

Quaderni di Comunità

Persone, Educazione e Welfare
nella società 5.0

Community Notebook

People, Education, and Welfare in society 5.0

n. 2/2026

EASTERN EUROPE ECHOES: NARRATIVES,
CULTURES, AND MEMORIES FROM COLD
WAR TO DAYTON'S LEGACY (1946–2026)

Edited by

Vito Saracino, Giacomo Giuseppe Colaprice



Iscrizione presso il Registro Stampa del Tribunale di Roma
al n. 172/2021 del 20 ottobre 2021

© Copyright 2026 Eurilink
Eurilink University Press Srl
Via Gregorio VII, 601 - 00165 Roma
www.eurilink.it - ufficiostampa@eurilink.it
ISBN: 979 12 82274 15 9
ISSN: 2785-7697 (Print)
ISSN: 3035-2525 (Online)

Prima edizione, luglio 2026
Progetto grafico di Eurilink

È vietata la riproduzione di questo libro, anche parziale,
effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia

INDICE

EDITORIALE

- Viaggio “a Est”: alla ricerca della complessità
Vito Saracino, Giacomo Giuseppe Colaprice 13

RUBRICA EDUCATION

GENERAZIONI TRANS E INTERCULTURALI 21

1. “La nuova Italia siamo noi”: il ruolo delle culture e delle pratiche musicali nei processi di costruzione di appartenenza delle generazioni dell’immigrazione
Resmie Hallulli 23

2. La scuola e le sue identità multiple. Una testimonianza dal nord est italiano
Marco Siragusa 33

RUBRICA EMPOWERMENT

I. MEMORIE E PRESENZE DA EST A OVEST 41

1. Lo Spomenik di Barletta
Rosanna Rizzi 43

2. The Twinning Between Barletta and Herceg Novi
Giacomo Giuseppe Colaprice 53

3. La musica nella Polonia socialista: potere, rivolta e alienazione
Lorenzo Ferrazzano 61

RUBRICA EMPOWERMENT

II. REMEMBERING SREBRENICA 1996-2026 71

1. Il ruolo dell’OSCE in Bosnia 1995-1996. Una testimonianza
Tomas Miglierina 73

2. From Propaganda to Preservation: Film as Historiography in 1990s Massacres <i>Vito Saracino</i>	81
SAGGI	
I. MASS MEDIA, CULTURA VISUALE, SPORT E PROPAGANDA OLTRE LA CORTINA DI FERRO	93
1. Caricature as a Reflection of Communist Propaganda in Bilateral Relations between Albania and the Soviet Union (1945-1961) <i>Oltsen Gripshi</i>	95
2. The Albanian Media Issue: Between Italian Proximity, Western Influences, and the New Turkish Influence <i>Vito Saracino</i>	125
3. La trasformazione della figura femminile nel cinema albanese: tra comunismo e transizione <i>Malda Lika</i>	159
4. Il basket come strumento diplomatico oltre la Cortina di ferro <i>Giacomo Giuseppe Colaprice</i>	187
SAGGI	
II. STORIE E MEMORIE CHE RESTANO	215
1. Una resistenza internazionale. Partigiani jugoslavi in Puglia, quindici anni di ricerche <i>Gaetano Colantuono, Adriano Capanna, Rosanna Rizzi, Andrea Martocchia</i>	217
2. Topografie della memoria: i cimiteri tra distruzione, ricostruzione e conflitti simbolici nel Kosovo post-bellico <i>Michele Martini</i>	251
3. Yugosfera digitale: nuovi territori di mediatizzazione della memoria <i>Elisabetta Zurovac</i>	279

4. A Contribution to the Understanding of the Dynamics of the Massacres in Srebrenica <i>Nika Vrbek</i>	309
5. Dayton at 30: Peace, Power, and the Politics of Post-War Bosnia & Herzegovina <i>Amir Duranović</i>	335
6. Vae victis? Interpretazioni accademiche serbe degli accordi di Dayton <i>Bogdan Zivkovic</i>	353
7. Engeneering Democracy: Consociationalism in Post-Dayton Bosnia AND Herzegovina <i>Rebecca Bowen</i>	379
APPROFONDIMENTO	403
Uno sguardo oltre. L'esperienza di Meridiano 13 <i>Gianni Galleri, Marco Siragusa</i>	405
RECENSIONE	409
Recensione del libro: "A Century of the Media in Italian-Albanian Cultural Relationships" <i>Rebecca Bowen</i>	411

3. LA TRASFORMAZIONE DELLA FIGURA FEMMINILE NEL CINEMA ALBANESE: TRA COMUNISMO E TRANSIZIONE

di Malda Lika*

Abstract: Nel cinema albanese la figura femminile attraversa una trasformazione significativa nel passaggio dal regime comunista alla fase di transizione verso la democrazia. Il presente saggio indaga tale mutamento, scegliendo tra i diversi archetipi individuati nel cinema socialista la figura della donna partigiana come modello emblematico e confrontandola con il personaggio di Ina nel film *Bolero* (1997) di Besnik Bisha, interrogando in che misura il cambiamento storico incida sulla funzione narrativa e sulla costruzione simbolica del corpo femminile.

Parole chiave: rappresentazione femminile, cinema albanese, transizione post-comunista, corpo e identità, modello ideologico.

Abstract: In Albanian cinema, the representation of the female figure undergoes a significant transformation in the shift from the communist regime to the period of democratic transition. This article examines that change by selecting, among the various archetypes developed within socialist cinema, the partisan woman as an emblematic model and placing her in dialogue with the character of Ina in *Bolero* (1997), directed by Besnik Bisha. Through this comparison, it explores the extent to which historical change reshapes both the narrative function and the symbolic construction of the female body.

* Direttrice del Tirana European Youth Film Festival, malda.lik99@hotmail.com.

Keywords: female representation, Albanian cinema, post-communist transition, body and identity, ideological model.

Introduzione

La figura femminile nel cinema albanese costituisce un elemento importante attraverso cui leggere le trasformazioni politiche, sociali e culturali che hanno attraversato il Paese nella seconda metà del Novecento. Il modo in cui essa è stata rappresentata, fotografata, sviluppata e trasformata nel corso degli anni costituisce un insieme di scelte artistiche e comunicative che raccontano dinamiche di genere e l'Albania dall'interno.

