

ANNA VANZAN

*Il cinema come campo di battaglia.
Cineaste iraniane, la guerra con l'Iraq e la crisi in Afghanistan*

La cornice concettuale

Nell'ampia produzione culturale firmata dalle donne d'Iran spicca quella cinematografica, la cui narrazione non è mai neutra, ma quasi sempre usata per controbattere il patriarcato. Particolarmente rilevante è l'intervento di alcune cineaste che hanno contribuito a narrare due conflitti cruciali per il loro Paese, quello subito da parte dell'Iraq (1980-1988) e quello svoltosi in Afghanistan tra la Forza Internazionale (ISAF) e i Talebani (iniziato nel 2001 e non ancora concluso).

Nella complessa situazione determinatasi nell'Iran post rivoluzionario, l'Arte, per quanto limitata dalla censura, continua a fornire un'arena di espressione e di contestazione in cui le donne si dimostrano particolarmente attive ed efficaci nel veicolare messaggi di critica e di protesta. Se, com'è ampiamente dimostrato, la resistenza culturale è al tempo stesso resistenza politica,¹ allora si può senz'altro affermare che le artiste iraniane si sono create un forum alternativo di dibattito politico attraverso le loro performance artistiche, incluse quelle cinematografiche.

Questo articolo esplora la narrazione cinematografica iraniana femminile che ha per tema i conflitti che hanno travolto l'Iran e la situazione delle donne in quel paese negli ultimi tre decenni.

¹ Stephen Duncombe (ed.), *Cultural resistance reader*, London, Verso, 2002, pp. 1-15.

La guerra imposta

Approfittando dell'estremo stato di confusione che, sul piano politico e sociale, accompagna l'incipit della Rivoluzione Islamica, nel settembre 1980 Saddam Hussein invade il sud dell'Iran. Il Paese dell'altopiano viene così coinvolto in una guerra lunga otto anni, sanguinosissima e costosissima che verrà considerata sempre come inflitta, tanto da venire soprannominata *jang-e tahmīlī*, "la guerra imposta", e *dafā'-e muqaddas*, "la sacra difesa".

Tuttavia, la nuova dirigenza iraniana trova forza e legittimazione proprio reagendo a quest'assalto che le consente di rintuzzare gli attacchi interni degli oppositori e di rinsaldarsi sventolando un nuovo nazionalismo capace di raccogliere il consenso popolare e usarlo quale arma contro il nemico. Affondando a piene mani nei miti dello sciismo all'interno dei quali il concetto di martirio è basilare,² il regime di Tehran crea consenso e aspettative e stimola i cittadini ad accorrere al fronte iracheno per divenire martiri.

Le arti non sono estranee a questo progetto di mobilitazione, tutt'altro: letterati, pittori di tele (*pardeh*) e di murales come pure cineasti sono chiamati a costruire il mito della nazione iraniana e della sua gente, un popolo di giusti attaccato da un ingiusto dittatore – Saddam – il quale è per di più aiutato tanto dalle potenze occidentali quanto da quelle arabe del Golfo.

Sebbene il mito sia coniugato all'interno di una gigantesca allegoria maschile, le donne non ne sono escluse, giacché sono le madri dei potenziali martiri – tanto che figure femminili che letteralmente spingono gli uomini, compresi i figli in tenera età, al fronte compaiono *ad infinitum* sui murales, sui francobolli, sui poster delle campagne di arruolamento. La guerra le fa anche rientrare di diritto nella cinematografia dalla quale erano state escluse nella prima fase rivo-

² Lo sciismo, confessione di stato in Iran dagli inizi del XVI secolo, si è costituito intorno alla scelta del successore del profeta Muḥammad, nel VII secolo, divergendo dal sunnismo, maggioritario nel mondo islamico. Lo sciismo si è a sua volta frazionato in successive divisioni, spesso chiamate, impropriamente "sette". La maggioranza degli iraniani è sciita duodecimana, poiché crede in una serie di dodici *imām* (successori del Profeta), tra i quali occupa un posto fondamentale il terzo, Ḥossein, ucciso nel 680 dalle forze del Califfo omayyade Yazid e la cui morte costituisce l'evento fondante della martirologia sciita. Il ricorso a immagini e simboli della martirologia sciita è stato costante durante l'instaurazione e il consolidarsi della Rivoluzione Iraniana. Durante la guerra contro l'Iraq la propaganda ha attinto proprio dall'immaginario sciita per convincere gli iraniani a sacrificarsi in nome dei loro *imām*. Peter Chelkowski-Hamid Dabashi, *Staging revolution. The art of persuasion in the Islamic Republic of Iran*, London, New York, Booth-Clibborn, 2002.

luzionaria, per ricoprire i ruoli di madri, mogli, sorelle e figlie fedeli, facendole assurgere a simbolo stesso della Patria (*vatan*).

Tale rientro femminile nella sfera culturale-propagandistica si riflette altresì nella vita vera, nella società: le centinaia di migliaia di soldati uccisi o mutilati sono rimpiazzati sul mercato del lavoro dalle donne. Perciò, la retorica che vorrebbe le donne solo madri e mogli “domestiche” è ribaltata dall’imperativo della guerra che, creando la domanda di lavoro femminile, catapulta queste ultime prepotentemente nella società.

