



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea  
magistrale  
in Economia e  
Gestione delle Arti e  
delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

# L'opera di Jafar Panahi

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Maria Novielli

**Correlatore**

Ch.mo Prof. Davide Giurlando

Ch.mo Prof. Fabrizio Panozzo

**Laureanda/o**

Lucia Gavelli

Matricola 871537

**Anno Accademico**

2019 / 2020

## INDICE

Introduzione	3
I. PRESENTAZIONE DELL'AUTORE	6
1.1 Scheda del regista: Jafar Panahi	
II. LA CENSURA IN IRAN	9
2.1 Introduzione	
2.2 La censura cinematografica in Iran	12
2.3 Anni Cinquanta	14
2.4 Anni Sessanta	17
2.5 Gli anni Settanta e Ottanta: il cinema pre e post-rivoluzionario	20
2.6 Dagli anni Novanta fino a Jafar Panahi	29
2.7 Jafar Panahi e la censura	32
III. L'EREDITÁ DI ABBAS KIAROSTAMI	40
3.1 Introduzione	
3.2 Elementi in comune	42
3.3 Influenze ed emancipazione	54
IV. I TOPOI DI JAFAR PANAHI	57
4.1 Introduzione	
4.2 La circolarità e il cerchio	58
4.3 Universalismo e umanità	63

4.4 Il movimento e l'immobilismo	70
4.5 Conclusione	74
Conclusione	76
Approfondimento	81
Filmografia	84
Cronologia	90
Bibliografia	93
Sitografia	95

## INTRODUZIONE

Il lavoro di tesi proposto ha l'obiettivo di approfondire e analizzare la produzione, le idee e le scelte artistiche di Jafar Panahi, regista contemporaneo, erede di Kiarostami, che ha contribuito a sviscerare i messaggi e le dinamiche sociali dell'Iran odierno grazie alla sua coraggiosa attività artistica.

La tesi contestualizza inizialmente il paese e il sistema di censura all'interno del quale il cineasta agisce, grazie ad una breve storiografia della censura utile a comprendere come, fin dalla sua nascita, il cinema persiano sia sempre stato costretto a scendere a patti con un'istituzione, quella censoria, che attraverso i diversi regimi, è sempre stata utilizzata per controllare idee e concetti considerati "sovversivi".

Una serie di liste, stilate dalle diverse assemblee censorie, è stata prodotta nell'arco di un secolo, arco temporale che ha visto l'Iran passare dalla monarchia del regime Pahlavi ad una rivoluzione, quella del settantotto-settantanove, che ha portato alla formazione dell'unica Repubblica Islamica esistente al mondo.

L'Iran è un paese complesso e controverso per le sue limitazioni autoimposte; al suo interno però il cinema ha trovato una sua strada e, pur con tutte le difficoltà, è riuscito ad imporsi a livello internazionale grazie alla sua firma unica e originale.

Panahi si inserisce così in quella che viene definita la "seconda nouvelle vague" iraniana, una nuova generazione di registi post-rivoluzionari che portano avanti

un'idea di cinematografia di stampo neorealista e ricca di simbolismi, grazie ai quali affrontano la varietà di tematiche sociali che caratterizzano il paese. Il simbolismo, mezzo per fuggire ad una censura pressante, diviene così cifra stilistica del movimento. Si apre allora uno scenario che vede i cineasti iraniani impegnati nella produzione di pellicole principalmente apprezzate da un pubblico straniero mentre in patria, a causa delle difficoltà legate a produzione e distribuzione sempre troppo controllate, i film stentano ad essere proiettati e per questo apprezzati dai loro stessi connazionali.

Di questa seconda onda fa ovviamente parte anche Abbas Kiarostami, maestro di Panahi, importante nome di quel cinema iraniano che è entrato profondamente nei circuiti internazionali, grazie alla potenza della sua capacità di riflessione su tematiche critiche come anche sul mezzo cinematografico, e grazie anche alla profonda capacità poetica della sua narrativa.

Kiarostami rappresenta un punto di riferimento importantissimo per la formazione del linguaggio artistico di Panahi, tanto che molti suoi temi, tecniche e scelte direzionali saranno da lui mutate. È da questo rapporto che l'allievo parte per sviluppare una sua poetica personale, mantenendo comunque molto marcata l'inconfondibile impronta del suo predecessore.

Questo lavoro vuole inoltre affondare lo sguardo su quelle che, in definitiva, sono i *topoi* nella produzione di Panahi quali, l'universalismo e il suo continuo approfondire la visione umana, la circolarità, divenuta ormai una sua cifra stilistica ed infine, l'utilizzo del movimento, mezzo per esplorare narrativamente il reale.

Il regista, a causa di sempre più importanti problematiche con la giustizia iraniana e della condanna a non poter proseguire il suo lavoro per vent'anni, si ritrova da diverso tempo incastrato in una morsa censoria che tenta di metterlo a tacere. In questo contesto tanto aspro, il cineasta prosegue comunque nel trovare modi per parlare al mondo dell' Iran, dei suoi cittadini e dei suoi controsensi, nel tentativo di continuare a raccontare la sua realtà.

Spinto da questo intento, sostenuto dai festival europei, Panahi vive dentro a un paradosso, quello per cui colleziona premi di altissimo livello nei maggiori appuntamenti internazionali, pur vivendo in prigionia all'interno del suo paese.

Ciò che più incuriosisce nell'intraprendere questa analisi è la complessità di questa figura artistica; egli è strenuo difensore del suo diritto di espressione e forte esempio e portavoce della possibilità di fare cinema nonostante i limiti che una situazione sociale, una condizione politica o religiosa possano imporre sull'arte.

Il risultato di questa tesi ha valore per me per due motivazioni, la prima risiede nell'opportunità di essermi avvicinata grazie al regista ad un paese e ad una storia del cinema totalmente differenti dal mio, in cui vigono regole, visioni, limiti e dinamiche peculiari; in secondo luogo l'approfondimento è per me uno strumento di valorizzazione ed elogio a questo artista tanto coraggioso e ancora non abbastanza conosciuto fuori dagli addetti ai lavori. Il desiderio è di poter utilizzare questa tesi come punto di partenza per divulgare in maniera diffusa l'esistenza di Jafar Panahi e il messaggio del suo lavoro che considero di valore fondamentale.

## I. PRESENTAZIONE DELL'AUTORE

### 1.1 *Scheda del regista: Jafar Panahi*

Jafar Panahi nasce l'11 giugno del 1960 a Mianeh, in una regione provinciale dell'Iran da una famiglia di sette fratelli; il padre di lavoro fa l'imbianchino. Nel 1972 si trasferisce con tutta la famiglia a Teheran e all'età di dodici anni scrive il suo primo racconto con il quale vince il primo premio ad una competizione di scrittura.

Più tardi inizia ad avvicinarsi alla cinematografia, apprezzandola come cinefilo e partecipando ad alcune attività come assistente e come attore presso l'Istituto Kânun (Istituto per lo sviluppo intellettuale di ragazzi e giovani adulti).

È qui che ha la possibilità di assistere a numerose proiezioni che lo colpiranno nel profondo, come *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica, e di conoscere l'opera di Abbas Kiarostami, che diverrà in età adulta il suo mentore. Durante la sua adolescenza si appassiona alla fotografia e crea alcuni cortometraggi.

Negli anni Ottanta viene reclutato dall'esercito iraniano per combattere nella guerra tra Iran e Iraq e in questa occasione lavora come direttore della fotografia militare; da queste esperienze nasce un documentario sull'esperienza in guerra che verrà trasmesso in televisione.

A seguito dell'esperienza militare, Panahi si iscrive al Collegio di Cinema e TV di Teheran iniziando a produrre una serie di piccoli documentari e a lavorare, già prima del conseguimento della laurea, come assistente di un suo professore.

Durante l'esperienza scolastica Panahi conosce e apprezza in particolare il lavoro di alcuni registi tra i quali Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Howard Hawks e Jean-Luc Godard.

