

Antonio Severino
Università di Salerno

*Filmare per sopravvivere.
Lo sguardo antropologico implicito e de-
coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre
Jugoslave.*

Abstract

*With the death of General Tito, the dissolution phase of the Federal Socialist Republic of Yugoslavia began. The member states "celebrated" the definitive dissolution of the union with an escalation of military actions, violence and crimes against humanity, which History remembers as the phase of the Yugoslav Wars. Precisely in that period, between 1990 and 1995, the city of Sarajevo was the scene of one of the longest and bloodiest sieges that contemporary History remembers. The city became a container of pain, but also of survival and resistance methods and strategies put in place by the inhabitants. In this context, Vesna Ljubić, a Bosnian director who filmed *Ecce homo*, a short movie shot to tell from the inside the living and non-living conditions of all the Sarajevans. Telling the siege through the images, Ljubić seems to have shown what could be called an "implicit anthropological sensitivity", as well as her artistic modality to leave evidence of a troubled condition, to symbolically contrast the siege and, therefore, to put herself in a "de-coincident" way towards the contingency lived.*

Keywords: *Vesna Ljubić; Sarajevo; Yugoslav Wars; Visual Anthropology; Implicit Anthropology; De-coincidence.*

1. Premesse e pretesti per una riflessione

Fece scalpore la notizia della sentenza emessa dal tribunale dell'Aja, nel 2017, che condannava l'ex generale croato Slobodan Praljak a 20 anni di carcere per i crimini contro l'umanità compiuti a Mostar durante il conflitto balcanico, tra il 1992 e il 1994.

La cerimonia della lettura dei capi d'accusa per confermare la condanna fu trasmessa e ritrasmessa dalle più importanti emittenti televisive mondiali, non tanto per la sentenza in sé, quanto per il suicidio in diretta del generale che, rifiutando il verdetto, ingerì senza esitazione il veleno contenuto in una boccetta che aveva in tasca¹.

Un atto che lasciò senza parole i giudici e i presenti ma che, al di là del semplice ragionamento scaturito poi dai commenti giornalistici sul gesto estremo del militare, forse mostra quanto la questione sulla fase storica sviluppatasi tra il 1991 e il 1999 (meglio nota come Guerre jugoslave) celi ancora un articolato mosaico di interpretazioni, di contraddizioni e di scontri che probabilmente sopravvive in maniera forte anche nelle esistenze e le memorie di chi lo ha vissuto² e ne è stato protagonista. Contraddizioni tanto forti da spingere, in questo caso, un ex generale, ormai anziano, a togliersi la vita perché in disaccordo con una sentenza che rivalutava come errato il suo operato di comandante militare durante quella fase.

¹Per maggiori notizie e per la visione del video:

<https://www.lastampa.it/2017/11/29/esteri/beve-veleno-dopo-la-sentenza-di-condanna-a-laja-caos-al-tribunale-per-i-crimini-nellex-jugoslavia-ApsXazvfKuri8c9LkhV5pL/pagina.html>

²Per approfondire il tema cfr., Pirjevec, J., 2001, *Le guerre jugoslave "1991-1999"*, Einaudi, Torino

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

La notizia e l'atto compiuto da Praljak riaccesero una spia riflessiva che si riallacciava alla ricerca e all'esperienza che contraddistinse il mio lavoro svolto nel 2014 e mi diede la possibilità, usando un concetto demartiniano, di «fare i conti»³ con le vicende che contraddistinsero quel periodo [cfr., Severino, 2014]⁴.

Il “pretesto” per interessarmi agli aspetti di questa complessa e sanguinosa pagina della storia contemporanea sorse, per quanto riguarda la mia esperienza, quasi per caso, grazie al fortuito incontro con Vesna Ljubić, prolifica artista e regista bosniaca, autrice del documentario *Ecce homo* che racconta per immagini l'assedio di Sarajevo⁵.

La visione di questo documentario e l'interazione con la regista furono motivo del mio personale interesse scientifico rivolto alle sue opere, al suo sguardo e al suo lavoro, intriso di un'attenzione tanto artistica quanto, a mio avviso, antropologica alla condizione umana.

³A tal proposito cfr., Esposito V., *Per Ernesto De Martino in Ernesto De Martino*, monografia «Materiali», Centro etnografico campano, n.1, giugno 2007, pp. 91-92

⁴ Severino 2014 *Con lo sguardo di Vesna. Racconto memoria e immagini nell'arte di Vesna Ljubić*, La Sapienza, Roma. Tesi di laurea in Discipline Etno Antropologiche, Università degli Studi di Roma – La Sapienza, a.a. 2013/2014. Le trascrizioni delle interviste alle quali farò riferimento durante l'articolo sono raccolte integralmente all'interno delle due appendici della tesi che, per semplificare, indicherò da questo momento con “Severino 2014, Appendice A o Appendice B.

⁵Ljubić 1994, *Ecce homo*, Radio and Television of Bosnia, Herzegovina Production Studio, Sarajevo (30 min.).

2. Un personaggio, una storia, una condizione condivisa

Ovviamente, affrontare in chiave antropologica i temi relativi all'esistenza umana presuppone un approccio particolare. È basilare, per questa disciplina, servirsi di quello strumento chiamato etnografia. Essa potrebbe essere definita il propellente della riflessione antropologica che parte dal microscopico, mettendone in mostra tutta la sua articolata complessità e inserendola poi nel discorso più ampio del macroevento, in questo caso, le Guerre jugoslave.

Come direbbe Geertz:

[...] l'antropologo si avvicina in modo caratteristico a queste più ampie interpretazioni e più astratte analisi procedendo da conoscenze molto estese di faccende estremamente piccole. Egli affronta le stesse grandiose realtà che gli altri – gli economisti, i politologi, i sociologi – affrontano nei loro contesti più fatidici: il Potere, il Mutamento, la Fede, l'Oppressione, il Lavoro, la Passione, l'Autorità, la Bellezza, la Violenza, l'Amore, il Prestigio: ma li affronta in contesti abbastanza oscuri [...] per togliere loro le maiuscole. [Geertz 1998, 31]

La storia in questione è proprio quella di Vesna Ljubić e del suo particolare “caso artistico”.

Sono poche le notizie biografiche che si hanno di lei. Una persona all'apparenza molto schiva, aspetto del suo carattere che si contrappone a una fisicità che non passa inosservata. Donna alta e di corporatura robusta, dagli occhi cerulei che sembrano enfatizzare ancora di più uno sguardo sempre curioso e attento.

La regista, nasce nel 1938 a Sarajevo (Bosnia – Erzegovina) dove frequenta la scuola superiore.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

Si laurea in Arte presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università di Sarajevo e successivamente si trasferisce in Italia dove studia regia cinematografica al Centro Sperimentale di Roma e alla RAI. Conosce in quegli anni Giuseppe Ungaretti e diventa sua amica⁶.

Nei primi anni '70 lavora come assistente di Federico Fellini.

A Roma la Ljubić gira *Journey* e il documentario *Death is paid off through living*.

Dopo il suo ritorno a Sarajevo, produce una serie di film documentari e *Simcha*, un film che racconta la vita degli ebrei a Sarajevo e che verrà proclamato miglior prodotto televisivo dell'anno e acquistato da numerose reti europee.

Riceve nel 1980 il premio nazionale della Bosnia-Erzegovina per la sceneggiatura di *The Defiant Delta*, il suo primo lungometraggio.

Nel 1987 *L'ultimo deviatore della ferrovia a scartamento ridotto*⁷ vince il primo premio per la migliore sceneggiatura al Concorso Nazionale della Bosnia-Erzegovina. Questo lungometraggio viene presentato in diversi festival cinematografici e al Festival Internazionale del Cinema di New Delhi nel mese di febbraio, 1987.

Il film racconta della fine di un'epoca e della trasformazione della società attraverso le nuove linee ferroviarie.

Nel 1991 dirige *Gli illusionisti*, un film della durata di trenta minuti per il quale riceve il premio come miglior regista al Festival di Belgrado. *Gli illusionisti* comparirà più tardi nella selezione ufficiale del Festival Internazionale del Cinema di

⁶ Questa informazione mi è stata data personalmente dalla regista durante una delle nostre chiacchierate informali. La regista stessa ha raccontato di questa sua amicizia col poeta in occasione del secondo incontro organizzato all'Università di Salerno. Cfr. Severino 2014, Appendice A, righe 743-744.

⁷ Questo il titolo italiano di *The Defiant Delta*.

Bombay. In questo film la Ljubić segue la vita di una famiglia di artisti girovaghi che si esibisce in poveri e ormai “superati” numeri di magia.

Prima dello scoppio della guerra in Bosnia-Erzegovina, la regista visita l'India, dove dirige e produce quattro film documentari e una serie in tre parti per la televisione. Purtroppo, al suo ritorno a Sarajevo, la sua casa viene centrata da un colpo di mortaio e una parte significativa del materiale registrato si perde nel fuoco. Poco dopo, anche lo studio cinematografico di Sarajevo a Jagomir viene bombardato e dato alle fiamme insieme al materiale completo in esso conservato.

Questo ultimo, drastico, avvenimento, potrebbe sembrare la fine della storia, che coincide con la perdita di ogni traccia del lavoro della regista bosniaca. Invece, è proprio qui che il racconto, assume ancor più densità e pregnanza per ciò che riguarda la riflessione antropologica.

Rientrata a Sarajevo, la Ljubić vive una delle fasi più buie e tristi della città e delle guerre jugoslave, quella dell'assedio militare da parte delle truppe serbe guidate dal Generale Ratko Mladić (tra il 1992 e il 1996). Un assedio lungo, cruento e doloroso, fatto di stenti, privazioni e ristrettezze di ogni genere ma che, malgrado tutto, non impedirà alla regista bosniaca di imbracciare la macchina da presa, vagare per la città e documentare i vari aspetti di un contesto nel quale ogni cittadino come lei viveva nell'eterna incertezza di un mancato ritorno a casa per via di una granata o di una pallottola sparata dalle colline che circondano la capitale bosniaca. Una condizione di vita che ha ispirato la produzione di una vasta letteratura, dai romanzi alla saggistica: dai commentari storici alle analisi sociali, economiche e politologiche. Questo perché le condizioni vissute nella capitale bosniaca avevano generato un numero

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

imprecisato di “reazioni” a quella contingenza da parte degli abitanti. Ognuno, a suo modo, combatteva quella guerra. Un esempio fra i tanti di queste diverse reazioni allo stato di conflitto lo si coglie nel romanzo di Steven Galloway *Il violoncellista di Sarajevo* [2008], dove l’autore narra le singole e singolari storie di persone e le loro “modalità di combattere”.

L’“invisibile nemico” che poteva determinare una morte inaspettata era rappresentato dalle bombe ma ancor di più dai cecchini appostati sulle montagne. Proprio contro i tiratori scelti delle truppe serbe si scatenavano i “confronti” più evidenti e “impensabili” che Galloway ha raccontato. Ma oltre ai bambini e alle persone, che in modo sprezzante giocavano o continuavano a circolare per le piazze e le strade inquadrati nel mirino dei fucili, c’era anche chi alla violenza rispondeva con altra violenza, organizzando una controffensiva dalla città composta da tiratori scelti addestrati o assoldati per eliminare chi giocava al tiro al bersaglio umano dalle colline. E il caso di una ragazza, chiamata Freccia nel romanzo, addestrata come cecchino e ingaggiata proprio per questa funzione [ivi].

Sono questi i presupposti e le condizioni che porteranno la Ljubić alla realizzazione di *Ecce Homo*.

3. La storia, il racconto e le immagini.

La Ljubić realizzò il film/documentario *Ecce Homo* durante l’assedio che Sarajevo subì a opera delle truppe serbe.

Per due anni la regista vagò e girò per le strade della capitale bosniaca, riprendendo vari momenti di quotidianità che caratterizzavano l’esistenza dei civili sotto assedio.

Il film è composto da una sequenza continua di immagini e scene riprese durante l’assedio.

Aver avuto, nell'aprile del 2013, la possibilità di visionare e commentare le immagini dei documentari, in particolare di *Ecce Homo*, in presenza dell'artista⁸ e di assistere ai suoi interventi in pubblico dopo le proiezioni ha creato una condizione ottimale per realizzare «[...] un'indagine di 'confine' tra il visivo e il narrato [...]» [Esposito 1992/1993, 134].

La Ljubić, in queste occasioni, ha mostrato una spiccata voglia di continuare a raccontare particolari e aneddoti legati alla sua esperienza di vita e di lavoro durante l'assedio e illustrare motivazioni e riflessioni alla base di ciò che ha registrato e poi montato nelle sequenze del film.

Le domande e le riflessioni fatte dai presenti hanno rappresentato un ulteriore stimolo per la Ljubić ad ampliare progressivamente il suo racconto.

Proprio per questo motivo, più che descrivere il film ho ritenuto opportuno selezionare e "montare" sotto forma di testo, alcuni passi del narrato della Ljubić, che intervallano un sintetico resoconto delle sequenze del film per restituire un "quadro narrato" di *Ecce Homo* e una successiva lettura dello sguardo dell'artista bosniaca. Un artificio retorico per far in modo che anche nella mente di chi legge queste considerazioni si materializzi qualche immagine del documentario grazie al racconto della regista. Ascoltare⁹ le sue parole è come assistere a un'altra storia, seguire le "sequenze narrate" di "un altro film" che non dura trenta minuti ma tutti gli anni di assedio scanditi da "visioni" di atrocità e dolori.

⁸ Invitata dall'Università degli Studi di Salerno come ospite e relatrice di una quattro giorni di convegni, incontri e proiezioni, dal titolo «*Vent'anni dopo. Riflessioni sull'ultima guerra europea*», organizzata dalla cattedra di Antropologia Culturale del prof. Vincenzo Esposito.