Essendo il cinema albanese un campo ancora poco esplorato nel mondo accademico internazionale, questo saggio si propone come uno strumento per cui conoscere la cultura e la storia del Paese tramite la lente della rappresentazione dei personaggi femminili nei lungometraggi prodotti. La scelta del genere femminile è motivata dal forte mutamento di ruolo subito durante i diversi contesti storici in cui essa si è ritrovata e ha dovuto adattarsi confrontandosi con le norme sociali, politiche e culturali presenti.

L'istituzione del "Kinostudio Shqipëria e Re" il 10 luglio 1952 segna l'inizio ufficiale della cinematografia albanese e si trasforma nel periodo più proficuo di produzione durante la Repubblica Socialista d'Albania, arrivando ad un picco di produzione di 13 film all'anno negli anni '75-'90 (Grgić, 2020). Tuttavia, è importante, prima di parlare di cinema, fare un passo indietro per ricordare la posizione della donna nella società prima di quest'epoca.

La storia dell'Albania è complessa, articolata e non è il nucleo principale di questo studio ma volendo fare un riassunto essa parte partendo dal basso Medioevo e dal periodo dell'Impero Ottomano, caratterizzato da profonde radici patriarcali e

maschiliste, che hanno continuato a influenzare la società anche durante il periodo successivo governato da Zog I, inizialmente repubblica e poi monarchia, nonostante egli abbia presentato alcune leggi progressiste. Si prosegue con l'occupazione fascista e nazista, fino ad arrivare all'ascesa al potere del partito comunista durato fino agli anni Novanta e si continua con l'arrivo della democrazia identificato inizialmente come un'epoca di turbolenze e crisi in tutti gli ambiti compreso quello cinematografico.

Il passaggio dal regime comunista alla fase di transizione democratica, anni non molto lontani dai giorni d'oggi, non ha comportato soltanto un mutamento istituzionale, ma ha inciso profondamente sulle modalità di costruzione dell'immaginario nazionale e sulla conformazione simbolica del corpo femminile sullo schermo.

Questo primo sistema politico ha portato alla creazione, alla nazionalizzazione e al controllo dell'industria cinematografica, utilizzata come medium autorevole per la formazione ideologica e propagandistica. Inserito nel quadro e nello stile del realismo socialista come cultura dominante (Peshkopia *et al.*, 2014), seguendo l'esempio dei Paesi del blocco sovietico e sostenuto dalle strutture statali di produzione, il cinema albanese partecipava attivamente alla costruzione di modelli normativi. La donna veniva rappresentata come soggetto attivo della storia, emancipata rispetto ai retaggi patriarcali e pienamente integrata nel progetto collettivo di ricostruire l'Albania tramite l'uguaglianza di genere nella sfera sociale ed economica. Tuttavia, tale emancipazione era inscritta entro coordinate ideologiche precise nelle inquadrature delle pellicole presentate: il corpo femminile doveva essere disciplinato, moralmente integro, pronto al sacrificio e funzionale alla realizzazione dell'ideale socialista.

Con la fine del regime e l'avvio della transizione, il contesto sociale cambia radicalmente. L'Albania viene avvolta da una

profonda crisi di sistema ed economica, subisce un'emigrazione di massa e la dissoluzione delle strutture collettive producono un nuovo scenario in cui il cinema si confronta con temi fino ad allora non presenti o censurati. La rappresentazione femminile si sposta progressivamente da una dimensione solida, mitica e pedagogica a una più problematica e frammentata, segnata da precarietà e ambivalenza come dipinto della realtà storica.

Il presente contributo si propone di analizzare le trasformazioni che subisce la figura femminile nel cinema dovute, al cambiamento del sistema politico e di come si modifica la sua funzione narrativa e simbolica attraverso un confronto tra la figura della donna partigiana presente nel cinema socialista – con particolare riferimento a *Ngadhujim mbi vdekjen* e *Dimri i fundit* – e il personaggio di Ina in *Bolero* (1997) di Besnik Bisha realizzato nel periodo di transizione. L'obiettivo non è individuare una mera sostituzione di archetipi individuati nel periodo socialista, bensì mettere in luce una ridefinizione dello statuto simbolico del corpo femminile: dal corpo politico integrato e sublimato al corpo fragile, esposto alle dinamiche del mercato e del giudizio sociale.

L'approccio individuato per identificare il mutamento accaduto nella raffigurazione della figura femminile si concentra sia sulla funzione narrativa dei personaggi sia sulle scelte formali – messa in scena, costruzione dell'inquadratura, regime dello sguardo, montaggio e dell'uso della colonna sonora – al fine di evidenziare come il cambiamento storico si rifletta nelle strutture stesse della rappresentazione cinematografica. Tramite questa metodologia comparativa, il saggio intende mostrare come la trasformazione della figura femminile non costituisca soltanto un cambiamento tematico, ma segnali una più ampia frattura dell'immaginario nazionale.

1. La costruzione ideologica della figura femminile albanese nel periodo socialista

La rappresentazione e lo sviluppo dei personaggi nel cinema albanese durante il periodo socialista si collocano all'interno del progetto ideologico e propagandistico del regime, che attribuiva all'arte una funzione esplicitamente pedagogica per la massa con la figura femminile come esponente chiave, per cambiare la situazione di inferiorità in cui essa si ritrovava precedentemente e per raggiungere l'uguaglianza di genere attraverso cui arrivare all'Albania veramente libera (Hoxha, 1967).

Uno dei manifesti di Kinostudio nel 1977 afferma quanto teoricamente spiegato e cinematograficamente esposto con la seguente frase: una caratteristica importante dei film albanesi è che l'eroe positivo, l'uomo nuovo educato dal Partito, occupa la posizione centrale. Il socialismo è l'affermazione del nuovo, del positivo e del progressista. Questo viene evidenziato chiaramente sullo schermo attraverso eroi che si distinguono per la loro forza spirituale e purezza morale, per la loro disponibilità a sacrificarsi.

In questo quadro, la cosiddetta "nuova donna socialista", parallelamente maturata con il "nuovo uomo socialista", veniva presentata come soggetto attivo nella costruzione della società: lavoratrice, madre, militante, parte integrante del progetto collettivo.

Tra i diversi archetipi elaborati dal cinema dell'epoca, la figura della donna partigiana assume una posizione centrale, soprattutto nei primi anni, in quanto è la tematica maggiormente raffigurata per ricordare al popolo la lotta contro i nemici e l'importanza della liberazione avvenuta grazie al nuovo sistema politico. La partigiana non rappresenta soltanto la partecipazione femminile alla lotta di liberazione, ma diventa il luogo simbolico in cui si condensano emancipazione, sacrificio e adesione ideologica. Di conseguenza, il corpo femminile, inserito nella narrazione bellica,

si trasforma in un corpo politico: disciplinato, coraggioso, privo di esitazioni, orientato al bene collettivo e al futuro della nazione.

