Venti anni di pace fredda in Bosnia Erzegovina
a cura di Silvia Camilotti e Susanna Regazzoni

Raccontare questi 20 anni dietro la macchina da presa
Sguardo sul cinema bosniaco femminile

Silvia Badon
(Università degli Studi di Urbino «Carlo Bo», Italia)

Abstract In the last 20 years after the end of the war, Bosnian film production has seen the growth of local women directors who have revealed to be the leading names of Bosnian cinema and the most awarded ones at international film festivals. This trend began with the Berliner Golden Bear awarded to *Grbavica*, Jasmila Žbanić's debut feature film. A few years later Aida Begić's *Snow* was awarded with the Critics Week Grand Prize at Cannes Film Festival. Since then their films have been selected and screened at many film festivals all around the world, and distributed in different countries. These two young directors have shown the way to other Bosnian female talents, such as Ines Tanović who, after filming some documentaries, presented her first feature film at the last edition of the Sarajevo Film Festival. Sarajevo, the city where these three directors were all born and completed their studies at the Academy of Performing Arts, represents the social fabric inspiring the stories and the characters of their films. Women condition and family dimension are the observational lenses through which they deal with the social and historical changes in the post-war Bosnia Herzegovina.

Sommario 1 Resistenza culturale di una città assediata. – 2 La narrazione del corpo. – 3 Il tempo dell'attesa. – 4 I nostri racconti quotidiani. – 5 Conclusioni.

Keywords Sarajevo. Film. Trauma.

1 Resistenza culturale di una città assediata

Nel racconto di questi vent'anni di pace fredda in Bosnia Erzegovina, dopo il silenzio delle armi e il tempo degli accordi di pace, rimane la dimensione sospesa della memoria, della rielaborazione dei traumi e dei lutti che a un livello non solo personale, ma collettivo, trovano nell'arte uno dei campi di maggiore espressione. Già in epoca jugoslava il cinema era uno dei settori culturali più attivi, nonché uno dei principali strumenti di propaganda del presidente Tito (come mostra il bel documentario di Mila Turajlić, *Cinema Komunisto*, 2010) che, soprattutto dopo la rottura con la Russia di Stalin, aveva aperto il mercato e gli studios jugoslavi alle produzioni occidentali.

Anche dopo la dissoluzione della Jugoslavia, nelle singole repubbliche, il cinema rimane un ambito di grande visibilità internazionale considerata la partecipazione assidua ai festival cinematografici e i premi ricevuti, solo

Diaspore 5
DOI 10.14277/6969-094-5/DSP-5-7
ISBN [ebook] 978-88-6969-094-5 | ISBN [print] 978-88-6969-097-6 | © 2016

per fare un esempio l'Oscar per il miglior film straniero a Danis Tanović con *No man's land*.

Il cinema ex-jugoslavo e bosniaco è apparso in questi anni uno dei campi di espressione artistica e culturale in cui il recupero del passato è diventato un tema ricorrente, quasi costante, come se la macchina da presa diventasse il giusto 'filtro' attraverso cui osservare il passato, affrontarlo e rielaborare i traumi lasciati. Per molti autori la storia personale si mescola con le vicende dei personaggi di finzione creati per il grande schermo.

Sarajevo, capitale della produzione cinematografica bosniaca e sede di uno degli eventi più importanti dell'intera regione, il Sarajevo Film Festival, ha fatto della settima arte uno degli strumenti della sua sopravvivenza intellettuale durante il lungo assedio.

Prima della guerra diversi appuntamenti culturali si svolgevano regolarmente in città, dalle Giornate Internazionali di Poesia, al Festival Internazionale di Teatro Sperimentale; la città era la sede dei New Primitives (movimento della subcultura jugoslava degli anni Ottanta) e di famosi gruppi rock come i Bijelo Dugme e i Zabranjeno Pušenje (Iordanova 2001, 238). In campo cinematografico alcuni dei registi più importanti del paese lavoravano lì come Bato Čengić (*Il ruolo della mia famiglia nella rivoluzione mondiale*, 1971) e Ademir Kenović (*Kuduz*, 1989; *Perfect Circle*, 1997), negli anni Ottanta inoltre cominciava a emergere la figura di Emir Kusturica che aveva girato a Sarajevo il suo primo lungometraggio *Sjećaš li se Doli Bel?* (*Ti ricordi di Dolly Bell?*, 1981).

L'intensa vita culturale ha caratterizzato la città anche durante il lungo assedio, molti artisti e personalità hanno deciso di non lasciare la capitale durante la guerra, impegnandosi in iniziative che hanno sostenuto la sopravvivenza anche intellettuale del tessuto umano cittadino. La resistenza culturale di Sarajevo ha assunto forme diverse. Come spiega anche la studiosa Dina Iordanova (2001), molti intellettuali decisero di non prendere in mano le armi, ma combatterono con la loro arte, creatività contro distruzione, così sul piano internazionale Sarajevo si trasformò in un simbolo, in un grande progetto di solidarietà che ha visto la partecipazione di diverse personalità del mondo artistico e dello spettacolo, dagli U2 a Zubin Metha a Susan Sontag. Nonostante i rischi e le difficoltà quotidiane della guerra in corso, diversi periodici continuarono miracolosamente a uscire e le stazioni radiofoniche non interruppero le trasmissioni, le fondazioni culturali si impegnarono anche nella fornitura di materiale tecnico come computer, fax e modem, e i festival rimasero attivi, tra cui il Winter Festival of the Arts che si mantenne come evento annuale di musica e belle arti. La cultura faceva parte delle attività di soccorso fornite alla città, così Sarajevo divenne punto focale anche per gli eventi finanziati grazie a donazioni internazionali (240). In campo cinematografico, nel 1994, Haris Pasović e Dana Rotberg riuscirono a introdurre in città pellicole provenienti da diversi paesi e a proiettarle al *Beyond the end of the world,* invitarono

Figura 1. Immagine dal film *A Street under Siege*

anche alcuni attori britannici che però non poterono raggiungere la Bosnia in guerra. Pochi anni più tardi Obala Art Center e Miroslav Purivatra cominciarono l'avventura del Sarajevo Film Festival (241).