⁹In questo caso leggere alcuni passi della trascrizione delle sue dichiarazioni raccolte durante le serate di proiezione in sua presenza.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

[...] questo film è fatto proprio durante la guerra / nella prima linea ma tutta Sarajevo era prima linea // Da dove andavate / per prendere acqua / per prendere qualsiasi cosa sempre c'era prima linea che c'erano i cecchino / c'erano le bombe / c'era tutto¹⁰.

Con queste parole la regista riassume uno scenario di guerra che fa da corollario puntuale alle immagini viste durante la proiezione del film/documentario.

Il film è composto da una sequenza continua di immagini e scene riprese durante l'assedio e si apre con il suono di un colpo di fucile che dà il via a una musica malinconica e a una serie di campi lunghi che inquadrano parti deserte della città percorse da persone che di fretta trascinano carretti carichi di contenitori in plastica per liquidi. Una corsa forsennata per evitare di essere centrati dai colpi di fucile che continuano a susseguirsi tra una nota e l'altra del sottofondo musicale.

Il ritmo delle immagini comincia ad aumentare dopo lo scoppio di una bomba, il cui rumore è superato solo dal suono dei respiri affannati e impauriti di chi scappa e scampa la morte.

Si susseguono sequenze costituite da volti di persone salvatesi dopo la deflagrazione, intervallate da primi piani degli effetti di quest'ultime sia sui palazzi che sui civili (facciate crivellate, corpi riversi a terra senza vita, colpiti da proiettili o da schegge di granata).

Una melodia da *luna park* (quasi sarcasticamente) sembra sottolineare il «tiro al bersaglio umano» che i cecchini facevano dalle colline prendendo di mira i civili intenti ad approvvigionarsi d'acqua (presso i pochi punti di raccolta ancora attivi), legna nei boschi o nei parchi della città e qualcosa da mangiare.

¹⁰ Severino 2014, Appendice A, righe 382-384.

Il film prosegue contrapponendo velocemente immagini di queste attività febbrili che impegnavano gli abitanti di Sarajevo (che resistevano alla situazione d'indigenza), bambini intenti a giocare ma allo stesso tempo vittime dei bombardamenti con gravi menomazioni procurate da ferite d'arma da fuoco e immagini di diversi rituali di sepoltura fatti da musulmani, cattolici e ortodossi.

Ogni sequenza sembra costruita per mostrare come gli abitanti di Sarajevo si impegnassero nel far finta che la guerra quasi non ci fosse e a imporsi quella situazione come “regime di normalità”.

La città era circondata dalle truppe dalla JNA¹¹ che avevano puntato verso le zone civili una cospicua parte dell'arsenale in loro possesso.

Sarajevo era ridotta in ginocchio. Barricate divisorie correivano lungo i quartieri a circoscrivere quelli che venivano definiti “settori etnicamente puri”; Mladić comandava dalle colline i mortai dell'armata popolare che seguitava a bombardare la città con la scusa di difendere i serbi. Ma «le bombe non sceglievano»¹² dice la Ljubić, riferendosi al fatto che a Sarajevo erano rimasti anche serbi che condividevano lo stesso destino dei “non serbi”.

Le granate colpivano e distruggevano indistintamente ogni settore della città e spesso erano puntate proprio su obiettivi sensibili per la popolazione come le zone di distribuzione di acqua, viveri e medicine.

I bombardamenti già erano iniziati quando molti cittadini di Sarajevo (e non) si impegnavano in quella “pacifica resistenza”

¹¹ *Jugoslovenska narodna armija* o Armata Popolare Jugoslava. Nome dato alle forze armate della Jugoslavia dal 1945 al 1992.

¹² Severino, 2014, Appendice A, rigo 565.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

fatta di manifestazioni per dimostrare il loro dissenso verso una guerra che imponeva la separazione etnica e che, in maniera molto più netta, Paolo Rumiz ha definito «“imbroglio”. Perché tale fu quel massacro costruito in laboratorio e sdoganato ai fessi come conflitto di civiltà, scontro tribale o generica barbarie. In questo depistaggio l’Europa è caduta in pieno [...]» [Rumiz 2013, 6].

È nitido il ricordo di queste manifestazioni anche nelle parole della regista.

[...] voglio raccontare soltanto una piccola cosa.

Come / già dall’inizio / un pezzo di nostra città era chiuso per noi / Sono stati Serbi.

E noi non potevamo attraversare lì e sono venuti ragazzi italiani e c’erano così ingenui, non credevano che questa una verità che questa è una guerra così terribile. E loro volevano andare // c’era un punto e loro volevano andare a questo altro lato per dire: “ecco noi ci riuniamo questi due pezzi di città”.

E sono stati in questo ponte con la bandiera / con i trasparenti, dove dicevano: “dobbiamo unirli, perché fate questo?”. Cioè / li hanno uccisi tutti / E adesso per noi penso che stanno facendo / un grande monumento come un / ricordo / come una cosa / che uno voleva / nella guerra / essere così ingenuo e aiutare e non capivano le conseguenze / non capivano che quelli davvero li sparano.

Ecco per esempio questo è un bellissimo ricordo di questi ragazzi d’Italia¹³.

¹³ Severino 2014, Appendice B, righe 68-77.

4. Cibo di pietra, acqua rossa e nemico invisibile

Quando ormai Sarajevo era chiusa e le linee nemiche non permettevano più la fuga, la popolazione cominciò a “reinventare” la propria vita per far fronte ai numerosi problemi che l’assedio aveva portato con sé.

Una vita che somigliava tanto a quella che si poteva trascorrere in un “lager” dal quale era impossibile fuggire, nel quale ogni giornata in più che si riusciva a trascorrere era come “regalata” e dove il “carnefice era invisibile”, si palesava solo con una deflagrazione e le scene di lutto che ne derivavano. La Ljubić racconta di queste bombe, del nemico e di questa segregazione forzata:

«Non sapevamo dove viene, non sapevamo chi butta / molto tempo non sapevamo, perché abbiamo vissuto tutti insieme e un certo momento successo come una bomba e così improvviso / che molti non credevano che sono quelli Cetnici o non so quale / Dicevano: “ ma chi fa questo?”.

E poi / quando abbiamo capito chi fa / per televisione abbiamo capito / per radio poi dopo non c’era di più televisione.

Per noi / che abbiamo vissuto a Sarajevo in un campo di concentramento / noi mai non abbiamo visto un soldato. Io non potevo vedere / erano sulle montagne. Per me il soldato non esisteva / esisteva la guerra / come fulmine / come quando il tempo si cambia e non puoi fare niente // e dici a te stesso: “va bene / da oggi io vivo in questo campo di concentramento”¹⁴.

Il “campo di concentramento” di Sarajevo era “concepito” per far morire la gente di stenti: i generi alimentari di prima

¹⁴ Ivi, righe 523-531.

necessità sparirono subito e gli abitanti ogni volta si industriavano in ogni modo per sopperire come potevano ai morsi della fame, uscendo dalle case e sfidando il fuoco dalle colline.

Alla fame si aggiungeva poi la beffa degli aiuti mandati dall'America e l'Europa tramite L'UNPROFOR e altre organizzazioni umanitarie. Generi alimentari deteriorati, immangiabili e risalenti addirittura alla Seconda Guerra Mondiale arrivavano in città anche attraverso il tunnel sotterraneo che univa le due zone ancora libere della città, Dobrinja e Butmir (l'aeroporto).

«Noi siamo stati / noi mangiavamo la mondizia di mondo // Tutto questo che volevano buttare e non sapevano come»¹⁵.

Si organizzavano zone di distribuzione e file infinite si creavano anche per una piccolissima razione di cibo, un biscotto duro come la pietra o dei fagioli impossibili da cucinare. Vennero adottati dei metodi anche “stravaganti” per riuscire a rendere parte di quel cibo commestibile.

[...] abbiamo avuto una fila di chilometri per prendere un riso che era vecchio, io penso vent'anni. Poi un giorno hanno mandato i biscotti e abbiamo visto nelle scatole che questi biscotti sono fatti 1944 e nessuno poteva mangiarlo / era così duro che era impossibile mangiare. Poi anche abbiamo / tutte queste riserve di America / tutto questo che già dovevano buttare tanti anni fa / hanno mandato a noi.

I fagioli erano così duri che facevamo con i sassi / poi uno ha detto che dobbiamo mettere i chiodi dentro acqua / che forse con questo ferro si //¹⁶

¹⁵ Ivi, righe 611-612.

¹⁶ Ivi, righe 604-610.

Uno dei primi atti di sabotaggio fatto alla città per destabilizzare i suoi abitanti fu quello di interrompere gli approvvigionamenti dalla rete idrica. L'acqua era diventata così una merce rara. Come in epoca medievale, i cittadini erano costretti a rifornirsi di questo bene primario nelle poche zone in cui le fontane pubbliche non erano rimaste asciutte. L'unica differenza dal periodo storico precedente era che le file interminabili di donne, uomini e bambini adesso erano munite di tuniche bianche in plastica e non più di secchi di legno.

E il problema di acqua era cosa terribile / non si poteva vivere senza acqua e acqua non c'era. C'era soltanto a qualche punto e a questi punti erano proprio i punti dove si buttavano le bombe. Perché loro vedevano noi / loro vedevano noi dalle montagne e proprio li buttavano questo [...] io mai guardavo nelle montagne / avevo paura guardare / facevo giù e scappavo così. Abbiamo fatto le piccole strade quasi sotto la terra / dove ci muoviamo¹⁷.

Le persone, uscite dalle piccole trincee che erano state scavate per camminare al riparo dai proiettili dei cechini, erano costrette a fare la fila in posizioni scoperte, in balia del fuoco nemico, che si cercava di evitare in tutti i modi possibili.

5. Palazzi sventrati e "cimiteri sportivi"

La popolazione, costretta in zone ben delimitate, si aggirava tra scheletri di palazzi e facciate dilaniate dai colpi d'arma da fuoco.

Momenti di quiete e di silenzio si alternavano a frastuoni infernali che facevano da preludio alle deflagrazioni.

¹⁷ Ivi, righe 390-392 [...] 536-537.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

I cecchini si divertivano a sparare contro i civili, destabilizzando una situazione già resa precaria dalla mancanza di acqua, cibo ed energia. La gente che cercava di andare avanti in questo scenario, però, difendeva il diritto a una *dignità* (così racconta la Ljubić) e si opponeva, con ogni mezzo a disposizione, alla negazione di una «vita normale».

Durante la guerra / la gente così credeva / così ancora era piena di vita / così / mi ricordo quando ho visto una donna che camminava sulla strada / su centro di strada, era pericolosissimo / non potevi andare su centro di strada. Noi andavamo così/ così / correiamo / e lei andava così.

Io ho detto: “ma signora / un cecchino la prende”.

Lei ha detto: «io // io ho messo il fiore qui / così / che lui cecchino sa dove c'è mio cuore / che mi ammazza subito al cuore».

Cioè / gente era coraggiosa / era // poi avete visto tutte queste ragazze che sono vestite bene / che sono truccate / anche se non c'era acqua / non c'era niente / assolutamente /¹⁸.

I cittadini di Sarajevo ingaggiavano una sorta di “sfida a distanza”, mostrandosi spesso incuranti del pericolo e camminando anche tranquillamente per le strade, mentre dei nemici lontani e mai visti facevano sentire la loro presenza solo con le esplosioni improvvise e i proiettili dei fucili di precisione sparati tra i passanti.

In uno scenario come questo non era difficile trovare persone che passeggiavano tra gli scheletri dei tram, ormai ridotti ad un ammasso di ferraglia accartocciata dai colpi di mortaio. Persone vestite di tutto punto (con “l'abito della festa”) che trasportavano acqua o legname, donne truccate e imbellettate

¹⁸ Ivi, Appendice A, righe 311-319.

che trascinarono carriole o carrellini, bambine che giocavano e si divertivano a pattinare tra le strade, attraversare incroci tenuti sotto tiro dai fucili dei cecchini appostati sulle montagne.

I civili si erano organizzati, avevano «preso questa vita come una vita normale», dice la Ljubić e l'esperienza lunga di questa condizione aveva portato tutti a ideare delle “contromisure” da contrapporre ai bombardamenti.

[...] c'era una cosa molto bella / si sapeva un ritmo / quanto tempo serve per mettere in cannone cinque // queste grande bombe e quando uno finisce gente subito corre e dice: “adesso abbiamo tre minuti”¹⁹.

Il tempo di carica dei mortai concedeva tre minuti durante i quali si potevano svolgere alcune attività con una sicurezza, seppur minima, di non essere bersaglio di una granata.

Il ricordo di un rumore assordante che sovrastava gli altri suoni della vita cittadina è vivido nelle parole della regista. Venne scoperto solo dopo la fine della guerra che gli ordigni sganciati sulla città venivano forniti dai Russi alle truppe serbe.

Dopo abbiamo trovato queste grandissime bombe russe / vecchie russe, perché loro hanno avuto armi russe / hanno avuto tutte. Ma io questo / mi dispiace che io non potevo prendere questo rumore²⁰.

La morte era diventata una “compagna di tutti i giorni”, era molto facile morire e il numero ingente di persone colpite da proiettili o centrate da una granata rendeva la città ogni giorno il teatro di tanti funerali.

I cimiteri erano pieni, le colline sui quali sorgevano erano state minate dai soldati della JNA e i posti per inumare le salme

¹⁹ Ivi, righe 619-620.

²⁰ Ivi, Appendice B, righe 527-528.

scarseggiavano al punto tale che si dovettero destinare nuovi spazi alla sepoltura.

Quando cimiteri erano pieni e poi questi altri cimiteri / che erano di sopra di Sarajevo / questo nemico, che non si vede / c'era lì e non potevamo andare lì.