2. La rappresentazione della coraggiosa donna partigiana in lotta contro i nazifascisti

Il Kinostudio ha intrapreso il compito, come anticipato precedentemente, di educare il popolo circa l'identità dei nemici, sia esterni (fascisti e nazisti) che interni (ballisti, zogisti, bajraktar, proprietari terrieri, il clero, ecc.), e a promuovere i principi del marxismo-leninismo rafforzando il messaggio dei comunisti come unico potere in grado di garantire la libertà. Molti di questi film presentavano rappresentazioni schematiche dell'eroe socialista nel contesto della lotta partigiana, basandosi sulla tradizione sovietica del realismo sociale e importando modelli da altri cinema comunisti dell'Europa orientale (Peshkopia *et al.*, 2016).

È interessante, inoltre, anche notare la presenza di un trionfo ricorrente nei film bellici albanesi, composto dall'esercito invasore/nemico, la figura del partigiano o della partigiana e il popolo. Nel contesto cinematografico, il popolo viene rappresentato in due modalità: da un lato come sfondo, con una moltitudine di individui che reagiscono alle azioni dei personaggi principali (come evidenziato in *Rruga drejt lirisë* [La strada verso la libertà], *Debatik*, ecc.), e dall'altro, essi stessi partecipano attivamente agli eventi (come in *Vajzat me kordele të kuqe* [Ragazze con i fiocchi rossi], *Lulëkuqet mbi mure* [Papaveri rossi sui muri], *Dimri i fundit* [L'ultimo inverno]). Pur emergendo sempre vittoriosi nella narrazione, sia il popolo che i partigiani, la struttura del realismo socialista crea un'interazione costante tra l'eroe e le masse. Il popolo accoglie l'eroe e diventa il suo sostegno narrativo, approvando le sue azioni attraverso gesti, applausi e reazioni positive, e motivandosi da lui

partecipando agli atti di sacrificio e di lotta. In questo processo, i membri della comunità, inizialmente mossi da desiderio, dolore, odio e ribellione, diventano gradualmente consapevoli e illuminati, spinti dall'esempio eroico a prendere parte attiva alla guerra per la liberazione del Paese.

In questi film incentrati sulla tematica bellica, emerge non solo la figura dell'eroe partigiano come incarnazione del nuovo uomo socialista, ma anche quella della donna partigiana, costantemente presente tra le file dei combattenti. Inserita nello stesso piano agli uomini in termini di diritti, doveri e caratteristiche eroiche, la donna partigiana si distingue per il coraggio, la dedizione alla causa della liberazione nazionale, la determinazione, la prontezza al sacrificio estremo, il patriottismo e soprattutto l'emancipazione, guidata dagli insegnamenti del marxismo-leninismo. Delinea il simbolo del bene, della bellezza, della nobiltà e della moralità, incarnando un'identità consapevole e illuminata che ispira gli altri con la sua parola e il suo esempio. È l'espressione diretta dell'ideologia e del modello politico e morale raccomandato. Spesso proveniente dalle classi sociali inferiori, quali operai e contadini, o dell'intellettualità patriottica e dai circoli comunisti, la donna partigiana influisce sulle altre donne provenienti da contesti sociali più eterogenei, inducendo a credere nella "retta via" e a unirsi alla causa comunista.

Nel lungometraggio *Ngadhñjim mbi vdekjen* [Vittoria sulla morte] (1967), diretto da Gëzim Erebara e Pirro Milkani, la figura della partigiana viene costruita come paradigma dell'eroismo femminile nel quadro del realismo socialista albanese. Il film mette in scena l'arresto, la prigionia e la condanna a morte di due giovani militanti antifasciste, con particolare attenzione alla protagonista più giovane Mira, ma la linea narrativa non racconta conflitto interiore o fragilità individuale. Al contrario, ogni scena rafforza la coerenza ideologica del personaggio, eliminando ambivalenze e dubbi.

Dal punto di vista formale, la messa in scena contribuisce a questa costruzione. Nelle sequenze di interrogatorio, tortura e prigionia, le inquadrature sono nella maggior parte stabili, spesso frontali o semi-frontali, e isolano il volto delle protagoniste, mettendo in risalto la fermezza dello sguardo e la compostezza della postura. La macchina da presa non insiste sulla violenza fisica in modo spettacolare, né frammenta il corpo attraverso dettagli che suggeriscano disintegrazione o vulnerabilità. Il corpo femminile delle partigiane, pur sottoposto alla tortura, rimane visivamente integro, simbolicamente invulnerabile. La sofferenza non produce frattura narrativa, ma consolida l'identità ideologica.

Di grande rilevanza è la sequenza finale della fucilazione delle due giovani, dove l'atto della condanna non viene mostrato diretta-mente. Attraverso le scelte registiche, l'avvio verso l'esecuzione si concentra sul cammino fiero e sorridente a mano a mano delle due giovani verso la morte accompagnata da note ottimistiche e motivanti di musica partigiana. L'ellissi visiva sottrae la scena alla crudezza del realismo e orienta la lettura verso una dimensione simbolica. L'assenza di pianto, il sorriso e la stretta di mano tra le protagoniste trasformano l'atto punitivo in compimento morale conforme agli ideali proposti. La morte non è rappresentata come tragedia individuale, ma come atto necessario, inscritto in una logica collettiva, per il bene più grande ovvero la liberazione dell'Albania.

Il titolo stesso – “Vittoria sulla morte” – esplicita l'inversione simbolica su cui si fonda l'opera: la morte viene rovesciata in trionfo politico. In questa prospettiva, la figura della partigiana non è semplicemente un personaggio, ma un modello pedagogico posto al servizio del popolo. Il suo corpo è sottratto alla dimensione privata e sentimentale per diventare corpo politico, disciplinato e funzionale alla costruzione del mito socialista. La dimensione umana, con le sue contraddizioni e fragilità, è subordinata alla funzione esemplare.

L'eroina si installa così su un piano mitico, rispondendo pienamente al modello del realismo socialista, in cui il sacrificio non problematizza la sofferenza, ma la sublima e la rende strumento di legittimazione ideologica.