Cinema e documento storico si uniscono nell'attività dei registi che hanno raccontato la vita della città durante l'assedio. Quegli anni furono un periodo di originale lavoro filmico, dove alcuni veterani del cinema decisero di restare e realizzare documentari insieme ai giovani autori che oggi sono i registi di riferimento del cinema bosniaco contemporaneo. Centinaia di documentari sulla vita e la morte nella città assediata «rappresentano la vera immagine, il testo reale, di ciò che accadeva a Sarajevo ed in Bosnia Erzegovina in quegli anni» (Tataragić 2009, 207). Uno dei gruppi più attivi era il SaGA, Sarajevo Group of Authors, guidato da Ademir Kenović, impegnato in una forma di cinema partecipativo che mirava a documentare non tanto le operazioni militari quanto la vita della gente comune. I lavori del gruppo venivano montati e preparati per la distribuzione, ma solo raramente furono presentati al di fuori del circuito dei festival, come *A Street under Siege* del 1993, un progetto realizzato dai registi del SaGA in collaborazione con la BBC per la messa in onda giornaliera di cortometraggi documentari sulla città assediata. I materiali girati da questi registi invece furono ampiamente utilizzati da documentaristi occidentali che intendevano realizzare film su quel periodo, ne è un esempio *Bosna!* di Bernard Henri-Lévy, racconto della resistenza eroica dei cittadini (Iordanova 2001, 245-7).

Il contesto della resistenza intellettuale e creativa della capitale bosniaca è il terreno e l'eredità lasciata ai giovani artisti che, anche dopo la fine del conflitto, attraverso il cinema hanno continuato a raccontare il difficile dopoguerra, le lenta ripresa e i nodi rimasti irrisolti. Negli ultimi vent'anni la produzione bosniaca in particolar modo ha visto la fioritura di un cinema

femminile autoctono che si è distinto nei festival internazionali e che ha portato alcune tematiche sociali all'attenzione del pubblico globale.

Le tre autrici qui presentate sono tutte nate a Sarajevo e hanno fatto della città natale anche il luogo della loro formazione, presso l'Accademia di arti drammatiche. Sarajevo non è il semplice sfondo dei loro film, ma, come un personaggio silente, rappresenta il tessuto umano da cui emergono le loro storie. Queste autrici sono tra le personalità più interessanti e premiate del panorama cinematografico bosniaco; nei loro film, attraverso la lente della dimensione femminile e familiare, hanno saputo raccontare i cambiamenti sociali della Bosnia post-bellica.

2 La narrazione del corpo

La parola *deblokada* indica la 'rimozione dell'assedio': i cittadini che ne hanno vissuto uno dei più lunghi della storia militare sognavano il giorno in cui la rappresaglia sarebbe finita, ma ancora, anche dopo la fine della guerra, alcuni assedi, politici, economici e psicologici, continuano a minare il difficile cammino della Bosnia Erzegovina.

Deblokada è anche il nome di un gruppo di artisti, una casa di produzione fondata da Jasmila Žbanić e dal produttore Damir Ibrahimović nel 1997, con l'idea che l'opera cinematografica non sia solo luogo di riflessione sulla realtà sociale del dopoguerra, ma che diventi un mezzo per rappresentare, attraverso il linguaggio dell'arte, i conflitti rimasti e rielaborare il passato. Creare un luogo metaforico di reciproco riconoscimento.

L'assedio di Sarajevo è stato la realtà in cui Jasmila Žbanić ha cominciato a lavorare come regista. Già nei suoi primi cortometraggi e documentari anticipa temi cari a tutta la sua cinematografia: il mondo dell'infanzia e della famiglia diventano i microcosmi per raccontare le conseguenze del conflitto nel proprio paese.

In *Poslije poslije* (*After after*, 1997) la regista, insieme a un operatore, gira uno dei suoi primi lavori in una scuola elementare di Sarajevo, dove intervista alcuni bambini che sono rimasti in Bosnia negli anni del conflitto. I traumi lasciati emergono dai racconti dei piccoli protagonisti; la macchina da presa, statica, cerca di cogliere tutte le sfumature del racconto, senza diventare una presenza ingombrante. Maša Hilčišin (2012), docente e documentarista al Prague College, lo definisce uno dei rari documentari post-bellici che pone al centro la testimonianza di bambini e, per questo, solleva l'importante quesito di come poter spiegare la guerra a bambini che l'hanno vissuta in prima persona. La regista, dietro alla macchina da presa, pone domande generiche ai bambini seduti in classe; l'inquadratura si concentra sui singoli protagonisti che raccontano le loro esperienze personali: con un lavoro discreto di primi piani e dettagli, l'obiettivo cattura anche le reazioni non verbali dei pic-

coli narratori e del loro uditorio di fronte ai temi della paura, dell'esilio, della perdita dei propri cari. Attraverso i piccoli protagonisti, non solo la regista dà voce alla complessità di una società che deve fare i conti con il trauma bellico, ma riesce anche a trattare il tema della guerra senza il filtro del nazionalismo, della politica e dell'odio etnico (cf. Hilčišin 2012). La dimensione privilegiata da autori come Jasmila Žbanić, che hanno un punto di vista interno e appartengono alla realtà che stanno filmando, è quella della testimonianza: il film accoglie il tempo del racconto e della difficoltà nel narrare l'esperienza dolorosa, il trauma rientra nella realtà della vita quotidiana.