E c'era un grande / per football / campo sportivo e questo momento / quando hanno cominciato a fare le tombe a questo campo sportivo / era terribile. E tutti i ragazzi che facevano il calcio piangevano / dicevano: “no / lasciamo questo” // Dopo / penso dopo un mese / era pieno e queste sono prime immagini di questo che è stato²¹.

Il campo da calcio di Sarajevo venne trasformato nel nuovo cimitero, che in poco tempo si riempì e fu stracolmo di nuove tombe.

Riguardo a questa vicenda, la Ljubić racconta anche della sua esperienza personale, analoga a quelle di tanti altri che si erano trovati nella condizione di bersaglio umano per i cecchini.

quando prendevo questo stadio / i cecchini hanno visto che noi facciamo qualche cosa con cinepresa e io con questo che zompava / siamo stati in questa tomba due notti e due giorni perché non potevamo uscire. Loro avevano visto noi e facevano tutto intorno / con questi cecchi / e per questo film è fatto così / non c'era molto difficile prendere questi morti / perché basta che se tieni un posto tre ore / qualcuno c'è morto sicuro / perché gente correva / andava / attraversava le strade / cercava per mangiare / cercava acqua²².

È casualmente particolare la corrispondenza tra le parole della Ljubić che, bersagliata da un cecchino, scappa e si rifugia in una

²¹ Ivi, righe 280 -285.

²² Ivi, Appendice A, righe 416-421.

buca destinata alla sepoltura di un cadavere e un dialogo tra il generale Mladić e un soldato durante uno dei bombardamenti che la Uson ricostruisce nel suo romanzo *La figlia*. Sembra quasi “fargli eco”.

Spara sulla Presidenza e il Parlamento, fuoco diretto, a intervalli, finché non ti dico di smettere. FUOCO! Spara sui quartieri di Velešići e anche su Pofalici. Lì non c'è quasi più nessun serbo. Forza col fuoco d'artiglieria. Non lasciarli dormire. Li faremo diventare matti! [Uson 2013, 250].

La scrittrice, con un finissimo artificio retorico, riesce a descrivere e restituire un quadro esaustivo della guerra e dei personaggi che l'hanno animata intervallandola con la storia della figlia di Mladić e del suo percorso che la porta a scoprire la cruda verità sul padre – figura paterna amorevole nel contesto familiare e, al tempo stesso, spietato comandante delle forze armate serbe, soprannominato *il macellaio dei Balcani* o *il boia di Srebrenica* – un uomo che, sul campo di battaglia incarnava e reificava (con atti spesso di puro sadismo) l'inganno costruito dalle tendenze nazionaliste serbe della politica di Milosević.

6. *Come se fossero vivi*

Scene del film mostrano momenti di vita della popolazione sotto assedio che in tutti i modi cercava di trascorrere delle giornate normali o meglio tentava di comportarsi in maniera tale da mostrare un'apparente normalità. In realtà chi viveva a Sarajevo in quel periodo era come morto.

Ma nel questo film potevate vedere che la gente faceva come fossi non c'è niente.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

Tutti vivevano / le donne si truccavano / portavano i capelli / tutto / e nessuno ha detto che si deve fare questo ma tutti lo facevano / [...] abbiamo fatto finta che siamo vivi²³.

Il coro dell'Albergo Europa²⁴, composto da ragazzini era un ennesimo esempio di questi tentativi – da parte di chi viveva in quella condizione – per “distrarsi” dal pericolo di una morte sempre dietro l'angolo, o meglio, al di là delle colline.

Avete visto questi bambini piccoli che cantavano: “com'è bello nel // dùnavo // come siamo felici //”.

Ma questi bambini andavano ogni giorno per fare le prove e quando andavano i genitori non sapevano che loro tornano / perché era pericolosissimo andare // Poi la gente faceva tutto come prima di guera // una cosa è quando non potevi fare non / non potevi²⁵.

Il teatro era un altro luogo in cui gli abitanti di Sarajevo si recavano per dimenticare e per esorcizzare la paura della guerra, questo diventava una “zona franca” nella quale si riusciva ad abbandonare per qualche ora il pensiero di ciò che accadeva fuori, per le strade.

[...] tutti andavano al teatro perché al teatro hanno dimenticato che cosa c'è fuori. E quando il teatro finiva / nessuno non voleva uscire perché quando uscivamo subito c'è le bombe / subito / subito // Sulla porta // E' vero che nessuno voleva uscire // Anzi / a teatro hanno dormito molte

²³ Ivi, Appendice A, righe 385-389.

²⁴ Storico albergo di Sarajevo edificato nella seconda metà dell'ottocento. Ha seguito le vicende geopolitiche della città di Sarajevo fin dai primi giorni della sua costruzione. Distrutto e incendiato più volte durante le varie rivolte di cui la città è stata teatro.

²⁵ Severino 2014, Appendice B, righe 95-100.

persone durante la guerra / moltissime. Molte che non potevano tornare più a casa perché casa non c'era e volevano dormire al teatro e guardare tutto questo soltanto / non questo che c'è fuori //

Si / c'era / una // una ho detto una dignità tremenda²⁶.

Il rapporto con la morte e la sua percezione era completamente cambiato all'interno del contesto sociale di Sarajevo. Tutti facevano i conti con l'eventualità giornaliera di non riuscire più a tornare a casa, colpiti da una pallottola esplosa dalle colline. Non passava giorno che non ci fossero nuovi feriti e soprattutto nuovi morti che andavano a riempire gli obitori e le fosse cavate per le sepolture.

La vista di un cadavere non faceva più così tanta impressione, i corpi morti erano diventati una componente della "normalità".

A tal proposito la regista ha raccontato di un'esperienza che si potrebbe definire collaterale ad alcune sequenze che si vedono nel film.

In quella Sarajevo dove ormai elettricità e acqua potabile in casa erano diventati un ricordo lontano, le persone furono costrette per necessità a "rispolverare" antiche pratiche per il lavaggio degli indumenti. Ogni mattina, lungo il fiume Miljacka, in tanti si recavano per rinfrescare e lavare i propri indumenti, sfruttando quel prezioso corso d'acqua che tagliava in due la città. Era diventata una pratica diffusa e abituale per gli abitanti della città e proprio per questo motivo la Ljubić aveva deciso di posizionare la sua cinepresa lungo gli argini per documentare questo altro aspetto della vita sotto assedio. Fu proprio durante uno di questi momenti, riproposto in maniera chiara nel film, che una granata a lunga gittata venne lanciata proprio in direzione del fiume e delle persone che si erano lì aggregate per

²⁶ Ivi, righe 152-158.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

svolgere la solita *routine* relativa ai loro indumenti. Lo scoppio di quella bomba costò la vita a tutti coloro che si trovavano vicino al luogo della deflagrazione e causò la perdita di coscienza di tutti coloro che invece erano abbastanza distanti da avvertire solo il violento spostamento d'aria.

Posizionata ai margini della scena, la Ljubić perse i sensi e non rinvenendo all'arrivo dei soccorritori, fu trasportata insieme alle altre vittime in una grande stanza, in attesa che nuove tombe venissero scavate.

Risvegliatasi circondata da quei corpi di cui aveva filmato gli ultimi momenti di vita, la Ljubić non avvertì paura né inquietudine. Erano ben altre le sue preoccupazioni, trovare delle calze per non morire di freddo e dimostrare a chi l'aveva rinchiusa in quell'obitorio di fortuna che lei fosse viva. L'unico modo che trovo per convincere chi era posto a guardia della stanza ad aprire la porta e a non considerarla uno spettro fu quella di cominciare a cantare.

Per fare capire finché dove non abbiamo sentito nemmeno morte / cioè / la morte era una cosa normale / ho raccontato a loro: quando facevo questa scena sul fiume / è caduta questa bomba e sono svenuta e non davo i segni che sono viva / Mi hanno portato subito con camion in ospedale me questi giorni c'erano moltissimi feriti che morti /E come io ero svenuto e come era molta gente pensavano che sono morta e mi hanno portata in questa camera dove stanno i morti / dove c'è freddo e poi domani li sepolcrono / Ma io mi sono svegliata in un certo momento / prima di alba / Mi sono svegliata alle 3 / alle 4 di mattina e ero nuda / come tutti che c'erano nudi / perché appena che uno muore / lo prendono la roba e danno in un altro // E io ho visto intorno di me che c'erano moltissimi morti / ragazzi giovani / erano come da porcellana

/ così / tutti freddi / bianchi / bellissimi / erano morti / i
bambini / le donne / tutto//

Ecco che cosa è questa situazione di guerra quando pensi
come sopravvivere//

Io avevo un freddo tremendo / mai di più non avrò così /
penso che non esiste questo freddo come questa notte // Io
non pensavo assolutamente a questi morti / non mi
interessavano / soltanto cercavo se qualcuno ha le calze /
perché volevo prendere queste calze / perché non sentivo i
piedi e io li facevo così / guardavo / pensavo: “ma come /
nessuno ha le calze?”.

E poi è venuta una donna / che voleva pulire e anche se
abbiamo visto così morti, lei pensava che io un spirito. Io
dicevo: “io sono viva!”.

E lei scappata //

E poi venuto altro e io di nuovo dicevo: “ma io canto / ecco
io canto”//

C’era una imna // “Sarajevo/”

Cantavo questo inna per far capire che io era viva non sono
spirito // anche quello è scappato e finalmente uno ha aperto
la porta e mi ha dato il suo cappotto.

Cioè // mica io pensava di chi ha colpa in questa notte / no /
per me è colpa che nessuno aveva le calze²⁷.

Questo racconto non amplia soltanto il grado di drammaticità
di quegli attimi e dell’esperienza personale della regista ma
permette anche di riflettere su aspetti culturali legati alla
percezione del rapporto vita morte in quel contesto. Emergono

²⁷ Ivi, Appendice A, righe 755-779.

indicazioni interessanti dalle sue affermazioni. Un vivo può distinguersi da un morto perché riesce a cantare e la Ljubić, per dimostrare di appartenere ancora al mondo dei viventi, cerca di evidenziare quella capacità che il “codice culturale locale” considera una “capacità esclusiva” di chi è ancora in vita.

La regista ha percorso quel confine labile tra vita e morte, sentendosi percepita come un fantasma. Ha dovuto quindi ingegnarsi per riguadagnare la dimensione dei viventi agli occhi di chi (da vivente) l’aveva relegata tra i morti. Cantare è stato uno dei metodi pensati per “ripristinare”, parafrasando Hertz, quel legame che la morte spezza tra il defunto e il gruppo dei vivi. Un’alterazione che la società si impegna a ripristinare con determinate pratiche funerarie che servono a riequilibrare lo “scompenso” e “culturalizzare” un evento naturale doloroso e pericoloso. [cfr. Hertz, 1907]

7. Mille suoni, rumori e difficoltà in attesa di un miracolo

I rumori continui e persistenti della guerra, gli spari, le deflagrazioni sono presenti nella pellicola del film come nelle parole della Ljubić.

Per lei la guerra era «prima di tutto una guerra di rumori // di tremendi rumori»²⁸ che si susseguivano e che irrompevano nelle “scene di quotidianità” della Sarajevo assediata. Le bombe, prima di esplodere, annunciavano il loro arrivo con un rumore che diventava progressivamente più forte, come lo sferragliare di una carrozza.

Quando andava questo grandissima bomba / la vedevamo tutti e poi c’era un rumore come una carrozza che v`a ma una carrozza che è tutta / era un rumore tremendo, io sempre

²⁸ Ivi, rigo 521.

vedevo la gente che metteva così. (si mette le mani sulle orecchie). Non voleva sentire di più di questi rumori²⁹.

In una situazione del genere, dove già era difficile vivere (schivando le pallottole) e cercare di reperire generi alimentari di qualsiasi tipo, le condizioni non erano favorevoli per girare con la cinepresa.

I punti sicuri dove posizionarsi con l'equipe e la strumentazione, al riparo da proiettili e granate, erano veramente pochi e spesso la Ljubić è stata costretta a scegliere delle angolazioni di ripresa e soprattutto procedere senza un'idea precisa di cosa filmare. Si incamminava lungo le strade la mattina e riprendeva semplicemente ciò che accadeva davanti ai suoi occhi. Non c'era una sceneggiatura scritta come non c'era la sicurezza di fare ritorno a casa, ma per la regista le riprese erano il personalissimo modo per far finta che la vita scorresse normalmente³⁰.

«Io non avevo molta scelta per gli angoli / facevo come potevo»³¹, queste le parole che la Ljubić ha usato mentre parlava delle difficoltà che ha fronteggiato durante l'assedio con la sua équipe.

Le motivazioni che spingevano la Ljubić a continuare a rischiare anche la vita per girare con la sua équipe in quelle condizioni non era quella primaria di produrre un film ma di riprendere e documentare come si svolgeva la vita delle persone in quella situazione per lasciare una sorta di testimonianza di cosa aveva prodotto l'assedio sulla città e le persone.

Ecco // io volevo che qualcuno / che guarda questo film / capisce come era ogni giorno di noi, non altre cose. Non

²⁹ Ivi, Appendice B, righe 528-532.

³⁰ Ivi, Appendice A, righe 409-401.

³¹ Ivi, righe 415-415.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

avevo un ambizione [...] potevo fare come era mattina /
come era pomeriggio / come era le notti / quando è terribile /
le notte//³².

La “missione” di questo film (per la Ljubić) era quella di lasciare una traccia per mostrare agli altri come gli orrori dell’odio (e della guerra che ne deriva) sono da evitare sempre.

Una sensazione positiva sosteneva la regista durante le riprese e il montaggio di questo film. Malgrado il timore che l’odio non si estinguesse mai, per lei alla fine il miracolo è arrivato.