Donne e guerra al cinema: da oggetto a soggetto

È proprio un film di critica alla guerra che pone la figura femminile sotto nuova luce: si tratta di *Bāshu* del regista Bahrām Beizāi, un’opera che, pur girata nel 1985, ottiene il permesso di essere proiettata solo quattro anni più tardi. La censura la aveva fermata, fra l’altro, perché la protagonista e fulcro del film è una donna che manda avanti la famiglia mentre attende il ritorno del marito impegnato sul fronte iracheno. Il film “sdogana” dunque la figura femminile e, insieme ad altre pellicole contemporanee che attribuiscono ruoli forti a personaggi muliebri, diviene un volano tanto per l’industria cinematografica –ovviamente statale– quanto per il rientro di attrici già note prima della Rivoluzione e sospese da questa, nonché per l’ingresso di nuove artiste.

Nel 1988, a guerra finita, il cinema si rivela specchio della mutata situazione sociale iraniana: il cospicuo incremento della presenza di donne sullo schermo riflette una parallela espansione delle attività lavorative al femminile. Le giovani colgono in modo esponenziale le possibilità offerte dal regime di accrescere il proprio livello d’istruzione, grazie al quale per molte diviene possibile trovare sbocchi professionali in ambiti culturali quali il cinema, ora anche dietro alla macchina da presa, come montatrici, documentariste, registe. Alcune di loro ricevono riconoscimenti ufficiali –ad esempio al maggiore festival nazionale cinematografico annuale Fajr–, che le consacrano vere e proprie professioniste in un mondo fortemente patriarcale e dominato dalla componente maschile qual è quello cinematografico.

Fra le registe di questa fase spicca Rakhshān Banī E’temād (1954) le cui pellicole sono impregnate di forti contenuti sociali. Nel 1998 essa diviene la prima regista a inserire temi di guerra in un film di fiction, *Bānu-ye ordibehesht* (La signora di maggio). In realtà, l’intento di Banī E’temād è di far convergere l’attenzione sulla “nuova donna d’Iran” che lei stessa ben rappresenta nella vita reale e che mette

altresì in scena. La protagonista Forugh Kiā, infatti, condivide molti tratti biografici di Banī E'temād: anche lei è una regista, divorziata e con un figlio che lotta per praticare la professione di *filmmaker* e per conciliare una nuova relazione sentimentale con i ruoli di madre e di professionista – tutto questo in contrasto con i pregiudizi sociali e le restrizioni imposte dalla Repubblica Islamica. Il film che Kiā gira è imperniato sulla ricerca di cosa significhi essere madre nell'Iran contemporaneo. È per questo motivo che intervista un ampio numero di donne di Tehran, tra le quali alcune mamme di martiri di guerra o di figli che, tornati dal fronte gravemente handicappati, sono bisognosi di cure continue. Come spesso succede nei testi persiani, compresi quelli cinematografici, il film si configura come un complicato intreccio di temi e simboli che si prestano a letture molteplici. Ad esempio, le interviste di Kiā alle madri dei martiri possono essere interpretate, come già osservato,³ anche quale critica nei confronti della classe medio alta iraniana (di cui è esponente tanto la regista stessa, Banī E'temād, quanto quella che la impersona nella finzione, Forugh Kiā), una classe privilegiata che ha partecipato alla guerra contro l'Iraq in termini minimi rispetto all'apporto dato dalle classi più umili. Vero è che queste ultime sono state prodighe di volontari di ogni età, allettate dalla potente macchina di propaganda che le ha esortate a produrre martiri per la patria e per l'islam sciita. I volontari, fra i quali spicca il corpo dei *bas̄ij*, provenivano infatti in grandissima parte dagli strati più poveri e/o più pii della popolazione che agognavano il martirio e consideravano la guerra un'occasione per ottenerlo. Invece, le famiglie dei ceti più alti, non interessate al martirio e al suo significato religioso, e dotate di possibilità economiche e di relazioni, hanno preferito far fuggire i figli all'estero, o comunque risparmiare loro la leva e l'invio al fronte. Questa differenza sociale e la disparità d'impegno nella guerra – e nella causa “islamica” – marca e divide tuttora come una frattura insanabile i vari strati sociali iraniani. In *Bānu-ye ordibehesht* Forugh Kiā, per evitare al figlio una punizione, deve chiedere scusa a un *bas̄ij* e lo fa cercando

³ Roxanne Varzi, *Iran's Pieta. Motherhood, sacrifice and film in the aftermath of the Iran-Iraq war*. «Feminist Review», 2008, n. 88, p. 89. Della stessa vedi anche *A ghost in the machine: the cinema of Iranian sacred defence*, in Richard Tapper (ed.), *The new Iranian cinema. Politics, representation and identity*, London, I.B. Tauris, 2002, pp. 154-166. La bibliografia sul cinema iraniano è pressoché sterminata: si tratta soprattutto di studi condotti da iraniani in diaspora (in lingua inglese) e, ovviamente, da autoctoni in Iran (in lingua persiana, talvolta pure in traduzione, soprattutto nelle riviste e nei periodici di cinema). Un utile compendio è a cura di Hamid Naficy, *A social history of Iranian cinema*, Durham, Duke University Press, 2012.

l'intercessione della mamma del giovane guerriero, relazionandosi con lei da madre a madre, accantonando ogni distinzione di classe. Simbolicamente, Kiā /E'temād chiede perdono al gruppo sociale che ha maggiormente sopportato il peso della guerra; o, perlomeno, finalmente riconosce il valore di sacrificio di una parte della popolazione, sacrificio di cui ha beneficiato l'intera comunità.

