

Vergini giurate e prostitute travestite: performance di genere e sessualità in due film jugoslavi

Kevin Moss

◇ eSamizdat 2008 (VI) 2-3, pp. 111-122 ◇

Docente di letteratura russa e studi queer al Middlebury College (Vermont, Usa), Kevin Moss ha curato, tradotto e contribuito a pubblicazioni relative agli studi sulla sessualità nell'Europa orientale e balcanica, tra cui Out of the Blue: Russia's Hidden Gay Literature [San Francisco 1997], "The Underground Closet: Political and Sexual Dissidence in Eastern Europe" [nel volume Genders 22: Postcommunism and the Body Politic, a cura di E.E. Berry, New York 1995, pp. 229-251] e "Ja nisam prava žena': Gender and Sexuality in Two Memoirs from Beograd" [nel volume Transgressing Gender: Two is not Enough for Gender (E)quality: The Conference Collection, a cura di A. Hodžić – J. Postić, Zagreb 2006, pp. 290-308]. Tra i suoi principali interessi di ricerca troviamo Bulgakov, la letteratura gay russa e il cinema in prospettiva queer in Europa orientale. In questo articolo, l'autore applica le teorie di genere come atto performativo (Judith Butler) a due film jugoslavi con protagonisti transgender, analizzando le differenti modalità in cui la presenza di un personaggio che non rientra nelle tradizionali concezioni binarie di sesso, genere e orientamento si relaziona al contesto culturale di ambientazione, giocando un ruolo di rafforzamento o destabilizzazione.



IN questo articolo analizzeremo due film jugoslavi dei primi anni Novanta incentrati su protagonisti transgender. Il primo, *Virdžina* [Vergine, 1992] di Srđan Karanović, parla di una ragazza cresciuta come un uomo all'inizio del Novecento; il secondo, *Dupe od mramora* [Culo di marmo, 1994] di Želimir Žilnik, ha per protagonista una travestita che si prostituisce nell'odierna Belgrado. Marjorie Garber sostiene che la presenza di un personaggio travestito in un

testo "indicates a category crisis elsewhere"¹, e non è difficile trovare una tale crisi di categorie nella Jugoslavia del tempo. Se è vero che il travestitismo è "the disruptive element that intervenes, not just a category crisis of male and female, but the crisis of category itself"², in che modo Karanović e Žilnik usano questi personaggi per destabilizzare altre categorie?

Ambientato in un passato mitologico, *Virdžina* è la storia di una vergine giurata, una ragazza di campagna cresciuta come un uomo perché nella sua famiglia non c'erano figli maschi. Il film dipinge una società culturalmente conservatrice in cui l'aspettativa che la vergine giurata viva per sempre come un uomo si scontra con il suo desiderio di vivere secondo le proprie aspirazioni. Mentre le culture occidentali sono abituate a pensare al travestito/transgender come a una persona che infrange le norme sociali per vivere la propria identità, nel caso delle vergini giurate è invece la stessa società patriarcale a costringere alcune donne a vivere come uomini. Pur basato su uno studio etnografico, il film di Karanović non mira alla completa verosimiglianza storico-culturale. Nel libro *Dnevnik jednog filma: Virdžina 1981-1991* [Vergine: storia di un film 1981-1991]³, Karanović descrive i numerosi e significativi cambiamenti avvenuti dalla prima ideazione alla realizzazione finale del film. Qui vorremmo discutere il contesto culturale dell'opera (la realtà delle vergini giurate su cui si basa il film) e le

¹ M. Garber, *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*, New York 1993, p. 7.

² Ivi, p. 17.

³ S. Karanović, *Dnevnik jednog filma: Virdžina 1981-1991*, Beograd 1998.

due sceneggiature: quella scritta nel 1984 e rimasta incompiuta e quella definitiva, girata nel 1990-1991.

Storicamente, le vergini giurate (chiamate *virdžina*, *tobelije*, *muškobanja*) vivevano e vivono tuttora nelle regioni montane dell'Albania settentrionale e nelle regioni confinanti del Kosovo, della Serbia e del Montenegro: fanno voto di castità e adottano abbigliamento e ruoli considerati maschili. Alcune sono proclamate tali dai genitori nella prima infanzia, di solito per l'assenza di eredi maschi che possano guidare la famiglia patriarcale; altre scelgono questo destino per evitare un matrimonio combinato indesiderato (diversamente, il rifiuto porterebbe a una faida con la famiglia del fidanzato respinto). In *Women Who Become Men: Albanian Sworn Virgins*, Antonia Young analizza una serie di casi di vergini giurate realmente esistite⁴. È interessante notare che questo fenomeno sembra indipendente da fattori etnici e religiosi: ci sono vergini giurate musulmane, cattoliche e ortodosse⁵, in Albania e in Serbia (Vukanović cita anche esempi in popolazioni turche e rom⁶). I dettagli sono ricorrenti: le vergini giurate si tagliano i capelli, adottano un nome da uomo e indossano abiti maschili. Nei propri villaggi sono conosciute e rispettate come uomini, partecipano alle riunioni, portano armi e prendono parte alle faide. Fumano, sputano, fanno lavori pesanti e non sono confinate tra le mura domestiche come lo sono a volte le donne di questa regione. Nelle società rurali di stampo patriarcale, le donne sono sottomesse

alle vergini giurate esattamente come lo sono agli uomini.

La cultura d'origine delle vergini giurate è segnata da profonde differenze nello status e nei ruoli di genere. Le donne sono definite "un sacco per portare le cose"⁷ o "un sacco fatto per sopportare"⁸. Sono segregate in casa, svolgono i lavori domestici, portano acqua e legna e mettono al mondo figli. La società rurale albanese è stata governata per secoli dal *Kanun*, il codice consuetudinario di Lekë Dukagjini. Questa legge prevede che i genitori della sposa diano allo sposo una pallottola da usare in caso la moglie sia colpevole di adulterio o infranga le leggi dell'ospitalità⁹. Dato che la società rurale dell'intera regione è patriarcale, patrilocale e patrilineare, i figli maschi hanno molto più valore delle femmine. Alla domanda se abbia figli, un informatore montenegrino risponde: "Dvoje muško i, da prostišt, troje žensko" [Due maschi e, scusate, tre femmine]¹⁰. In una cultura di questo tipo è logico che le donne possano essere educate come uomini, mentre, come osservato da Young e altri, ovviamente non ci sono uomini che vivano come donne, cosa che rappresenterebbe una vergognosa perdita di status¹¹. Le vergini giurate rientrano quindi nel modello di *progress narrative* di Garber¹², e molti ricercatori hanno evidenziato le motivazioni economiche delle vergini e delle loro famiglie¹³.