C’è ancora una cosa / che sempre mi domando nel questo primo film / Ecce Homo // e questo che / davvero noi aspettavamo che si succede un miracolo // Che finalmente la gente capisce come le conseguenze sono terribile e che diventa un miracolo che / ma io penso che questo miracolo è venuto / cioè che il odio non è forte, perché io sempre avevo paura di revanscismo, di un grande odio / di questo pericoli//³³.

8. Antropologia, arte e cinema in una “performance di performance”

Quando le riprese finirono, la Ljubić riuscì a far arrivare le pellicole a Roma – dove vennero sviluppate da Elisabetta Lodoli – e poi farle ritornare a Sarajevo grazie a un aereo dell’UNPROFOR e al coraggio di Morena del Gaudio che tenne in consegna il materiale sia all’andata che al ritorno³⁴.

Grazie all’impegno della regista e di queste sue amiche oggi abbiamo ancora la possibilità di riflettere sul valore e il senso di queste immagini e, in questo caso, porre l’accento su alcune

³² Ivi Appendice B, righe 522-523, 524-525.

³³ Ivi, righe 191-195.

³⁴ Ivi, Appendice A, righe 449-461.

questioni che possono farci cogliere quanto questi documenti rappresentino la “prova” di quella che definirei la “postura antropologica implicita” della Ljubić.

Ciò che rende interessante il lavoro della regista, probabilmente, non è legato semplicemente al valore di testimonianza per immagini, come, per esempio, si possono considerare i reportage di guerra. Il lavoro della Ljubić, che è anche sintesi di quello che potremmo definire il suo “sguardo”, sembra trascendere la mera valenza documentaristica.

Rappresenta una commistione di tecniche e linguaggi applicati che Esposito definirebbe «strumenti del comunicare» [2012, 125], vale a dire il linguaggio parlato ma anche tutti quei «linguaggi più complessi come il canto, la danza, il mimo, le arti grafiche e plastiche, ecc. ecc.». [idem]

Questa commistione di linguaggi concorre alla costruzione di quelle che Victor Turner – riprendendo i concetti di Milton Singer³⁵ – ha indicato col nome di «performance culturali» [1993, 77]. Ovverosia il prodotto di un accostamento di modalità e tecniche comunicative, «orchestrazioni di media» [ivi, 78] che sollecitano differenti codici sensoriali con lo “scopo” di sviluppare «un vocabolario e una grammatica per produrre messaggi» [Esposito 2012, 125].

La visione di queste *performance* tende a reclutare differenti aspetti sensoriali umani durante le loro esecuzioni-proiezioni e, oltre a rappresentare i modi di trasmettere valori legati al contesto, esse innescano anche un processo di «riflessività performativa».

[...] una condizione in cui un gruppo socioculturale, o i suoi membri più percettivi che agiscono in modo rappresentativo,

³⁵ Antropologo che coniò il termine per indicare le pratiche ricorrenti e centrali nella vita degli indiani studiati nell'area di Madras.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

si rivolgono, si ripiegano, si riflettono su se stessi, sulle relazioni, le azioni, i simboli, i significati, i codici, i ruoli, le condizioni, le strutture sociali, le regole etiche e legali e le altre componenti socioculturali che concorrono a formare i loro «io» pubblici. La riflessività performativa, inoltre, non è un semplice *riflesso*, una risposta rapida, automatica o abituale a qualche stimolo. È altamente elaborata, artificiale, culturale e non naturale, un'opera d'arte meditata e volontaria [Turner, 1993, 79].

In sostanza le *performance culturali* hanno la capacità di mettere in evidenza le regole che “soggiacciono” alle dinamiche di un contesto culturale, fungono da specchi che riflettono in maniera brutta o bella gli eventi e la quotidianità in cui le persone di un contesto sono invischiate e di cui, spesso, non si avvedono, perché inserite in un'attività *routinizzata*.

Sulla “scena sociale”, come viene intesa da Turner³⁶, le persone, nel momento in cui entrano in crisi (ad esempio nel caso in cui gli individui cominciano ad avvertire un disagio, dovuto alla condizione determinata da un «regime esistenziale» imposto da regole che sovvertono l'equilibrio preesistente) mostrano il loro dramma, «raccontano» (non necessariamente con le parole) il loro disagio (costruendosi un «modello rappresentativo»), utilizzando spesso il loro corpo e dei linguaggi paraverbali che metaforizzano il «malessere» e permettono una «drammaturgia dell'esistenza» [ivi, 84, 112, 150].

Scrive infatti Turner:

³⁶ Il concetto di scena sociale deriva dall'idea del «*paradigma teatrale*» che viene proposta da Turner che la mutua dagli studi di Goffman. Cfr Turner 1993, 150 e Goffman, E., 2006.

La fase drammaturgica comincia quando nel flusso quotidiano dell'interazione sociale si sviluppano le *crisi*. Così se la vita quotidiana è una specie di teatro, il dramma sociale è una specie di meta teatro, cioè un linguaggio drammaturgico operante su quel linguaggio di cui ci si serve nel processo sociale per interpretare i proprio ruoli e affermare la propria condizione [ivi, 150].

Le “messe in scena sociali” documentate dalla Ljubić, descritte nei paragrafi precedenti, rappresentano una maniera per resistere culturalmente alla miseria e all'indigenza della guerra, alla sua negatività.

Tenendo presente la lezione turneriana, le «*performance* culturali» possono generare una dialettica tra individualità e collettività; dialettica attraverso cui il singolo tenta di “tradire” le “consuetudini” del contesto.

L'individuo si contrappone alle “regole vigenti” in un dato luogo, che controllano le vite imponendo anche un determinato tipo di comportamento.

In questo caso, tradire la consuetudine, imposta dal «regime d'assedio», significava comportarsi “come se” l'assedio non ci fosse, continuando le normali attività che caratterizzavano Sarajevo prima della guerra e svolgendone di nuove determinate dalle ristrettezze generate dal conflitto.

Una coniugazione del mondo al congiuntivo da parte di individualità (*Ethnos*) che trasgredivano o si ponevano in contrapposizione al regime esistenziale collettivamente “percepito” e “riconosciuto” (*Anthropos*).

Con le sue immagini la Ljubić descrive una Sarajevo sotto assedio contenitore di “attività performative individuali” (ma anche collettive), di varie “narrazioni corporee” di “momenti di crisi” di quel dramma rappresentato dalla collettiva voglia di

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

“vivere la normalità” contrapposta a ciò che il “nuovo ordine” imposto dall’assedio “prescriveva”. Ecco che allora, acquistano ancora più senso, per esempio, le immagini di un coro di bambini che studiava, preparava ed eseguiva canti polifonici davanti a un pubblico che si raduna nella *hall* di un albergo mentre rumori di spari e deflagrazioni continuavano a susseguirsi. Si coglie il “dramma” messo in scena da quella donna, vestita e truccata da gran sera che percorreva le strade della città trasportando una carriola carica di taniche d’acqua, indossando un fiore rosso ben in evidenza sul petto, per fare in modo che i cecchini potessero centrare dritta al cuore, nel caso fosse stata presa di mira.

In mezzo a tutta questa “effervescenza performativa” si inserisce poi anche l’attività della Ljubić, che ha posto un ennesimo specchio davanti agli “specchi delle *performance*” che si producevano nel contesto.

La regista sembra aver operato proprio in questo senso, “mettendo degli specchi” (le lenti delle telecamere) di fronte alle dinamiche della società. Il riflesso prodotto non è sicuramente una copia fedele della realtà ma un qualcosa di costruito, altamente artificioso, caratteristica che è fondamentale per far sì che il “banale”, quello che potrebbe essere dato per scontato, venga enfatizzato e messo in evidenza.

In *Ecce Homo*, appare alquanto evidente questa “teatralizzazione della scena sociale” operata dalla Ljubić – nel momento in cui lei stessa asserisce di aver deciso di riprendere le strade e le varie zone della capitale bosniaca – rendendo “attori” del suo film i cittadini di Sarajevo (già “protagonisti” nella realtà della loro “rappresentazione” del disagio), trovatisi casualmente a passare e a “sopravvivere” negli angoli dove aveva posizionato la telecamera.

Come si evince dalla descrizione delle sequenze del film, appare palese che nel documentare i “tentativi di sopravvivenza”, la Ljubić ha registrato anche varie modalità attraverso le quali gli individui e la collettività “mettevano in scena” pubblicamente il disagio e le inquietudini portate dalla guerra.

Ha realizzato, quindi, una sorta di “*performance* di *performance*”, costruendo una sua ri-produzione della guerra e del disagio tramite le immagini e i suoni delle rappresentazioni delle crisi degli altri.

In questo “gioco di specchi” la Ljubić sembra aver fornito una reinterpretazione che, tramite il montaggio, ha permesso di creare un modello rappresentativo per sineddoche e metonimia, rendendo “parti” della realtà rappresentative della complessità del “tutto” e gli “effetti” (che si riescono a vedere nelle sequenze) come figurazioni delle “cause” che li hanno prodotti.

Un modello che, anche secondo la stessa regista, tenta di mostrare cos’è stata quella guerra e cosa ha rappresentato per lei e le persone che hanno condiviso con lei quella condizione.

Il prototipo audiovisivo realizzato, senza alcuna pretesa oggettivante, dalla Ljubić³⁷ dimostra probabilmente che «cinema e teatro [...] costituiscono materiale possibile e sorprendente da interpretare in chiave antropologica grazie alla teoria turneriana della *performance* culturale riflessiva» [Esposito 2012, 128].

Ecce homo come, altri film di questo tipo, si potrebbe considerare una “piattaforma privilegiata” di osservazione delle «modalità di trasmissione di temi e di valori culturali all’interno

³⁷ La quale ha sempre asserito che l’unica cosa che la spingeva a filmare e montare in quei momenti era il semplice intento di impegnare i suoi giorni e condurre le giornate facendo finta che il conflitto, l’assedio, le bombe e il pericolo della morte non fosse in agguato ad ogni passo masso in avanti per le vie della città.

di quel contesto in cui sono prodotti e che performativamente li mostra proprio attraverso la rappresentazione che viene eseguita» [Idem].

La Ljubić utilizza sapientemente la cinepresa (e le tecniche correlate al trattamento delle immagini) riuscendo a realizzare questa piattaforma: un “punto panoramico cinematografico” dal quale chi è spettatore osserva aspetti della condizione umana della e nella Sarajevo delle guerre jugoslave e ne coglie dettagli, entra” nelle vite di quelle persone che ogni giorno per un po’ d’acqua, qualche fascio di legna per riscaldare la casa o per una razione di cibo, hanno sfidato la morte con la disinvoltura di chi sembra non voler avvertire lo stato d’assedio e non voler rinunciare a quella “normalità dell’agire” che contraddistingueva le attività della città prima della guerra.

Negli spettatori, posti davanti alle scene (anche forti) del film, si innesca quindi una sorta di “processo di riflessività critica” derivante dal turbamento, dalla rottura di quel «processo di abitudine» [Marazzi 2008, 11] che caratterizza la nostra “routine visiva” ovvero quel senso che rende delle immagini sicure, quotidiane, appaganti al “nostro” sguardo senza far nascere in noi alcun tipo di “scandalo”³⁸.

La “*performance di performance*” critico riflessiva della Ljubić rende centrali nella “strategia rappresentativa” le «immagini analogiche»³⁹, le quali sono da considerarsi delle ri-

³⁸ Non mi dilungo su questo interessante aspetto in questo articolo ma ritengo possa rappresentare un ulteriore tema di riflessione per successive trattazioni. È stato infatti interessante osservare e ascoltare le diverse reazioni e osservazioni da parte del pubblico. Su questa dinamica potrebbe aprirsi un ulteriore segmento riflessivo.

³⁹ Così Pierre Sorlin, nel suo libro *I figli di Nadar* definisce le fotografie e le immagini registrate tramite la cinepresa. Alle «immagini analogiche» egli contrappone le «immagini sintetiche» che «non restituiscono esattamente i

produzioni del reale alla cui vista l'occhio umano, citando Sorlin, deve «esercitare il proprio senso critico valutare, al di là dell'apparenza illusoria, le correzioni imposte al reale» [Sorlin 2001, XIX].

9. L'etnografia inconsapevole

Ho parlato fin ora del lavoro dell'artista come di una modalità per proporre un'interpretazione performativa della realtà in cui il “produttore dell'opera” è inserito.

La “traduzione della realtà” in un modello, però, non è soltanto una prerogativa del lavoro artistico.

In tempi recenti nuovi punti di riflessione, riguardanti il rapporto che lega la “pratica antropologica” a quella artistica si sono fatti strada negli ambienti accademici.

La continua riflessione critica alla quale l'antropologia contemporanea si sottopone, ha portato negli ultimi tre decenni a ripensare non soltanto alla metodologia ma anche alla “cassetta degli attrezzi” di cui l'antropologo si serve e quindi a identificare le «relazioni palesi o nascoste soprattutto tra etnografia e le poetiche dell'arte contemporanea» [Marano 2013, 9], relazioni che vedono le due pratiche percorse spesso dalle stesse epistemi.

Questo avvicinamento dell'antropologia all'arte e viceversa, sostiene Marano, è da attribuirsi a vari fattori, ad esempio alle possibilità che hanno dato i nuovi media – con le loro potenzialità e versatilità in ambito comunicativo, divulgativo, contorni di un oggetto o i dettagli di una scena, quanto a offrire una rappresentazione coerente [...] l'immagine doveva cogliere non il fatto concreto ma l'idea» [Sorlin, P., 2001, p. X].