Le madri dei martiri trovano spazio in questo film così come, nella realtà, in quegli anni esse trovano posto nei quartieri alti delle principali città iraniane, in particolare della capitale. Il governo, che intende rimescolare la popolazione soprattutto favorendo lo spostamento dei ceti più umili nelle zone *chic* delle città –dove la contestazione nei confronti dell'autorità è più diffusa–, gratifica le famiglie dei martiri assegnando loro abitazioni collocate in quartieri ai quali prima potevano avvicinarsi solo come personale di servizio. Dopo la guerra, figure di donne avvolte in neri *chādor* popolano le strade frequentate prima prevalentemente dai ricchi, mescolandosi a quelle che non sopportano l'imposizione del *hejāb*⁴ e ne adottano una versione quanto mai minimale. Tale presenza esprime il ribaltamento post rivoluzionario e post bellico, e va a ribadire il fatto che, ancora una volta, è il corpo delle donne a segnare i confini e i cambiamenti avvenuti nella società, nella politica e nella economia.

Negli anni successivi il binomio donna/guerra al cinema segna una pausa d'arresto, poiché l'avvento di Moḥammad Khātāmī alla presidenza del Paese (1997-2005) rappresenta una seconda rivoluzione che investe, tra l'altro, proprio il cinema e le donne. Da un lato, l'apertura del Presidente riformista porta un'ondata di ottimismo che privilegia lo sguardo sul futuro anziché la riflessione sul passato bellico; dall'altro, l'appoggio di Khātāmī al cinema, il relativo allentarsi della censura e l'indiscutibile maggiore presenza delle donne in tutte le sfere sociali spingono verso una produzione di film in cui queste ultime sono protagoniste e reclamano libertà individuali quali il diritto alla sessualità e a una maggior considerazione nella vita familiare e lavorativa. Nel far questo, esse mettono in discussione le istituzioni cardine che le toccano da vicino quali il matrimonio, il divorzio e la custodia dei figli. Si tratta di una produzione così cospicua da divenire un genere, etichettato come *fīlmhā-ye zanāneh*, “cinema delle donne”.⁵

⁴ Codice vestiario “islamico” obbligatorio dopo la Rivoluzione che comporta un abito che non riveli le forme del corpo e i capelli coperti.

⁵ Sull'argomento v. Saced Zeydabadi-Nejad, *The politics of Iranian cinema. Film and society in the Islamic Republic*, London, N.Y., Routledge, 2010, pp. 104-137.

In questo periodo, la guerra con l'Iraq, o meglio, i suoi nefasti effetti, non scompaiono dallo schermo, ma vengono raccontati sempre al maschile da parte di registi uomini. Anche in questo caso vi è una corrispondenza tra cinema e realtà. Nel mondo reale dell'era Khātāmī le iraniane sembrano sempre sul punto di conquistare l'uguaglianza. La loro presenza negli istituti d'istruzione di ogni ordine supera quella maschile e non c'è virtualmente professione cui esse non possano accedere:⁶ interpretando spregiudicatamente la Costituzione le donne si propongono infatti addirittura come candidate alla Presidenza del Paese.⁷ In breve, esse conquistano lo spazio sociale e lo presidiano in modo capillare e consistente. Eppure, nella sfera del diritto privato le iraniane registrano uno stallo che non consente loro di acquisire una piena cittadinanza.

Allo stesso modo, pur avendo espugnato il mondo del cinema, esse non riescono ad affermarsi nella narrazione filmica di quello che ormai è un mito della nazione; il cinema della sacra difesa rimane un ambiente di uomini in cui le donne possono esercitare ruoli esclusivamente ancillari. E che non si tratti di mancanza d'interesse da parte delle registe, ma di un ennesimo tetto di cristallo è provato dal fatto che Tahmineh Milāni (1960), una delle cineaste più affermate e amate dal pubblico, a tutt'oggi (maggio 2014) non ha ancora ricevuto da parte della censura il visto necessario per distribuire il suo film di guerra dal titolo *Tānhā-ye por-e hayāhu* (*Una solitudine colma di frastuono*).

Evidentemente, la guerra continua a costituire una cornice di egemonia maschile, un'arena di rapporto privilegiato tra uomini e apparato di governo, entrambi interessati a tenere le donne lontane da qualsiasi possibilità di *empowerment*.⁸ L'ideologia di stato ha imposto la celebrazione della guerra contro l'Iraq come una replica della martirologia sciita, i cui protagonisti sono perlopiù uomini e nella cui storia le donne entrano solo come comprimarie. La celebrazione filmica di questo momento epico della storia dell'Iran non può quindi che reiterare quella stessa allegoria, relegando le donne a fare da

⁶ Con esclusione, ad esempio, del ruolo di giudice al livello più alto dell'apparato giudiziario.

⁷ Cfr. Anna Vanzan, *Arabo e persiano: nazionalismo, religione e questioni di genere*, in Jolanda Guardi (a cura di), *Vedi alla voce: lingua araba. Elementi di linguistica per lo studio e la conoscenza dell'arabo*, Milano, A Oriente!, 2007, pp. 134-135.

⁸ Si noti, peraltro, che la censura colpisce anche artisti maschi quando questi non si conformano all'imperante cornice nella quale iscrivere la narrazione della guerra; così è capitato allo scrittore Moḥammad Rezā Khoshbīni Khoshnazar e al suo romanzo *Vā khodāyan doshanbehā mīkhandand* (*E gli dei ridono di lunedì*, 1995) per aver offeso i volontari al fronte.

spalla e, soprattutto, impedendo loro di offrire una lettura di genere della vicenda bellica.

Tuttavia l'Iran è terra di paradossi e, pur nel gioco di veti incrociati, nel 2005 un film di guerra, *Gilāneh*, girato ancora una volta da Rakhshān Banī E'temād, riesce a scavalcare la censura e ad essere distribuito. Alcuni fattori contribuiscono a questo evento. Innanzitutto, alla presidenza della Repubblica Islamica è arrivato Maḥmud Aḥmadīnejhād, che non è certo un paladino dei diritti di genere, ma che persegue una propaganda che incoraggia nuovamente il cinema di guerra.⁹ In secondo luogo, il film è co-firmato da un uomo, Moḥsen 'Abdolvahāb. Inoltre all'epoca Banī E'temād è ormai considerata una pietra miliare della storia del cinema iraniano, essendo la prima regista donna a vincere il festival Fajr. *Last but not least*, il ruolo della protagonista, *Gilāneh*, è interpretato da una straordinaria Faṭemeh Mo'tamed Āriā, grande beniamina del pubblico iraniano.