Ngadhnjim mbi vdekjen [Vittoria sulla morte]



Arkivi Qendror Shteteror i Filmit

Nello stesso anno, 1967, nelle sale cinematografiche fu presentata un'altra pellicola sulla tematica della guerra, con un focus principale sulle figure femminili chiamato *Dimri i fundit* [L'ultimo inverno] diretto da Ibrahim Muçaj e Kristaq Mitro. La trama del film si snoda attorno alla presenza dei soldati tedeschi, impegnati in un'operazione invernale di occupazione temporanea di un villaggio nel sud dell'Albania, che viene bruciato durante il loro assalto. La missione dei tedeschi è individuare e annientare un

ospedale partigiano, presumibilmente situato nelle vicinanze. Il lungometraggio inizia con una voce narrante femminile, suggerendo l'importanza delle donne nel corso della narrazione.

L'eroismo femminile in questo lungometraggio non è concentrato in una figura individuale, ma è distribuito all'interno del gruppo delle donne del villaggio. Il film mette in scena la loro resistenza e il loro contributo configurando un modello di eroismo collettivo in cui il soggetto non è la singola partigiana, ma la comunità femminile nel suo insieme. La funzione narrativa delle donne non è secondaria né decorativa: esse diventano motore dell'azione, assumendo un ruolo attivo nella protezione dell'ospedale partigiano e nel sostegno alla lotta.

Dal punto di vista visivo, il film insiste sulla dimensione corale. Le inquadrature si focalizzano su composizioni di gruppo, in cui i corpi delle donne appaiono compatti e solidali. Scegliendo un contrasto cromatico tra gli abiti scuri e il paesaggio innevato del villaggio, il film costruisce un forte impatto simbolico: il bianco della neve, associato alla purezza e al sacrificio, incornicia figure nere e compatte che avanzano insieme nello spazio. Il corpo femminile non è frammentato in dettagli individuali, ma presentato come unità collettiva.

Gli elementi del ritmo e del montaggio contribuiscono a questa costruzione. La narrazione procede attraverso sequenze tese ma misurate, in cui il silenzio e la lentezza amplificano la dimensione morale dell'azione. La tensione nel film non si manifesta da esplosioni spettacolari, bensì dal confronto psicologico tra le donne e i soldati tedeschi in primi piani. Il paesaggio invernale non è semplice sfondo, ma elemento drammaturgico, come rilevato anche dallo studioso Myftiu, dove l'inverno diventa metafora della prova e della durezza della condizione storica, mentre la solidarietà femminile si configura come risposta etica ad una doppia minaccia naturale e militare (Myftiu, 2002).

Dimri i fundit [L'ultimo inverno]



Arkivi Qendror Shteteror i Filmit

L'analisi dei due film evidenzia come il cinema socialista albanese elabori la figura femminile all'interno di un modello coerente, fondato sull'integrazione e solidità del corpo nel progetto collettivo. In entrambi i casi, la dimensione privata è subordinata alla funzione politica, e la sofferenza individuale non produce frattura, ma rafforza l'adesione ideologica articolata secondo modalità differenti come raffigurato nelle due opere esaminate.

In *Ngadhnjim mbi vdekjen*, l'eroismo si concentra su due figure riconoscibili non solo in veste filmica ma anche storica in quanto racconta la storia di due eroine albanesi Bule Naipi e Persefoni Kokëdhima, il cui sacrificio assume valore paradigmatico. La personalizzazione del martirio permette allo spettatore di identificare un volto, un nome, una linea esemplare da seguire. Il corpo della partigiana, pur esposto alla violenza, rimane integro e simbolicamente invulnerabile; la morte, elisa e sublimata, si

configura come compimento morale e dovere nazionale.

Nel secondo film *Dimri i fundit*, al contrario del primo, la dimensione mitica si distribuisce nella coralità del gruppo. L'eroismo non appartiene a una singola protagonista, ma alla comunità femminile nel suo insieme. Le inquadrature collettive, il paesaggio innevato e il ritmo misurato della narrazione contribuiscono a costruire un'immagine compatta e solidale del corpo femminile, inteso come soggetto comunitario dove la sofferenza genera coesione.

In entrambi i lungometraggi il corpo femminile viene rappresentato come corpo politico disciplinato, pienamente integrato nel progetto nazionale e privo di ambivalenze psicologiche significative. L'emancipazione proposta dal cinema socialista si colloca entro i confini dell'ideologia: la donna è soggetto attivo della storia, ma solo in quanto aderente a un modello normativo. Il sacrificio non problematizza la violenza, bensì la sublima, trasformandola in strumento pedagogico.

La figura della donna partigiana si configura in questo modo, nel panorama del cinema albanese socialista, come uno degli archetipi più persistenti e riconoscibili dell'eroina del realismo socialista. Essa incarna sacrificio, patriottismo e dedizione agli ideali comunisti, divenendo modello esemplare di adesione morale e politica. Dalle protagoniste di *Ngadhujim mbi vdekjen* alle donne del villaggio in *Dimri i fundit*, il cinema propone una rappresentazione coerente della femminilità integrata nel progetto rivoluzionario.

Attraverso tali figure, la narrazione filmica contribuisce ad affermare un'idea di emancipazione che supera la marginalità tradizionale della donna inferiore circoscritta nei confini della casa, presentandola invece come soggetto attivo della storia. Tuttavia, questa emancipazione rimane inscritta entro i confini dell'ideologia: la partigiana deve essere eroica, virtuosa, devota, priva di contraddizioni o dubbi. La complessità individuale caratteriale è

subordinata a una funzione esemplare, lineare e pedagogica.

In tal modo, la partigiana cinematografica assume statuto mitologico. Lei non è soltanto combattente, ma figura educativa, chiamata a incarnare e trasmettere i valori del nuovo sistema socialista. In questo contesto, il corpo femminile diventa, secondo le direttive del sistema politico, un luogo in cui si costruisce l'immaginario pubblico raccomandato, trasformandosi in un modello di comportamento e orizzonti morali.

3. La ridefinizione della figura femminile nel periodo di transizione democratica

La caduta del regime socialista portò all'apertura del Paese e di conseguenza ad un'emigrazione di massa che si trasformò in uno dei fenomeni più incisivi della storia e della società albanese. L'instabilità politica e la crisi economica resero la migrazione come unica strategia di sopravvivenza, incidendo di conseguenza sulla ridefinizione dei ruoli familiari e sulle dinamiche di genere. In questo contesto si colloca il film *Bolero* (1997) di Besnik Bisha, il quale affronta la frattura sociale dei primi anni di transizione attraverso la storia di una giovane donna con grandi sogni, la quale sarà costretta a trasformare il proprio corpo in risorsa economica per la sua famiglia.