Va anche precisato che il concetto di «immagine analogica» espresso da Sorlin non è da intendersi in antitesi con le immagini digitali, che sono invece il passo successivo alla dinamica dicotomica tra analogico e sintetico.

documentario – ma anche alla rinnovata riflessione sulla centralità dello sguardo e la “rivalutazione” dell’osservazione. Questo ha dato nuovo slancio e vigore a quello che Faeta ha definito il «paradigma visuale» [Faeta 2011, 37] e cioè quella pratica antropologica, riguardante la rilevazione etnografica, che ha come strumento fondante l’occhio. Una pratica che (sempre secondo Faeta) contribuisce fortemente alla costruzione della realtà etnografica ma che va rivista e pensata come costruita e non naturale.

Faeta infatti si pone in maniera molto critica su questo punto e parla di un paradigma da rifondare e non da basare sulla «cristallizzazione concettuale» dello sguardo come modello efficace di stampo positivista.

Se il visualismo rimane ancorato alla sua declinazione positivista, a un’idea della visione come restituzione analogica della realtà, e delle immagini come sua copia e sostituto, è destinato a tramontare e a coinvolgere, nel suo declino, quelle discipline, quali l’etnografia e l’antropologia, che hanno fondato il loro paradigma scientifico sull’osservazione diretta della realtà e sulla centralità visiva [Faeta, 2006, 98].

Anche lo sguardo, sostiene Faeta è una “costruzione”, un senso che, come gli altri, è educato alla percezione e non si può considerare un raccoglitore di informazioni visive oggettive, per questo va sempre ripensato e riconsiderato il suo apporto alla disciplina.

È anche per questo motivo che

[...] la contemporaneità [...] vede l’antropologia oscillare fra la ricerca di un dialogo che possa incrementare la creatività delle sue pratiche e la perseveranza nel trattare le pratiche

artistiche contemporanee come un oggetto di studio, un nuovo campo di ricerca nel quale applicare i tradizionali metodi dell'antropologia dell'arte. Sull'altro versante, l'arte contemporanea *site – specific* trova nella dimensione antropologica dei luoghi e nell'approccio etnografico come interessate modalità di relazione con gli altri, i fondamenti per muoversi all'interno di quegli ambiti definiti come arte [Marano 2013, 14].

Questa oscillazione costante, questa mutua influenza che le due pratiche sembrano avere l'una sull'altra, riguarda anche un altro concetto, quello della *soggettività*.

La questione riguardante la postura dell'artista e la sua "proposta-ipotesi conoscitiva", è concettualmente vicina all'idea di *soggettività* che fa irruzione sulla scena del lavoro sul campo a partire dalla pubblicazione dei diari di Malinowski [1969] e che stabilisce un'altro *link* tra arte contemporanea e antropologia legato alla loro natura soggettiva e "finzionale".

I termini "proposta", "ipotesi conoscitiva" risultano calzanti proprio perché la documentazione etnografica, come il processo artistico, sono il frutto di un processo cognitivo di «attenzione selettiva» [Esposito 2012, 25] attuato dal soggetto operante che, a seconda degli stimoli esterni e della sua "sensibilità soggettiva", fa propri elementi che appartengono alla realtà e li utilizza per rendere intellegibile (a sé e a alla collettività) la condizione che ha stimolato la sua riflessione.

È questo un "sentiero comune", percorso dalle due attività, che le lega e spesso le fa coincidere, tanto da far considerare il momento della documentazione come «conclusivo di un processo che mette l'azione al centro del fare artistico» [Marano 2013, 21].

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

Il processo di documentazione etnografica è quindi paragonabile a una fase del processo artistico perché risponde ad una necessità che appartiene anche all'arte contemporanea: documentare, «appropriarsi» di «oggetti culturali» (materiali o immateriali) appartenenti ad un contesto per «manipolarli» ed inserirli nella «rilettura artistica» o «*conservare traccia di una performance*» [Sayre 1989, 17].

L'idea che l'arte e l'antropologia seguano due linee che spesso e volentieri si intersecano e procedono nella stessa direzione, condividendo strumenti, metodi e posizioni, si basa – osserva Marano – sulla considerazione che l'antropologia ha progressivamente abbandonato la sua pretesa (positivista) di essere una «*scienza dura*», anche perché, tenendo presente la lezione di Lyotard [Lyotard 1981, 110], il sapere non si basa più soltanto sull'analisi scientifica. I sistemi olistici di attribuzione di senso sono crollati e le scienze sociali – che, secondo Von Wright, sono state per lungo tempo il campo di battaglia di una feroce disputa tra le tendenze positivistiche e quelle antipositivistiche – hanno abbandonato la prospettiva nomotetica a favore di una più relativa al contesto analizzato [cfr. Von Wright 1977, 24].

Ciò significa che oggi la tendenza non è quella di imbrigliare i fenomeni sociali / culturali in una rete di categorie che seguono regole uguali per ogni «*realtà culturale*». Un'analisi in cui «[...] i significati emergono dalla osservazione profonda delle pratiche delle persone più che come risultato di un metodo applicato aprioristicamente» [Marano 2013, 207].

Il descrivere e definire tali fenomeni, comprendendoli sotto leggi universali, ha ceduto il passo alla provvisorietà, vale a dire ad una sorta di “consapevolezza relativistica” che dipende sia da

chi osserva i “fenomeni”, dalla posizione da cui si osservano ma anche dal contesto in cui essi si verificano.

Partendo proprio dall’affermazione di Lyotard, Marano continua:

Le conoscenze cui perviene l’antropologia sono sempre provvisorie, riguardano società che mutano continuamente e sono il risultato di approcci metodologici in cui il posizionamento del ricercatore è [...] determinante [ivi, 207-208].

Tenendo in considerazione le osservazioni di Marano (riguardo ai contatti e la condivisione di approcci da parte di antropologi e artisti), nel caso della Ljubić, l’idea di questo “terreno condiviso” risulta ancora più straordinaria.

Assistendo alle proiezioni del suo film, si avverte una sorta di “aria di famiglia” con questi concetti che collegano l’approccio artistico a quello che definiremmo etnografico.

La sua modalità di “messa in ordine del girato” e di resa delle immagini, come si è visto anche in precedenza, sembra condividere molti aspetti che avvicinano il suo senso artistico a una sensibilità etnografica e tutto questo sembra basarsi su una formazione culturale che presuppone dei contatti con concetti e idee correlate alla materia. Ma, questa convinzione, che può nascere dopo aver visto i suoi film, “crolla” di fronte alla sua candida ammissione di non aver mai studiato antropologia o di avere avuto un contatto con questa “disciplina”.

Risulta dunque più coerente considerare la Ljubić una sorta di “etnografa inconsapevole”, che ha usato il mezzo audiovisivo per documentare e registrare (durante la guerra in Bosnia) le “risposte esistenziali” che gli uomini hanno elaborato in un determinato contesto spaziale, temporale e sociale. Ha raccolto “informazioni” dalla realtà e le ha trattate in maniera tale da

farle interagire tra loro, come farebbe un antropologo che deve restituire il senso di un contesto da lui indagato durante il *fieldwork* e trasformarlo «da avvenimento fugace, che esiste solo nell’attimo in cui si verifica, in un resoconto» [Geertz 1998, 29] in questo caso per immagini; e questo – stando alle dichiarazioni sulla sua “ignoranza antropologica”⁴⁰ – grazie al suo “estro artistico” e alla sua profonda sensibilità e all’attenzione che lei rivolge riflessivamente e performativamente alle condizioni vissute nel contesto.

Una sensibilità che si manifesta nel “rapporto empatico” (con la gente, con quelle persone che con lei hanno “condiviso la guerra”), che, secondo Marano, è già presente nel bagaglio di un artista che si avvicina alla “sua realtà” e che l’etnografo dovrebbe annoverare tra gli strumenti a sua disposizione per riuscire a com – prendere l’alterità, «sentire il campo» [cfr. Marano 2013, 159-161, 165-166].

La regista ha operato nella Sarajevo assediata riprendendo le “azioni sociali”, operando una sorta di osservazione partecipante, partecipata e videoregistrata.

Come l’etnografo sceglie una fetta di spazio e tempo sociale, se ne “appropria” e lo trasforma in “documento”, così la Ljubić ha operato nelle strade della città dilaniata dalle bombe, eseguendo un «prelievo dal reale» [ivi, 45] e una classificazione e selezione delle immagini “utili” a mostrare le “risposte” date dagli uomini in quel determinato momento storico, contesto e contingenza.

Una “postura” che si avvicina molto alla vocazione dell’antropologia interpretativa che «non è di rispondere alle nostre domande più profonde, ma di mettere a disposizione

⁴⁰ Severino 2014, Appendice A, righe 157-161.

risposte che altri [...] hanno dato e includerle così nell'archivio consultabile di ciò che l'uomo ha detto» [Geertz 1998, 42].

Ha affermato la Ljubić:

Ecco / io volevo che qualcuno / che guarda questo film / capisce come era ogni giorno di noi / non altre cose / Non avevo un'ambizione // [...] /non potevo fare niente di questo ma potevo fare come era mattina / come era pomeriggio / come erano le notti / quando è terribile // le notte⁴¹.

Affiancare le dichiarazioni della regista alle parole di Geertz ci permette di cogliere in cosa consiste questo “senso etnografico inconsapevole” che la Ljubić mostra.

La regista, tramite la sua osservazione e la costruzione di quello che si può definire un “esempio etnografico” (raccontato per immagini), non vuole elevare poi il suo ragionamento ad un livello più generale di considerazioni e riflessioni sulla condizione umana, ma rimane legata ai fatti che lei ha vissuto, osservato e registrato. Volendo far proseguire le riflessioni su questo doppio binario della similitudine tra arte e antropologia, è possibile pensare che, nel suo processo creativo, la Ljubić sembra “attraversare” quella “fase” che Lévi – Strauss ha definito «livello etnografico», cioè il “primo stadio” di una ricerca antropologica [Lévi-Strauss 1966, 388-390].

A tal proposito, partendo dal concetto della tripartizione della disciplina di Lévi-Strauss (etnografia, etnologia, antropologia) Esposito scrive:

[...] è altrettanto evidente, [...], come l'etnografia possa essere definita quell'attenta raccolta di «dati di campo» effettuata dall'etnografo, ovvero da quel ricercatore che

⁴¹ Ivi, Appendice B, righe 522-525.

concretamente si è recato proprio in quel contesto culturale su cui ha deciso di indagare [2012, 11].

In questo suo intento di “far capire”, “lasciare una traccia” di quella che è stata “l’esperienza di guerra” dei cittadini di Sarajevo, la Ljubić ha “rimontato” gli elementi della realtà con un taglio che tanto si accosta all’approccio etnografico, descrivendo e mostrando un contesto “contenitore di dimensioni” spaziali, temporali, umane e materiali.

Il tempo è quello dell’assedio durante la guerra in Bosnia.

Gli spazi sono quelli della Sarajevo dilaniata dalle bombe, delle sue case, delle moschee, delle chiese, delle biblioteche⁴² e delle sedi istituzionali, oltraggiate dai fori dei proiettili, ma sono anche quelli delle vedute panoramiche della città di cui si può godere dalle colline circostanti e che, a seconda delle stagioni cambiano e permettono di osservare la capitale bosniaca immersa nel verde primaverile, illuminata dal sole estivo, bruna e arrossata dall’autunno o candida e imbiancata dalla neve nei mesi invernali.

Luoghi ai quali la guerra ha sottratto con violenza il loro senso e che ha portato chi li viveva a ripensarne il loro valore sociale e simbolico, costringendo, per esempio, a “trasformare” campi da calcio in cimiteri⁴³.

⁴² Sono immagini forti e di grande impatto quelle che mostrano la Biblioteca di Sarajevo, uno dei monumenti e dei contenitori del sapere di diverse culture più famoso al mondo, completamente distrutta dalle bombe e dalle fiamme, con migliaia di testi ormai carbonizzati e polverizzati dalla furia devastante di una guerra che non ha mostrato rispetto per quella “cattedrale del sapere interculturale”.

⁴³ Come ho raccontato nel paragrafo intitolato *Palazzi sventrati e cimiteri sportivi* in cui ho provato a descrivere quello che le immagini mostrano di quei drammatici momenti in cui la popolazione è stata costretta a seppellire in ogni spazio disponibile a causa del numero ingente di morti presenti in

Ma sono anche gli spazi della socialità, di quell'agire umano che, malgrado la guerra, non si ferma, perché è prerogativa dell'uomo ideare strategie per superare la contingenza nefasta e garantire la sopravvivenza, attraverso azioni concrete e simboliche che, parafrasando le parole di De Martino, rappresentano l'imperativo di ogni uomo di dover esserci nel mondo, di garantire la sua «presenza» [De Martino 1997, 73].

Il “limite” che “separa” il terreno dell'arte da quello dell'antropologia viene percorso quindi dalla regista con “disinvoltura” ma anche con quella sorta di “inconsapevolezza” che rende l'artista libero, svincolato da ogni tipo di sovrastruttura mentale e sociale; una persona capace, come l'antropologo, di «snidare “il culturale” e l'artificiale sotto la maschera della natura» [Augé 2013, 110].

Mette in evidenza meccanismi e dinamiche che insistono in quel contesto tramite delle immagini che con una “modalità performativa dirompente” rendono chi osserva preda di una sorta di corto “circuito culturale” che genera scandalo. Lo scandalo si genera agli occhi dello spettatore alla vista di una Sarajevo bombardata in cui si muovono dei personaggi resisi attori più o meno consapevoli di un dramma imposto e di cui non conoscono il copione ma che interpretano quotidianamente con azioni dettate da strategie individuali e collettive di sopravvivenza da un lato e di resistenza dall'altro.

Proprio per questi motivi, sarebbe improprio definire *Ecce Homo* un prodotto antropologico *tout court*. Esso è piuttosto un documento che si può considerare interessante e utile alla riflessione antropologica e quindi, il risultato di uno sguardo cinematografico con una spiccata sensibilità antropologica implicita, perché capace di mettere in evidenza tutti quegli

città.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

“aspetti etnografici” dai quali la riflessione scientifica, su un determinato tempo, spazio e gruppo sociale, può partire e svilupparsi.