Come dimostrato da Young, le vergini giurate sono un ottimo esempio di "genere come costruito culturale"¹⁴ e forniscono una perfetta

⁴ A. Young, *Women Who Become Men: Albanian Sworn Virgins*, Oxford 2000. Altri saggi sull'argomento sono: M. Barjaktarović, "Problem tobelija (virdžina) na balkanskom poluostrvu", *Glasnik Etnografskog muzeja*, 1965-1966, 28-29, pp. 273-286; T.P. Vukanović, "Virdžine", *Glasnik muzeja Kosova i Metohije*, 1961, 6, pp. 79-112; M. Dickemann, "The Balkan Sworn Virgin: a Cross-Gendered Female Role", *Islamic Homosexualities*, a cura di S.O. Murray - W. Roscoe, New York 1997, pp. 197-203; R. Grémaux, "Mannish Women of the Balkan Mountains", *From Sappho to De Sade*, a cura di J. Brenner, New York 1989, pp. 143-172; I. Whitaker, "A Sack for Carrying Things: the Traditional Role of Women in Northern Albanian Society", *Anthropological Quarterly*, 1981, 54, pp. 146-156.

⁵ A. Young, *Women*, op. cit.; T.P. Vukanović, "Virdžine", op. cit.

⁶ Ivi, p. 84.

⁷ I. Whitaker, "A sack", op. cit.. Victor Friedman nota che questa frase compare nell'articolo 29 (capitolo 3) del *Kanun*, e le parole esatte sono "Grueja është shakull për me bajtë" (ricostruzione di Stefan Gječov, comunicazione personale all'autore).

⁸ A. Young, *Women*, op. cit., p. 20.

⁹ Ibidem.

¹⁰ T.P. Vukanović, "Virdžine", op. cit., p. 102; A. Young, *Women*, op. cit., p. 30.

¹¹ T.P. Vukanović, "Virdžine", op. cit.; A. Young, *Women*, op. cit.

¹² M. Garber, *Vested Interests*, op. cit., pp. 67-71. È interessante notare che Garber sembra essere all'oscuro dell'esistenza stessa delle vergini giurate.

¹³ M. Barjaktarović, "Problem", op. cit.

¹⁴ A. Young, *Women*, op. cit., p. 120.

ta materia prima per la teoria di Judith Butler che definisce il genere “a set of repeated acts with a highly rigid regulatory frame that congeals over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of thing”¹⁵. “Donna” e “uomo” come soggetti stabili sono del tutto assenti, sostituiti da un rigido sistema di ruoli di genere e dalla “stylized repetition of acts” che li producono¹⁶. Young non porta testimonianze di una soggettività o di una *agency* in conflitto con il ruolo maschile assunto dalle vergini giurate; anche se il voto di verginità impedisce loro di sposarsi, alcune amoreggiano con donne e sfidano con veemenza chiunque metta in dubbio la loro mascolinità¹⁷. Garber afferma che dovremmo guardare “al” travestimento anziché “attraverso” il travestimento, per vedervi “a space of possibility structuring and confounding culture”¹⁸. Da un lato, le vergini giurate non sono invisibili come le travestite: alcune mantengono un nome femminile, usano il genere femminile parlando di sé e pochissime negano di essere donne. Eppure, non si può dire che “confondano la cultura”: in realtà, funzionano invece a conferma e rafforzamento della struttura patriarcale. È come se una delle regole della cultura dominante – che un uomo debba nascere con un corpo di sesso maschile – fosse sostituita da un’altra – che a capo di una famiglia debba esserci un uomo. Young scrive che “the phenomenon of ‘sworn virgins’ sparks little interest within Albania itself”¹⁹. In altre parole, le vergini giurate sono invisibili nella cultura di origine, cosa che difficilmente ci aspetteremmo se fossero le ribelli trasgressive di cui scrive Butler, la cui parodia del genere dovrebbe sottrarre alla “hegemonic culture and its critics of the claim to naturalized or essentialist gender identities”²⁰.

L’ispirazione per il film venne a Karanović

leggendo un articolo di giornale su una donna albanese che era vissuta come un uomo per 25 anni, aveva combattuto con i partigiani vicino a Trieste, era stata ferita e poi allontanata una volta scoperto che era una donna²¹. Le fonti la indicano come Fatima Aslani, proveniente da un villaggio vicino a Orahovac (distretto di Prizren, Kosovo), cresciuta come un ragazzo con il nome di Diljoš o Daljuš²². In seguito si sposò, ebbe due figli e riprese il nome di Fatima, cosa per cui la madre non la perdonò mai²³. Questa storia è eccezionale per diverse ragioni: questa vergine giurata si era realmente fatta passare per un uomo, aveva servito nell’esercito fuori dalle sue terre e aveva rinunciato al voto di castità per sposarsi. Vukanović osserva che solo raramente le vergini giurate nascondono di essere donne²⁴. Fatima aveva rinnegato il suo giuramento per riavere il proprio nome e la propria identità femminile, per sposarsi e avere figli. Se il suo giuramento fosse stato preso per evitare il matrimonio, il *Kanun* avrebbe prescritto alla famiglia del fidanzato di vendicarsi lapidandola o uccidendo i suoi parenti²⁵.

Sulla base della storia di Fatima, Karanović ambienta la prima sceneggiatura di *Virdžina* tra i partigiani della seconda guerra mondiale. Col sottotitolo “Una storia d’amore e libertà”, la sceneggiatura doveva avere un valore universale e metaforico: “attraverso la sua lotta per la liberazione del paese, la protagonista combatte per la propria liberazione, per la sua identità e il suo diritto a essere ciò che è: una donna”²⁶. Quarta figlia di una famiglia serba povera e senza figli maschi, la protagonista viene chiamata Stevan e allevata come un ragazzo. A metà degli anni Ottanta, Karanović voleva che il suo film fosse multietnico, multiconfessionale e multinazionale – perfino internazionale. La sceneg-

²¹ S. Karanović, *Dnevnik*, op. cit.

²² Qui le fonti sono discordanti: T.P. Vukanović, “Virdžine”, op. cit., p. 92; M. Barjaktarović, “Problem”, op. cit., p. 274; A. Young, *Women*, op. cit., p. 62-63.

²³ M. Barjaktarović, “Problem”, op. cit., p. 276.

²⁴ T.P. Vukanović, “Virdžine”, op. cit., p. 84.

²⁵ R. Grémaux, “Mannish Women”, op. cit.

²⁶ S. Karanović, *Dnevnik*, op. cit., p. 28.

¹⁵ J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990, p. 33.

¹⁶ Ivi, p. 40.

¹⁷ A. Young, *Women*, op. cit.

¹⁸ M. Garber, *Vested Interests*, op. cit., p. 17.