Banī E'temād colloca la vicenda in una sperduta landa del Caspio meridionale, nella regione del Gilan, dove *Gilāneh*, vedova di guerra poverissima con due figli adulti, Meigol e Esmā'il, vive una vita grama. Siamo nel 1988, ultimo anno del conflitto con l'Iraq. Meigol è sposata a Raḥmān con quale vive a Tehran, ma al momento si trova nel villaggio presso la madre perché è incinta e perché la campagna è più sicura della capitale, bersaglio dei ripetuti bombardamenti iracheni. Esmā'il, fidanzato con Setāreh, decide di arruolarsi insieme a un gruppo di amici. *Gilāneh* è contraria, così com'è sfavorevole alla decisione di Meigol di tornare a Tehran in cerca del marito del quale non ha più notizia. Nonostante sia la matriarca della famiglia, *Gilāneh* accetta la decisione dei figli. Esmā'il parte per il fronte e lei accompagna Meigol nella capitale.

Gilāneh non è solo un film di guerra, ma un film intriso di guerra. Si apre col suono di sirene e di spari che popolano un incubo di Meigol, la quale si sveglia piangendo tra urla di terrore ed è consolata dalla madre. Il Gilan non è più la terra idilliaca celebrata nei film di 'Abbās Kiārostamī,¹⁰ bensì un luogo perennemente avvolto da una

⁹ È altresì da sottolineare che nei primi mesi del suo mandato Aḥmadīnejhād non rivela la sua vena oltranzista che esploderà più tardi causando, tra l'altro, un rallentamento nella produzione culturale del Paese, soprattutto dopo la sua contestata rielezione del 2009 e l'esplosione delle proteste.

¹⁰ Ad es., *E la vita continua*, 1992. Nel Gilan è ambientato anche *Bashu* ma in questo caso il regista sottolinea l'aspetto rigoglioso, fertile e colorato della regione proprio in contrasto con il sud del Paese, teatro di guerra da cui il piccolo *Bashu* è scappato.

nebbia gelida che acuisce il disagio dei suoi abitanti. Siamo a fine marzo, momento in cui gli iraniani celebrano il capodanno; ma non c'è nulla da festeggiare e la primavera si dimostra avara e insensibile alle sofferenze degli iraniani, regalando solo pioggia, fango e freddo.

Durante il viaggio verso Tehran, Gilāneh e Meigol non vedono altro che orde di profughi che dalla capitale cercano scampo nelle campagne; sull'autobus sgangherato che le porta in città un soldato che torna dal fronte mostra evidenti segni di follia, chiaramente frutto dello stress da guerra. In una Tehran resa irriconoscibile dalle bombe, Meigol trova casa sua svuotata dai mobili, mentre del marito non v'è traccia. Non sapremo mai che ne sia di lui; Gilāneh insiste per rientrare al villaggio ma Meigol vuole rimanere ad aspettare il marito. «Non so che farmene di un bambino senza padre» è l'ardito messaggio che rivolge alla madre: una chiara protesta nei confronti di chi spinge gli uomini al fronte senza curarsi delle conseguenze familiari e sociali della tragedia bellica.

Ci troviamo poi catapultati nel marzo 2003. In questa seconda parte del film il protagonista è l'altro figlio di Gilāneh, Esmā'il, mutilato in battaglia, ridotto a un vegetale su una sedia a rotelle senza alcuna assistenza se non quella della madre ormai anziana e in difficoltà fisiche ed economiche. Per loro niente case assegnate dal governo: la vecchia matriarca sopravvive vendendo tè e piccoli oggetti di lana in una baracca davanti casa, una stamberga priva di servizi igienici e di cucina. Il villaggio è privo di presenze maschili attive; sono rimaste solo le donne, fra le quali Setāreh, un tempo fidanzata di Esmā'il, ora sposata e con tre figli, che di tanto in tanto viene a trovare la mancata suocera. Nonostante tutto, Gilāneh non si arrende e spera che una giovane vedova di guerra, 'Āṭefeh, sposi Esmā'il per passarle il testimone della cura dell'amato figlio. Esmā'il, invece, desidera solo essere trasportato in un ospedale per veterani, in modo da liberare la vecchia madre della sua ingombrante presenza e farla andare a vivere i suoi ultimi giorni con Meigol. E tutto ciò perché lo Stato, sostanzialmente ingrato nei confronti delle donne, si regge solo grazie a esse; Gilāneh, Meigol, Setāreh, 'Āṭefeh per la retorica ufficiale sono solo comprimarie, mentre in realtà reggono le sorti della nazione.

Solamente nelle occasioni ufficiali lo Stato celebra una fantomatica icona di "donna" attraverso vuoti discorsi o con francobolli commemorativi che la tramutano in un simulacro della patria. La esalta nel suo ruolo di moglie e madre, ma la avvolge in veli per privarla della sua sessualità, rendendola identitariamente e sessualmente neutra, irreali, inesistente. Nella realtà quotidiana, invece, le

donne lottano assistendo i loro cari, sostenendo l'economia, superando alle carenze delle istituzioni. Nonostante tutto, esse sono veramente il simbolo della patria e rimangono fortemente e onestamente permeate di patriottismo. Così, mentre la televisione mostra le contestazioni che i giovani di tutto il mondo stanno inscenando contro la seconda guerra del Golfo dichiarata a Saddam Hussein, e la conseguente invasione americana dell'Iraq, Gilāneh lamenta il fatto che, quando erano gli iraniani a morire per mano del dittatore iracheno nessuno al mondo si sognava di protestare in loro difesa.