Del resto, non sarebbe una novità quella di trovare un regista che avvicina le linee guida del suo lavoro cinematografico a quelle che percorre l'antropologia, tanto da essere definito un “antropologo”.

La storia dei contatti tra cinema e antropologia è costellata di figure esemplari-rappresentative di questo rapporto, intensificatosi soprattutto dopo i progressi ottenuti nel campo della cinematografia (a partire, per esempio, dal passaggio dalle ingombranti attrezzature da ripresa alle più pratiche e compatte 16 mm).

Personaggi come Flaherty e Rouch hanno delineato con le loro opere (e il loro impegno) il terreno di contatto tra cinema e antropologia, avvicinandosi a quest'ultima tramite percorsi disciplinari ed esperienziali più o meno trasversali.

A proposito del regista statunitense Marazzi scrive:

Flaherty fu il campione dell'epica umana, nel duro confronto quotidiano con una natura aspra. Il primo film, *Nanook l'eschimese*, che Flaherty, dopo essere stato per anni ingegnere minerario nella Baia di Hudson, girò con protagonisti locali, in condizioni difficili, sviluppando egli stesso la pellicola dopo ogni ripresa, nel mostrare la vita reale rivaleggiò in drammaticità narrativa con le finzioni del cinema-spettacolo. [...] Come mai gli antropologi-cineasti guardano a Flaherty come a un precursore? Più del contenuto del film, questa questione può illuminarci sulle ragioni di tale attribuzione. Esse possono riassumersi nell'empatia che l'autore riesce a trasmettere allo spettatore. Una qualità umana, che andava ad aggiungersi all'approfondita

conoscenza che Flaherty aveva di quella popolazione e del loro rapporto con l'ambiente [2008, 138-139].

Anche Jean Rouch, con il suo lavoro si può considerare centrale in quell'avvicinamento tra cinema e antropologia.

Il suo film *Les maitres fous*⁴⁴ rappresenta un esempio di quell'impegno e partecipazione che il regista/documentarista investe nella realizzazione di un film/documentario che mostra una "modalità di essere uomini" legata al contesto indagato, con un'attenzione ed una partecipazione tale da non tralasciare neanche il più piccolo aspetto di quella complessità sulla quale pone lo sguardo e la sua attenzione, riuscendo ad entrare e mettere in mostra anche i meccanismi che la muovono e determinano i comportamenti di chi la abita.

Anch'egli come Flaherty ingegnere prima di diventare cineasta. Nel suo caso anche antropologo, cresciuto alla scuola parigina di Leroi-Gourhan e Marcel Griaule, tra il Musée de L'Homme e la Cinémathèque. I suoi oltre cento filmati diretti in Africa occidentale testimoniano ognuno un contatto diretto immediato, sembrano girati con il corpo intero, utilizzando tutti i sensi, il tatto e l'olfatto oltre alla vista e all'udito. In una delle sue geniali intuizioni di auto-analisi, Rouch ha chiamato il suo modo di filmare *cine-transe*. Egli stesso riconosce che in tanti suoi film non è facile distinguere il documento dalla finzione: sono storie raccontate insieme agli amici africani che le rappresentano, scorribande, cacce, riti propiziatori, danze [ivi, 139].

Se in precedenza ho cercato di tratteggiare il profilo della Ljubić come "etnografa inconsapevole", in questo caso mi sento di affermare che il nome della regista si può inserire a pieno

⁴⁴ 36 min, 1955, Francia.

titolo nella lista di quei registi che, con la loro attenzione nei confronti del reale, hanno prodotto film che si possono, con le dovute riserve e cautele, considerare esempi di «etnologia audiovisiva», definita da Esposito come:

Un modello fortemente riflessivo, critico e dialogico perché in esso, [...], documenti eterogenei, fonti orali e scritte, voci polifonicamente sovrapposte degli informatori, fotografie, insomma elementi diversi e comunque legati direttamente o indirettamente al contesto indagato, forniscono senso ai fatti culturali mostrati attraverso immagini che scaturiscono dal dialogo critico e riflessivo tra due interpretazioni: quella proposta dallo studioso o dal regista (*in questo caso*)⁴⁵ e quella dei suoi informatori [2012, 12].

La Ljubić, come tanti altri cineasti, ha utilizzato la pratica filmica, l'attenzione alla realtà e la sua sensibilità per narrare varie “forme di esistenza sociale”. Ciò che risulta, però, quanto mai interessante e straordinario è questa “implicita sensibilità antropologica” che si traduce nel modo in cui ha realizzato la sua opera e questo suo “distacco” dalla prospettiva della disciplina che lei sembra quasi rivendicare quando asserisce di non aver avuto mai alcun tipo di “contatto” con questa materia. La narrazione di queste storie è stata possibile grazie a uno sguardo attento alle questioni umane unito sinergicamente alla padronanza delle tecniche di ripresa e montaggio audio video che ha permesso un assemblaggio e una composizione di immagini, suoni, rumori e scene di quelle “modalità performative” che la regista è riuscita a registrare grazie alla relazione profonda e diretta con il campo in cui operava.

Uno «stile partecipativo» [Marazzi 2008, 143] dove la relazione umana e dialogica tra chi filma e chi è filmato diventa

⁴⁵ Corsivo mio.

stretta, appunto, partecipata e, in questo caso vissuta e condivisa; poiché la Ljubić era, in quel momento, prima che regista impegnata, una cittadina di una Sarajevo sotto assedio in mezzo ad altri cittadini assediati. Non va sottovalutato in questo discorso il valore estremamente intrusivo della macchina da presa per chi viene filmato; una sensazione invasiva che la Ljubić sembra aver azzerato. Essere riuscita a registrare, per esempio, sequenze in cui l'occhio della cinepresa si avvicina ai visi di chi sta cercando di attraversare in equilibrio le travi di un ponte bombardato, con delle taniche d'acqua in mano e con il pensiero di doversi anche riparare dai proiettili sparati da un cecchino appostato sulle colline si può considerare la dimostrazione del profondo lavoro di relazione e mediazione operato dalla Ljubić per far accettare la sua "azione artistica" a tutti coloro che ogni giorno in quel contesto rischiavano la vita anche solo per recuperare qualche litro d'acqua.

Attraverso la telecamera la regista si è fatta parte del fenomeno osservato e vissuto. Il suo racconto, che parla di difficoltà incontrate durante le riprese⁴⁶ ma anche di modalità di filmare, che consistevano in un girovagare continuo per le strade della città con la macchina da presa sempre al seguito, sopravvivendo con i cittadini e filmando le loro attività, sembra avere delle analogie con le parole di Jean Rouche mentre descrive le sue tecniche di ripresa audio-visiva.

Per me la sola maniera di filmare è di camminare con la macchina da presa, di condurla là dove è più efficace e di improvvisare con lei un particolare tipo di balletto, nel quale la macchina diventa viva come le persone che filma [...]
Allora, invece di usare lo zoom, l'operatore cineasta penetra

⁴⁶ Come ho già evidenziato nel paragrafo *Mille suoni, rumori e difficoltà in attesa di un miracolo*.

realmente nel suo soggetto, precede o segue il danzatore, il prete o l'artigiano, non è più sé stesso ma un «occhio meccanico» accompagnato da un «orecchio elettronico». E' la bizzarra trasformazione della persona del cineasta che ho chiamato, per analogia con i fenomeni di possessione, la *cine-transe* [Rouche 1988 a, 59].

Anche la Ljubić, con la sua “personale” *cine-transe*, è riuscita a invertire la valenza intrusiva della sua macchina da presa. Le immagini mostrano degli abitanti di Sarajevo che non si distraggono minimamente dalle loro attività in presenza della telecamera, che «[...] come tutti gli strumenti di registrazione utilizzati durante la ricerca (la macchina fotografica, il registratore, ma anche il taccuino e la penna) è di solito vista come un elemento estraneo, aggressivo ed intrusivo» [Jedlowski 2009, 31].

Al contrario è diventata «[...] un tramite, un potenziale elemento per la costruzione di un contatto reale ed approfondito» [idem].

Avvicinandosi ai cittadini assediati, la Ljubić è riuscita a fare in modo che non fosse più la sua presenza a determinare gli eventi della scena ma la stessa scena a produrre le azioni del film.

Nel momento in cui si riesce a misurare quella sorta di “giusta distanza” tra chi filma e chi è filmato si può verificare quello che Rouch stesso ha osservato:

[...] tutti i problemi di «voyerismo» scompaiono, perché l'altro, a cinquanta centimetri da chi filma, non è obbligato a farsi filmare. Può mandarlo al diavolo con un solo gesto. Ha questo diritto. Chi filma lo sa. E lo sa chi è filmato. Molto stranamente, chi sarebbe infastidito a dieci metri, quando è molto vicino all'operatore, se accetta, accetta completamente.

Si produce allora una sorta di capovolgimento della situazione. Sono gli altri che fanno il film, e non chi filma [Rouch, 1988 b, 47].

10. Filmare, sopravvivere, de-coincidere

Mi sono soffermato molto su tutti quanti quegli aspetti che caratterizzavano la vita sotto assedio a Sarajevo e che la Ljubić ha documentato e mostrato attraverso la “pratica filmica”.

Gli “accostamenti teorici” che è possibile compiere facendo interagire le immagini con la riflessione in prospettiva antropologica sono molteplici.

Queste “evidenze visive” permettono, quindi, anche di ripensare in chiave antropologica quei meccanismi che ogni cittadino fronteggiava simbolicamente e concretamente nel momento in cui, per esempio, sceglieva di uscire di casa ogni mattina sfidando le pallottole dei cechini.

La realtà, che la regista artisticamente e visivamente ha proposto, è composta di esistenze, attraversata da corpi che subiscono gli effetti della guerra; corpi soggetti (come direbbe Farmer) a un regime di «violenza strutturale» che causa una sofferenza profonda. [cfr. Quaranta 2006]

La «violenza strutturale» è rappresentata da quei meccanismi sociali, politici ed economici che generano le più differenti sensazioni dolorose negli uomini, «fattori sociali, compresi il genere, l’etnicità (la ‘razza’) e lo stato socio-economico, potrebbero avere ciascuno un ruolo nel rendere gli individui vulnerabili alla sofferenza umana estrema» [ivi, 284].

La sofferenza generata dalla guerra – che affonda le sue radici, come ho spiegato in precedenza, da una “pretesa” di

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

superiorità etnica – diede il via a dinamiche di «incorporazione»⁴⁷ (individuale e collettiva) della sofferenza legate alla mancanza degli elementari mezzi per il sostentamento e la sopravvivenza. Il tutto poi amplificato dalla sensazione di precarietà che la popolazione provava al pensiero di un pericolo imminente di morte per mano dei cecchini serbi appostati sulle colline. Un contesto ridotto in frantumi in cui tutti erano costretti a ricominciare, a tentare di ricrearsi un *frame*, costruirsi e apprendere nuove modalità per vivere e leggere la realtà che percepivano.

Una situazione che ricorda molto la descrizione, fatta da Aleksandr Romanovič Lurjia, quando nel suo libro *Un mondo perduto e ritrovato* ci parla di come un suo paziente si impegna⁴⁸ a reinventarsi una vita e costruirsi nuovi strumenti comunicativi, dopo aver preso coscienza dell'irreversibilità della sua condizione [cfr. 1991].

La stessa Ljubić ha spesso messo in evidenza quanti sforzi si facessero per preservare, in quelle condizioni, una sorta di dignità, consapevoli che non era determinante identificare un nemico, poiché l'unico nemico era la guerra e la scia di fame, disperazione e annientamento che essa portava con sé. Unico modo per far fronte a tutto questo era tentare, per quanto possibile, a ricostruirsi una dignità provando a vivere, anzi, a sopravvivere e resistere, anzi, ri-esistere.

⁴⁷ Per un'utile approfondimento sui meccanismi dell'incorporazione si vedano: Csordas T. 1990, *Embodiment as a paradigm for anthropology*, in «Ethos» 18, 5-47. Oppure: Csordas T. 1994 *Embodiment and Experience: the Essential Ground of Culture and Self*, New York, Cambridge University Press.

⁴⁸ Nel suo caso dopo un trauma fisico che compromette alcune sue facoltà sensoriali.

dopo qualche mese / abbiamo capito che questo è una nostra situazione e dobbiamo vedere come salvarci//

Ma poi una dignità che c'era durante la guerra / adesso non c'è di più / l'abbiamo perduta // Questa dignità era eroica ma non patetica ma proprio eroica / con gente che era colta / civile // Erano moltissimi professori / registi / tutti questi che sono rimasti / non sono scappati // E // un certo momento hanno detto: “va bene, viviamo, dobbiamo sopravvivere”//

E poi tutto queste bugie che abbiamo sentito // Per esempio / ogni tre mesi viene televisione / un giorno / una ora e sentiamo che tutta Europa piange per noi / tutta America piange / e dice che domani facciamo tutto / poi di nuovo domani / domani.

Questo era peggio di questo che abbiamo vissuto / queste promesse // tra quindici giorni è finito mai non c'era finito // cioè // quattro anni⁴⁹.

La guerra in Bosnia aveva negato qualsiasi “minimo comune denominatore del senso” e ridotto gli abitanti di Sarajevo a “singoli casi isolati”, relegandoli in uno stato di “solitudine collettiva”, a un grado zero di condivisione di strategie sociali e quindi a un'impossibilità di costruire una risposta culturale condivisa rispetto alla contingenza, che veniva affrontata con la voglia di vivere, con l'ingegno generato dal dover far fronte alle basilari esigenze umane del mangiare e del riscaldarsi e con l'arma culturale della “noncuranza” nei confronti dello stato d'assedio.