Il film segue la vicenda di Ina, giovane ballerina proveniente da una famiglia in condizioni di estrema povertà. L'emigrazione illegale del padre verso l'Italia, motivata dal tentativo di migliorare la situazione economica, si interrompe bruscamente a causa di un incidente sul lavoro che lo rende invalido. L'assenza del padre e l'aggravarsi della crisi familiare producono uno slittamento di responsabilità: il sostentamento della famiglia ricade sulla figlia maggiore Ina.

Come soluzione a questa difficoltà economica, si propone la figura di Etleva, maîtresse di un locale notturno, che propone alla giovane di lavorare come ballerina per uomini. Un'offerta "immorale", che la giovane è costretta ad accettare per necessità finanziaria e per la pressione delle circostanze. Da questo momento in poi il film mette in scena la trasformazione del personaggio, del corpo e del suo statuto simbolico. Il suo percorso non è orientato verso un compimento ideale, ma verso una progressiva esposizione e perdita di controllo, dove il conflitto non è più ideologico bensì materiale: il corpo diventa spazio di negoziazione tra necessità e dignità.

Tale mutamento si manifesta non solo sul piano narrativo, ma anche attraverso una riconfigurazione degli spazi dove il suo corpo si inserisce. Inizialmente, l'accademia di danza classica la colloca in una dimensione formativa e morale. Lo spazio stesso è ordinato, regolato, disciplinato, i corpi sono disposti in modo simmetrico e la coreografia implica coordinazione collettiva.

Il locale notturno, dall'altro lato, introduce un immaginario dello spazio radicalmente diverso. La pista è dominata da luci artificiali, colori saturi e un'atmosfera chiusa e compressa. Il palco non è più luogo di perfezionamento tecnico, ma diventa dispositivo di esposizione. Il pubblico non è una platea indistinta, bensì una serie di sguardi maschili individualizzati che trasformano lo spazio scenico in spazio di consumo visivo. Così la verticalità del palco, anziché conferire autorità simbolica, accentua la vulnerabilità della performer.

Un altro spazio che subisce cambiamento è quello domestico, dove l'ingresso di nuovi oggetti moderni acquistati con il denaro guadagnato nel locale non coincide con una ricomposizione simbolica e miglioramento della situazione. La casa, pur riempita di tutti i beni resta attraversata da silenzi e tensioni. In questo modo la frattura spaziale corrisponde ad una frattura identitaria.

Il film oltre al delineamento della trasformazione degli spazi, interviene anche sulla costruzione visiva del corpo. Se all'inizio negli spazi della scuola la macchina da presa osservava il corpo di Ina nel contesto della coreografia collettiva, nel passaggio narrativo successivo il regime percettivo cambia in uno più fratturato con dettagli ravvicinati: occhi lucidi, mani tese, gambe isolate. Questa frammentazione produce un effetto di oggettivazione, spostando l'attenzione dalla performance artistica alla superficie corporea.

Il movimento della macchina da presa e le inquadrature realizzate suggeriscono una tensione tra due livelli di sguardo. Da un lato, l'inquadratura insiste sui segni emotivi del volto, suggerendo una lettura empatica; dall'altro, i dettagli su porzioni del corpo riproducono la logica voyeuristica dello spazio diegetico. Lo spettatore è così posto in una posizione duplice: partecipe del disagio della protagonista e, al contempo, esposto allo stesso dispositivo di visione che la riduce a oggetto.

La prima esibizione di Ina nel locale notturno è paradigmatica. Le luci sature e il palco scenico non valorizzano la danza come tecnica e arte ma la trasformano in uno spettacolo erotizzato, dove la coreografia perde il suo valore formativo e diventa una sequenza di movimenti funzionali allo sguardo maschile. Il corpo, di conseguenza non è più soggetto dell'azione, ma una superficie osservata.

Anche la caratterizzazione di Etleva contribuisce in modo decisivo alla nuova costruzione visiva del film. Il contrasto tra le due donne non è soltanto morale o psicologico, ma è costruito attraverso precise scelte cinematografiche. Il montaggio alternato che le mette in parallelo nei momenti che precedono l'incontro con i clienti crea una struttura speculare che evidenzia due modalità opposte di abitare lo stesso spazio e di vivere il processo.

La maîtresse è ripresa con una gestualità sicura, consapevole del proprio ruolo e della propria posizione scenica. Il

suo corpo occupa l'inquadratura con controllo; i movimenti sono fluidi, lo sguardo diretto, la postura stabile e sensuale. Ina, al contrario, appare inquadrata in momenti di esitazione: lo sguardo abbassato, i gesti trattenuti, la preparazione silenziosa prima dell'ingresso in scena. La giustapposizione delle due sequenze non produce una semplice opposizione tra esperienza e inesperienza, ma mette in evidenza due differenti gradi di interiorizzazione del dispositivo spettacolare.

Il montaggio non costruisce Etleva come modello positivo né come semplice antagonista. Piuttosto, la sua sicurezza scenica suggerisce una forma di adattamento alle regole del nuovo mercato del corpo. In questo senso, la sua performatività appare coerente con la logica dello spazio in cui si muove. Ina, invece, è ancora attraversata da una frattura tra identità precedente e ruolo attuale, e tale scarto è reso visibile attraverso la durata delle inquadrature e l'insistenza sui suoi momenti di sospensione e sull'utilizzo dell'alcol come mezzo per alleggerire l'atto.

Bolero



Arkivi Qendror Shteteror i Filmit

La colonna sonora extradiegetica rafforza ulteriormente questa differenza. Le scene che coinvolgono Ina sono accompagnate da "Fragile" di Sting, brano che introduce una tonalità malinconica e introspettiva, accentuando la percezione di vulnerabilità e crisi di

identità. Al contrario, le sequenze dedicate a Etleva sono scandite da “Gangsta’s Paradise” di Coolio, il cui ritmo marcato e assertivo costruisce un’atmosfera di dominio e autoaffermazione in questo nuovo “paradiso” sociale.

L’utilizzo di canzoni pop occidentali rappresenta un elemento significativo del periodo di transizione. La presenza di Sting e Coolio all’interno della colonna sonora riflette l’accesso a nuovi prodotti culturali internazionali e segnala l’apertura del contesto albanese verso l’esterno. La musica non funge da semplice accompagnamento emotivo, bensì da dispositivo interpretativo che orienta la percezione dello spettatore, sottolineando la distanza tra interiorità e performance.