Nella produzione di finzione come in quella documentaristica, la regista ha fatto del mondo femminile il suo punto di partenza per raccontare la ricomposizione sociale di un paese, in cui le divisioni tra i gruppi sono state rese evidenti dal conflitto. Le protagoniste, sia le testimoni che i personaggi fittizi, non sono il terreno d'indagine su cui riscontrare le conseguenze della barbarie, ma soggetti attivi impegnati nella rinascita sociale del paese. Zdenko Mandušić (2012) sottolinea come i film dell'autrice presentino un'alternativa all'immagine femminile fondata sull'ideologia di genere del nazionalismo etnico che propone la donna come vittima sottomessa e oggetto erotico passivo. La rappresentazione femminile offerta dai film di Jasmila, come di altre registe bosniache, rompe anche con l'aura simbolica del corpo materno perseguitato che emerge come eredità della guerra in Bosnia. L'impegno nella trattazione di tematiche sociali legate al mondo femminile e al superamento degli stereotipi di genere rende il film non solo un'opera di creatività e intelletto, ma anche il terreno per una presa di coscienza e di attivismo politico.

Nel 2000 la regista racconta la storia di Jasna P. nel documentario *Red rubber boots*. Jasna sta cercando le spoglie dei suoi due bambini scomparsi durante la guerra e sepolti in una fossa comune; due paia di stivaletti rossi indossati dai ragazzini sono l'indizio che la donna fornisce alle autorità per facilitare il riconoscimento dei corpi. Jasmila Žbanić segue Jasna e il marito durante le operazioni di ricerca; di nuovo il suo sguardo si fa discreto. Anche per questo lavoro sceglie la modalità del documentario di osservazione (*observational approach*), prende le distanze dalla realtà che sta filmando e lascia che i soggetti coinvolti parlino di sé, che la storia si sviluppi con il proprio ritmo. Non inquadra mai i soggetti che parlano di fronte all'obiettivo come in un'intervista tradizionale; le voci dei protagonisti, che raccontano i sogni, i timori, la fatica, rimangono fuori campo mentre le immagini delle ricerche scorrono autonomamente. La realtà sembra semplicemente 'catturata' dalla macchina da presa, i personaggi non devono interpretare un ruolo, ma la loro realtà è presentata come spontanea e senza alcuna direzione (Hilčišin 2012). La telecamera diventa così 'luogo' non solo di testimonianza, ma anche di confidenza del proprio dolore e quindi mezzo di rielaborazione della perdita.

Figura 2. Immagine dal film *Red rubber boots*

In questi primi lavori documentaristici e poi successivamente nella dimensione del cinema di finzione, Jasmila affronta il tema del trauma bellico. Nei suoi film è possibile riconoscere ciò che Shoshana Felman e Dori Laub (1992, 57-8) descrivono nel libro *Testimony*. Il percorso di elaborazione del trauma comincia innanzitutto con la testimonianza, un processo che non può avvenire senza entrambi i soggetti coinvolti: non solo il testimone, ma anche l'ascoltatore, in questo caso l'artista e attraverso di lei lo spettatore. L'ascoltatore diventa partecipante e comproprietario dell'evento traumatico, perché la sua presenza determina la nascita di una nuova fase di conoscenza e consapevolezza dell'evento. Adottando tale ruolo, l'ascoltatore accetta di condividere in parte l'esperienza del trauma su di sé. Dori Laub osserva, dalla propria esperienza personale, come il processo di testimonianza sia analogo alla pratica psicoanalitica, un 'breve contratto terapeutico', una sorta di accordo tra due persone: il testimone accetta di narrare il proprio trauma ricostruendo i fatti della propria vita, l'ascoltatore, che sia intervistatore o terapeuta, assume il compito di accompagnare il testimone in questo percorso (70).

Il debutto di Jasmila Žbanić nel cinema di finzione è un successo folgorante con il film *Grbavica* (*Il segreto di Esma*), Orso d'Oro al festival di Berlino nel 2006. Il film racconta il rapporto tormentato tra Esma e la figlia Sara, un'adolescente irrequieta. Nelle difficoltà della vita quotidiana

che vede la protagonista lottare per mantenere la famiglia e permettere alla figlia di fare una vita analoga a quella dei suoi coetanei, Esma porta con sé il peso di un segreto che riguarda il suo essere madre e che si svela solo nel finale.

Nel 2003, nella fase di scrittura della sceneggiatura, la regista partecipò a una tavola rotonda sul tema dello stupro di guerra, organizzata da Medica e da altre associazioni di vittime. Dall'incontro nacque la campagna *For the dignity of the survivors*, finalizzata ad ottenere il riconoscimento ufficiale delle sopravvissute agli stupri di guerra come vittime civili del conflitto, status che avrebbe permesso loro di ottenere una piccola pensione di stato e altri benefit sociali. La tavola rotonda fu un momento importante di confronto che aiutò la regista a delineare in modo realistico il personaggio di Esma, interpretato da Mirjana Karanović. Dopo la partecipazione a questo primo evento, Deblokada, casa di produzione di *Grbavica*, entrò nel comitato organizzativo insieme a Medica e a altre organizzazioni femminili. È interessante osservare che già il titolo della campagna, così come la costruzione narrativa del personaggio di Esma nel film, escludono qualunque connotazione passiva e di irrilevanza sociale che appartiene all'etichetta di vittima (cf. Helms 2013, 206), entrambe le iniziative rivendicano una questione di interesse pubblico che non può restare solo nella memoria dei sopravvissuti. Il successo della pellicola, anche prima del prestigioso premio berlinese, sostiene Elissa Helms, ha contribuito alla campagna *For the dignity of the survivors* rinnovando l'attenzione internazionale sul tema dello stupro di guerra, infatti nella primavera del 2006 fu approvata una rettifica alla legge della Federazione che riconosceva i diritti delle vittime di violenza sessuale (197). La nuova versione della legge era ben distante dall'essere esaustiva, sottolinea Helms, ma il riconoscimento internazionale di un film come quello di Jasmila Žbanić ha indubbiamente contribuito a portare la questione della connotazione sessuale delle vittime di guerra nel dibattito pubblico e porre all'attenzione collettiva alcune tensioni che altrimenti sarebbero rimaste solo tra le attiviste bosniache e le autorità politiche e statali (4).