Banī E'temād protesta contro l'amnesia di tutti, tanto dello stato iraniano (che si dimentica dei suoi martiri situati in posizione periferica), quanto del mondo intero che nella sua consolidata iranofobia elegge a vittima chiunque sia militarmente attaccato, tranne gli iraniani. Al contempo, la regista contesta alla direzione politica iraniana la retorica nei confronti delle sue donne, celebrate a parole come "madri e mogli" della nazione, alle quali però non viene prestato alcun aiuto nemmeno per espletare queste due funzioni su cui poggiano le fondamenta della Repubblica Islamica.

Proxy war, proxy discourse: la guerra in Afghanistan

Le ferite della guerra contro l'Iraq sono ancora aperte ed è tutto un complesso, se non proibito, trattare quest'argomento, sia pure in campo artistico, salvo che esso non venga affrontato a livello ufficiale da organi autorizzati.

L'Iran ha vissuto per di più, seppure in via indiretta, un'altra guerra, che ha avuto un impatto rilevante sulla Repubblica Islamica e allo stesso tempo peculiari ripercussioni sulla storia delle donne dell'area: si tratta del conflitto, tuttora in corso, in Afghanistan.

Com'è noto, dopo decenni di combattimenti tra orrori commessi dai sovietici, dall'esercito regolare afgano, dai Mujaheddin e dai Talebani, la popolazione civile si è trovata a fronteggiare l'invasione americana (ottobre 2001) e, in seguito, l'intervento della Forza Internazionale (ISAF) che avrebbe dovuto far transitare l'Afghanistan dal regime talebano alla democrazia.

All'epoca in cui l'ISAF fa il suo ingresso fra i monti afgani, l'Iran è già pesantemente coinvolto nelle vicissitudini dello sciagurato vicino, in primo luogo in quanto ospita milioni di rifugiati afgani all'interno dei propri confini. Grazie alla guerra, dopo oltre vent'anni d'isolamento l'Iran di Khātāmī ha la possibilità di collaborare con le forze occidentali per organizzare un piano contro la diffusione dell'oppio afgano contrabbandato nei paesi occidentali

proprio attraverso l'Iran, paese in cui la tossicodipendenza è divenuta un problema assai serio.

Paradossalmente, davanti alla terribile situazione dei diritti umani in Afghanistan, soprattutto quelli femminili, l'Occidente scopre per contrasto i progressi compiuti dalle iraniane negli ultimi decenni. L'Iran diviene così una sorta di mediatore culturale tra Afghanistan e resto del mondo, ed è soprattutto ai suoi cineasti e cineaste che si chiede di documentare con le immagini la spaventosa arretratezza delle donne afgane.

La prima resa filmica della situazione è a cura di un uomo, Moḥsen Makhmalbāf, il cui *Viaggio a Kandahar* (*Safar-e Qandahār*), girato parzialmente nell'Afghanistan dei Talebani (2001), vede protagonista una donna. La storia di Nafas, afgana emigrata in Canada che torna nella terra d'origine per cercare la sorella che ha annunciato di volersi suicidare, ha commosso le platee internazionali. Nafas percorre un territorio nel quale nessuno ha più nulla di umano, una terra in cui le donne sono trattate peggio delle bestie. Il mondo adotta lo sguardo di Nafas e fa assurgere il film di Moḥsen Makhmalbāf a paradigma della sconvolgente situazione delle afgane, nonché, per estensione, delle musulmane in generale.

L'opinione internazionale non sa, però, che Moḥsen Makhmalbāf ha girato questo film soprattutto come monito contro i reazionari suoi compatrioti, quelli contrari alla presenza sempre più consistente delle donne iraniane sulla scena pubblica. Infatti, nel discorso comune prodotto dalla cultura e dalla politica iraniana dell'epoca, l'Afghanistan era divenuto sinonimo dell'arretramento della condizione femminile iraniana cui i conservatori tendono. L'Afghanistan è ormai un simbolo, un modello negativo che i sostenitori dei diritti femminili stigmatizzano ogniqualvolta si paventino restrizioni della libertà delle donne.

Significativo e paradigmatico, in questo senso, è l'editoriale pubblicato sul mensile «Zanān» (Donne) diretto da Shahlā Sherkat, intitolato *Questa strada che avete intrapreso porta all'Afghanistan!*, nel quale, fra le altre cose, l'autrice critica aspramente l'annunciato progetto legislativo volto a limitare il rapporto medico-paziente a persone dello stesso sesso, analogamente a quanto in vigore nel confinante Afghanistan.¹¹ Nonostante l'era Khātāmī, come sopra

¹¹ *In rah keh mīravīd be Afghānestān ast!*, «Zanān», 42, 1998, p. 2. Dal 1992 al 2008 la rivista ha costituito un punto d'orientamento basilare per le iraniane e i loro diritti.

accennato, sia positiva per le donne e il Presidente stesso abbia posizioni *gender friendly*, le iraniane continuano a essere oggetto degli strali degli oltranzisti sempre solidamente al potere.¹²

Il paradigma Afghanistan è immediatamente adottato dalle cineaste appartenenti alla famiglia e alla casa di produzione Makhmalbāf, ossia le figlie Samīrā e Hanā e la moglie di Moḥsen, Marzieh Meshkīnī. Samīrā (1980), in particolare, sviluppa il tema in due momenti distinti, il primo, in ordine cronologico, firmando gli undici minuti del primo episodio del film collettivo *9/11* (2002),¹³ il secondo nel 2003 come autrice di un film destinato a un grande successo internazionale, *Alle cinque della sera* (*Panj-e ‘asr*).