¹⁹ A. Young, *Women*, op. cit., p. 6.

²⁰ J. Butler, *Gender Trouble*, op. cit., p. 138.

giatura vede il/la protagonista serbo/a al centro di un triangolo amoroso con un'infermiera croata o bosniaca e un soldato sloveno. Il co-sceneggiatore, l'americano Andrew Horton, voleva aggiungere un ulteriore intreccio facendo incontrare l'eroina musulmana con un giornalista ebreo americano. Per meglio contestualizzare questo multiculturalismo, ricordiamo che il precedente film di Karanović, *Za sada bez do-brog naslova* [Film senza nome, 1987] era un rifacimento di Romeo e Giulietta con una coppia serbo-albanese in Kosovo.

La tensione drammatica in *Virđžina* nasce dal fatto che Stevan si fa passare per uomo in tempo di guerra, rischiando costantemente che la sua vera identità venga scoperta (e infatti taglia la testa di un soldato tedesco che vede il suo fallo di legno)²⁷. Fa amicizia con Mitar, professore comunista belgradese, e il loro rapporto viene interpretato da un altro soldato come una relazione omosessuale, costringendo Stevan a provare la propria mascolinità con una rissa e un tentativo di stupro. Fortunatamente per Stevan, tutti coloro che minacciano il suo ruolo (il fidanzato nel villaggio d'origine, un'infermiera che si innamora di lui, il soldato omofobo) vengono uccisi prima che possano rivelare la sua identità. Quando l'esercito libera Trieste, Stevan si rivela a Mitar (la scena in cui si spoglia è adeguatamente ambientata nel camerino di un teatro) e apprendiamo dai titoli di coda che in seguito i due si sposeranno e avranno dei figli.

Questa prima versione non teme di misurarsi con altre identità, accanto a quelle di genere, che nel contesto jugoslavo erano state un oggetto di discussione più controverso. Mentre impara a performare verbalmente la sua identità, Stevan ripete: "Ja sam Stevan Đorđević, Srbin od oca Dragutina. Muško sam" [Sono Stevan Đorđević, serbo, figlio di Dragutin. Sono un uomo]²⁸. Sia Stevan che Mitar riproducono la retorica comunista sulla parità di donne e altre categorie: Stevan protegge un'infermie-

ra da un altro soldato dicendo "Ona nije žena, nego je drugarica" [Non è una donna, ma una compagna]²⁹; ha imparato a sputare, fumare e sparare come un uomo. Mitar, d'altra parte, gli cuce un bottone e dice che dovrebbe imparare anche lui a cucire e cucinare³⁰. Mitar afferma che "U slobodi nije sramota biti seljak, radnik, musliman, hrišćanin, Jevrejin, Ciganin, Sloven ili žena" [In libertà non c'è vergogna a essere un contadino, un operaio, un musulmano, un cristiano, un ebreo, un rom, uno sloveno o una donna]³¹. I partigiani mostrano che anche la religione è un'identità performativa: solo coloro che riescono a farsi il segno della croce come i cattolici sono scelti per infiltrarsi in una messa³².

Nessuna di queste categorie sopravvive tuttavia in forma esplicita nella versione finale del film, che non è ambientata nel 1944 ma all'inizio del secolo. Le crisi di categorie – le tensioni nazionalistiche emerse al dissolversi della Jugoslavia – rimangono completamente al di fuori del film girato nel 1990-1991. La versione finale è incentrata sull'adolescenza di Stevan e ambientata senza eccezioni all'interno della sua comunità; alla fine, Stevan fugge in America con i suoi parenti. Nel film non si tratta esplicitamente le differenze nazionali e religiose; anche se i personaggi sono chiaramente serbi e ortodossi, queste categorie non sono mai nominate né contrapposte ad altre. Quando Stevan dichiara performativamente la propria identità, adesso dice: "Ime mi je Stevan Đorđević, ... od ćaće sam Timotija" [Mi chiamo Stevan Đorđević, figlio di Timotije]³³ – il riferimento alla nazionalità è stato eliminato. In parte, la mancanza di espliciti riferimenti politici da parte di Karanović potrebbe essere spiegata in base a motivazioni analoghe a quelle che Gordana Crnković attribuisce alle scrittrici serbe e croate che evitano la politica: "Their no-

²⁹ Ivi, p. 191.

³⁰ Ivi, p. 194.

³¹ Ivi, p. 186.

³² S. Karanović, *Dnevnik*, op. cit., p. 202.

³³ Ivi, p. 258.

²⁷ Ivi, p. 169.

²⁸ Ivi, p. 156.

vels had to exclude, out of necessity, the most powerful discourse in Yugoslavia, the overwhelming political discourse, because this discourse would smother, in the noise of its many voices, the newly-born women's individualities"³⁴.

Karanović spiega le motivazioni di questi cambiamenti nel suo *Dnevnik jednog filma*³⁵: le scene di guerra sarebbero state costose da girare. Il villaggio natale di Stevan fu spostato dall'altopiano di Sjenica nel distretto di Sandžak (ora Raška, in Serbia meridionale) alla vicina Knin in Krajina (l'enclave serba in Croazia), perché Karanović aveva vinto un premio per la sceneggiatura a Zagabria e poteva usare il denaro solo per girare il film in Croazia. Un soggiorno negli Stati Uniti lo convinse poi che gli unici film stranieri ad avere successo commerciale in America erano le commedie e i film sui bambini, e la nuova ambientazione permetteva di realizzare una storia dal valore universale, quasi mitico. Ma dato che il set era stato spostato in Krajina, dove le tensioni nazionalistiche stavano già emergendo nel 1990, ogni riferimento a conflitti militari rischiava di essere frainteso. Nel film nazionalità e religione sono quindi ovvie, ma non vengono esplicitate. Il trasferimento della storia diede origine ad alcune incongruenze: fra i serbi di Krajina la tradizione delle vergini giurate non esiste, come Karanović ben sapeva. Ancora più importante, il fatto che Stevan si faccia passare per un uomo all'interno del villaggio natale anziché in un esercito culturalmente differenziato non ha senso a livello drammatico; la limitata conoscenza della tradizione delle vergini giurate impedì probabilmente a Karanović (nonostante si fosse consultato con degli etnologi) di notare questo dettaglio cruciale. Tuttavia, avrebbe dovuto rendersene conto quando la Kosovo Film rifiutò di produrre il film perché il tema era "troppo banale" – ulteriore prova del fat-

to che le vergini giurate non sono esattamente quel che si dice un elemento culturalmente rivoluzionario³⁶.