Il montaggio alternato tra le due donne produce così un effetto di sdoppiamento: due possibilità di sopravvivenza nello stesso contesto, entrambe inscritte nella medesima economia dello sguardo, ma vissute con livelli differenti di consapevolezza e adattamento.

A rafforzare e accompagnare la trasformazione della protagonista, sono gli oggetti simbolici utilizzati: come lo specchio presente nella stanza nella casa dei genitori che si rompe durante una delle sequenze centrali insieme alla caduta della maschera del ballo appoggiata in essa, suggeriscono la frattura dell’identità originaria, della purezza e dei sogni iniziali della protagonista. Il tentativo successivo da parte della protagonista di ricomporre i frammenti rende visibile che quello che è stato perduto non può essere ricostruito identicamente allo stato iniziale.

Parallelamente, la scena del vestito bianco bruciato dalla madre, nel mentre Ina si ritrova con il suo primo cliente, introduce un segno visivo che anticipa la rottura irreversibile dell’identità originaria. Il bianco, associato alla purezza, alla promessa artistica e alla dimensione formativa della danza, viene segnato da una macchia scura a causa del ferro da stiro che non può essere rimossa.

Il gesto della madre, silenzioso e involontario, traduce visivamente una consapevolezza dolorosa: ciò che era stato immaginato come una soluzione economica necessaria per migliorare la situazione si è trasformato in compromesso e in una perdita dell'innocenza e del futuro della figlia. Il passaggio dall'abito della ballerina alla gonna in vinile del locale non rappresenta soltanto una modifica estetica, ma una ricodificazione simbolica del corpo.

Il crollo economico che caratterizza la transizione post-comunista è un elemento chiave per comprendere pienamente la trasformazione di Ina. In quel periodo storico, il corpo femminile, il più delle volte, ha assunto una funzione esplicitamente monetizzabile, come unica soluzione alla povertà. Per questo motivo la scelta di lavorare nel locale notturno non è presentata come una trasgressione o una scelta di emancipazione, ma come una risposta ad una crisi materiale dove il corpo diventa capitale in un sistema in cui le strutture collettive di protezione sono venute a mancare.

Il film sottolinea l'importanza del denaro soprattutto nello spazio domestico. Gli oggetti acquistati come il televisore, i beni di consumo e i piccoli lussi prima inaccessibili introducono una modernità apparente materiale ma non producono una stabilità simbolica. Al contrario, l'ingresso dei beni di consumo accentua la frattura tra progresso economico e regressione morale. La casa si riempie di oggetti, ma si svuota di connessione.

In questa dinamica, il corpo di Ina funziona come punto di intersezione tra economia pubblica e sfera privata. È attraverso la sua esposizione e il suo lavoro che la famiglia sopravvive; è attraverso la sua mercificazione che lo spazio domestico viene rifornito. L'opera mette così in evidenza una contraddizione centrale della transizione: l'autonomia economica femminile è possibile solo a prezzo della stigmatizzazione sociale.

Il potere che Ina sembra acquisire attraverso il denaro con l'evoluzione della storia è ambiguo. Se da un lato le permette di

sostenere la famiglia e di modificare le condizioni materiali di vita, dall'altro la colloca in una posizione di isolamento crescente. L'autonomia economica non coincide con riconoscimento sociale. Il corpo-capitale garantisce sopravvivenza, ma non legittimazione dalla società.

La progressiva sicurezza che Ina mostra nel locale non cancella questo conflitto. Il controllo performativo non elimina la vulnerabilità. Il film suggerisce così che nel nuovo contesto storico il corpo femminile non è più strumento di costruzione collettiva, ma terreno di negoziazione individuale in un mercato instabile dove diventa merce.

Il conflitto familiare culmina nel rifiuto paterno, che assume un valore non soltanto personale ma sociale. Il padre non riesce a nominare la condizione della figlia; la parola "prostituta" rimane impronunciabile. Questo silenzio non è neutro: è espressione di un codice morale che colloca il corpo femminile al centro dell'onore familiare. La vergogna provata dal padre non riguarda solo l'attività svolta ma anche la visibilità pubblica e il disonore causato alla famiglia; per questo motivo, la figlia non viene accettata, bensì marginalizzata dalla società e percepita come fonte di vergogna per la famiglia.

Anche la relazione con Redi, il compagno della danza, seppur trattata in modo meno centrale, contribuisce a rafforzare il tema del giudizio. Il gesto dello schiaffo e l'insulto verbale rivelano una doppia morale che comprende la mercificazione del corpo come necessità economica, ma ne condanna la protagonista sul piano morale. Il corpo femminile è così sottoposto a un duplice vincolo: richiesto come risorsa e rifiutato come identità.

Il teatro, luogo in cui il bolero viene messo in scena senza Ina, assume una funzione altamente simbolica. Il palcoscenico che in apertura del film rappresentava possibilità e riconoscimento diventa ora spazio negato. Ina è presente, ma solo come spettatrice

in fondo nell'oscurità. La sua esclusione dalla scena non indica soltanto la fine di un percorso artistico, ma la perdita di una posizione pubblicamente legittimata e di conseguenza il corpo non è più soggetto della rappresentazione, ma osservatore marginale.

Il finale del film, che la mostra nascosta sotto una coperta nera durante la traversata clandestina verso l'Italia, introduce un'ultima inversione visiva. Se nel locale il corpo era iper-esposto allo sguardo, ora è occultato. La coperta nera non protegge, ma cancella temporaneamente la visibilità. La mobilità non coincide con emancipazione, bensì con espulsione dallo spazio nazionale e familiare. Non si tratta di sacrificio economico ma di una fuga dalla società che l'ha esclusa. Una partenza precipitosa verso un futuro ignoto e così la sua figura non produce un mito ma una frattura.

La parabola di Ina consente di leggere la trasformazione della figura femminile nel cinema della transizione come passaggio da un corpo integrato in una narrazione collettiva a un corpo esposto alle dinamiche del mercato e del giudizio sociale. La sua storia non è orientata verso un compimento simbolico, ma segnata da fratture progressive: economica, familiare, identitaria.

Le scelte artistiche come la riconfigurazione degli spazi, le inquadrature frammentate, il montaggio alternato e le colonne sonore extradiegetiche, costruiscono un'immagine del corpo femminile come superficie vulnerabile e conflittuale.

