Paese che vive solo nella memoria personale dei suoi ex-cittadini. In conclusione esiste un ultimo importante livello narrativo, quello dell'autrice e di una generazione di cineasti che, come Mila Turajlić, sono nati sul calare del sogno jugoslavo, ne hanno assistito alla cancellazione e ora ne denunciano una "confisca della memoria", per riprendere un'espressione della scrittrice Dubravka Ugresić. Se nel sito web del film la regista lamenta la rimozione sistematica di un mondo che appartiene alla sua infanzia, dai nomi delle strade alla trasformazione dei vecchi cinema di Belgrado in un agglomerato di caffè, la scrittrice spiega come contemporaneo al crollo del Paese multinazionale si sia innescato anche un processo di confisca della memoria collettiva jugoslava, sostituita dalle singole memorie nazionali. La guerra ha soltanto radicalizzato e affrettato tale processo. Una memoria è stata cancellata, un'altra è stata adottata dai singoli stati per la creazione di una propria immagine nazionale, recuperando fatti risalenti alla seconda guerra mondiale²⁶. Di fronte all'imposizione di una nuova memoria, costruita artificialmente, ricordare diventa un atto sovversivo; come tutte le contro-memorie, scrive Stefano Petrunaro, anche le jugostalgie "sono lotte con il potere e per il potere"²⁷, battaglie ingaggiate per contrastare le memorie egemoniche nei paesi successori. Nei nuovi stati gli jugonostalgici erano considerati con sospetto, retrogradi, nemici del popolo e della democrazia, persone che rimpiangono il comunismo²⁸. Il ricordo di un cinquantennio vissuto insieme rimane negli oggetti portati per il mondo dagli esuli ex-jugoslavi, ma resta il problema se è possibile trasmettere a qualcuno una memoria di questi frammenti sparsi. Ritengo che un film come *Cinema Komunisto*, una sorta di museo virtuale dell'Avale Film, risponda al compito di comunicare e tramandare una parte di quella memoria collettiva perduta. Se la nostalgia secondo Svetlana Boym è "un intermediario tra la memoria collettiva e individuale", attraverso il linguaggio dell'arte il lavoro di Mila Turajlić può rappresentare il passaggio da una nostalgia restauratrice, di simboli e rituali commemorativi della madrepatria che abbiano valore di verità assoluta per il presente, a una nostalgia riflessiva, maggiormente orientata alla narrazione individuale, ironica e critica, che accoglie il senso della distanza come strumento per raccontare la propria storia e spiegare il rapporto tra passato e presente²⁹.

Conclusioni

Tiha Gudac e Mila Turajlić si accostano al passato con diversi approcci: sia in *Goli* che in *Cinema Komunisto* racconto personale e dimensione collettiva si intrecciano. In questi due film possiamo ritrovare la distinzione che Patrizia Violi fa tra autobiografia e testimonianza: la testimonianza, malgrado sia riconducibile all'esperienza di un singolo individuo, si colloca in una dimensione più ampia di cui il narratore diviene portavoce. Per dare spazio a questa dimensione, le due autrici si discostano dai modi dell'autobiografia che è la narrazione di un'esistenza "esemplare" e degna di essere raccontata. Come abbiamo visto anche per gli intervistati dei due documentari, i racconti autobiografici testimoniali uniscono le componenti soggettive alla memoria condivisa di un'intera comunità. Nei due film non è tanto la "verità" di una testimonianza di carattere autobiografico ad essere importante, quanto l'inserirsi di tale testimonianza individuale all'interno di una narrazione storica di ampio respiro³⁰.

Silvia Badon

SPECIALE Note

1. Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano 2005, pp. 198-199.
2. André Bazin, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1999, pp. 3-4.
3. *Ivi*, p. 3.
4. Sara Pesce, *Memoria e cinema*, in Elena Agazzi, Vita Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi*, Meltemi, Roma 2007, p. 434.
5. *Ivi*, p. 436.
6. *Ivi*, p. 437.
7. *Ivi*, p. 445.
8. *Ivi*, p. 446.
9. *Ivi*, p. 443.
10. Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 27-30.
11. *Ivi*, p. 30.
12. *Ivi*, p. 23.
13. Pirjevec, *Tito e i suoi compagni*, Einaudi, Torino 2015, pp. 264-265.
14. Dunja Badnjević, *L'Isola Nuda*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 67.
15. *Ivi*, p. 63.
16. Barbara A. Misztal, *Theories of social remembering*, Open University Press, Philadelphia 2003, pp. 18-19.
17. *Ivi*, p. 19.
18. Alice Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis Edizioni, Milano/Udine 2013, p. 146.
19. *Ivi*, pp. 138-139.
20. *Ivi*, p. 140.
21. *Ivi*, pp. 146-147.
22. Alina Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, RCS Libri, Milano 2006, p. 100.
23. *Ivi*, p. 103.
24. Alice Cati, *op. cit.*, p. 94.
25. Birgit Neumann, *La performatività del ricordo*, in Elena Agazzi, Vita Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi*, Meltemi, Roma 2007 p. 306-308.
26. Dubravka Ugrešić, *La confisca della memoria*, in Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 270-271.
27. Stefano Petrunaro, *Jugostalgia. Ripensamenti al cospetto della Jugoslavia defunta*, in Rolf Petri (a cura di), *Nostalgia*, Edizione di Storia e Letteratura, Roma 2010, p. 257.
28. Dubravka Ugrešić, *op. cit.*, p. 273.
29. Svetlana Boym, *Ipocondria del cuore: nostalgia, storia e memoria*, in Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman (a cura di), *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 59-66.
30. Patrizia Violi, "Narrazioni del sé fra autobiografia e testimonianza", *E|C-A/SS*, 11 marzo 2009, p. 2.