Si poteva quindi assistere a una “galleria” di elaborazioni individuali dell'inquietudine e della sofferenza votati al

⁴⁹ Severino 2014, Appendice A, 538-548.

superamento (almeno simbolico) della negatività [Iveković 1999, 52].

Si evince dalle immagini e dal narrato della Ljubić il senso di irreversibilità della situazione, incorporato dai cittadini di Sarajevo che viene descritto in maniera precisa e dettagliata enfatizzando un altro aspetto antropologico importantissimo, quello della «resistenza culturale», qui intesa come le “reazioni” che si opposero a questo “regime di privazioni imposto”.

Il concetto di «resistenza culturale», parafrasando Stephen Duncombe, indica quella pratica di costruzione di “artifici culturali” atti a contestare e combattere il “potere dominante”, spesso congegnando modalità differenti di esistere in pieno contrasto con le condizioni permesse o imposte dal contesto [Duncombe 2002, 7-8, cit. in Paino 2013, 23].

Nel caso di Sarajevo, la Ljubić illustra come la resistenza consistesse, per i cittadini bosniaci, nel proseguire le normali attività cittadine, che si svolgevano prima della guerra, autoimponendosi una parvenza di vita normale, a volte risultando quasi sprezzanti nei confronti del rischio che correavano camminando lungo le strade della città assediata, esposti alle granate e ai proiettili.

Rossella Paino, a proposito della questione della resistenza nella realtà palestinese contemporanea, ha definito la sopravvivenza come «[...] il punto in cui la resistenza culturale è semplicemente un modo per sopportare le difficoltà quotidiane e le ingiustizie della vita, mantenendo un'apparenza di dignità» [Paino 2013, 25].

È questo quello che la Ljubić ha tentato di raccontare nel suo film: i vari modi in cui la gente, tentando di sopravvivere, difendeva e rigenerava la propria dignità e superava la crisi

derivante dalle “privazioni” facendo finta che nulla fosse cambiato dal primo sparo che si sentì dalla collina di Skenderija.

Anche il suo film è da considerarsi esempio di resistenza culturale (individuale), una modalità di combattere e contrapporsi al regime di violenza, perché, come direbbe Sorlin «filmare la guerra diventa uno dei modi di fare la guerra» [Sorlin 2001, 138].

La modalità artistica di “re-esistenza” della Ljubić, grazie all’espedito filmico, sembra essersi mossa sincronicamente alle azioni di “re-esistenza” di tutte quelle persone che hanno lottato contro lo stato d’assedio proseguendo le attività cittadine come se nulla fosse cambiato. Sotto quest’ottica, mi convince proporre l’ipotesi interpretativa che vede in tutto questo la manifestazione di quello che si potrebbe definire un modello o una dinamica «de-coincidente» [cfr. Jullien 2017].

François Jullien sostiene che proprio nel distaccarsi da quello che si potrebbe definire “l’adattamento passivo alle contingenze” risiede una parte di questa capacità di de-coincidere. Una capacità che si potrebbe poi ricondurre a quella facoltà umana di “risignificare” la propria condizione e reinventare i limiti e le possibilità operative del proprio agire.

[...] la *de-coincidenza* mette in luce il processo implicito attraverso il quale avviene la dissociazione dall’adeguamento-adattamento precedente generandone un altro diversamente caratterizzato. La de-coincidenza, quindi, descrive ciò che avviene in termini non di rottura ma di dissidenza e scollamento nella continuità dei processi, rendendo coerente (non arbitraria), in quanto inserita nella processualità stessa, la possibilità dell’*emergere*, la stessa a partire dalla quale diviene pensabile la promozione dell’*esistenza* [ivi, 36].

È proprio de-coincidendo, entrando in quello che si potrebbe definire uno stato di “dissidenza simbolica” (ma anche fatta di atti concreti⁵⁰) che gli abitanti di Sarajevo hanno lottato contro lo stato d’assedio e la Ljubić ha tentato, grazie alla sua *performance di performance*, di mostrare questi “meccanismi di violenza” da un lato, contrapposti a meccanismi di resistenza dall’altro. Tutto questo per affermare che, in quel contesto di guerra dove la vita era messa in discussione, loro (i cittadini di Sarajevo) erano (semplicemente) ancora vivi perché «praticare (arrischiare) la de-coincidenza (della vita, delle abitudini, dei pensieri) non significa mirare a manifestare la propria indifferenza o, peggio, a scioccare. Diversamente, essa costituisce il solo modo per far emergere l’esistenza» [ivi, 17].

La speranza in una condizione di vita rinnovata e differente rispetto alle sofferenze generate dall’assedio si reificava in tutte le azioni che si producevano per le strade della capitale bosniaca, che si ponevano in antitesi a un “ordine prestabilito” che, “a rigor di logica” o di quella che si definirebbe “prassi”, non avrebbe permesso ai sarajevesi di transitare in quelle zone della città bersagliate da proiettili e granate. Tali comportamenti potrebbero essere considerati de-coincidenti proprio perché, secondo lo stesso Jullien,

[...] per far accadere costantemente il nuovo è necessario distaccarsi dallo stato anteriore, de-solidarizzare rispetto alla sua coerenza, e non perpetuarla. Ciò significa che per innescare nuovamente la vita è necessario discostarsi continuamente dall’adeguamento che conduce allo stato detto

⁵⁰ Sono tutti quegli atti (analizzati in precedenza con la chiave interpretativa della *performance*) che la Ljubić (con il suo filmare malgrado la guerra) e i cittadini (continuando a far finta che nulla fosse cambiato e ignorando i pericoli dell’assedio) hanno compiuto.

“presente” [...]. Vivere è de-coincidere senza rompere con lo stato precedente per continuare a vivere [ivi, 32].

Il de-coincidere, teorizzato dal filosofo francese, sembra proprio ricollegarsi a quel vasto labirinto di esistenze e di rappresentazioni del disagio, alle modalità di comportamento degli abitanti sotto assedio che si arrischiavano in “atti di ingegno” e di “eroismo” figli della quotidiana lotta contro gli stenti⁵¹ e contro quella condizione d’assedio che ognuno “rinnegava” e contrastava a suo modo per riaffermare la propria “propensione alla vita”.

Il concetto di *de-coincidenza* [...] risulta determinante per comprendere la tensione della vita e, di conseguenza, per chiarire il continuo rinnovamento che sostituisce la vita stessa, non limitabile ai fenomeni di scambio metabolici ma che chiama in causa una capacità di “slancio”, *hormé*, o, potremmo dire, di *sviluppo* [ivi, 33].

Lo «slancio», di cui parla Jullien, sembra lo si ritrovi nei comportamenti dei cittadini di Sarajevo tendenti a salvaguardare in ogni modo possibile quelle “cellule di normalità” che rappresentavano le “radici del cambiamento auspicato”.

Ripensando a tutti gli aspetti analizzati precedentemente, riguardanti l’opera della regista e del suo agire nel contesto bellico bosniaco, si potrebbe dire che l’impulso è stato probabilmente anche quello che ha mosso Vesna Ljubić, nel realizzare il suo film.

Volendo spingersi ancora oltre su questo terreno interpretativo legato al concetto teorizzato da Jullien, si potrebbe quindi

⁵¹ Come nel caso della signora che, camminando per le strade della città, procedeva vestita da gran sera con un fiore rosso sul petto, mettendo così in evidenza il punto nel quale i cecchini, secondo lei, avrebbero dovuto colpire, nel caso avessero deciso di prenderla di mira

considerare l'agire della regista un de-coincidere (con il suo fare artistico) all'interno della "de-coincidenza contestuale" (quella che riguardava la comunità intera di Sarajevo), perché, sempre secondo Jullien, infatti, «de-coincidenza è un concetto in grado di esprimere la vocazione non solo dell'arte ma anche – in primo luogo – dell'esistenza» [ivi, 15].

Per la regista, la sua arte è uno "slancio vitale" che si è sviluppato all'interno di quel sistema collettivo di altri slanci vitali della comunità, che reagiva agli stenti, ai disagi della guerra, oltre che alle inquietudini generate dallo spettro della morte che era sempre dietro l'angolo.

In questo "meccanismo de-coincidente" il pensiero che prevaleva era, come ha affermato anche la Ljubić, far finta di essere vivi e, vivendo, "mettersi in contrapposizione" a un ordine che probabilmente tendeva più a farli considerare già morti, accerchiati, tagliati fuori da ogni rete di relazione. Fu proprio in uno degli incontri con la regista che venne sottolineato questo "distacco dal mondo". Un mondo che, già sul vicino versante occidentale dell'Adriatico, mentre si consumava una tragedia di queste proporzioni, proseguiva le attività balneari⁵².

Il dialogo personale con la regista ma anche quello che si è generato tra lei e le persone che hanno assistito alle proiezioni⁵³ di *Ecce Homo*, durante il periodo di soggiorno salernitano dell'artista, sono stati a mio avviso determinanti per la costruzione di questa proposta interpretativa. Le immagini del film sono state al centro di una dinamica dialogica sia tra me e la Ljubić che tra quest'ultima e gli spettatori che hanno assistito alle proiezioni. È grazie a questa doppia interazione osservata

⁵² Severino 2014, Appendice B, righe 130-140.

⁵³ Anche questi registrati e trascritti nel mio lavoro di ricerca.

che ho potuto tentare di tratteggiare il profilo della regista ma anche e soprattutto di costruire il “senso delle immagini” in maniera tale da evitare il rischio di una «cattiva comprensione, causata dall’etnocentrismo» [Marano 2007, 54].

Proprio alla luce di tutto questo è forse possibile considerare *Ecce Homo* un documento interessante per la riflessione sul contesto storico ma anche un’opera che si pone a metà strada tra l’arte e l’antropologia e che può mostrare che filmare e narrare per immagini, in questo caso, diventa esempio di come “l’attenzione artistica” risulti un ulteriore strumento a disposizione dell’uomo per mettere in evidenza quella che è la “costruita multidimensionalità” della storia di determinate questioni umane, fatte di memorie, ricordi, racconti e identità.

Bibliografia

1. Arnheim, R., 1987, *Intuizione e intelletto*, Feltrinelli, Milano.
2. Assman A. 2002, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino.
3. Assman, J. 1997, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi.
4. – 2002 *La morte come tema culturale. “Immagini e riti mortuari nell’antico Egitto”*, Torino, Einaudi.
5. Augé, M. 2000, *Le forme dell’oblio*, Milano, Il Saggiatore.
6. – 2001, *Finzioni di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri.
7. – 2004, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri.
8. – 2014, *L’antropologo e il mondo globale*, Milano, Raffaello Cortina.
9. – 2019, *Chi è dunque l’altro?*, Milano, Raffaello Cortina.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

10. Augè M., Colleyn J.P. 2006, *L'antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Elèuthera.
11. Basso P. 2002, *Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche*, Roma, Meltemi.
12. Benjamin W. 1995, *Angelus Novus. "Saggi e frammenti"*, Torino, Einaudi.
13. Bernardi B. 1993, *Multiculturalità ed interculturalità: l'apporto delle ricerche antropologiche*, «Annali della Pubblica Istruzione», Roma, Anno XXXIX, Settembre-Ottobre, n. 5, Firenze, Le Monnier.
14. – 2011, *Uomo cultura e società. Introduzione agli studi demo-etno-antropologici*, Milano, Franco Angeli.
15. Callois R. 1998, *L'occhio di medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Raffaello Cortina.
16. Candau J. 2002, *La memoria e l'identità*, Napoli, Ipermedium libri.
17. Canudo R. 1939, *L'estetica della settima arte*, in Chiarini L., Barbaro U. (ed.) 1939 *Problemi del film*, Roma, Bianco e nero.
18. Carozzo M., Cimagalli C. 2009, *Storia della musica occidentale (3)*, Roma, Armando Editore.
19. Clemente P. 2013, *Le parole degli altri. Gli antropologi e le storie della vita*, Pisa, Pacini Editore.
20. Clifford J. Marcus G. E. (ed.) 2005, *Scrivere le culture. "Poetiche e politiche dell'etnografia"*, Roma, Meltemi.
21. Csordas T. 1994, *Embodiment and Experience: the Essential Ground of Culture and Self*, New York, Cambridge University Press.
22. – 1990, *Embodiment as a paradigm for anthropology*, in «Ethos», 18.
23. De Martino E. 1958, *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, (n. ed. 2000, Torino, Bollati Boringhieri).