Se nel cinema precedente il sacrificio poteva essere sublimato in mito, qui la sopravvivenza non produce alcuna trasfigurazione. Il corpo non diventa emblema, ma resta segnato dalla necessità. La mobilità finale non coincide con un orizzonte liberatorio, bensì con una condizione di precarietà permanente.

In questo senso, il film *Bolero* del nuovo cinema albanese non propone un nuovo modello da seguire, ma registra una crisi dell'immaginario. La figura femminile non è più chiamata a incarnare un progetto ideologico unitario; è piuttosto collocata al

centro di una frattura storica in cui l'autonomia economica, l'esposizione mediatica e la stigmatizzazione sociale coesistono in modo contraddittorio.

4. Dal modello collettivo alla frammentazione individuale

Mettere in confronto l'analisi dei due film del periodo socialista con *Bolero* consente di individuare un cambiamento strutturale nella rappresentazione della figura femminile nel cinema albanese. Si tratta di un mutamento non solo tematico, ma di una ridefinizione profonda dello statuto simbolico del corpo e della sua funzione narrativa. La frattura dell'immaginario, avvenuta da un passaggio di regime a una fase di transizione, investe sia la costruzione del personaggio che il linguaggio cinematografico.

Nel periodo socialista, la figura della donna è inquadrata in una narrazione teleologica orientata verso un fine collettivo, dove l'azione trova legittimazione nel progetto nazionale e il sacrificio si configura come contributo necessario alla costruzione del futuro dell'Albania. In entrambi i film, *Ngadhujim mbi vdekjen* e *Dimri i fundit*, i personaggi femminili come individui o come gruppo sono iscritti in un orizzonte ideologico stabile, diventando dei modelli da seguire per la massa.

Al contrario dei due film, la protagonista di *Bolero* non agisce verso un compimento condiviso o un ideale collettivo, ma per necessità economica. Il suo percorso non culmina in una legittimazione simbolica, bensì in una marginalizzazione dalla società. Il sacrificio non è sublimato e morale, ma è una constatazione di una frattura irreversibile tra individuo e comunità.

La trasformazione della figura femminile può essere ulteriormente letta come passaggio da un corpo disciplinato a un corpo individualizzato. Nel cinema socialista, la disciplina non

riguarda soltanto l'azione, ma la postura, la parola, lo sguardo. La donna partigiana è rappresentata come soggetto capace di controllare emozioni, paura e desiderio, subordinando la dimensione privata alla missione collettiva. Anche l'amore è regolato dall'appartenenza politica; l'identità personale coincide con l'identità ideologica.

In Bolero, questa coincidenza si elimina, in quanto Ina non agisce in nome di un ideale, ma a partire da una necessità concreta e individuale. Il suo corpo non è disciplinato da un codice politico condiviso, ma costretto a negoziare continuamente tra sopravvivenza economica e giudizio morale. La dimensione privata non è più subordinata al collettivo; al contrario, diventa il luogo in cui si manifesta la crisi del collettivo stesso.

In questo contesto, l'individualizzazione proposta non porta ad un'emancipazione. Al contrario, se nel periodo precedente la rigidità ideologica limitava la complessità psicologica dei personaggi, durante la transizione la maggiore libertà narrativa e artistica produce figure più ambivalenti, ma anche più isolate ed esposte a contraddizioni irrisolte. Producendo in questo modo, un passaggio da cinema pedagogico con una rappresentazione normativa ad un cinema complesso con personaggi problematici.

Questa modulazione si manifesta con chiarezza sul piano della messa in scena. Il corpo femminile, nei film del periodo socialista, è rappresentato come unità compatta e disciplinata. Le inquadrature privilegiano stabilità, frontalità, semplicità sottolineando la fermezza dello sguardo e la solidità della postura. Anche nei momenti di sofferenza e di tortura, l'immagine non si scompone ma rafforza la coerenza del personaggio.

Il sistema visivo del corpo di Ina è completamente diverso dal sistema visivo precedente. Il suo corpo è frammentato in dettagli ravvicinati che ne isolano le parti e ne accentuano la dimensione oggettuale. La macchina da presa non costruisce più un'immagine

integra, ma una superficie esposta che riflette la frattura simbolica di una rappresentazione attraversata da tensione e ambivalenza.

Nel cinema socialista, lo sguardo filmico assume una funzione pedagogica. L'eroina è osservata come modello da imitare; la messa in scena orienta l'identificazione dello spettatore verso un ideale condiviso. Il dispositivo cinematografico è parte integrante del progetto ideologico: educa, rafforza, consolida (Saracino, 2023).

Nel film post-comunista, il dispositivo cinematografico si avvicina a una logica di mercato dove il palco del locale notturno diventa dispositivo di esposizione, e la macchina da presa partecipa a un regime visivo duplice tra empatia e voyeurismo. Ma non si tratta di un modello erotico. Lo spettatore è posto davanti all'esposizione del corpo che si delinea come oggetto di consumo e giudizio, ma viene guidato a capire che si tratta di una situazione problematica su cui riflettere.

Il sacrificio è un elemento importante presente nei film, tuttavia il modo in cui viene trattato è emblematico per cogliere la differenza dei periodi. Se l'esecuzione delle partigiane non è sconfitta, ma affermazione ideologica e la fine biologica viene rovesciata in compimento simbolico dell'eroismo nazionale, al contrario la sopravvivenza di Ina attraverso l'immigrazione non produce alcun gesto eroico, ma fuga ed espulsione. Il corpo, di conseguenza, non è più mito come nelle rappresentazioni precedenti, ma resta segnato dalla precarietà.

La frattura tra periodo socialista e transizione non deve tuttavia essere letta in termini esclusivamente oppositivi. Se nel primo caso la figura femminile è rigidamente inscritta in un progetto ideologico, nel secondo essa non scompare, ma viene ridefinita entro nuove coordinate. La centralità del corpo femminile permane; ciò che muta è il quadro simbolico, narrativo e funzionale che ne orienta la rappresentazione.

Un'ulteriore differenza riguarda la costruzione del tempo narrativo. Nel cinema socialista, la narrazione è orientata verso un fine che è sempre positivo, anche se il destino è la morte, trovando significato all'interno di una progressione storica lineare che conduce alla liberazione e alla costruzione del futuro socialista insieme alla costruzione del "nuovo uomo/donna socialista".