Il film non è una ricostruzione realistica dello stupro di guerra, ma il racconto del reinserimento sociale delle vittime, di una generazione di figli nati da quel dramma e della convivenza con il trauma in un dopoguerra di ricostruzione e mancata giustizia. Se pellicole come *As if I'm not there* (2010) di Juanita Wilson o *Nella terra del sangue e del miele* di Angelina Jolie mettono in scena il dramma dello stupro di guerra in Bosnia durante il conflitto balcanico, il lavoro di Jasmila Žbanić è un cinema silenzioso, garbato, fatto di dettagli. Nella realtà quotidiana rappresentata in *Grbavica*, tutto ciò che appare normale è permeato dalla memoria del passato traumatico. L'apparente semplicità e il realismo delle vite rappresentate sullo schermo contrastano con le forme persistenti di rifiuto dei personaggi che vanno a coprire delle verità latenti. Il film appartiene a un genere impegnato nel recupero della memoria traumatica, come *Shoah* di Claude

Lanzmann o *The sorrow and the pity* di Marcel Ophüls, dove il passato non è mai evocato in termini di rappresentazione visiva, per esempio attraverso l'uso di flashback, ma è una presenza occulta che perseguita i protagonisti fino al momento in cui li costringe a fare i conti con quel passato, e, a livello narrativo, diventa una forza incontenibile che determina tutto ciò che abbiamo visto sullo schermo (cf. Mazaj 2007, 61-2).

L'elemento di rottura nel silenzio di Esma è un certificato che attesti la morte del padre di Sara come martire di guerra. Portando quel certificato Sara non dovrà pagare la quota d'iscrizione alla gita scolastica. Esma tenta di temporeggiare, sostenendo che il cadavere non è stato ancora trovato, ma le sue resistenze devono cedere alla verità, una verità che passa attraverso un lavoro cinematografico sul corpo.

Il corpo, scrive Rita Monticelli (2007, 612), è l'incarnazione delle differenze storiche e culturali dei soggetti; insieme alla sessualità, il discorso sul corpo, e sulla sua rappresentazione, è connesso alla costruzione del sé e della propria identità e rimanda a processi di decostruzione di stereotipi e cliché della donna.

Il corpo è il luogo del trauma, della sua memoria e della sua rielaborazione. Fin dalla prima sequenza un lavoro cinematografico di dettagli sul corpo richiama alla dimensione collettiva della pellicola. Apre il film una carrellata su volti di donne, sedute a terra con gli occhi chiusi, sembrano riunite in una seduta di terapia; la macchina da presa si sofferma su un volto tra i molti, quello di Mirjana Karanović, la Esma del film, che ad un tratto apre gli occhi e guarda fisso in camera, richiamando il coinvolgimento diretto dello spettatore. La sua storia è una delle tante storie che compongono il dopoguerra bosniaco, ed è simile a quella di tante sopravvissute, quindi riguarda tutti.

Il lavoro di dettaglio che la regista compie sul corpo delle sue protagoniste serve a delineare un po' per volta la storia dei personaggi e lascia comprendere allo spettatore come apparenti gesti quotidiani nascondano l'ombra del passato e del segreto di Esma. Il momento della rivelazione sul concepimento di Sara apre una sequenza speculare alla prima in cui di nuovo una carrellata sui corpi femminili seduti a terra non sorprende più lo spettatore abituato ormai, quasi alla fine del film, a riconoscere quei volti e la situazione della terapia di gruppo. Questa volta però le donne non sono corpi inermi con gli occhi chiusi, ma soggetti attivi in ascolto. La telecamera indugia sui loro sguardi, sulle espressioni, tra loro c'è anche Esma che ora in lacrime comincia il racconto del suo trauma. Il montaggio alterna alle immagini della seduta di gruppo quelle di Sara che, dopo aver appreso la verità sulla sua origine, decide di rasarsi i capelli, il particolare fisico ereditato dal padre. Nessuna battuta di dialogo, in sottofondo solo una canzone tradizionale bosniaca (come in apertura del film), che rappresenta il legame con la tradizione, la propria terra, il reinserimento nella comunità. Il percorso di elaborazione del trauma passa attraverso il

Figura 3. Immagine dal film *Grbavica* (Il segreto di Esma)

corpo, un corpo violato come quello di Esma, e un corpo che deve attraversare una rinascita, come quello di Sara, anche per lei nella sequenza finale, la canzone tradizionale bosniaca rappresenterà quel percorso di reinserimento nel tessuto sociale.

Uno degli ultimi film di Jasmila Žbanić ritorna sulla questione dello stupro di guerra. In *For those who can tell no tales* (2013) il tema è affrontato attraverso lo sguardo di Kym, una turista australiana che visita la Bosnia per la prima volta e, seguendo le pagine della guida turistica, arriva alla città di Višegrad sul confine tra Bosnia e Serbia. Dopo una notte insonne all'Hotel Vilina Vlas, uno dei principali della cittadina, scopre che lì durante la guerra più di 1700 persone furono sterminate, tra cui 200 donne violentate e uccise in quell'albergo (Žbanić 2013, 3). La sequenza della prima notte nell'hotel è il momento topico da cui inizia la ricerca di Kym. Di nuovo il corpo è l'elemento da cui parte l'indagine sul passato, una storia fatta di vittime violate e scomparse, assenti. Con un sapiente lavoro di montaggio la regista ricrea la condizione di inquietudine vissuta dalla protagonista quella notte al Vilina Vlas, mettendo in relazione il luogo, la bellezza del ponte e del fiume, con il malessere fisico di Kym.