24. – et. al. 1980, *Beata sia l'ovvietà del mondo*, «*In principio e alla fine il presepe e il carnevale*», Aast – Università degli Studi di Salerno.
25. – 1997, *Il mondo magico. "Prolegomeni a una storia del magismo"*, Torino, Bollati Boringhieri.
26. – 2002, *Furore simbolo valore*, Milano, Feltrinelli.
27. Debray R. 1999, *Vita e morte dell'immagine. "Una storia dello sguardo in Occidente"*, Milano, Il Castoro.
28. Dewey J. 1951, *L'arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia.
29. Duncombe S. 2002, *Cultural resistance reader*, New York, Verso.
30. Di Giammatteo F. 2002, *Che cos'è il cinema*, Milano, Mondadori.
31. Didi – Huberman G. 2014, *Scorze*, Roma, Nottetempo.
32. Esposito V. 1992/1993, *Il fondo etnografico Luigi Gallotta. "problemi di schedatura"*, in *Materiali. Per lo studio della cultura folclorica*, (7/8), Ischia, Ceic – Centro etnografico campano.
33. – 2012, *Il fotografo, il santo, due registi e tre film. Temi e riflessioni di etnologia audiovisiva*, Milano, Franco Angeli.
34. – 2014, *3 Marzo '44. Storia orale e corale di una comunità affettiva del ricordo*, Salerno/Milano, Oédipus.
35. Fabietti U., Matera, V. 1999, *Memoria e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Roma, Meltemi.
36. Faeta F. 2003, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano, Franco Angeli
37. – 2005, *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino, Bollati Boringhieri.
38. – 2007, *Ernesto de Martino e l'etnografia visiva*, in Esposito V. (ed.) 2007, *Visualismo «Antropologia museale»*, a. IV (14).
39. – 2011, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell'osservazione della rappresentazione e della memoria*, Torino, Bollati Boringhieri.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

40. Farmer P. 2005, *Sofferenza e violenza strutturale. Diritti sociali ed economici nell'era globale*, in Quaranta I. (ed.) 2005, *Antropologia medica. I testi fondamentali*, Milano, Cortina editore.
41. Foucault M. 1977, *Microfisica del potere. Interventi politici*, Fontana A., Pasquino P. (ed), Torino, Einaudi.
42. Frabotta B.M. 2009, *Quartetto per masse a voce sola*, Roma, Donzelli.
43. Gallini C. (ed.) 1977, De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi.
44. Galloway S. 2008, *Il violoncellista di Sarajevo*, Roma, Mondadori.
45. Gallissot R., Kilani M., (et al.) 2001, A, *L'imbroglio etnico in quattordici parole chiave*, Bari, Dedalo.
46. Gombrich E.H. 1965, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi.
47. Geertz C. 1988, *Antropologia Interpretativa*, Bologna, Il Mulino.
48. – 1998, *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino.
49. – 1999, *Mondo globale, mondi locali. Cultura e politica alla fine del ventesimo secolo*, Bologna, Il Mulino.
50. Goffman E. 2006, *Frame analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Roma, Armando Editore.
51. Gramsci A. 1948, *Quaderno 12*, 1517, in Mordenti R. (ed.), *Quaderni dal carcere di Antonio Gramsci*, 61, in Alberto, A. R. (ed.) 1996, *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, Torino, Einaudi, IV.II.
52. Grisolia R. (ed.) 1988, *Jean Rouch. Il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni.
53. Halbwachs M. 1941, *La topographie légendaire des évangiles en Terre sainte. Étude de mémoire collective*, Paris.
54. – 1950, *La mémoire collective*, Paris.
55. – 1997, (ed. or. 1952), *Les cadres sociaux de la mémoire*, Parigi.

56. Han B.C. 2019, *La salvezza del bello*, Milano, Nottetempo.
57. Hertz R. 1907, *Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort*, «*Année sociologique*», Prima serie tomo X, Parigi.
58. Iannicelli G. 2008, *Tra le crepe della memoria. Dinamiche e criticità del processo di trasmissione del passato*, «*Paragrafo. Rivista di letteratura e immaginari*» IV, Bergamo, Sestante/Bergamo University Press.
59. Imbriani E. 2004, *Dimenticare. L'oblio come pratica culturale*, Lecce, Besa.
60. Iveković R. 1999, *Autopsia dei Balcani*, Milano, Raffello Cortina.
61. Jedlowski A. 2009, *Suole di vento. Jean Rouch fra antropologia e cinema*, «*Achab. Rivista di antropologia*», giugno XIV: 29 – 35
62. Jergović M. 1995, *Le Malboro di Sarajevo*, Macerata, Quodlibet.
63. Jullien F. 2019, *Il gioco dell'esistenza. De-coincidenza e libertà*, Milano, Feltrinelli.
64. Koselleck R. 1994, *Nachwort*, in Charlotte Beradt (ed.) 1994 *Das Dritte Reich des Traums*, Francoforte, Frankfurt am Main.
65. Le Poulichet S. 1990, *Bouffè de mémoire*, in Jeudy H. P. (ed.) 1990, *Patrimoine en folie*, Parigi, Ed. de la Maison des sciences de l'homme.
66. Lévi-Strauss C. 1966, *Antropologia strutturale*, trad. it., Milano, il Saggiatore.
67. Lukacs G. 1971, *Prolegomeni a un'estetica marxista*, Roma, Editori Riuniti.
68. Lurjia A.R. 1991, *Un mondo perduto e ritrovato*, Editori Riuniti.
69. Lusini V. 1999, *La rappresentazione figurativa tra arte e antropologia cognitiva*,

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

<https://www.yumpu.com/it/document/view/15887269/la-rappresentazione-figurativa-tra-arte-e-antropologia-cognitiva>.

70. Lyotard J.F. 1981, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli.
71. MacDougall D. 1998, *Trascultural cinema*, Princeton University Press.
72. – 2005, *The corporeal image: Film, Ethnography and the Sense*, Princeton, Princeton University Press.
73. Maher V. (ed.) 1994, *Questioni di Etnicità*, Torino, Rosenber and Sellier.
74. Marano F. 2007, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Franco Angeli.
75. – 2013, *L'etnografo come artista, Intrecci fra antropologia e arte*, Roma, CISU.
76. Marazzi A. 2008, *Antropologia della visione*, Roma, Carocci.
77. Marie M. 1998, *La nouvelle vague. "Une école artistique"*, Paris, Editions Nathan, (trad. it.) 1997 *La nouvelle Vague*, Torino, Lindau.
78. Mingozzi G. 2008, *La terra dell'uomo. "Storie e immagini su Danilo Dolci e la Sicilia*, Calimera, Kurumuny Edizioni.
79. Nietzsche F. 2001, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi.
80. Nora P. *Memoire collective*, in Le Goff, J. (ed.) 1978 *La nouvelle histoire*, Paris, Retz, 398.
81. Pennacini C. 2005, *Filmare le Culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci.
82. Petar II. Petrović Njegoš, 1977, *Gorski Vijenac*, Beograd, in Pirjevec J. 2001, *Le guerre jugoslave "1991-1999"*, Torino, Einaudi.
83. Paino R. 2013, *Lettura della realtà palestinese attraverso l'azione non violenta*, «Quaderni di Intercultura», V

84. Piasere L. 2002, *L'etnografo imperfetto*, Roma – Bari, Laterza.
85. Pirjevec J. 2001, *Le guerre jugoslave “1991-1999”*, Torino, Einaudi.
86. Ricci A. 1996, *Ascoltare il mondo. Antropologia dei suoni in un paese del Sud D'Italia*, Roma, Il Trovatore.
87. Ricoeur P. 2003, *La memoria la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
88. Rouche J. 1988a, *La macchina da presa e gli uomini*, in Grisolia (ed.) 1988, 49-67.
89. – 1988b, *Mettere in circolazione oggetti inquietanti*, in Grisolia (ed.) 1988, 44-47.
90. Rumiz P. 2013, *Maschere per un massacro*, Milano, Feltrinelli.
91. Sadoul G. 1964, *Storia del cinema mondiale. Dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Einaudi.
92. Sahlin M. 1985, *Islands of History*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
93. Sarajlic I. 2001, “Qualcuno ha suonato”, Salerno, Multimedia.
94. Sayre H.M. 1989, *The object of performance: the American avant – garde since 1970*, Chicago, The university of Chicago Press.
95. Schank R.C. 1995, *De la mémoire humaine à la mémoire artificielle*, «La recherche», febbraio (273), in Candau, J. 2002, 86].
96. Sobrero A. 2009, *il cristallo e la fiamma. Antropologia fra scienza e letteratura*, Roma, Carocci.
97. Sorlin P. 2001, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi.
98. Tiragallo F. 2013, *Visioni intenzionali. “Sguardi esperti, materialità e immaginario in ricerche di etnografia visiva”*, Roma, Carocci.
99. Todorov T. 1996, *Gli abusi della memoria*, Napoli, Ipermedium libri.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.

100. Tonkin E. 2000, *Raccontare il nostro passato. La costruzione sociale della storia orale*, Roma, Armando Editore.
101. Turner V. 1993, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino.
102. Uson C. 2013, *La figlia*, Palermo, Sellerio.
103. Von Wright G.H. 1977, *Spiegazione e comprensione*, Bologna, il Mulino, (ed. or) *Explanation and understanding*, New York, Ithaca, Cornell University Press.

Sitografia

<https://www.lastampa.it/2017/11/29/esteri/beve-veleno-dopo-la-sentenza-di-condanna-a-laja-caos-al-tribunale-per-i-crimininellex-jugoslavia-ApsXazvfKuri8c9LkhV5pL/pagina.html>

Sezione iconografica



fig. 1 - Vesna Ljubić.

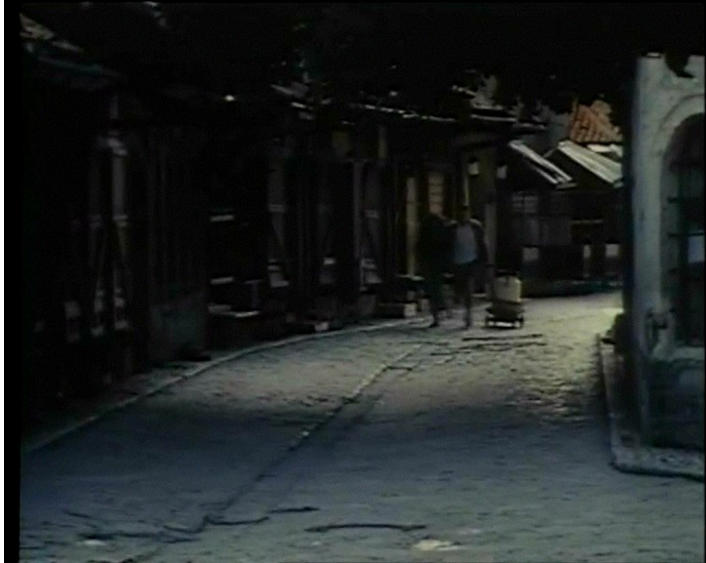


fig. 2 - Due cittadini che corrono per le strade di Sarajevo per non essere colpiti dai cecchini. Trasportano con un carrellino una tanica di plastica piena d'acqua. Immagine tratta dal film *Ecce homo*.



fig. 3 - Un carrellino ingegnosamente ricavato da una slitta per trasportare più contenitori d'acqua. Immagine tratta dal film *Ecce homo*.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.



fig. 4 - Uomo anziano intento a trasportare legna da ardere. Le case della città erano ormai senza acqua, elettricità e riscaldamenti. Immagine tratta dal film

Ecce homo



fig. 5 - Un cittadino di Sarajevo ucciso dalla pallottola di un cecchino mentre attraversava correndo un incrocio del centro. Immagine tratta dal film *Ecce*

homo.



fig. 6 - Una donna vestita con abiti eleganti passeggia per la città trasportando una carriola piena di taniche d'acqua. Immagine tratta dal film *Ecco homo.*



fig. 7 - Uomini uccisi dallo scoppio di una granata sulla riva del fiume mentre erano intenti a lavare i vestiti e a rifornirsi d'acqua. Immagine tratta dal film *Ecce homo.*

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.



fig. 8 - La biblioteca di Sarajevo ridotta ormai a un cumulo di macerie.
Immagine tratta dal film *Ecce homo*.



fig. 9 - Il coro di bambini dell'Albergo Europa. Immagine tratta dal film *Ecce homo*.



fig. 10 - Una zona di sepoltura ormai stracolma di tombe. Tante furono le zone adibite a questa funzione. Quando finirono fu utilizzato anche il terreno del campo da calcio cittadino. Immagine tratta dal film *Ecce homo*.

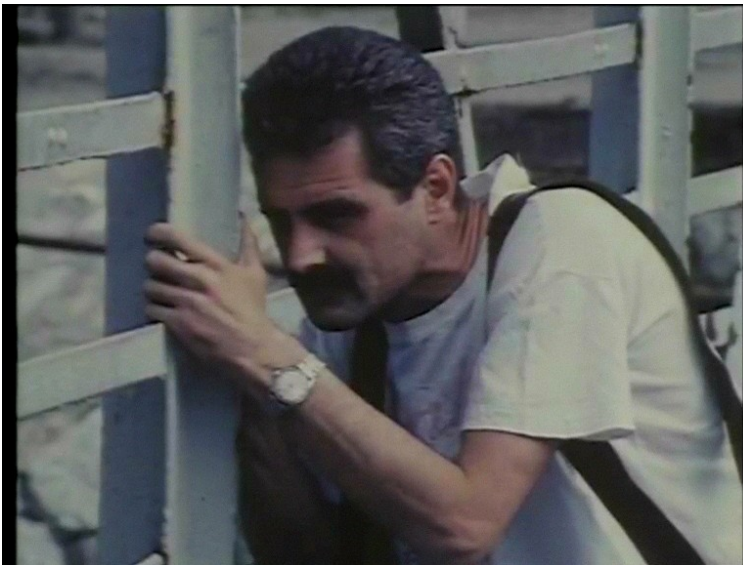


fig. 11 - Un cittadino si ripara dai colpi dei cecchini. Immagine tratta dal film *Ecce homo*.

Filmare per sopravvivere. Lo sguardo antropologico implicito e de-coincidente di Vesna Ljubić sulle Guerre Jugoslave.



fig. 12 - Abitanti di Sarajevo attraversano un ponte saltato in equilibrio sull'unica trave di sostegno. Questa pratica era ripetuta ogni mattina per raggiungere i pochi punti in cui qualche fontana era ancora funzionante.

Immagine tratta dal film *Ecce homo*.



fig. 13 - Vesna Ljubić prega sulla tomba della sorella morta durante l'assedio.

Immagine tratta dal film *Ecce homo*.



fig. 14 - Tram ancora in fiamme dopo essere stato colpito da una granata.
Immagine tratta dal film *Ecce homo*.



fig. 15- Sarajevo imbiancata durante uno dei freddi inverni degli anni
dell'assedio. Immagine tratta dal film *Ecce homo*.