Al contrario nei film del periodo di transizione e in *Bolero* la linearità storica viene meno e il finale non chiude con un messaggio positivo, anzi sospende e lascia riflettere su quello che sarà il futuro dopo questa fuga, riflettendo la crisi di un orizzonte storico condiviso.

In entrambe le fasi, il cinema albanese continua a collocare la donna al centro del discorso nazionale. Nel periodo socialista, essa è modello da seguire dell'ideale collettivo; nella transizione, diventa luogo in cui si rendono visibili le tensioni del presente. Il corpo continua la sua funzione come spazio politico, ma non più come strumento di legittimazione, bensì come superficie su cui si inscrivono crisi economiche, morali e identitarie. Di conseguenza, la trasformazione coincide con uno spostamento di funzione e una rappresentazione completamente mutata.

Conclusioni

Il confronto tra il cinema albanese dei due periodi storici che hanno segnato in profondità la storia del Paese, evidenzia una trasformazione significativa della figura femminile. Nel contesto del periodo socialista, la donna, come sottolineato precedentemente, era chiamata a incarnare un modello normativo: corpo disciplinato, orientato verso il sacrificio e integrato in una narrazione collettiva come stabilito dal vertice del sistema. Una funzione narrativa e

pedagogica con il fine di consolidare l'immaginario politico fondato sull'unità e sulla teleologia.

Una struttura che con la transizione si perde, a causa della libertà tematica, artistica ma anche dalla necessità di comunicare l'instabilità sociale ed economica che attraversava l'Albania. In questo contesto, si iscrive la figura di Ina in *Bolero* completamente diversa dalla figura femminile precedente, non per sostituirla ma per introdurre una nuova figura caratterizzata dall'instabilità e dalla vulnerabilità. Di conseguenza il suo corpo non è più sostenuto e delineato da un progetto ideologico unitario, bensì attraversato da tensioni economiche, morali e affettive. La sopravvivenza alla realtà prende il posto della sublimazione; la mobilità sostituisce l'appartenenza; la vulnerabilità sostituisce il mito.

Bisogna sottolineare che la trasformazione analizzata non può essere letta come emancipazione o come regressione, ma segnala un mutamento nel modo in cui il cinema albanese concepisce e raffigura il rapporto tra individuo e collettività. Se nel periodo socialista la donna rappresentava l'unità simbolica della nazione, nel periodo successivo essa diventa il luogo in cui si rendono visibili le sue fratture.

Il mutamento avvenuto ed esaminato ci consente di interrogare il modo in cui il cinema albanese elabora la propria memoria storica. La donna partigiana contribuiva a stabilizzare una narrazione ufficiale offrendo immagini solide, speranzose e rassicuranti per la nazione. Al contrario, nella fase di transizione la realtà è inquadrata in modo crudo. Essa è raffigurata nello scenario instabile e nella fragilità del corpo femminile rappresentato non solo come condizione individuale, ma come sintomo di una più ampia difficoltà collettiva nel ridefinire l'identità e l'adesione nella società.

In questa prospettiva, la ridefinizione della figura femminile non va interpretata come semplice mutamento estetico o tematico, bensì come indicatore di una più ampia ristrutturazione dell'imma-

ginario nazionale. Pertanto, il cinema non contribuisce più con modelli definiti e prescrittivi, ma mette in scena tensioni e incertezze. Il confronto, dunque, non riguarda solo il periodo storico ma anche il modo diverso in cui la realtà viene problematizzata sullo schermo. Il passaggio dal corpo politico al corpo esposto segnala la fine della narrazione univoca e l'apertura di rappresentazioni più aperte e complesse (Saracino, 2025).

Tuttavia, resta aperta una questione importante che merita di essere approfondita: in che modo il cinema contemporaneo albanese stia elaborando nuove forme di rappresentazione femminili che vanno oltre la figura mitica del passato e la vulnerabilità isolata della transizione. La donna continua ad essere un elemento centrale nel discorso filmico, un luogo attraverso cui il cinema interpreta le trasformazioni sociali, economiche e culturali del Paese.

In questo senso, il passaggio dal corpo politico al corpo vulnerabile non rappresenta una conclusione, ma un passo intermedio di un processo ancora in corso.

Bibliografia

Danaj E. & Kellici K. (2016), *History of Communism in Europe Vol. 7, Promoting Equality, Perpetuating Inequality: Gender Propaganda in Communist Albania* (pp.39-63). Bucharest: Zeta books.

Grgić, A. (2020), *Building a new socialist art: a short history of Albanian cinema*. *Studies in Eastern European Cinemas*, 12 (4), 276-292, DOI: 10.1080/2040350X.2020.1826693.

Hoxha E. (1967), *Vëllimi 36 Qershor 1967 - Tetor 1967*, Instituti i studimeve marksiste - leniniste pranë KQ të PPSH, Tiranë.

Hoxha, A. (1987), *Filmi artistik shqiptar*, Tiranë: 8 Nëntori.

Hoxha, A. (2002), *Enciklopedi e kinematografisë shqiptare*, Tiranë: Toena.

Mëhilli Spiro (2011), *Arti i shtatë ne Tiranë*, Tiranë: Arkivi Qendror Shteteror i Filmit.

Myftiu A. (2002), *Nga letërsia te filmi*, Tiranë: Botim i Akademisë së Shkencave.

Myftiu A. (2003), *Koha e filmit I*, Tiranë: Botim i Akademisë së Shkencave.

Papagjoni J. (2017), *Imazhi, historia, qënësia, filmi artistik shqiptar*, Tiranë: Botimet Albanologjike.

Peshkopia R. & Imami A. & Kristensen L. (2016), *Special Albanian Cinema*, Kinokultura, <https://www.kinokultura.com/specials/16/albania.shtml>.

Peshkopia, R., Kristensen, L., & Logoreci, T. (2012). Agency and structure in Albanian post-socialist cinema: Lessons from three films. *Studies in Eastern European Cinema*, 3(2), 151–173. https://doi.org/10.1386/seec.3.2.151_1 P.

Saracino V. (2023), *Quaderni del Dipartimento di Scienze della Formazione*, Vol. 2, *Il Kinostudio e il cinema albanese all'interno del mosaico della settima arte in Europa* (pp. 149–164). Roma: Roma Tre Press.

Saracino V. (2025), *A Century of the Media in Italian-Albanian Cultural Relationships*. Cham: Springer Nature Switzerland.

Williams B. (2023), *Albanian Cinema through the Fall of Communism: Silver Screens and Red Flags*, Amsterdam: University Press Amsterdam.