Dopo la laurea inizia a lavorare per la televisione iraniana e produce alcuni corti ispirati alle opere di Kiarostami il quale accetta di assumerlo come assistente a seguito di un messaggio lasciatogli in segreteria da Panahi stesso.

Ha così l'opportunità di lavorare come assistente alla regia di Abbas Kiarostami per *Zir-e Derakhtān-e Zeytūn (Sotto gli Ulivi, Through the Olive Trees, 1994)* ultimo film della trilogia *Koker Trilogy (La trilogia di Koker, Koker Trilogy, 1987 – 1994)*.

Solo un anno dopo, nel 1995, esordisce con il suo primo lungometraggio *Badkonak-e sefid (Il palloncino bianco, 1995)*; il film riscuote un grande successo di pubblico e di critica vincendo diversi premi nei festival di tutto il mondo fra cui la Camera d'oro a Cannes nel 1997. Il secondo lungometraggio *Aineh (Lo specchio, 1997)*, si aggiudica nello stesso anno il Pardo d'oro a Locarno. Nel 2000, vince il Leone d'oro e il Premio FIPRESCI alla 57<sup>a</sup> Mostra del Cinema di Venezia con *Dayereh (Il cerchio, 2000)*. Nel 2003 con *Talaye Sorkh (Oro rosso, 2003)* vince il Premio della Giuria al Festival di Cannes; lo stesso film viene inizialmente scelto per rappresentare l'Iran agli Oscar come Miglior film in lingua straniera. Al 61<sup>mo</sup> Berlinale viene premiato con l'Orso d'argento per la Migliore regia di *Offside (Offside 2006)*. A seguito delle controversie

legali e giudiziarie che vietano al regista di continuare la sua produzione escono comunque *In film nist (This is not a film, 2011)* che vince il National Society of Film Critics' Best Experimental Film Award, *Pardeh (Closed curtain, 2013)*, premiato a Berlino con l'Orso d'argento per la migliore sceneggiatura, *Taxi (Taxi Teheran, 2015)* che vince l'Orso d'oro alla 65esima edizione del Festival di Berlino e per ultimo *3 rokh (Tre volti, 2018)* che viene presentato al Festival di Cannes, candidato alla Palma d'oro e dove vince il premio per la Miglior sceneggiatura.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cinematografo, Fondazione Ente dello Spettacolo, *Jafar Panahi*  
<https://www.cinematografo.it/cinedatabase/cast/jafar-panahi/93347/>, consultato il 5/10/2019  
GINSEBERG T. – LIPPARD C., *Historical dictionary of Middle Eastern Cinema*, The Scarecrow Press Inc., 2010, p. 322  
TODD D., *Jafar Panahi Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 2019

## II. LA CENSURA IN IRAN

### 2.1 *Introduzione*

La nascita del cinema in Iran inizia con un viaggio, quello dello Shah Qajar Mozaffaroddin<sup>2</sup> che nel 1900 viene a contatto con il cinematografo durante un suo soggiorno parigino e, ammaliato dalla straordinaria invenzione, ordina al “Mastrofotografo di corte” di acquistare la prima macchina da presa. Il cinema iraniano vede così la sua prima luce in un ambiente elitario e ristretto, e le prime proiezioni mostrano riprese di alcune esperienze vissute dal sovrano attraverso l’Europa<sup>3</sup>. Inizialmente la proiezione si attua in due tempi, una prima volta per le donne e una seconda per gli uomini<sup>4</sup>.

Ben presto la settima arte scende dal piedistallo della corte per divenire un nuovo passatempo anche per il popolo, seppur nella sua componente più intellettualizzata, di “dignitari ed esponenti dell’alta società teheranese”<sup>5</sup>. Al sorgere delle prime rudimentali sale di proiezione, nel 1902, non attendono i primi ostacoli legati alle posizioni politiche di quelli che possiamo definire i “pionieri” della distribuzione; ne è

---

<sup>2</sup> Dal 1795 al 1925 l’attuale Iran fu sotto la dinastia Qajar o Cagiara. I Qajar erano una tribù turco-azera residente nell’Azerbaigian persiano e che si spostò alla conquista della Persia verso la fine del Settecento, sconfiggendo il precedente regnante e ottenendo il potere. SABAHI F. - *Storia dell’Iran 1890 – 2008*, Milano, Bruno Mondadori, 2009

<sup>3</sup> TORNESELLO N. L., *Il cinema persiano*, Roma, Jouvence Editoriale, 2003, p.23

<sup>4</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.24

<sup>5</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.25

un esempio Sahhaf-bashi<sup>6</sup>, il primo uomo che a Teheran intraprende l'attività di proiezione pubblica e che, a causa delle sue posizioni politiche, attira l'opposizione sia della gerarchia religiosa sia della polizia dello Shah, "perseguitato, imprigionato e infine costretto all'esilio nel 1907"<sup>7</sup>. Non subisce inizialmente la stessa sorte Rusi Khan, imprenditore "[...] sostenitore del regime assolutista dello Shah Qajar, [...] e appoggiato dai Russi, che all'epoca occupavano il nord dell'Iran, egli riesce senza grosse difficoltà a portare avanti la sua attività" fino a quando, a causa della rivoluzione costituzionale cambi[eranno] anche le sue sorti e "[...] una delle sue sale cinematografiche, come pure il suo studio, rima[rranno] esposti alle violenze dell'intolleranza religiosa e [saranno] selvaggiamente saccheggiate"<sup>8</sup>.

Questi due esempi antitetici mettono in luce un'efficace esemplificazione che mi è utile per dimostrare come, fin dai suoi esordi, il cinema Iraniano si trovi nella morsa del potere delle forze politiche (intese anche e soprattutto quelle religiose), tale da rimanere incrollabilmente legato a filo doppio ai destini delle forze stesse e subendone le influenze, le costrizioni, i divieti da queste imposti. Un elemento che si

---

<sup>6</sup> L'iniziativa intrapresa da Sahhaf-bashi rappresenta il primo tentativo di diffusione dell'arte cinematografica tra il popolo. Questo esperimento non durò, però, oltre un mese. Al di là degli impegni finanziari fu soprattutto l'impegno politico di Sahhaf-bashi, nazionalista e fautore di una monarchia costituzionale, ad attirargli l'aspra opposizione della gerarchia religiosa islamica e della polizia dello Shah, la quale pose i sigilli su tutto il materiale da lui custodito. TORNESELLO, Op. cit., p.26

<sup>7</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.27

<sup>8</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.28

lega fortemente all'evoluzione della censura in Iran è il diritto, inteso come diritto del singolo artista in questo caso, nella piena espressione della sua libertà.

Il controllo sulla produzione, sugli attori e sulle sceneggiature è avanzato di pari passo alla privazione di diritti considerati fondamentali nella sfera occidentale, che registi, attori, donne e molti altri protagonisti della società intellettuale iraniana si sono visti sottrarre ogni giorno con motivazioni e modalità sempre differenti.

La censura cinematografica in Iran, un paese in cui ancora oggi la generale libertà di espressione è quantificata con un 18/100 (L'Italia è a 89/100)<sup>9</sup>, ha da subito assunto un valore significativo e ha talmente influenzato e definito la produzione da meritare una storia autonoma che proverò a riportare nei suoi punti più importanti di seguito. Il tentativo è non di attuarne un processo ma anzi di sottolinearne le evoluzioni, in un lento percorso verso una libertà di espressione che l'Iran ancora oggi non conosce appieno.

Ho voluto indicare nella stesura quei film che, per ciascun periodo, hanno avuto un'importanza nella critica del sistema e quei registi che hanno tentato, con più o meno coraggio, di superare i limiti impostigli, nel desiderio di esprimere il più possibile la loro arte.

---

<sup>9</sup> L'organizzazione americana *Freedom House* ha valutato nel suo report annuale, tramite il quale fornisce numeri e valutazioni sulla libertà e la democrazia di ciascun paese, l'Iran come "NOT FREE" (non libero) a seguito delle sue difficili posizioni, principalmente sui diritti civili e politici.