Nell’episodio che apre il film corale *9/11*, Samīrā Makhmalbāf ritrae una scolaresca di piccoli rifugiati afgani che la maestra tenta di informare su quanto è accaduto alle Twin Towers. La regista usa l’episodio per denunciare la politica americana in Afghanistan, facendo vedere, attraverso la genuina ignoranza dei bambini che non sanno neppure cosa sia una torre e soffrono già per le condizioni in cui versa il loro Paese, che l’attacco bellico non porterà alcun beneficio, ma solo ulteriore rovina e morte. In questo senso, l’opera di Samīrā anticipa il finale di *Gilaneh*: la guerra non risolve niente, anzi, peggiora le condizioni di quelle donne e di quei bambini che ipocritamente dichiara di voler salvare.

Trasversalmente, la regista critica anche il proprio Paese, che “ospita” milioni di profughi afgani tenendoli in condizioni precarie, al punto che i bambini (e le bambine), privi della cittadinanza iraniana, non godono del diritto all’istruzione; una minima *chance* educativa è affidata all’opera di volontari e volontarie e quindi instabile e precaria. Ciò costituisce un atto d’accusa nei confronti della Repubblica Islamica che si vanta di aver il più alto tasso d’istruzione femminile dell’area, ma nella quale le piccole afgane rischiano di rimanere schiave dell’analfabetismo.

Nel più articolato *Alle cinque della sera* lo sguardo della regista si limita apparentemente a registrare la realtà, già di per sé significativa: pressoché nulla è cambiato nell’Afghanistan post Talebani, dove la protagonista, Noqreh e donne d’ogni età si battono per scalzare i

¹² E ciò anche a causa del complesso organigramma politico iraniano. Cfr. la sempre attuale guida della BBC: *Guide. How Iran is ruled*, news.bbc.co.uk/2/hi/middle_cast/8051750.stm (ultima consultazione aprile 2014).

¹³ Film commemorativo dei drammatici eventi dell’11 settembre 2001, consistente in undici episodi firmati da altrettanti registi di varie nazionalità, tutti della durata di undici minuti.

pregiudizi socio-culturali ed etno-tribali che le colpiscono privandole di ogni diritto, a cominciare da quello allo studio. Al contempo, la regista mostra come esse rimangano perenne oggetto di ricatto da parte del patriarcato che le minaccia con punizioni fisiche, come la lapidazione, in nome di una religione che esso stesso ha plasmato per perseguire i propri interessi.

Come il film paterno, anche quello di Samīrā dialoga in realtà con gli/le iraniani/e sulla società in cui vivono. Significativamente, una lunga sequenza è dedicata alla discussione fra un gruppo di ragazze che stanno faticosamente effettuando gli studi in una scuola semi clandestina. Durante il dibattito, nel quale si dipanano le speranze delle giovani per il loro futuro, una ragazza arditamente avoca a sé una prossima carriera addirittura come Presidente della Repubblica. Questa apparentemente ingenua richiesta espressa dalla ragazza afgana riflette una *querelle* che da anni attraversa la società iraniana, la quale s'interroga sulla possibilità/opportunità che una donna divenga Presidente della Repubblica Islamica. Fin dal 1997, infatti, le iraniane presentano la propria candidatura presidenziale (regolarmente respinta), sostenute, tra l'altro, dall'argomentazione circa la liceità del proporsi come tali, dal punto di vista costituzionale, articolata da A'zam Ṭāleqānī, attivista per i diritti delle donne di fede islamica.¹⁴ Due anni prima dell'uscita del film *Alle cinque della sera* ben 80 iraniane presentano la propria candidatura a Presidente: un numero destinato a crescere nelle tornate elettorali successive e che pone il problema più generale della (scarsa) presenza delle donne ai vertici politici della Repubblica Islamica.

Nel film appare altresì lo spettro della lapidazione, praticata in realtà in Afghanistan, ma che costituisce un tema scottante pure in Iran, dove la pena non è mai stata cancellata dal codice. Introdotta nel Codice Penale nel 1983, la lapidazione per adulterio è oggetto di attacchi da parte della società civile iraniana anche se essa è, in realtà, poco praticata, se non altro perché continuamente sospesa a colpi di moratoria. Nel clima relativamente più rilassato dell'era di Khātāmī, in cui si tenta di ricucire i legami internazionali anche attraverso il dialogo interreligioso, la lapidazione diviene un motivo d'imbarazzo che offusca non poco l'immagine dell'Iran all'estero.

¹⁴ Figlia del noto ayatollah Maḥmud Ṭāleqānī, A'zam è comunemente definita "femminista islamica" per il suo argomentare in favore dei diritti femminili seguendo, tra l'altro, una interpretazione del Corano con criteri *gender friendly*, cfr. Anna Vanzan, *Le donne di Allah. Viaggio nei femminismi islamici*, Milano, Bruno Mondadori, 2013 pp. 63-64.

Nel 2002 i vertici giudiziari decidono di sospenderla, ma la sospensione non viene mai tramutata in formale emendamento dell'articolo del codice penale che la prevede, rendendo quest'opzione legale uno spauracchio soprattutto per le donne, più vulnerabili degli uomini a parità di capi d'accusa.