Persino senza espliciti dettagli nazionali ed etnici, girare il film si rivelò problematico. Karanović ha definito *Virdžina* "l'ultimo film jugoslavo": una co-produzione serbo-croato-francese, scritta e diretta da un serbo, girata in Krajina con cast e troupe prevalentemente croati. Durante le riprese, la troupe si trovò di fronte alle barricate quando la Krajina dichiarò l'indipendenza dal governo croato sempre più nazionalista, e alcuni membri croati avevano paura di lavorare quando incontravano milizie armate serbe. Il film riapriva poi vecchie ferite di guerra: secondo Karanović, nel villaggio serbo delle riprese alcune dozzine di persone erano state uccise dagli *ustasha* del vicino villaggio croato³⁷. Pur non senza inconvenienti, le riprese furono completate nel 1991, ma allora la Jugoslavia era già avviata al crollo, e fino al 1998 il film non venne mai proiettato, a dispetto della sua "universalità".

Entrambe le sceneggiature e la versione finale del film evidenziano un interesse verso le funzioni corporali e l'attrazione sessuale, elementi assenti nella maggior parte dei resoconti delle vergini giurate. La "segregazione urinaria" lacaniana descritta da Garber³⁸ gioca un ruolo cruciale nell'aumento della tensione drammatica del film: c'è una scena in cui Mijat propone a Stevan di urinare insieme e confrontare le proprie dimensioni. Quando Stevan rifiuta, le sue sorelle lo provocano – "Fallo se sei un uomo!" – e più tardi lo vediamo correre fuori dalla casa per fare pipì da seduto. Nessuno studio riporta resoconti sull'orinazione, cosa probabilmente impensabile per i parametri di pudore della cultura tradizionale. Se a conoscere il vero sesso di Stevan sono solo i suoi familiari, allora sembra poco verosimile che le sorelle abbiano interesse a svelarlo. In effetti, Karanović attribuisce alle sorelle una certa ribellione moder-

³⁴ G. Crnković, "Women Writers in Croatian and Serbian Literature", *Gender Politics in the Western Balkans: Women and Society in Yugoslavia and the Yugoslav Successor States*, a cura di S. Ramet, University Park (PA) 1999, p. 240.

³⁵ S. Karanović, *Dnevnik*, op. cit..

³⁶ S. Karanović, *Dnevnik*, op. cit.

³⁷ Ibidem.

³⁸ M. Garber, *Vested Interests*, op. cit., pp. 13-15.

na, poiché nella cultura rurale patriarcale sarebbe invece loro interesse proteggere il segreto di famiglia. Più tardi, quando Mijat e Stevan spiano una coppia che fa sesso, il primo parla di erezioni e Stevan sostiene di averne una. Il prototipo di Stevan, Fatima/Daljuš, era riuscito a evitare un altro rituale – la circoncisione – che non compare nel film, dato che il protagonista è ortodosso³⁹. Nel film si parla anche di mestruazioni, che ironicamente arrivano mentre Stevan fa la parte del gallo in un rituale natalizio. Poco prima, sua madre dice “Bolje biti jedan dan pjevač, nego cijeli život kokoš” [Meglio gallo per un giorno che gallina tutta la vita]⁴⁰. Entrambe le sceneggiature fanno riferimento a protesi falliche in legno, eliminate però nella versione finale.

Il film mostra svariati rituali performativi altamente stilizzati: il taglio dei capelli, la vestizione e la consegna di una pistola a Stevan da parte della famiglia. Queste performance ritualizzate sono tipiche delle società rurali tradizionali, ma sono anche ideali per mostrare gli atti ripetitivi tesi a cristallizzarsi in una concezione naturalizzata del genere. Nel film viene messo in primo piano anche il “piano regolatore” di Butler (“the forces that police the social appearance of gender”)⁴¹. Non solo Stevan è minacciato di morte se qualcuno scoprisse il suo sesso, ma è picchiato dal padre a ogni minima trasgressione nella sua performance.

Le pistole come caratteristico attributo maschile giocano un ruolo centrale tanto nella trama quanto nel simbolismo del film. Portare armi, partecipare a guerre e faide sono attività strettamente maschili, regolarmente incluse nei resoconti delle vergini giurate⁴². Il film inizia quando una bambina (Stevan) nasce in una famiglia la cui sfortuna è attribuita alla mancanza di un figlio maschio. Suo pa-

dre, Timotije, che porta una pistola per la maggior parte del film, la porta in un campo per spararle, ma cambia idea e dichiara che la crescerà come un maschio. Al battesimo di Stevan, Paun (che nel seguito del film scopriremo essere un'altra vergine giurata) chiede di vedere la “pistola” di Stevan (intendendo con questo il suo pene), ma è fermato appena in tempo dal padre. Alla fine, Paun spara a Timotije, lasciando libero Stevan di sfuggire al suo giuramento.

La “storia d'amore e libertà” di Karanović si riferisce alla libertà di Stevan di vivere come preferisce, ovvero come una donna. La vediamo esprimere i suoi desideri più intimi quando evita il fidanzato, prova attrazione per Mijat e soprattutto quando vorrebbe giocare con la bambola di sua sorella. La bambola rappresenta un simbolo contrapposto alla pistola: mentre la famiglia mette ripetutamente in mano a Stevan la pistola, lei ruba la bambola alla sorella e mente per negare il furto. Alla fine del film, Stevan rompe il giuramento per andare in America con Mijat, presumibilmente lasciandosi dietro l'oppressione patriarcale della vita come vergine giurata⁴³. I critici occidentali hanno evidenziato come il finale del film, in cui Stevan rivendica la propria identità femminile di moglie e madre, non sia certo femminista⁴⁴: il film è quindi incentrato più sulla riaffermazione di una differenza di genere di tipo essenzialista che non su una figura transgender che causa un disordine di genere. In una scena cruciale, Stevan afferma di voler partire per “vivere come voglio” e Paun, anche lei una vergine giurata, comprende e approva;

³⁹ È interessante notare che anche *La vergine albanese* di Alice Munro si conclude allo stesso modo. Nel racconto, una donna inglese catturata dagli albanesi diventa una vergine giurata per evitare il matrimonio con un musulmano. Alla fine riesce a fuggire dal paese con l'aiuto di un frate francescano, che rinuncia ai propri voti per sposarla e trasferirsi in Canada. Si veda A. Munro, “The Albanian Virgin”, *Open Secrets: Stories by Alice Munro*, New York 1994, pp. 81-128.

⁴⁰ D. Iordanova, “Women in New Balkan Cinema: Surviving on the Margins”, *Film Criticism*, 1996, 21, pp. 24-39; N. Daković, “Mother, Myth, and Cinema: Recent Yugoslav Cinema”, *Ivi*, pp. 40-49.

³⁹ M. Barjaktarović, “Problem”, op. cit.