Freedom House – Championing Democracy, *Freedom in the World: Country report, Iran 2018*, <https://freedomhouse.org/>, consultato il 20/11/2019

## 2.2 La censura cinematografica in Iran

Nonostante il cinema in Iran nasca ad inizio Novecento, il primo caso registrato di film che “indirettamente” mette in atto una critica sociale è *Hâjji Âqâ âktor-e sinemâ* (*Hâjji Âqâ attore cinematografico, 1934 ca.*), di Avanes Ugâniyâns. “La commedia illustrava indirettamente l’opposizione dei religiosi conservatori nei riguardi dell’arte cinematografica e le difficoltà che i registi erano costretti ad affrontare”<sup>10</sup>.

Ugâniyâns è il primo a produrre un lungometraggio in Iran; precedentemente, fino agli anni Trenta, i film presenti nel paese erano tutti importati mentre le uniche produzioni locali si rifacevano al genere del documentario. Questo pone subito l’accento sull’importanza di *Hâjji Âqâ attore cinematografico* come secondo lungometraggio nazionale, capace di identificare chiaramente alcune questioni fondamentali sulla cinematografia in patria e la visione che di questa avevano i dirigenti religiosi.

Nello stesso periodo si fa largo la figura di un altro regista di nome Abdolhoseyn Sepantâ, considerato il “padre del cinema persiano sonoro”, che nel 1934, come secondo film della sua carriera, realizza la biografia di un grande poeta persiano in occasione dell’anniversario della sua morte. Con *Ferdowsi (Ferdowsi, 1934)* assistiamo, secondo Natalia Torneseello, ad “uno dei primi episodi di censura

---

<sup>10</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.34

selettiva”<sup>11</sup>; sembra infatti che lo Shâh Rezâ Pahlavi, non avendo approvato alcune scene del film che lui stesso aveva commissionato, metta Sepantâ nella condizione di doverle modificare.

Già dal 1930 in realtà “il comune di Tehran ratifica un decreto destinato a regolare l’apertura delle sale e le proiezioni cinematografiche”<sup>12</sup>; il decreto in questione prevede una licenza comunale obbligatoria per chiunque voglia aprire una sala e inoltre, prima della proiezione, un rappresentante comunale ha il potere di dare il via libera oppure censurare i film, “qualora li ritenga offensivi per la morale o per il pudore”, tagliando fisicamente le pellicole e sequestrando quelle parti non considerate idonee.

In un secondo momento, questo compito è affidato al Ministero dell’Interno che seleziona i titoli “in base a regolamenti e criteri non del tutto chiari e non sempre coerenti”<sup>13</sup>.

E’ importante sottolineare come già da queste prime fasi “i temi politici”, se trattati, rappresentano un elemento molto determinante per l’approvazione o il rifiuto di un film.

---

<sup>11</sup> Selettivo: “Che opera scelte rigorose selezionando le persone o gli elementi migliori” da website Dizionari Corriere della Sera

[https://dizionari.corriere.it/dizionario\\_italiano/S/selettivo.shtml](https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/S/selettivo.shtml)

La censura cinematografica taglia, proibisce ed elimina in base al pensiero che definisce ciò che è giusto e ciò che non è giusto e, anche, ciò che si deve vedere e ciò che non si deve vedere.

<sup>12</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.40

<sup>13</sup> Loc. cit.

Dagli anni Trenta fino alla fine degli anni Quaranta il cinema persiano vive un momento di silenzio e improduttività. Il caso successivo più vicino di cinema censurato è quello di *Chashm be râh (L'attesa, 1958)* di Atâ'ollâh Zâhed. Il film, che ritrae scene di povertà degli abitanti di una città siriana, viene bloccato perché "le scene di miseria inneggiavano a "pensieri e propaganda politica di opposizione al regime". Tali scene vengono sostituite da altre che raffigurano musiche e danze, così che possa essere proiettato<sup>14</sup>.

Si procederà per decenni nell'individuare più ampiamente l'evoluzione del cinema e delle regole censorie corrispondenti e viceversa, dato che questi due universi si intersecano di continuo in un' influenza reciproca.

### 2.3 *Anni Cinquanta*

Gli anni Cinquanta rappresentano un periodo che subisce molto la stretta della censura, la quale diviene talmente oppressiva da impedire completamente agli artisti di poter inserire nei film "qualsiasi messaggio che non sia ovvio o scontato".

Nel 1950 viene redatto un regolamento censorio dalla Komisiyun-e nemâyesh (Commissione dello spettacolo), presieduta da diversi membri<sup>15</sup>, tra i quali spiccano il

---

<sup>14</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.50

<sup>15</sup> La commissione, oltre ad essere composta da rappresentanti del Ministero degli Interni e della Cultura, del Dipartimento delle Pubblicazioni e della Radiodiffusione, è presenziata anche dal capo della polizia, che partecipava con gli altri nel selezionare sia la produzione cinematografica che la programmazione nelle sale. Alla fine degli anni Cinquanta si

capo della polizia nel 1950 e un rappresentante della polizia segreta dello Shâh. Questa interferenza delle forze dell'ordine all'interno dei comitati "artistici" sottolinea la presenza impositiva del regime nei luoghi deputati alla scelta censoria, ponendo in risalto al contempo la forte importanza e il ruolo fondamentale che di contro il cinema assume. Un così diligente controllo rivela infatti l'altro lato della medaglia, quello di uno strumento percepito come potente, capace di infiltrarsi capillarmente nella visione, nei pensieri e per ultimo di determinare le azioni dei cittadini.

Il cinema è temuto, questo è lampante, e più la morsa è stretta e più esso si rinforza nel suo ruolo politico e sociale; in questo il lavoro degli artisti e intellettuali iraniani assume i tratti di una guerra di posizione con le autorità e ogni centimetro ottenuto acquista un valore moltiplicato rispetto al normale.

La Komisiyun-e Nemâyesh redige un documento articolato in quindici punti in cui si individuano gli elementi che vanno ad impedire la proiezione di un film. Le pellicole non devono:

- 1. Contraddire i fondamenti della religione e la diffusione di idee sovversive contro l'Islam e la religione sciita;*
- 2. Opporsi alla monarchia o mancare di rispetto verso i componenti della famiglia reale;*
- 3. Rappresentare rivoluzioni politiche di qualunque paese che hanno portato al crollo della monarchia;*

---

aggiungono alla commissione anche un rappresentante della polizia dello Shah (SAVAK) e un rappresentante del Sindacato dei proprietari di sale cinematografiche.

TORNESELLO, Op. cit., p.51 - 54

4. *Istigare alla rivolta e all'opposizione al governo e al regime monarchico del paese;*
5. *Diffondere qualsiasi tipo di idee e principi ritenuti illegali dalle leggi;*
6. *Raffigurare di ladri, malviventi e assassini i cui crimini siano rimasti impuniti;*
7. *Rappresentare sommosse e rivolte carcerarie vittoriose;*
8. *Incitare lavoratori, studenti, agricoltori e altri gruppi sociali ad opporsi all'autorità governativa;*
9. *Opporsi a riti, usi e costumi tradizionali del paese;*
10. *Rappresentare scene raccapriccianti e sgradevoli;*
11. *Mettere in scena relazioni illecite con donne sposate o raffigurare scene di seduzione di giovani e nudi femminili;*
12. *Utilizzare un linguaggio volgare o deridere le parlate regionali;*
13. *Mostrare scene di sesso;*
14. *Essere contrarie alla morale pubblica, offendere il pudore o mettere in risalto atti di criminalità;*
15. *Accentuare le differenze di razza e di religione<sup>16</sup>.*

Nel 1959 si aggiunsero ulteriori temi<sup>17</sup> a quelli già vietati che restrinsero ancora di più il campo di azione.