In *Alle cinque della sera*, dunque, Samīrā Makhmalbāf “parla a nuora affinché suocera intenda”: la pesante violazione dei diritti delle donne porta alla rovina, com'è accaduto in Afghanistan, dove neppure il cessate il fuoco può essere garante dell'instaurarsi della pace, della democrazia e del benessere. Finché la situazione delle donne non è risolta, la società tutta, il Paese intero, l'Iran, rimangono “irrisolti”.

Persino la più giovane di casa Makhmalbāf, Hanā (1988), ricorre all'Afghanistan come luogo di riflessione sulle donne, tanto afgane quanto iraniane: il suo *Budā az sharm foru rikht (Sotto le rovine del Buddha)*¹⁵ torna al “vecchio” schema usato in passato in Iran per descrivere situazioni scabrose: si fanno cioè recitare attori bambini in luogo degli adulti.¹⁶ La protagonista di questo pezzo di neorealismo è Bakhtāi, una bimba di sei anni che abita tra le rovine di Bamian, dove nel 2001 i Talebani hanno distrutto un'enorme statua di Buddha. Bakhtāi è pronta a superare mille ostacoli per frequentare la scuola come il suo vicino 'Abbās, privilegiato anche nel diritto allo studio poiché maschio. La strada di Bakhtāi verso la magica acquisizione della capacità di leggere e scrivere è ostacolata, tra l'altro, da un gruppo di ragazzini che, invece di andare a scuola, giocano perennemente alla guerra, ora nel ruolo di talebani, ora in quello di americani a caccia di terroristi. Scimmiettando i costumi degli adulti, essi mimano fra l'altro, e in modo fin troppo accurato, anche il rituale della lapidazione.

Chiaro il messaggio anti bellico globale della giovanissima regista (Hanā all'epoca ha solo diciannove anni), che contiene, fra le righe dello scarnissimo dialogo, facilmente visibili, anche i riferimenti diretti al suo Paese. All'epoca in cui è girato il film (2007), l'Iran vede interrotto il processo verso le riforme (*doureh-ye eslāhat*) e le donne, in particolare, ne stanno pagando le conseguenze. La stretta autoritaria del Presidente Maḥmud Aḥmadīnejhād si è messa al passo con il resto delle forze oltranziste che erano state parzialmente sedate

¹⁵ Letteralmente “Buddha è caduto per la vergogna”.

¹⁶ Sulla presenza dei bambini nel cinema iraniano cfr. Hamid Reza Sadr, *Children in contemporary Iranian cinema: when we were children*, in Tapper, *The new Iranian cinema*, pp. 227-237.

nell'era Khātāmī e ora reclamano vendetta, inaugurando il “periodo del fondamentalismo” (*doureh-ye ošulgarāi*). Dopo aver conquistato il primato nell'istruzione, fino a coprire il 65% della popolazione studentesca negli atenei, le donne ora rischiano una battuta d'arresto grazie all'annuncio da parte del governo iraniano di voler introdurre una norma che riservi il 50% di quote agli uomini nelle facoltà di medicina e farmacia (2006). Il pretesto è la scarsità di dormitori femminili e di adeguati servizi di trasporto a disposizione delle studentesse provenienti da piccoli centri.¹⁷

Hānā Makhmalbāf lancia anche un altro messaggio: in alcuni frangenti le donne sono le peggiori nemiche del loro genere. Infatti, nelle ultime battute del film, quando la caparbia Bakhtāi riesce finalmente a raggiungere la scuola femminile, sono le altre bambine a non volerla, a non consentirle neppure di sedersi accanto a loro, a spingerla via creando grande confusione e facendo sì che la maestra espella la bimba. Parallelamente, nell'Iran di Aḥmadīnejhād, la crociata contro il pericolo di una rampante “femminizzazione” degli atenei iraniani è affidata alle parlamentari conservatrici, le quali, vere e proprie *token women* del sistema, invocano quote azzurre per proteggere la popolazione universitaria maschile. La campagna avrà successo nell'agosto 2012, quando oltre settanta corsi universitari in trentasei città iraniane imporranno limitazioni all'accesso femminile.¹⁸

Il cinema di guerra tra commento rivoluzionario, paradossi ed emancipazione femminile

La memoria del conflitto con l'Iraq è tenuta in vita dalla direzione politica iraniana anche come strategia del mantenimento di consenso attraverso la perenne celebrazione dei miti fondatori della Repubblica: sacrificio, martirio, iconografia sciita.

Quest'elaborata costruzione tende a relegare le donne ai margini, in posizione complementare rispetto agli uomini, così come accade nella società, all'interno della quale le iraniane ingaggiano una

¹⁷ <www.roozonline.com/archives/2007/01/001911.php> (sito non più disponibile).

¹⁸ *Iranian women: victims of economic strain*, «Muftah», 6 settembre 2012, muftah.org/iranian-women-victims-of-economic-strain (ultima consultazione aprile 2014), cfr. anche Golnar Mehran, “*Doing and undoing gender*”. *Female higher education in the Islamic Republic of Iran*, «International Review of Education», 55, 2009, pp. 541-559.

battaglia quotidiana per il riconoscimento del contributo fondamentale che danno al Paese. Irrompendo sulla scena cinematografica, in cui in questi ultimi tre decenni le autorità hanno tentato di costruire un bacino di memoria collettiva relativamente al conflitto iracheno, sfociato nel «cinema della sacra difesa»,¹⁹ le registe affermano il diritto delle donne a contribuire a tale mito decostruendolo e restituendogli verità.