Il film nasce da una storia vera, la prima idea della regista fu quella di girare un documentario sull'esperienza di Kym Vercoe, attrice e drammaturga australiana che sul suo soggiorno a Višegrad ha scritto un'opera teatrale (*Seven kilometres north-east*). Colpita che la cittadina non presentasse tracce di distruzione né memoriali della guerra pensò che il luogo fosse stato risparmiato dal conflitto. Il viaggio in Bosnia fu un'esperienza

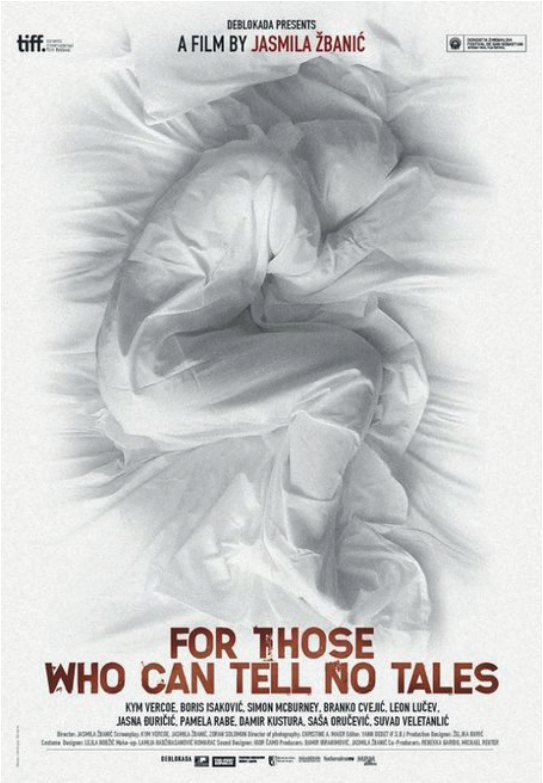

Figura 4. Poster del film
For those who can tell no tales

talmente forte che, come vediamo nel film, nel momento in cui comincia a comprendere cosa è accaduto a Višegrad, Kym perde lo sguardo esterno da turista e assume la posizione attiva di chi si interroga su cosa possa fare di fronte alla negazione e alla rimozione di un crimine così grave (3). La risposta è attraverso il linguaggio dell'arte.

Jasmina Husanović (2015, 117-8) scrive come il cinema della Žbanić esamini il nesso tra trauma e giustizia, i suoi film tendono agli aspetti creativi etico-politici di integrazione del trauma nel presente delle vite comuni. Il processo di testimonianza, condotto attraverso il linguaggio attento e discreto del cinema, riguarda il rapporto tra conscio e subconscio, tra la parola e il silenzio. Affrontare il fallimento delle parole e delle rappresentazioni, dare visualizzazione alla muta personificazione del trauma, raccontare una storia tra i silenzi e le immagini di corpi mancanti è un intenso processo per far parlare storie traumatiche anche oltre i limiti della parola e materializzare un sentimento attraverso mezzi visivi. La ricezione di questi film, continua Husanović, rappresenta un teatro di giustizia dove il corpo traumatizzato riacquista il suo valore politico.

Figura 5. Immagine dal film *Snijeg* (Snow)

3 Il tempo dell'attesa

Dopo i primi cortometraggi, Aida Begić raggiunse il successo internazionale con il suo primo lungometraggio *Snijeg* (*Snow*) presentato nel 2008 al Festival di Cannes dove vinse il Gran Premio della Critica. Nella Bosnia orientale un gruppo di donne vive in un piccolo villaggio in mezzo alle montagne, gli unici abitanti maschi sono un bambino orfano e un vecchio imam. Tra loro c'è Alma (Zana Marjanović), giovane vedova che porta avanti il sogno condiviso con il marito, coinvolgendo anche le altre donne della comunità nella produzione di marmellate e conserve da vendere per il sostentamento dell'intero villaggio. Alma è l'unica donna a indossare il velo islamico. Nel delineare i suoi personaggi, Aida Begić mantiene uno stretto legame con la propria storia autobiografica. In *Snijeg* alcuni elementi del personaggio di Alma derivano dalla storia della regista, ad esempio nel film vediamo una foto in cui Alma a capo scoperto sorride accanto al marito, anche la regista non indossava il velo prima della guerra. «Tutto questo riguarda anche me. Nel 2003 ho deciso di indossarlo e ho attraversato un'esperienza di trasformazione. In modo quasi inconscio ho deciso di metterlo. Alma ha delle cose di me, ma non è un mio alter ego. Ho messo parti di me anche in altri personaggi» (Falcinella 2009).

La guerra è finita da pochi anni e le protagoniste vivono una condizione quotidiana di attesa, del ritorno dei familiari o della notizia del loro ritrovamento. Il vuoto lasciato dalla scomparsa della figura maschile è vissuto a livello quotidiano, messa in evidenza dalla scansione temporale del film.