---

<sup>16</sup> ZAMBORLINI E., *Il ruolo della censura nell'Iran Pre e Post-rivoluzionario*, Venezia, AsiaMedia Università Ca' Foscari di Venezia, [https://www.unive.it/pag/15182/?tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=1816&cHash=7ad3fa6736a451544331396b5e548ef0](https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=1816&cHash=7ad3fa6736a451544331396b5e548ef0), consultato il 21/11/2019

<sup>17</sup> Viene aggiunto il divieto di: "mancare di rispetto alla religione e alle sacre scritture delle religioni riconosciute, ai profeti e ai santi; offendere in qualunque modo i paesi legati all'Iran da rapporti amichevoli; deridere la storia e le tradizioni nazionali di tali paesi; rappresentare l'uccisione di capi di stato o di governo e di alti funzionari con l'intento di istigare alla rivolta; incoraggiare tradimento, omicidio, spionaggio, adulterio, omosessualità, furto, corruzione; offendere il gusto del pubblico; rappresentare esplicitamente il trionfo del male sul bene; raffigurare condizioni di disagio, di miseria e di arretratezza lesive al prestigio nazionale" TORNESELLO, Op. cit., p.53

Possiamo affermare che negli anni Cinquanta e Sessanta, come vedremo, “la censura interessa soprattutto i temi che criticano le condizioni sociali e politiche del paese”<sup>18</sup> e per questo i film maggiormente censurati sono quelli che riflettono situazioni di miseria, spesso dei villaggi e delle città più povere, come il già citato *L’attesa*.

#### 2.4 *Anni Sessanta*

Gli anni Sessanta vedono un incremento dell’industria filmica persiana in tutti i settori, di conseguenza aumenta il numero di film prodotti e ne migliora la qualità artistica, seppur prediligendo temi legati a “melodrammi avulsi dal contesto sociale”<sup>19</sup>.

Nonostante la maggior parte di film esteri importati, principalmente di carattere comico e melodrammatico, e la produzione locale effettivamente povera di contenuti forti, ci sono alcuni registi indipendenti e intellettuali che tentano di essere rappresentanti di un cinema diverso, “un cinema nazionale indipendente capace di descrivere criticamente la realtà persiana, la sua cultura e la sua società”. I nomi principali di questo movimento sono Farrokh Ghaffâri e Ebrâhim Golestân.

I temi più sviluppati, come già accennato, sono quelli della povertà e della miseria di alcune classi sociali, come in *Jonub-e shahr (Il sud della città, 1958)*, in cui Ghaffâri

---

<sup>18</sup> ZAMBORLINI E., Op. cit.

<sup>19</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.56

mostra le condizioni di vita nella zona sud di Teheran e in particolare di una donna costretta a lavorare in un locale a luci rosse, film ritirato dopo sole tre proiezioni. Il regista è costretto a sostituire alcune scene e, nonostante i cambiamenti effettuati, la pellicola viene riammessa nelle sale solo nel 1963, cinque anni dopo, con altrettante scene tagliate e sostituite e un nuovo titolo *Rivalità nella città* senza l'indicazione del nome del regista<sup>20</sup>.

I motivi dell'accanimento nei confronti di chiunque tenti di "infangare" il lustro del regime, con dimostrazioni di condizioni reali di indigenza dei cittadini, è dovuto principalmente ad un fatto storico; Mohammed Rezâ Shâh Pâhlavi proprio in questi anni sta attuando il processo di modernizzazione del paese<sup>21</sup> e l'Iran non può avere lati bui, agli occhi dell'occidente. Per questo motivo, ogni tipo di visione realistica, di quella che è invece la condizione di vita di molti, rischia di evidenziare il disincanto e il paradosso di una società ancora molto arretrata e impoverita<sup>22</sup>.

É sul finire degli anni Sessanta che si apre in Iran una nuova era, o così definita una "nouvelle vague iraniana", le cui tematiche più critiche affrontano in modo

---

<sup>20</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.57

<sup>21</sup> Nel 1963 lo Shâh inaugura una stagione di riforme sotto lo slogan "la rivoluzione dello Shâh e del popolo". La cosiddetta "rivoluzione bianca" prevedeva una lunga serie di riforme in campo elettorale, economico, per alfabetizzare i paesi, per modernizzare il paese e seguire il modello statunitense.

CERQUETTI M. – COLAMARTINO F. – DALLA GASSA M. – ZAMBORLINI E., *Cronologia Iran*, AsiaMedia, Università Ca' Foscari di Venezia, 2017

[https://www.unive.it/pag/15182/?tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=2146&cHash=03fbeb9978dcd19965a38d3278c3a82f](https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=2146&cHash=03fbeb9978dcd19965a38d3278c3a82f), consultato il 23/11/2019

<sup>22</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.57

significativo le profonde differenze sociali e individuali e l'inevitabile scontro tra tradizione e modernità "tentando in qualche modo di aggirare i limiti della censura e produrre film impegnati socialmente e politicamente". È proprio sul finire di questo decennio che due registi producono due pellicole determinanti per questa nuova fase del cinema persiano; il primo è *Qeysar (L'imperatore, 1969)* di Mas'ud Kimiyâ'i, bloccato dalla censura per un anno nonostante la vittoria come primo lungometraggio al Festival Nazionale Iraniano del Cinema; il secondo è *Gâv (La vacca, 1969)* di Dâriyush Mehrju'i, presentato alla Mostra di Venezia del 1970 senza autorizzazione della censura; verrà distribuito in Iran solo un anno dopo con l'avviso che i fatti descritti sono precedenti all'avvio della cosiddetta "rivoluzione bianca"<sup>23</sup>.

Per completare la panoramica su un decennio fondamentale come quello degli anni Sessanta, è importante ricordare alcuni elementi determinanti, al fine della contestualizzazione di tale cronologia della censura all'interno di questo lavoro.

Il primo è che nel 1960 nasce Jafar Panahi e questo inserisce il regista all'interno di uno spazio e di un tempo precisi della storia del cinema iraniano; il secondo dato importante è la creazione nel 1963 del Kânun, (Istituto per lo sviluppo intellettuale dei bambini e dei giovani adulti) ed, al suo interno, dell'inaugurazione nel 1969 di un Dipartimento di cinema ad opera di Abbâs Kiârostami e Firuz Shirvânlu. È proprio in questa sezione dedicata al cinema che cresceranno e sperimenteranno quelli che

---

<sup>23</sup> CERQUETTI M. – COLAMARTINO F. – DALLA GASSA M. – ZAMBORLINI E., Op. cit.

sono considerati gli affermati registi degli anni seguenti e, tra questi, anche lo stesso Jafar Panahi<sup>24</sup>.

## 2.5 *Gli anni Settanta e Ottanta: il cinema pre e post-rivoluzionario*

Negli anni Settanta si assiste a due momenti diametralmente opposti, uno di elevazione e uno di crisi. Molti registi che si sono formati all'estero contribuiscono al "rinnovamento profondo" di un cinema che, dopo gli esempi di *L'imperatore* e *La vacca* si caratterizza per un maggior realismo, per l'approfondimento psicologico e sociale dei personaggi e delle situazioni e per una migliore qualità dei film<sup>25</sup>.

È in questi anni che si affinano le tecniche e il linguaggio filmico, arricchendosi di allegorie e simboli<sup>26</sup> utili ad aggirare la censura. Allo stesso tempo, assistiamo ad una maggiore apertura su alcuni temi, come il sesso e il nudo<sup>27</sup>, dovuti al processo di avvicinamento che lo Shâh incoraggia nei confronti dell'occidente; nonostante questo

---

<sup>24</sup> Il regista frequenta il centro fin da giovane, avendo modo di conoscere i capisaldi della cinematografia nazionale e internazionale e potendo avvicinarsi a registi del calibro dello stesso Kiarostami, il quale avrà un ruolo fondamentale nella sua carriera.