⁴⁰ S. Karanović, *Dnevnik*, op. cit., p. 260.

⁴¹ J. Butler, *Gender Trouble*, op. cit., p. 33.

⁴² Whitaker sostiene anzi che per alcuni albanesi sparare e partecipare alle faide siano le uniche attività maschili, mentre tutte le altre, compreso il lavoro nei campi, sono compito femminile.

Mijat, allevato da Paun, mostra apprezzamento per la comprensione dello zio dicendo “Čovek je on” [È un uomo]⁴⁵. In punto di morte, il padre di Stevan si rende conto dell'errore fatto insistendo perché la figlia visse come un uomo, e le fa il miglior complimento di cui è capace con le ultime parole: “Imam ja i sada sina. Najboljeg” [Anche ora ho un figlio. Il migliore]⁴⁶. Una donna che rivendica la propria identità come essenzialisticamente femminile è quindi degna del complimento maggiore, essere chiamata “figlio”. E l'ultima battuta di Stevan conferma la sua identità di moglie e madre, mentre acconsente ad andare in America come moglie di Mijat, portando con sé la sorellina come loro figlia⁴⁷.

Se le costruzioni di genere dominanti non sono contestate né dalla tradizione delle vergini giurate, in cui le donne sono allevate come uomini per preservare la famiglia patriarcale, né dal film di Karanović, nel cui finale viene rivendicata un'identità femminile essenzialista, *Dupe od mramora* di Želimir Žilnik è assai più radicale nella sua critica culturale. La protagonista del film è Marylin, una travestita che si prostituisce. Nel mondo tradizionale di *Virdžina* il travestitismo FtM (female to male, da donna a uomo) era motivato dalla pressione della disparità di genere nella società rurale balcanica. Al contrario, il travestitismo MtF (male to female, da uomo a donna) era visto come una deviazione meritevole di odio e derisione: Vukanović trovò solo pochi riferimenti al fenomeno e la parola *mučuče*, che non riuscì a rintracciare in nessun dizionario di lingue slave meridionali. “La gente li disprezza” scrive, e perseguita loro e i loro parenti⁴⁸. Poiché attività e abiti femminili sono considerati vergognosi per un uo-

mo, vestirlo da donna e portarlo in giro per la città era una forma di punizione, specialmente per chi rifiutava di andare in guerra⁴⁹. Žilnik inverte questa pratica facendo di una travestita la protagonista del suo film contro la guerra.

Marjorie Garber nota come il travestitismo sia spesso associato all'omosessualità. Da un lato, la cultura dominante vuole essere in grado di “vedere” la differenza tra eterosessuale e omosessuale “to guard against a difference that might otherwise put the identity of one's own position in question”⁵⁰. Dall'altro, dà per scontato che sesso biologico, genere e orientamento sessuale siano sempre allineati sulla stessa polarità: chi nasce maschio è di genere maschile e desidera le donne: il travestitismo destabilizza questi binarismi⁵¹. Tuttavia, nel film pacifista di Žilnik, il disagio non è rivolto all'instabilità di genere o di orientamento sessuale, ma alla violenza e ai suoi effetti. Contrariamente alle aspettative, né il travestitismo della protagonista, né la sua sessualità vengono problematizzati in alcun modo. Poiché il travestitismo è spesso confuso con l'omosessualità (e Marylin è un uomo biologico che desidera altri uomini), è utile considerare il ruolo giocato da quest'ultima nell'immaginazione collettiva serba.

Come è naturale aspettarsi, il nazionalismo degli anni Novanta ha prodotto una riaffermazione dei ruoli di genere tradizionali: gli uomini sono virili guerrieri, le donne devono stare a casa a continuare la nazione attraverso la riproduzione e gli omosessuali sono traditori della nazione stessa. L'omosessualità era percepita come un'importazione straniera in gran parte dell'Europa centro-orientale⁵²: anche se il comportamento omosessuale esisteva, la co-

⁴⁵ S. Karanović, *Dnevnik*, op. cit., p. 316.

⁴⁶ Ivi, p. 320.

⁴⁷ Young probabilmente fraintende il finale o le è stato raccontato in maniera erronea. Afferma che la sorella di Stevan sia un bambino e che Stevan l'affidi a Paun, confermando così il proprio status di capofamiglia (A. Young, *Women*, op. cit.). Nel film, Stevan dice “Oću da budem tvoja žena, al da znaš, ćer već imamo” [Sarò tua moglie, ma sappi che abbiamo già una figlia], S. Karanović, *Dnevnik*, op. cit., p. 322.

⁴⁸ T.P. Vukanović, “Virdžine”, op. cit., p. 98.

⁴⁹ La pratica richiama temi della Grecia classica, dalla giovinezza di Achille sull'isola di Skiro, travestito da donna per evitare la Guerra di Troia, alla punizione di Penteo nella *Baccanti* di Euripide, dove è portato per le strade vestito da donna.

⁵⁰ M. Garber, *Vested Interests*, op. cit., p. 133.

⁵¹ Ibidem.

⁵² K. Moss, “The underground closet: political and sexual dissidence in Eastern Europe”, *Genders 22: post-communism and the body politic*, a cura di E.E. Berry, New York 1995, pp. 229-251.

struzione della sessualità come dicotomia obbligatoria tra identità gay e eterosessuale era invece un fatto nuovo, connesso alla promozione di un'identità gay all'occidentale da parte degli attivisti occidentali e dai loro omologhi locali. Questa situazione ha fornito ai nazionalisti un ricco contesto utile a sfruttare il disagio verso sessualità non convenzionali per amplificare l'ostilità verso le alterità nazionali ed etniche. L'omofobia è stata spesso sfruttata dai nazionalisti serbi nella speranza di screditare i nemici con accuse di omosessualità. *Serbian Diaries* di Boris Davidovich documenta ampiamente le accuse di omosessualità rivolte agli avversari dei nazionalisti⁵³. Secondo Davidovich, il "Duca" Šešelj veniva chiamato "Duchessa" da Đinđić, e Šešelj ribatté che lo stesso Đinđić aveva portato una volta un orecchino⁵⁴; perfino il Maresciallo Tito fu chiamato "frocio" sulle pagine di *Borba*⁵⁵. Secondo i nazionalisti, l'omosessualità non fa parte della Serbia e nemmeno dell'Europa, ma è un'importazione associata a un'alterità ancora più minacciosa. Il leader del movimento di rinascita serbo metteva in guardia "dall'occupazione dell'Europa da parte di orde indo-arabe-negre che ci porteranno solo traffico di droga e omosessualità"⁵⁶.