La scomparsa dei cari e la speranza in una risoluzione di tale perdita, così ancora indefinita e così costitutiva della loro vite post-belliche, sono i collanti che le tengono unite (cf. Jelača 2016, 91). Dijana Jelača sottolinea come, nella rappresentazione della vita quotidiana del villaggio fondata sull'attesa del ritorno degli uomini, il film metta in scena meticolosamente un processo di trasformazione della perdita in assenza strutturale. Secondo LaCapra (citato in Jelača 2016) mentre la perdita è radicata nel lutto per qualcuno o qualcosa specifico, e permette all'individuo di ricominciare una nuova vita dove pur sia presente il trauma della scomparsa, l'assenza trova le sue basi in uno stato patologico di cordoglio per un elemento astratto. Se la perdita è storica, l'assenza, come stato irrisolto, diventa costitutiva di un mondo. Per le donne del villaggio la scomparsa dei loro uomini non può essere vissuta come una perdita, perché non sanno né se siano vivi o morti né dove possano trovarsi (vivi o morti). Questo rende impossibile trasformare il dolore in una forma concreta di lutto, mentre la perdita diventa un fantasma che impone una forma di malinconia perenne, in cui qualsiasi relazione affettiva è sospesa fino a quando le donne non sappiano cosa sia veramente successo (92).

Quando al villaggio giungerà Miro, un serbo che aveva partecipato al conflitto in quei luoghi, tutta la comunità riuscirà a sapere cosa è realmente accaduto ai loro cari. La vecchia Fatima, come una Penelope contemporanea, ha finito la sua tela, la stende a terra e inizia il viaggio della comunità verso la Blue Cave, luogo che può finalmente dare forma concreta al lutto delle protagoniste. La telecamera però non segue le donne dentro la grotta dove si trovano i resti dei loro uomini, lo spettatore rimane escluso dall'incontro con la perdita che si fa concreta. Di fronte alla rappresentazione cinematografica dell'atrocità, la regista afferma l'impossibilità di una messa in scena esplicita del trauma e il rifiuto etico del film di sensazionalizzare la brutalità in nome di una spettacolarità visiva (94).

Nel suo secondo lungometraggio, *Djeca* (*Children of Sarajevo – Buon anno Sarajevo*, 2012) elementi autobiografici della regista contribuiscono a delineare anche il personaggio di Rahima, un'orfana di guerra che vive con il fratello Nedim adolescente. La ragazza lavora come cuoca in un ristorante; da poco ha abbracciato la religione islamica osservante e, sola, si trova a gestire il fratello, vittima di bullismo a scuola e coinvolto nel contrabbando di armi.

Entrambi vivono in una Sarajevo in transizione, non solo politica ma anche morale, dove la collaborazione e il mutuo soccorso che avevano caratterizzato la resistenza della popolazione durante l'assedio sembrano essere stati dimenticati per un aumento del divario sociale tra le persone (Begić 2012). Rahima guarda alla religione non solo come un conforto, ma come un 'luogo' di recupero di un'identità che dalla guerra si è smarrita. Come in *Snijeg* il personaggio e la sua storia sono una costruzione di dettagli, uno dei più importanti è il velo. In *Snow* il velo islamico, nelle

Figura 6. Immagine dal film *Djeca* (Children of Sarajevo)

sue varie forme (colorato, sciolto al vento, da indossare, da annodare, da bloccare sotto il mento ecc.), scandisce i momenti del film e il percorso di Alma nella riaffermazione di un proprio ruolo all'interno della piccola società del villaggio e nella costruzione di una nuova vita oltre il conflitto. L'hjiab è uno degli elementi connotativi e simbolici anche del personaggio di Rahima in *Djeca*, qui il velo è il segno di demarcazione tra gruppi sociali, tra emarginati e socialmente accettati.

> Rahima wears a headscarf and this automatically qualifies her for social marginality because the prejudice about women who practice hijab is equally strong in Sarajevo as elsewhere in the world. But although she wears a headscarf, Rahima is not much different from other girls of her age – at home, she listens to the same music as her peers, she loves, hates, makes mistakes and lives her life just like other 'normal' girls do. Still, because of her religious convictions she is perceived as 'the other', as 'different' and is therefore discriminated against. (Begić 2012, 2)

Riguardo al lavoro cinematografico che, pur con stili differenti, Begić e Žbanić fanno sul corpo femminile, mi sembra interessante la riflessione di Renate Siebert (2007, 149): il corpo femminile assume una forte valenza pubblica, nella misura in cui l'aspetto esteriore (in termini di abbigliamento, copricapo ecc.) è rigidamente prescritto e sanzionato, oppure rivendicato quale segno di libertà di scelta come afferma il cinema di Aida Begić. La trasformazione del corpo femminile diventa 'emblema' di un discorso

politico con in più una valenza a carattere religioso. Anche noi oggi tendiamo a reificare e alienare le donne musulmane entro stereotipi che non fanno che potenziare quelle forze conservatrici che strumentalizzano il corpo femminile a fini politici.

Il velo soprattutto in tempi recenti assume una componente simbolica. Atto di carattere politico può essere sia togliere il velo sia decidere di indossarlo (e in Bosnia in particolare mi sembra interessante come atto legato al post-conflitto): in alcuni casi possiamo osservare, anche nelle nostre società europee, una riscoperta e una ri-elaborazione dell'appartenenza all'Islam in chiave moderna, come sottolinea Siebert, la ricerca di una modernità, e io direi di un'identità, distinta dalla modernità occidentale sperimentata come un'imposizione. Riferimento identitario e risultato di una scelta individuale, l'Islam può così diventare una risorsa (2007, 158-9).