<sup>25</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.65

<sup>26</sup> Il linguaggio del film di stampo impegnato e politico diviene sempre più metaforico e simbolico; l'obiettivo non è tanto la rappresentazione di soggetti astratti, quanto più di situazioni e realtà quotidiane. Il problema riscontrato è che il film è reso così di più difficile comprensione al grande pubblico, con un evidente preferenza per un cinema commerciale e più avvicinabile. Tra i primi tentativi di cinema politico abbiamo *Baluch (Baluci, 1972)*, *Khak (Terra, 1973)* di Kimiy'a e *Postchi (Il postino, 1972)* di Mehrju.

TORNESELLO, Op. cit., p.65 - 73

<sup>27</sup> Loc. cit.

rimane però molto rigida la chiusura su temi di stampo sociale, come quelli che caratterizzano la nuova onda, e che infatti devono confrontarsi con non pochi ostacoli. Ne è un esempio *Ârâmesh dar hozur-e digarân (Tranquillità in presenza di altri, 1970)* di Taqva'i, film di stampo politico sul tema della corruzione, distribuito solo nel 1973.

Rispetto all'utilizzo dell' allegoria, questa è usata sia in forma storica<sup>28</sup>, come in *Moghulhâ (I mongoli, 1973)* di Parviz Kimiyâvi, in cui l'invasione sta a significare l'avvento della TV e quindi della modernizzazione, sia come soggetto avulso dal contesto come in *Asrâr-e ganj-e darre-ye jenni (I misteri del tesoro della valle dei demoni, 1974)* di Golestân, in cui un abitante di un villaggio trova un tesoro e, grazie a questo, cerca di investire sull'elettricità mai arrivata in quel paese. Il film è un chiaro riferimento allo Shâh e alla modernizzazione del paese, vista come un'illusione del regnante. E ancora l'allegoria della mongolfiera, in *O.K. Mister (O.K. Mister, 1977)* di Kimiyâ, su cui viaggiano personaggi storici e fantastici che, dopo essere atterrati in un villaggio persiano, insegnano le maniere occidentali agli abitanti; il film si pone chiaramente contro la modernizzazione delle campagne e infatti viene proibito in Iran<sup>29</sup>.

Ci sono esempi di film molto coraggiosi anche durante il momento di crisi del cinema persiano degli anni Settanta, dovuto ad una serie di fattori, quali il mancato sostegno

---

<sup>28</sup> Un altro esempio di film storico è *Shâzde ehtejâb (Il principe velato, 1974)* di Farmânârâ TORNESELLO, Op. cit., p.72

<sup>29</sup> Loc. cit.

finanziario di privati, la predilezione del popolo per il cinema commerciale e, naturalmente, la selezione riguardo ai temi trattati portata avanti dal governo. Una forte critica nei confronti del sistema sanitario iraniano arriva da Mehriu'i in *Dâyere-ye minâ* (*La cupola*, 1977), film bloccato e rilasciato solo un anno dopo<sup>30</sup>.

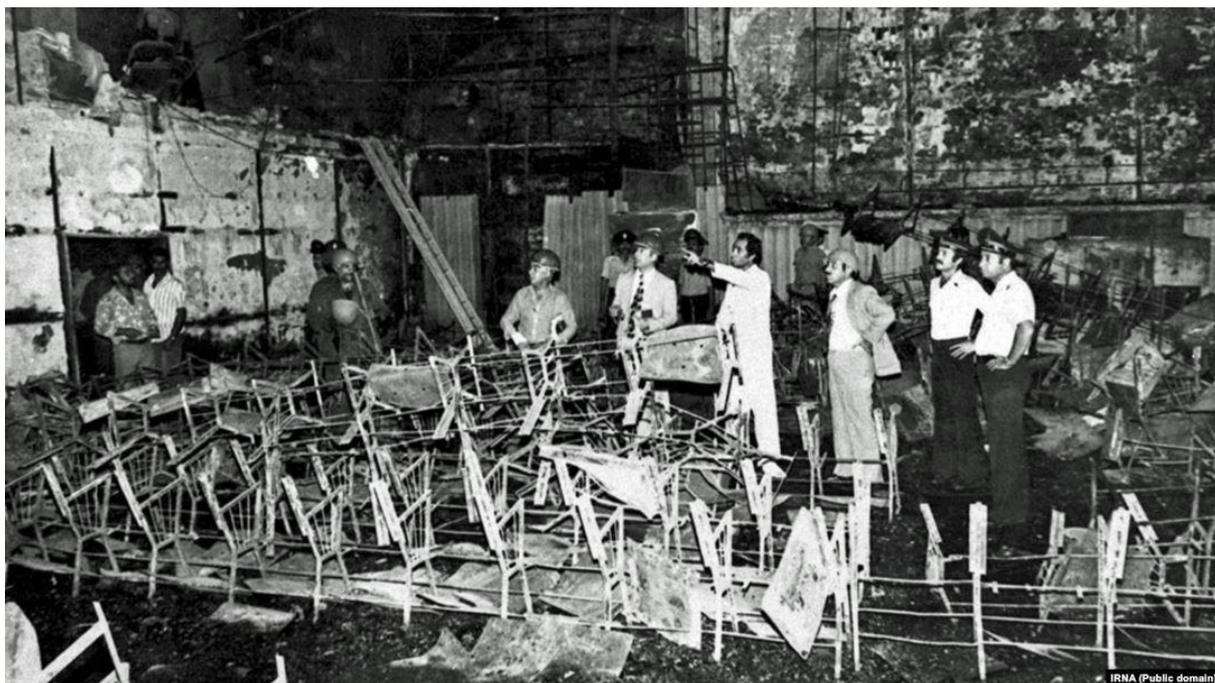


Foto d'archivio del Cinema Rex dopo l'incendio (1978)<sup>31</sup>

Poco dopo, nel 1978, iniziano le rivolte, e nel 1979 scoppia la Rivoluzione Islamica<sup>32</sup>, la quale porta ad un attacco diretto all'istituzione cinematografica, identificata come

---

<sup>30</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.74 - 75

<sup>31</sup> Fonte immagine: Pars Today

<https://parstoday.com/it/news/uncategorised-i110138->

(foto)\_19\_agosto\_del\_1978\_cinema\_rex\_di\_abadan, consultato il 13/02/2020

<sup>32</sup> Il 13 gennaio 1979, dopo un anno di sconvolgimenti e insurrezioni popolari, due milioni di Iraniani chiedono il ritorno in patria dell' Ayatollah Khomeini, simbolo della Rivoluzione, le

“luogo di corruzione morale” da distruggere perché simbolo della moda occidentale<sup>33</sup>.

“Il cinema, secondo il movimento islamico, era, con il suo ammaliante carico di sesso e violenza, il mezzo più suadente per convincere la popolazione ad aderire agli stili di vita e ai valori occidentali, il fulcro di una strategia imperialista volta a corrompere i pensieri e la morale pubblica. In larga parte, i religiosi – come già affermavano agli inizi del Novecento – consideravano la settima arte come un veicolo dell’influenza occidentale, offensivo nei confronti della morale e fonte di corruzione”<sup>34</sup>.

É sempre nel 1979 che l’Âyatollâh Khomeyni<sup>35</sup>, tornato in patria e restaurato il nuovo regime, si pronuncia sul cinema all’interno del suo primo discorso pubblico nel quale afferma di non denunciare il cinema in sé, ma di condannarne l’uso fattone dalla dinastia Pahlavi<sup>36</sup>.