Tatjana Pavlović⁵⁷ spiega lo stesso fenomeno nel contesto croato, dove l'obiettivo dell'omofobia sono i serbi. L'omosessuale è per definizione uno straniero, non è croato; l'ansia re-

lativa alla stabilità della nazione e della famiglia rende i ruoli di genere ancora più rigidi di prima.

The domestication of women goes hand in hand with the creation of a new male category: hypermasculinity [...] Since woman is only a cunt, *homo balcanicus* is not threatened by her. However, *homo balcanicus* is obsessed by its own, more threatening Other: the homosexual⁵⁸.

Un eterosessuale omofobo cristallizza questa mentalità in un commento sul sito Gay-Serbia: "Questo non è possibile qui, questa è una normale nazione patriarcale di gente eroica che ha sempre messo eroismo, moralità e mascolinità sopra ogni cosa"⁵⁹. Un linguaggio simile è usato contro gli omosessuali su un sito che aveva criticato un prete omofobo:

La nostra nazione serba è sempre stata guerriera, e non si è mai sentito che i froci fossero eroi se non a letto. Se fossimo tutti "fighette" come voi, oggi non esisteremmo. Di certo voi froci non avete mai difeso la Serbia. Solo noi veri uomini sani possiamo farlo⁶⁰.

È interessante notare l'utilizzo della dicotomia fra machismo militare e queer, mentre i gay sono equiparati a "fighette", ovvero donne; Pavlović cita il commento di Dubravka Ugrešić per cui le donne sono descritte come esseri inferiori – intrappolate dal gergo maschile e ridotte ai propri organi genitali⁶¹.

Secondo Pavlović, l'opposizione alla guerra veniva connessa all'omosessualità, ad esempio il giornale *Slavonski Magazin* di Osijek titolava: "Serbi, rossi, sinistroidi, femministe e froci conducono una guerra contro la guerra"⁶². Analogamente, in Serbia, Radoš Smilković dichiarava: "La nostra opposizione è sotto il diretto controllo di organizzazioni interna-

⁵³ B. Davidovich, *Serbian Diaries*, Londra 1996. Molti degli stessi esempi sono citati in un articolo di Boris Liler (probabilmente uno pseudonimo di Davidovich) dell'associazione gay-lesbica Arkadija, B. Liler, "Homosexual Rights in Yugoslavia: the Political, Mass-Media, and Physical Oppression of Homosexuals in Yugoslavia", 1992, <<http://www.qrd.org/qrd/world/europe/serbia/serbian.homo.conspiracy.theory>>.

⁵⁴ B. Davidovich, *Serbian Diaries*, op. cit., p. 120.

⁵⁵ *Borba*, 1 dicembre 1991, cit. in Ivi, p. 126. Vojislav Šešelj (1954) fu il fondatore del Partito radicale serbo e il comandante di gruppi paramilitari nella guerra in Bosnia. È attualmente accusato dal Tribunale internazionale per i crimini di guerra. Zoran Đinđić (1952-2003) era un intellettuale dissidente sotto Tito che guidò l'opposizione democratica contro Milošević. Divenne infine primo ministro e fu ucciso nel 2003.

⁵⁶ Borislav Jović in *Politika*, 7 ottobre 1991, cit. in Ivi, p. 126.

⁵⁷ T. Pavlović, "Women in Croatia: Feminists, Nationalists, and Homosexuals", *Gender Politics*, a cura di S. Ramet, op. cit., pp. 131-152.

⁵⁸ Ivi, p. 134.

⁵⁹ Normalan, *Da li ste normalni?*, 2000, <<http://www.gay-serbia.com/srb/personals/065.shtml>>.

⁶⁰ Bane, *Re: Mitropolit Amfilohije osudio homoseksualnost, Gay-serbia forum: homofobija i društvo*, 01.10.2000, <<http://www.gay-serbia.com/cgi/UltraBoard/UltraBoard.pl>>.

⁶¹ T. Pavlović, "Women", op. cit., p. 134. Davidovich commenta che la relazione tra penetrazione e femminilizzazione spiega il ruolo dello stupro omosessuale nelle pratiche di tortura e umiliazione in tempo di guerra: "Un uomo penetrato da un altro uomo diventa una specie di donna", B. Davidovich, *Serbian Diaries*, op. cit., p. 100.

⁶² T. Pavlović, "Women", op. cit., p. 152.

zionali di massoni e omosessuali”⁶³; gli omosessuali sostenevano le dimostrazioni di pace, ed erano quindi associati al nemico. Dragoš Kalajić del Sno (movimento di rinascita serbo) ha definito lo staff della stazione radio B-92 (la stessa che ha prodotto *Dupe od mramora*) “un gruppo di mercenari americani e disfattisti anti-patriottici che propagandano l’omosessualità”⁶⁴. In realtà, è vero che gli attivisti gay facevano opposizione al regime, almeno a Belgrado. La bandiera arcobaleno sventolava nelle marce studentesche⁶⁵, e nel 2000 l’editore del sito Gay-Serbia aveva invitato alla disobbedienza civile non violenta contro il mancato riconoscimento da parte di Milošević delle elezioni presidenziali dell’ottobre 2000⁶⁶.

Nell’aprile 1999, quando cominciarono i bombardamenti Nato con l’obiettivo dichiarato di porre fine all’oppressione da parte serba della popolazione albanese in Kosovo, gli omosessuali serbi divennero vittime di una crescente omofobia. Ora era il nemico occidentale a essere tacciato di omosessualità, e per associazione i gay locali divennero agenti occidentali. Secondo Dušan Maljković, il conduttore di un telegiornale di Belgrado parlò del “governo gay” di Tony Blair e chiamò sia sua moglie che Hillary Clinton “lesbiche”⁶⁷. Dopo l’omicidio di uno dei fondatori dell’associazione gay Arkadija, gli investigatori si misero a scavare nelle “attività sediziose” dell’organizzazione, accusata di condurre una “guerra speciale contro il paese”⁶⁸, mentre graffiti sull’American

Center di Belgrado recitavano “Clinton frocio” e “Madeleine Albright, noi non pratichiamo la sodomia”⁶⁹.