Come per il cinema di Jasmila Žbanić, anche quello di Aida Begić lavora sull'equilibrio tra rappresentazione e fuoricampo, solo pochi semplici dettagli aiutano a delineare i personaggi dei suoi film e il loro passato. Per *Snijeg* la regista spiega:

> Ho lavorato molto con il direttore della fotografia per sviluppare un approccio quasi documentaristico con la macchina a mano e la luce naturale. Volevo raggiungere la poesia che è parte del mondo dei personaggi e conciliarla con il realismo e il naturalismo. Volevo lasciare gli attori liberi dalle cose tecniche, lasciarli recitare, non spingerli con la camera. (Falcinella 2009)

In *Djeca* la regista riprende l'uso della telecamera a mano e la luce naturale quasi con uno stile documentaristico: l'obiettivo segue la protagonista di lato e la riprende di spalle, poche le inquadrature frontali o in dettaglio, quasi volesse mostrare sempre solo un lato del personaggio che non si espone mai completamente allo spettatore e di cui non emergono molte informazioni sul suo passato e sui suoi sentimenti.

Un ultimo aspetto molto interessante è il lavoro di Aida Begić sulla memoria della guerra, in particolare la scelta di rappresentare i ricordi di Rahima attraverso filmati d'archivio, girati dai cittadini di Sarajevo durante l'assedio. Perde importanza sapere se le persone che vediamo nei filmati siano la regista da ragazzina o l'attrice protagonista. La memoria di Rahima è la memoria della città, la sua storia appartiene alla città e ai ricordi stessi della regista.

> There is a huge archive of video materials filmed by the Sarajevo citizens during the siege. What these images show is personal, simple, human side of the war. They are much closer to the personal experience and memory of war than what you can see on TV. Ordinary peoples' war-time videos show what regular life was like during the siege and are closest

Figura 7. Immagine dal film *Naša svakodnevna priča* (Our everyday life)

> to our intimate memories of that time which are difficult to explain in words. These are the images/memories of horror, but also of beauty. They show that resistance with guns is not the only form of resistance. Showing strength and ability to live normally in abnormal times is also a form of resistance. Basically, using ordinary peoples' war-time video archives to illustrate Rahima's memories, I want to share and explore the intimate recollections of one of the hardest situations a person can live through. The film plot justifies this, but I came to this decision also because I personally feel need to talk about my own experience and memory of war. (Begić 2012, 2)

4 I nostri racconti quotidiani

Il rapporto tra la componente autobiografica e il racconto del dopoguerra bosniaco è un intreccio che caratterizza anche lo stile dell'ultima regista di questo percorso. Ines Tanović ha lavorato a diversi cortometraggi e documentari prima di realizzare il suo primo lungometraggio di finzione, *Naša svakodnevna priča* (*Our everyday life*, 2015), unico film bosniaco nel concorso principale del Sarajevo Film Festival e realizzato grazie al sostegno di Cinelink, programma del festival destinato al mercato delle co-produzioni.

La storia ruota intorno ad una famiglia piccolo-borghese della Sarajevo contemporanea. Il padre Muhamed (Emir Hadzihafizbegović) è dipendente in un'azienda in città, la madre Marija (Jasna Ornela Bery) è un'insegnante in pensione. Saša (Uliks Fehmiu), il figlio maggiore, è un veterano dell'ul-

timo conflitto che, dopo il divorzio, torna a vivere con i genitori, mentre la figlia Senada (Vedrana Seksan) vive a Lubiana, dove da bambina è stata rifugiata di guerra. Attriti, rancori e conflitti irrisolti scoppiano tra i diversi membri della famiglia, aggravati dalla difficile convivenza di Saša, solo e disoccupato, con i genitori.

Pur nell'apparente normalità della vita quotidiana, la memoria del conflitto recente gioca ancora un ruolo importante, come un punto di non ritorno da cui sembrano originarsi le incomprensioni reciproche dei diversi personaggi e il punto da cui ripartire per la conquista di una normalità. In questo rapporto con il passato, la madre Marija è la figura memoriale del film e della famiglia, ricorda a tutti chi sono e cosa hanno vissuto: il disadattamento di Saša (la figura più vicina alla regista), la rigidità di Muhamed e la distanza della figlia Senada. Quando la madre si ammala di cancro al seno, i membri comprendono che la famiglia è il microcosmo cui aggrapparsi e da cui partire per ricostruire una vita quotidiana.

In un'intervista per Screen Daily Ines Tanović racconta come l'idea del film nasca dalla propria esperienza personale: alcune sequenze sono ispirate a episodi di vita famigliare, alle atmosfere della sua infanzia nella casa dei genitori. Nel film non ci sono scene direttamente riferite alla guerra, mentre nel suo cinema documentario la regista ha spesso affrontato questioni relative al conflitto in Bosnia. La guerra, spiega Ines Tanović, è ancora presente ovunque in Bosnia; dove si punti la telecamera è ancora possibile riprendere tracce della distruzione. Anche se la guerra non è direttamente visibile, le sue conseguenze permangono nella mente dei cittadini, come se il conflitto e i problemi cominciati vent'anni fa fossero diventati parte di uno stato mentale diffuso (Petković 2015).

Pur nel calore dell'intimità domestica che il film riesce a ricreare, attraverso il personaggio di Saša, Ines Tanović racconta anche lo smarrimento morale di una generazione di trenta – quarantenni bosniaci che con la guerra hanno perso la loro giovinezza e si sentono intrappolati in una fase di stallo (Simon 2015).

5 Conclusioni

Le tre autrici qui proposte, attraverso le loro opere, condividono e offrono allo spettatore una riflessione interessante sulla rappresentabilità del dolore, sulla forma cinematografica che la memoria personale e le memorie collettive possono assumere. Le loro scelte stilistiche e narrative hanno mostrato come sia possibile, e forse necessario, considerare l'interazione tra un'immagine concreta del dolore e l'inesprimibile di una memoria traumatica che, dove non trova una localizzazione, rimane sospesa, irrisolta. Riprendendo una riflessione di Dijana Jelača (2016, 100) sul rapporto tra genere e appartenenza etnica, il cinema di queste autrici, come altri film

dell'area ex-jugoslava, offre uno sguardo importate sul modo in cui le pratiche di rielaborazione del trauma bellico rompano gli schemi ideologici dell'identità etnica, proprio perché gli aspetti inconsapevoli del trauma non possono facilmente essere assimilati da un impianto ideologico. Nel rapporto dialettico tra detto e non-detto il cinema qui presentato si basa invece su una dislocazione delle posizioni identitarie fissate, già traumatiche di per sé nella loro rigidità e immobilità.