---

dimissioni del premier e l’abdicazione dello Shah Muahammed Reza. L’1 febbraio Khomeini torna a Teheran, e in un mese autorizza la formazione di un governo provvisorio cui seguirà un referendum, con cui il popolo iraniano decide per l’abolizione della monarchia e per l’instaurazione di una Repubblica Islamica. SABAHI, Op. cit., p.131 - 132

<sup>33</sup> Abbattere i cinema è un simbolo del voler abbattere, anche materialmente, la modernità del regime Pahlavi. Nel 1978 viene incendiato il cinema Rex, importante luogo della cultura della città di Abadan, ad opera di leader religiosi. TORNESELLO, Op. cit., p.77

<sup>34</sup> ZAMBORLINI E. – DALLA GASSA M., *Cinema islamico*, AsiaMedia Università Ca’ Foscari di Venezia,  
[https://www.unive.it/pag/15182/?tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=806&cHash=a2b97de8573d3506cfa61cc124512d20](https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=806&cHash=a2b97de8573d3506cfa61cc124512d20), consultato il 23/11/2019

<sup>35</sup> Ayatollah significa “Segno di Dio” e indica il mujtahid che ha completato gli studi secondo lo Sciismo Duodecimano. L’Ayatollah Khomeini, dagli anni Quaranta agli anni Sessanta, porta avanti un pensiero conservatore, basato sui valori dell’Islam, che sfocerà in una invettiva aperta contro le misure laiche adottate dal regime Palhavi. Nel 1979, dopo la rivoluzione, da lui simbolicamente guidata, assume la carica di Giurista supremo secondo la nuova Costituzione della Repubblica Islamica. SABAHI, Op. cit. p.133 – 134, p.243

<sup>36</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.84

*Noi non ci opponiamo al cinema, alla radio o alla televisione [...] Il cinema è un'invenzione moderna che bisognerebbe usare per educare il popolo ma, come ben sapete, esso è stato utilizzato invece per corrompere i nostri giovani. È il cattivo uso del cinema che noi condanniamo, un uso scorretto causato dalla politica sleale dei nostri governanti.*

Dal 1979 al 1981 si assiste ad un periodo di passaggio caratterizzato da una volontà del neo-governo di trasformare radicalmente il cinema ma, allo stesso tempo, si registra una mancanza di linee guida; in contemporanea, questo periodo è rappresentato da una totale epurazione delle importazioni dall'estero nonché da una rivalutazione dei film nazionali ai quali erano stati già concessi i permessi in epoca del regime<sup>37</sup>. Un esempio è *Sâyehâ-ye boland-e bâd (Le alte ombre del vento, 1978)* di Farmânârâ che, dopo essere stato censurato una prima volta nel 1978 e riammesso nel 1979 dal precedente regime, viene nuovamente oscurato.

Il clima generale è molto restrittivo, la censura continua ad essere rigida, "i registi sono chiamati di frequente a comparire davanti alla Corte Islamica, accusati di corruzione morale, di legami con il vecchio regime, di favoreggiamento della prostituzione e di altri analoghi crimini. Alcuni registi hanno pagato con il carcere la

---

<sup>37</sup> Dei film stranieri si prediligono quelli con tematiche che esaltano lo spirito rivoluzionario; i film nazionali, invece, subiscono tagli, riadattamenti e cambio dei titoli, al fine di essere conformati. Molti film della nouvelle vague iraniana sono banditi. TORNESELLO, Op. cit., p.87

loro attività e qualcun altro è stato persino condannato a morte, come Mansur Bâqeriyân, accusato di corruzione morale [...]”<sup>38</sup>.

È proprio da questo periodo di transizione che cresce l’aspettativa e l’illusione della nascita di un cinema islamico e antimperialista, per il quale vengono introdotte nuove regole e controlli restrittivi che segnano definitivamente il passaggio dal cinema di epoca Pahlavi a quello della Repubblica Islamica. Sono del 1982 le norme approvate dal governo<sup>39</sup> che chiariscono e definiscono i nuovi dettami e nelle quali vengono rimarcati i concetti proibiti rispetto ai valori islamici fondamentali<sup>40</sup>. Le norme risultano però spesso vaghe e questo permette numerose interpretazioni e scappatoie.

*Sono vietati i film che:*

- 1. Indeboliscono, contrastano o in qualche modo offendono il principio del monoteismo e le altre norme islamiche;*
- 2. Offendono direttamente o indirettamente i profeti, gli imam, l'autorità suprema religiosa, il governo o i giureconsulti;*
- 3. Offendono personalità e valori ritenuti sacri dall'Islam e dalle altre religioni menzionate nella costituzione;*
- 4. Incoraggiano l'immoralità, la corruzione e la prostituzione;*

---

<sup>38</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.89

<sup>39</sup> La supervisione e il controllo sull’industria cinematografica sono affidati al Ministero della Cultura e della Guida Islamica, che diviene l’unico responsabile per il rilascio dei permessi di proiezione. Le norme indicano che chiunque voglia proiettare pubblicamente un film sia obbligato ad avere un permesso; indicano inoltre una definizione maggiore delle categorie dei film vietati. TORNESELLO, Op. cit., p.94

<sup>38</sup> Il contenuto di un film non poteva mettere in discussione in alcun modo il monoteismo, la sottomissione a Dio e alle leggi divine, né il ruolo della Repubblica Islamica e la sua guida religiosa.

5. *Incoraggiano o insegnano comportamenti o attività pericolose come per esempio il contrabbando;*
6. *Negano l'uguaglianza dei popoli a prescindere dal colore, dalla razza, dalla lingua, dall'etnia e dal credo;*
7. *Incoraggiano influenze culturali, politiche ed economiche contrarie alla politica del governo;*
8. *Esprimono o lasciano intendere qualunque cosa contraria agli interessi e alla politica del paese che possa essere utilizzata dagli stranieri;*
9. *Mostrano scene di violenza e tortura che possano risultare sgradite e travianti;*
10. *Danno una visione erronea e distorta di fatti storici e geografici;*
11. *Diseducano gli spettatori con scadenti valori artistici;*
12. *Negano valori dell'autonomia e dell'indipendenza sociale ed economica.*

Dal 1982 al 1997 vengono pubblicati annualmente elenchi di regole e norme come questo. Il processo di realizzazione di un film risulta complesso in quanto viene sottoposto a cinque fasi di controllo che sono riassunte di seguito:

Prima fase: Il Ministero della Guida Islamica valuta e approva sceneggiatura e interpreti concedendo così il permesso alla realizzazione.

Seconda fase: La Commissione della censura visiona il film terminato e può:

- a) approvare
- b) censurare
- c) chiedere modifiche

Terza fase: I produttori devono chiedere il permesso di proiezione e, in seguito, i film vengono sottoposti a una classificazione in tre categorie (A – B – C)<sup>41</sup> basata su

---

<sup>41</sup> I film giudicati con A ricevono un consistente sussidio economico dallo Stato, una buona pubblicità sui media e le migliori sale; quelli giudicati con C invece non vengono pubblicizzati in TV, non possono essere presentati nelle rassegne internazionali e vengono proiettati nelle sale solo per un tempo limitato. TORNESELLO, Op. cit., p.96

criteri artistico-islamici e utili alla presentazione e promozione del film. Seguire tutte le regole non assicura il pieno successo, spesso il film viene ritirato anche dopo che è già stato messo in circolazione e questo pone non solo i registi in una condizione di grande instabilità ma fa sì che il sistema stesso ne risenta, provocando un calo qualitativo e quantitativo rispetto al periodo precedente.

Quando nel 1983 Khâtami diventa presidente del Ministero della Cultura, la sua elezione provoca un profondo rinnovamento che conduce al raggiungimento di due obiettivi importanti: la creazione di un cinema nazionale e l'importazione dall'estero solo di film di qualità. Si giunge anche alla conclusione che il cinema sia un'istituzione a metà tra lo stato e il settore privato e infatti, dallo stesso anno, il controllo sulla produzione filmica è effettuato dalla Fondazione Cinematografica Fârâbi<sup>42</sup>, un'agenzia semigovernativa che fonda nel 1983 il Festival Fajr divenuto da subito internazionale.