Al mito del martirio le donne contrappongono la voglia di vivere e la speranza, simboleggiate dalla vecchia Gilāneh che ha ancora voglia di ballare per rallegrare il figlio invalido di guerra; da Noqreh che, sfidando i veti del padre e dei Talebani, per andare a scuola indossa un paio di scarpe bianche col tacco, improbabili nel fango del suo villaggio; dalle scolarette di Bamian che indossano abiti multicolori ricamati con specchietti in contrasto con l'imposizione del *burqa*. Per attuare quest'operazione, le artiste iraniane ricorrono a una serie di escamotage. *In primis* mettono in atto un procedimento di dislocazione tipica della cultura iraniana, che consiste nell'evitare di concentrare il *focus* dell'azione nei luoghi geografici celebrati usualmente dal cinema ufficiale: così Rakhshān Banī E'temād ambienta il suo *Gilāneh* nella zona caspica, marginale nell'economia della guerra,²⁰ mentre le registe Makhmalbāf portano il set addirittura fuori dai patrii confini. Più che di *location*, le registe si servono di *dislocation* che consentono loro di costruire una nuova narrativa in contrapposizione all'allegoria nazionale. Si tratta di una protesta obliqua che consente di ribaltare il ruolo, loro imposto, di osservative, costrette a uno sguardo passivo anche su vicende di cui invece sono attive protagoniste.

La cinematografia iraniana femminile apre un'arena di discussione e di critica anche nei confronti dell'Occidente, sempre pronto a ricorrere alla guerra con la pretesa di portare ordine e democrazia, mentre invece persegue solo i propri interessi. *Gilāneh* mostra come l'Occidente, che prima ha aiutato Saddam Hussein a colpire l'Iran, abbia poi abbattuto il dittatore iracheno una volta che non serviva più. Con *Sotto le rovine del Buddha*, invece, si rimprovera agli occidentali di essere intervenuti in Afghanistan solo per ridurre il paese in macerie: le donne, che essi conclamano di aver voluto salvare, dopo sei anni di conflitto non hanno ancora diritto nemmeno all'istruzione

¹⁹ Pedram Khosronejad (ed.), *Iranian sacred defense cinema: religion, martyrdom and national identity*, Sean Kinston, Canon Pyon, 2012.

²⁰ Roxanne Varzi parla della regione in cui è ambientato *Gilāneh* come luogo di ritorno a un «mother's womb»: *Iran's pietà*, p. 91.

elementare, e le poche che vi hanno accesso sono ridotte e studiare in condizioni misere, senza neppure un banco su cui scrivere. Ciò accade, fra l'altro, a Bamian, dove la comunità internazionale s'è impegnata per ricostruire le statue di Buddha abbattute dai Talebani, mentre la popolazione vive ancora nelle grotte insieme alle capre. Paradossalmente, invece, molte afgane migrate in Iran hanno avuto non solo più opportunità educative di quante ne avrebbero avute in patria, ma, soprattutto, hanno anche beneficiato della atmosfera di consapevolezza di genere e di avanzamento culturale, sociale ed economico promossa dalle iraniane.²¹

L'impegno delle registe iraniane si configura quindi come una protesta globale nei confronti delle guerre e del tentativo di escludere le donne dai diritti civili e politici, dalla vita sociale e dalla memoria collettiva. In tempi di conflitti sempre aperti esse usano il cinema come commento rivoluzionario e la loro arte, prima che filmica, è arte della presenza, cioè volontà e capacità di agire in tempi di costrizione.²²

Nota alla traslitterazione

Si è usata una traslitterazione semplificata, alcuni nomi propri e toponimi sono stati resi secondo la loro grafia maggiormente in uso.

Abstract: Nell'ampia produzione culturale delle donne d'Iran spicca quella cinematografica, la cui narrazione non è mai neutra, ma quasi sempre usata per controbattere il patriarcato. Rilevante è l'intervento di alcune cineaste che hanno contribuito a narrare due conflitti cruciali per il loro Paese, ovvero quello partecipato direttamente contro l'Iraq (1980-1988) e quello svoltosi in Afghanistan tra la forza internazionale (ISAF) e i talebani (2001, non ancora concluso). Questo articolo esplora la narrazione cinematografica iraniana femminile che ha per tema i conflitti che hanno travolto l'Iran e la situazione delle donne in quel paese negli ultimi tre decenni.

Globally speaking, War Cinema is predominantly a male construction. Though Iranian cinema makes no exception, in this rich cinematic production some women directors have been trying to build a gender constructed narrative of war. The article explores how women artists are using external conflicts problematically, as a metaphor for the internal war Iranian women have been fighting in the last decades.

²¹ Su questo aspetto cfr. Anna Vanzan, *Il doppio esilio. La poesia delle rifugiate afgane in Iran*, «El Ghibli», 5, 22, dicembre 2008: <www.el-ghibli.provincia.bologna.it/index.php%3Fid=1&issue=05_22§ion=6&index_pos=1.html> (04/2014).

²² Cfr. Asef Bayat, *Life as politics. How ordinary people change the Middle East*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. ix.

Keywords: Iran, cineaste, cinema e guerra, genere e “sacra difesa”; women filmmakers, cinema and war, gender and “sacred defense”.

Biodata: Anna Vanzan, iranista e islamologa, Ph.D. in *Near Eastern Studies* presso la New York University, insegna *Cultura araba* all’Università Statale di Milano e *Genere e Pensiero islamico* al Master *Mediazione inter-Mediterranea: investimenti e integrazione* dell’Università Ca’ Foscari di Venezia e al Master on line EUMES.

Anna Vanzan is a specialist in Islamic and Iranian studies. She obtained a Ph.D. in *Near Eastern Studies* from New York University and at present is teaching *Arab Culture* at Università degli Studi in Milano, and *Gender and islamic thought* at Università Ca’ Foscari in Venice (courses for a Master programme in inter-Mediterranean mediation: investments and integration) and the on line EUMES Master (anna.vanzan@unimi.it).