Ritengo che le opere di queste tre registe abbiano il grande valore di presentarsi come proposte di rielaborazione che uniscono la dimensione dell'esperienza individuale al racconto collettivo. I loro lavori possono rappresentare quella forma di *working-through* dell'esperienza traumatica, descritto così bene da Patrizia Violi (2014, cap. 1) nel suo ultimo libro dedicato al tema della memoria. La distinzione tra *acting out* e *working-through*, ripresa dagli studi di LaCapra, non è una rigida dicotomia, ma si tratta di due processi che interagiscono tra loro. L'*acting out* è la ripetizione compulsiva e letterale del passato da parte delle vittime, la tendenza a rivivere l'evento doloroso senza poterne prendere le distanze in un presente dilatato e ossessivo. Il *working-through* invece rappresenta il lavoro di ri-elaborazione in quanto rende possibile una narrativizzazione dell'evento traumatico, la sua messa in discorso e quindi l'inizio del suo superamento. L'*acting out* può essere una fase necessaria alle vittime per innescare il processo di *working-through*, una riarticolazione delle forze del trauma. Questa compresenza di atteggiamenti non riguarda solo le vittime, ma anche chi è coinvolto nel lavoro di ricostruzione (Patrizia Violi cita ad esempio gli storici, ma io includerei anche gli artisti impegnati in un lavoro memoriale). Nel compito di riscrittura e traduzione della parola dell'altro, gli storici come gli artisti si fanno testimoni secondi di ciò che è raccontato dai testimoni del trauma, affrontando il problema della 'giusta distanza' da mantenere di fronte al dolore degli altri.

Acting out e *working-through* possono essere viste come due differenti modalità di organizzare la narrazione dell'evento doloroso; in questa chiave è possibile leggere la distinzione tra scrivere (filmare) sul trauma, una ricostruzione oggettiva dei fatti con i criteri di verificabilità storica, e scrivere (filmare) il trauma, una metafora che indica la possibilità di rappresentare solo le conseguenze di un fatto, lo sviluppo di una forma di rappresentazione estetica e artistica in grado di instaurare una relazione partecipativa con lo spettatore.

Bibliografia

Begić, Aida (2012). «Director's Note» [Presskit del film *Djeca*], 2.

Falcinella, Nicola (2009). «Neve» [online]. *Osservatorio Balcani e Caucaso*, 5 febbraio 2009. URL `http://www.balcanicaucaso.org/aree/Bosnia-Erzegovina/Neve-44608` (2016-03-30).

Felman, Shoshana; Laub, Dori (1992). *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. New York: Routledge.

Helms, Elissa (2013). *Innocence and victimhood: gender, Nation, and Women's Activism in Postwar Bosnia-Herzegovina*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Hilčišin, Maša (2012). «Female Documentary Filmmakers: Fragmented Realities of Conflict and Post-Conflict Bosnia» [online]. *Kinokultura* 14: *Bosnian cinema*. URL `http://www.kinokultura.com/specials/14/bosnian.shtml` (2016-03-29).

Husanović, Jasmina (2015). «Governance of life and femininity in Bosnia and Herzegovina: reflections on affective politics and cultural production». Andreescu, Florentina C; Shapiro, Michael J. (ed), *Genre and the (Post-)Communist Woman*. Abington; New York: Routledge, 117-8.

Iordanova, Dina (2001). *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media.* London: British Film Institute.

Jelača, Dijana (2016). *Dislocated Screen Memory: Narrating Trauma in Post-Yugoslav Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.

Mandušić, Zdenko (2012). «Compromising Images: Film History, the films of Jasmila Žbanic, and Visual Representation of Bosnian Women» [online]. *Kinokultura*, 14: *Bosnian cinema*. URL `http://www.kinokultura.com/specials/14/bosnian.shtml` (2016-03-31).

Mazaj, Meta (2007). «Grbavica». *Cineaste*, 61-2.

Monticelli, Rita (2007). «Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne». Agazzi, Elena; Fortunati, Vita (a cura di), *Memoria e saperi*. Roma: Meltemi, 605-24.

Petković, Vladan (2015). «Ines Tanović, Our Everyday Life» [online]. *Screen Daily*. URL `http://www.screendaily.com/festivals/sarajevo/ines-tanovic-our-everyday-life/5091875.article?blocktitle=FEATURES&contentID=40737` (2016-03-31).

Siebert, Renate (2007). «Islam e democrazie. La posta in gioco delle donne». Rampazi, Marita; Tota, Anna Lisa (a cura di), *La memoria pubblica: trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali*. Novara: Utet Università, 148-66.

Simon, Alissa (2015). «Film Review: 'Our Everyday Life'» [online]. *Variety*. URL `http://variety.com/2015/film/reviews/our-everyday-life-bosnia-oscar-submission-ines-tanovic-1201586598` (2016-03-31).

Tataragić, Elma (2009). «Il cinema prima di *Dolly Bell*». Sidran, Abdullah, *Romanzo balcanico: il cinema, il teatro, la poesia, la storia*. Roma: Alberti editore, 204-7.

Violi, Patrizia (2014). *Paesaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*. Milano: Bompiani.

Žbanić, Jasmila (2013). «Comments from the director». [Presskit del film *For those who can tell no tales*], 3-6.