Quest’omofobia nazionalistica è il contesto del film di Žilnik. Se *Virdžina* è una grande produzione di una *major* cinematografica girata alla vigilia del crollo della Jugoslavia, *Dupe od mramora* è una piccola produzione indipendente a basso costo, girata mentre ancora infuriava la guerra in Bosnia. La morale del film è “fate l’amore, non la guerra”. Marilyn fa l’amore spesso, di solito a pagamento; nel comunicato stampa è descritta come una sorta di parafulmine che alleggerisce le tensioni. Johnny, il suo ex, dopo la guerra è tornato a Belgrado, dove spera di sfruttare le proprie qualità di combattente per sopravvivere barando a biliardo ed estorcendo denaro. La stabilità e mitezza di Marilyn sono ripetutamente contrapposte al temperamento violento e instabile di Johnny. Il film si apre con Marilyn che prende languidamente il sole e invita la sua collega travestita Sanela a non portare armi. Poi la scena si sposta su Johnny che rientra in città, e la sua prima battuta associa il sesso e le armi: “Chi è che ha detto che con le baionette puoi fare tutto tranne che sedertici sopra? – Napoleone”. Ma si sbagliava: Johnny fa un taglio nel sedile vi nasconde pistola e coltello, e vi saltella sopra canticchiando una marcetta. All’inizio Sanela flirta con Johnny, ma poi Marilyn la convince che Johnny è pazzo. E lui certamente lo sembra: da un lato è un tipico macho, ma dall’altro ha forti sbalzi d’umore, sniffa cocaina e fa il suo ingresso nel film sedendosi metaforicamente su una baionetta. Perfino le sue relazioni con le donne “reali” sono invertite: le donne stanno sopra. Una di loro è un’ufficiale *butch* stile sadomaso, che le travestite all’inizio scambiano per un uomo: si mette sopra Johnny e lo asfissia mentre lui grida “Komandante moj!” [Mio comandante!, al maschile].

Mentre Marilyn e Sanela dipingono la casa, creando ordine e pace domestica, Johnny met-

⁶³ B. Liler, “Homosexual Rights”, op. cit.

⁶⁴ *Borba*, 01.11.1991, cit. in B. Davidovich, *Serbian Diaries*, op. cit., p. 126.

⁶⁵ “Balkan Peace Team, Balkan Peace Team Report Jan. 23 1997. Social Media, Protests in Serbia Archive”, <<http://www.ddh.nl/fy/serbia/bpt-2301.html>>. È interessante notare che Davidovich afferma che fu proprio il suo orientamento sessuale a renderlo antinazionalista e cosmopolita, B. Davidovich, *Serbian Diaries*, op. cit., p. 91.

⁶⁶ D. Maljković, *Apell*, 2000, <<http://www.gay-serbia.com/srb/news/00-09-30-izbori.shtml>>.

⁶⁷ S. Friess, “Gay Serbians find acceptance is a casualty of war”, *The Advocate*, 11 maggio 1999, p. 20.

⁶⁸ K. Booth, “Enemies of the State: Gays and Lesbians in Serbia”, *Lavender Magazine*, 2000, 5 (123), <http://www.lavendermagazine.com/123/123_news_11.html>.

⁶⁹ *Ibidem*.

te una capra in bagno e la usa come bersaglio, poi l'ufficiale butch la scanna. Se Johnny elogia il cameratismo militare, in realtà quello che porta a casa è barbarie, violenza e inciviltà; come dice Marilyn, "Io porto qui gli uomini perché lascino il loro denaro, tu perché perdano la vita". I valori del machismo militare si rivelano distruttivi, mentre prevalgono i valori femminili e domestici.

Le scene più interessanti in tema di travestitismo cominciano con l'entrata in scena di Ruža, una donna che conosceva Marilyn nella sua precedente *persona* maschile. Poiché le travestite sono indicate con il genere femminile per tutto il film, è sorprendente sentire Ruža usare il maschile: "Dragane, šta si ti uradio?" [Dragan, cos'hai fatto?]. Tuttavia, in un'inversione dello sketch hollywoodiano in cui un gay/travestito cerca di atteggiarsi a macho (*Le Cage aux Folles*, 1978; *The Birdcage*, 1996; *In & Out*, 1997), qui è Marilyn a cercare di insegnare a Ruža a comportarsi da donna e da prostituta⁷⁰, vestendola e cercando di spiegarle come attirare clienti, ma Ruža fallisce il test del preservativo⁷¹ e torna al suo ruolo domestico di cuoca. Marilyn però non si arrende: usa un mattarello per dimostrare come si indossa un preservativo, e le due mettono in atto un'altra inversione del proprio sesso biologico, con Ruža che penetra Marilyn con il mattarello. Qui gli utensili domestici sono erotizzati, come le armi lo erano per Johnny nella scena d'apertura; Johnny invece usa le armi nella sfera domestica, rompendo un uovo con la pistola e impastando con un bastone da karate.

Un altro nesso dei costrutti di genere coinvolge Sanela e il fidanzato Dejan. Dejan è un body-builder, e la natura costruita del suo corpo è evidenziata da Marilyn; Sanela dice che non è un cliente, ma un *ozbiljan čovjek* [un uomo serio], e Marilyn lo fa spogliare per dimo-

strare di essere un body-builder. Quando lo fa, dice "Le sue tette sono più grosse delle mie!". È al matrimonio di Sanela e Dejan che l'identità di Marilyn viene drammaticamente messa in discussione⁷². Il rituale comincia tranquillamente, con Marilyn nel ruolo di *kuma*, madrina/damigella d'onore. Lo zio di Dejan, il *kum*, la definisce *prava dama* [una vera signora], ma poi si insospettisce di fronte a questa famiglia non patriarcale: "Ima li gazda?" [Dov'è il capo?]. Chiede da dove arrivi il denaro – forse dalla prostituzione? – e interroga Marilyn sulla sua identità di genere: "Jesi muško ili žensko?" [Sei un uomo o una donna?, lett. Sei maschile o femminile?] – usando, curiosamente, il genere neutro per non sbagliare! Il matrimonio va a rotoli in modo carnevalesco, con Johnny che fa sesso con Ruža su un cumulo di pasta.

Judith Butler afferma che il travestitismo (*drag*) rivela la struttura imitativa del genere stesso, così come la sua contingenza:

part of the pleasure, the giddiness of the performance is in the recognition of a radical contingency in the relation between sex and gender in the face of cultural configuration of causal unities that are regularly assumed to be natural and necessary⁷³.

Butler cita l'analisi di Esther Newton sul drag come doppia inversione:

my 'outside' appearance is feminine, but my essence 'inside' [the body] is masculine. At the same time, it symbolizes the opposite inversion; my appearance 'outside' [my body, my gender] is masculine but my essence 'inside' is feminine⁷⁴.

Entrambe queste inversioni entrano in gioco nel film di Žilnik. Anche se usa nome e genere femminile, Marilyn dice a Johnny "Pensi che la gente non sappia chi sono, che cosa sono? Tutti sanno che sono un uomo, è lo show business" – frase che sottolinea la natura performativa della sua identità. Analogamente, spiega a Ruža la sua trasformazione dicendo di essere tornata alla propria natura, ovvero alla propria "essenza" femminile.

⁷⁰ Questo sembra essere tipico dei film su travestiti veri, in contrasto con le versioni hollywoodiane: Willy Ninja di *Paris is burning* insegnava alle modelle a camminare in passerella.