Da questo anno importantissimo in avanti, il controllo sui film si regolarizza e normalizza, e i film vietati diminuiscono, questo produce un aumento della produzione, soprattutto da parte di giovani registi e sceneggiatori. Tra questi spicca Amir Nâderi, che con *Davande (Il corridoio, 1985)* e *Âb, bând, khâk (Acqua, vento, terra, 1985)* tratta i temi della sofferenza, del disagio, della povertà e della lotta per la

---

<sup>40</sup> Agenzia semigovernativa dipendente dal Ministero della Cultura e della Guida Islamica che controlla e regola l'importazione di film stranieri, svolge un ruolo di consulenza per gli sceneggiatori e offre anche aiuti finanziari per promuovere l'industria cinematografica nazionale. TORNESELLO, Op. cit., p.99

sopravvivenza, ottenendo un grande consenso internazionale ma poca e difficile diffusione in Iran<sup>43</sup>.

La produzione di film degli anni Ottanta, oltre al largo uso di bambini protagonisti (più difficili da censurare), verte su ambientazioni di epoca Pahlavi; molto gradito al Governo Islamico è infatti il tema della corruzione del Regime; un altro soggetto diffuso è quello storico e tutto quello che è in qualche modo contornato da un sentimento antimperialista.

Esempi di film che in questi anni toccano invece argomenti ancora indesiderati sono *Gâi (La rognà, 1989)*, di Jalili, in cui è trattato il tema del carcere e del concetto di libertà, alludendo alla condizione di tutta la società iraniana; Dastforush produce, sempre in questi anni, tre film sulla miseria della vita di periferia e rappresenta i problemi con accenni, evitando di contestualizzare la storia in una dimensione spazio-temporale<sup>44</sup>.

Anche i primi tre film post rivoluzionari di Bahrâm Beyzâ'i vengono tutti bloccati dalla censura, uno di questi è *Bâshu (Il piccolo straniero, 1985)*, bloccato fino al 1989, il quale rappresenta problemi sociali e l'operato del governo utilizzando la guerra come pretesto.

---

<sup>43</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.101

<sup>44</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.115

## 2.6 *Dagli anni Novanta fino a Jafar Panahi*

A inizio anni Novanta, il risultato di esponenti più liberali a capo del Ministero e di una politica meno restrittiva è un beneficio per i registi che possono godere di una maggiore libertà e, di conseguenza, provano anche a superare il limite della tolleranza. Di coloro che hanno “oltrepassato i limiti” citiamo *Reyhane (nome della protagonista, 1990)* che tratta un argomento vietato e cioè le vicende d'amore particolareggiate; Beyzâ'i mette in scena il problema della condizione femminile e Makhalbâf tratta l'amore romantico, l'adulterio, il suicidio nei film *Nowbat-e 'âsheqi (Tempo d'amare, 1990)* e *Shabhâ-ye Zâyande rud (Notti sullo Zayande Rud, 1991)*, entrambi hanno avuto il divieto di proiezione in Iran<sup>45</sup>.

Nella prima metà degli anni Novanta c'è un risveglio delle autorità religiose rispetto all'attività cinematografica, che si registra con l'attacco nel 1991 dell'Âyathollâh Jannati al Ministero della Cultura, alla cui presidenza era Khâtami, che scaglia l'accusa di perseguire una politica troppo liberale. Da qui si apre un acceso dibattito a livello nazionale che porterà alla vittoria dell'idea conservatrice e alla conseguente violazione dei due film di Makhalbâf. Una sconfitta per la libertà di espressione artistica si ha definitivamente, quando nel 1992 Khatami si dimette e nel 1994 vengono rimossi sia il fratello che Beheshti, che era direttore di Fârâbi.

---

<sup>45</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.134

Da metà degli anni Novanta la situazione diviene più critica, si acuisce la tensione tra registi e Stato, tensione che sfocia in una lettera del 1994 in cui i cineasti scrivono ai giornali occidentali e denunciano gli effetti delle limitazioni quali i controlli su cast, location, sceneggiature. Nel 1995 duecento cineasti si espongono, con una lettera aperta al Ministero della Cultura, chiedendo un riesame delle norme ed esigendo l'estromissione della sfera politica dal cinema.

Esempi di cinema censurato di questo periodo sono *Rusani-ye âbi* (*Copricapo azzurro*, 1994) in cui Rakhshân Bani E'temâd rappresenta realisticamente la realtà iraniana superando alcune barriere d'età e sociali, e per questo il film viene proiettato due anni dopo. Anche *Bânu* (*La signora*, 1990), di Mehrju'i (che tra il 1990 e il 1996 si concentra sulla condizione delle donne), viene proiettato solo nel 1998<sup>46</sup>. Makhalbaf, dopo le polemiche sui film precedenti, si dedica a tre film che parlano di cinema e delle difficoltà che gli artisti affrontano continuamente.

Nel 1997 Khâtami vince le elezioni alla presidenza e questo alleggerisce di molto il clima<sup>47</sup>, il nuovo governo riconosce l'importanza che il cinema conferisce alla Repubblica Islamica sul piano internazionale ma vengono comunque vietate molte opere in patria. Anche il controllo del film si fa più blando, non riguarda più ciascuna fase ma è complessivo di tutta l'opera e si concentra sulla fase finale, alla quale consegue la concessione o meno della distribuzione. C'è più apertura su vari temi e

---

<sup>46</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.142

<sup>47</sup> Vengono sostituite anche le alte cariche del Ministero della Cultura e per la prima volta viene nominato vice ministro al Cinema un professionista del settore.

vengono accolti anche molto di più i film stranieri, con i cosiddetti “tagli islamici”. Mehrju’i continua ad avere un costante braccio di ferro con la censura, perché i suoi lavori sottendono continuamente allegorie politiche e i suoi temi principali vertono su degrado, corruzione e condizione femminile.

In *Mix (Mix, 1999)* Mehrju’i affronta il tema della censura e parla della sua esperienza sia pre che post-rivoluzionaria<sup>48</sup>. Nel 1997 Kiarostami con *Ta’m-e ghilass (Il sapore della ciliegia, 1997)* affronta un tema delicato, il suicidio, che viene condannato dall’ortodossia islamica e il film è proiettato in due sale, solo nel 1999, durante il capodanno.

*E’terâz (La protesta, 2000)*, di Kimiyâ’i, viene censurato per le allusioni politiche e le rappresentazioni di movimenti studenteschi. *Nime penhân (La metà nascosta, 2001)* film di Tahmine Milâni, che ha un approccio profondamente femminista nelle sue pellicole, viene bloccato dopo pochi giorni dall’uscita nelle sale e la regista viene arrestata<sup>49</sup>.

Gli attriti tra censura e produzione artistica continuano dagli anni Duemila fino ad oggi; da qui in poi si è scelto di seguire più da vicino solamente la vicenda personale del regista su cui si focalizza il lavoro, così da comprendere attraverso il suo esempio il clima che dall’inizio della sua produzione più corposa, anno 2000, ad oggi nel 2019,

---

<sup>48</sup> TORNESELLO, Op. cit., p.160

<sup>49</sup> L’accusa è di aver manifestato sostegno a gruppi controrivoluzionari e di aver espresso opinioni antigovernative. Detenuta per una settimana viene rilasciata grazie al Ministero della Cultura e a Khâtami che per la prima volta difende apertamente un regista. TORNESELLO Op. cit., p.171

ha caratterizzato il suo paese, essendo lui uno dei cineasti più tormentati di questo ventennio.

## 2.7 *Jafar Panahi e la censura*

Negli anni Duemila Jafar Panahi dirige *Il cerchio* ; e nonostante sia stato proibito in Iran dal Ministero della Cultura e dalla Guida Islamica, il regista decide di inviare il film al Festival del Cinema di Venezia, dove vince il Leone d'oro. Anche *Oro rosso*, viene vietato dal Ministero e di nuovo senza permesso inviato a diversi festival; il film è distribuito all'estero senza permessi. È il 2006 quando *Offside* viene mostrato in anteprima al Berlino International Film Festival, dove Panahi viene premiato con il Gran Premio della Giuria (Orso d'argento). Nonostante i diritti di distribuzione non siano stati concessi in Iran, il film è ampiamente visto dagli iraniani grazie ad un traffico di DVD illegali.