⁷¹ Ruža non sa come negoziare con i clienti per fargli mettere il preservativo, quindi Marilyn deve insegnarglielo.

⁷² Garber commenta la centralità del vestito da sposa nel travestitismo, a mimesi della più sacra fra le strutture rituali dell'eterosessualità, M. Garber, *Vested Interests*, op. cit., p. 142.

⁷³ J. Butler, *Gender Trouble*, op. cit., p. 137-138.

⁷⁴ Ivi, p. 137.

A Belgrado durante la guerra, tuttavia, è questa figura destabilizzante che si dimostra la più resistente. Nel mondo reale, il regista incontra Vjeran Miladinović/Marylin, che aveva già ripreso in un film precedente, su una strada di Belgrado nota per la presenza di prostitute. Vjeran esclama: “Ehi, ero la persona più strana di Belgrado, ma adesso è tutto così strano che sono l’unica normale!”. Žilnik dice che fu questa affermazione a fornirgli l’ispirazione per il film⁷⁵. Nel film, Marylin dice a Johnny: “Io non sarò uccisa, tu sì”, e la sua profezia si avvera. Il macho dell’esercito serbo perde la vita, mentre la travestita vive felice. Fate l’amore, non la guerra; il sesso è meglio della violenza. Marylin spiega a Ruža, che ha paura di essere aggredita da un cliente: “Non ti picchierà se ce l’ha duro”. Dimostra particolare arguzia da parte di Žilnik il riprendere l’accusa di effeminatezza e omosessualità lanciata tradizionalmente agli oppositori della guerra e scegliere come protagonista del film non una donna biologica, ma un uomo biologico che ha scelto il travestitismo e la prostituzione.

Le tradizionali vergini giurate, come implica il termine, facevano voto di castità; la Marylin di Žilnik fa la prostituta. La prostituzione, come l’omosessualità, è spesso dipinta dai nazionalisti come importazione straniera o come un *locus* di sfruttamento colonialistico e metafora dello sfruttamento in generale⁷⁶. Anche se la nazionalità non è un argomento trattato esplicitamente in *Dupe od mramora* (come in *Virdžina*, tutti i personaggi sono serbi e la loro nazionalità non è mai menzionata), Marylin e Sanela leggono riviste in inglese e ascoltano canzoni in inglese. L’origine del nome di Marylin non è difficile da indovinare, anche se i sottotitoli ci sviano con lo spelling “Merlin”. Le travestite progettano di trovare un compagno con

cui fuggire all’estero. In una scena esilarante, chiedono a degli amici di un gruppo rock una lezione lampo di inglese per prostitute da usare con soldati e diplomatici dell’Unprofor. Eppure Žilnik include la lingua inglese e la cultura occidentale non come commento politico ma per il loro valore comico e *camp*. Omosessualità, travestitismo e prostituzione non sono problematizzati né proiettati su un’alterità nazionale o etnica. Non sono metafore, ma realtà a pieno diritto, che vanno a braccetto in quanto anatema del regime.

In *Virdžina*, in particolare nella sceneggiatura originale, gran parte della trama presenta elementi di omofobia. Il soldato Mile, vedendo Stevan mettere la testa sulla spalla di Mijat mentre dormono, si lamenta dicendo “Ja ovde sad moza da pedere treba da ginem?” [E che adesso devo stare qui a morire per dei froci?]⁷⁷. Nella versione finale del film, Mijat e Stevan giocano ai preliminari, ma tengono gli occhi chiusi così da non vedere che l’oggetto delle loro attenzioni è del medesimo sesso. Iordanova evidenzia che il film di Karanović, in cui Stevan non prova mai attrazione per le ragazze come sesso opposto, paga ancora “some toll to a homegrown Balkan homophobia and misogyny”⁷⁸. L’omofobia non trova invece spazio in *Dupe od mramora*, nonostante l’ambientazione a Belgrado durante la guerra in Bosnia, contesto dove certamente esisteva, come documentato da Davidovich e altri⁷⁹.

Anziché dare spazio all’omofobia, Žilnik usa il potere sovversivo del travestitismo per mettere in discussione la stabilità di tutte le identità. La satira giocosa e carnevalesca del film contagia il pubblico destabilizzando la cultura egemone come *Virdžina* non riesce a fare. L’odio etnico e nazionale, la guerra civile e la pulizia etnica hanno senso solo se la nazionalità è in qualche modo essenzialistica, se le differenze nazionali sono biologiche e naturali, an-

⁷⁵ Comunicato stampa Fnzi B92, 1995.

⁷⁶ Wiktor Grodecki ha costruito una carriera su una serie di film in cui ragazzi squillo cechi sono dipinti come vittime dello sfruttamento capitalista occidentale, metafora dello sfruttamento dell’Europa centro-orientale da parte dell’occidente. Si vedano in particolare i film: *Not Angels, but Angels* (1994), *Body without Soul* (1996) e *Mandragora* (1997).

⁷⁷ S. Karanović, *Dnevnik*, op. cit., p. 206.

⁷⁸ D. Iordanova, “Women”, op. cit., pp. 28-29.

⁷⁹ B. Davidovich, *Serbian Diaries*, op. cit.; K. Booth, “Enemies”, op. cit.; S. Friess, “Gay Serbians”, op. cit.

ziché costruite. Davidovich afferma che il regista Emir Kusturica pensava che rom e omosessuali avessero una temperatura corporea più alta e un sangue diverso⁸⁰. Il sangue: è difficile immaginare una forma più esplicita di biologizzazione di etnia e sessualità. Le travestite prostitute di Žilnik, mettendo a nudo la natura costruita della propria identità di genere, fanno esplodere tali nozioni privando la cultura egemone della sua pretesa di naturalità. *Virdžina*, anche se in origine era un progetto multiculturale, finisce per riaffermare i ruoli di genere tradizionali, mentre *Dupe od mramora* utilizza la natura performativa del genere per destabilizzare anche le identità etniche e nazionali. Entrambi i film sono concepiti come anti-nazionalistici, ma solo *Dupe od mramora* sovverte il nocciolo del nazionalismo mettendo in discussione l'idea stessa di un'identità naturale ed essenzialistica.

[K. Moss, "From Sworn Virgins to Transvestite Prostitutes: Performing Gender and Sexuality in Two Films from Yugoslavia", *Sexuality and Gender in Postcommunist Eastern Europe and Russia*, a cura di A. Stulhofer – T. Sandfort, New York 2005, pp. 79-94. Presentazione e traduzione dall'inglese di Irene Dioli]

www.esamizdat.it

⁸⁰ B. Davidovich, *Serbian Diaries*, op. cit., p. 66.