Nel luglio 2009, Jafar Panahi viene arrestato, dopo avere assistito a una cerimonia in commemorazione di una giovane manifestante uccisa nel corso delle dimostrazioni seguite alla controversa rielezione del presidente Mahmoud Ahmadinejad; viene rilasciato dopo pochi giorni. Qualche mese più tardi, si vede rifiutare il visto per recarsi al Festival di Berlino.

Il primo marzo 2010 il regista è arrestato ancora e trascorre ottantasei giorni nel carcere di Evin. Cinquanta addetti ai lavori del mondo del cinema iraniano tra registi, attori e artisti iraniani firmano una petizione per richiedere la sua liberazione. Anche

internazionalmente il mondo del cinema si mobilita e il 30 aprile numerosi registi americani firmano un'altra petizione allo stesso scopo, di seguito è riportata la lettera con le firme<sup>50</sup>.

*We (the undersigned) stand in solidarity with a fellow filmmaker, condemn this detention, and strongly urge the Iranian government to release Mr. Panahi immediately.*

*Iran's contributions to international cinema have been rightfully heralded, and encouraged those of us outside the country to respect and cherish its people and their stories. Like artists everywhere, Iran's filmmakers should be celebrated, not censored, repressed, and imprisoned.*

*Signed: Paul Thomas Anderson, Joel & Ethan Coen, Francis Ford Coppola, Jonathan Demme, Robert De Niro, Curtis Hanson, Jim Jarmusch, Ang Lee, Richard Linklater, Terrence Malick, Michael Moore, Robert Redford, Martin Scorsese, James Schamus, Paul Schrader, Steven Soderbergh, Steven Spielberg, Oliver Stone, Frederick Wiseman<sup>51</sup>*

---

<sup>50</sup> TODD, Op. cit., Chronology p.xvi

<sup>51</sup> TODD, Op. cit., Chronology p.xvi



*Una sedia vuota per Jafar Panahi alla 61esima edizione del Berlinale<sup>52</sup>*

Panahi viene rilasciato su cauzione il 25 maggio. Invitato come giurato al Festival di Cannes, la sua poltrona resterà simbolicamente vuota durante tutta la durata della manifestazione alla quale gli è impossibile partecipare; ottiene comunque il sostegno di numerosi artisti e cineasti di tutto il mondo. Nel 2010, il regista è condannato a sei anni di reclusione, con il divieto di realizzare film, scrivere sceneggiature, concedere interviste alla stampa e uscire dal suo paese per vent'anni. All'apertura del 61esimo Festival di Berlino, di fronte ad una sedia vuota, che porta sopra il nome del regista, Isabella Rossellini legge una lettera aperta scritta da Panahi:

---

<sup>52</sup> Fonte immagine: La stampa, <https://www.lastampa.it/spettacoli/2011/02/11/fotogalleria/una-sedia-vuota-per-jafar-panahi-alla-berlinale-1.36978887>, consultato il 8/02/2020

*The world of a filmmaker is marked by the interplay between reality and dreams. The filmmaker uses reality as his inspiration, paints it with the color of his imagination, and creates a film that is a projection of his hopes and dreams. The reality is I have been kept from making films for the past five years and am now officially sentenced to be deprived of this right for another twenty years. But I know I will keep on turning my dreams into films in my imagination.*

*I admit as a socially conscious filmmaker that I won't be able to portray the daily problems and concerns of my people, but I won't deny myself dreaming that after twenty years all the problems will be gone and I'll be making films about the peace and prosperity in my country when I get a chance to do so again.*

*The reality is they have deprived me of thinking and writing for twenty years, but they can not keep me from dreaming that in twenty years inquisition and intimidation will be replaced by freedom and free thinking. They have deprived me of seeing the world for twenty years. I hope that when I am free, I will be able to travel in a world without any geographic, ethnic, and ideological barriers, where people live together freely and peacefully regardless of their beliefs and convictions. They have condemned me to twenty years of silence. Yet in my dreams, I scream for a time when we can tolerate each other, respect each other's opinions, and live for each other. Ultimately, the reality of my verdict is that I must spend six years in jail. I'll live for the next six years hoping that my dreams will become reality.*

*I wish my fellow filmmakers in every corner of the world would create such great films that by the time I leave the prison I will be inspired to continue to live in the world they have dreamed of in their films.*

*So from now on, and for the next twenty years, I'm forced to be silent. I'm forced not to be able to see, I'm forced not to be able to think, I'm forced not to be able to make films. I submit to the reality of the captivity and the captors. I will look for the manifestation of my dreams in your films, hoping to find in them what I have been deprived of.<sup>53</sup>*

Mentre aspetta i risultati della corte di appello, sfida il divieto con un documentario

*This is not a film* nel quale il regista esegue un' autoanalisi dei suoi ultimi film e tenta

---

<sup>53</sup> TODD, Op. cit., Chronology p.xvi

di filmare all'interno delle mura di casa una sceneggiatura da lui scritta; entrambi questi momenti gli servono per trasmettere quanto questo divieto possa costare alla sua libertà e al suo bisogno di esprimersi. La condanna viene confermata in appello nell'autunno del 2011. Nonostante il divieto imposto dalla Corte, nel 2013 viene presentato in anteprima *Closed Curtain* al 63esimo Festival internazionale del cinema di Berlino, dove vince l'Orso d'Argento per la migliore sceneggiatura.

*Taxi Teheran*, il suo terzo film dopo il divieto, è presentato in anteprima a Berlino dove vince il Leone d'Oro e sarà la nipotina Hana a ritirarlo. È proprio in quest'opera che Panahi, oltre che recitare in prima persona, decide di far esporre alla nipote in un dialogo con lui, quelli che sono i punti fondamentali per fare un film in Iran, facendo riflettere lo spettatore sul completo ribaltamento che la realtà subisce nella trasposizione dal reale al cinema a causa della censura.



*(Taxi Teheran)*

*Hana: Per fare un film distribuibile bisogna per forza rispettare alcune regole: assoluto rispetto del bene e della decenza islamica, nessun contatto tra uomo e donna, non deve esserci sordido realismo, non deve esserci violenza, non bisogna mai usare la cravatta per i personaggi positivi, non usare nomi iraniani per i personaggi positivi, è meglio sempre preferire i nomi dei profeti, i sacri nomi dei profeti. Zio però tu non mi ascolti, perché?*

*Jafar Panahi: Sì che ti ascolto, stavo soltanto riflettendo*

*Hana: Su cosa?*

*Jafar Panahi: Ecco, mi domandavo come dovremmo considerare il mio vecchio vicino che ho appena incontrato, cos'è lui un personaggio positivo o negativo? Ha un nome iraniano, la cravatta...*

*Hana: Che c'entra, lui è nella vita reale, queste regole si applicano solo se fai un film no?*

*J.P.: Se noi volessimo inserirlo in un film e fargli recitare la parte del buono cosa dovremmo fare?*

*Hana: Bisognerebbe trasformarlo dalla testa ai piedi!*

*J.P.: Vuoi dire creare una persona tutta nuova?*

*Hana: Prima cosa gli andrebbe dato un nome islamico, gli andrebbe tolta anche la cravatta e non ha la barba, ce ne dovrebbe avere almeno un po'. Posso continuare?*

Jafar Panahi oggi è un regista del quale non solo si possono lodare le abilità cinematografiche ma anche il coraggio di chi sta sulla frontiera. Il suo rapporto con la censura non è più controverso di quello di altri e la censura non è di certo più rigida solo rispetto alle sue opere.

Ci sono molti altri registi, artisti e cittadini che subiscono le medesime privazioni. Quello che la storia della censura cinematografica iraniana e la storia di Panahi possono suggerire è il tentativo, del Regime prima e della Repubblica Islamica poi, di

controllare in modo stringente la creatività dei suoi cittadini attraverso regole che spesso fungono da pretesti per scoraggiare la libera produzione artistica.

Quello che si evince dalla storia è che la censura ha servito diversi padroni e ogni volta ha assolto allo scopo per la quale è stata chiamata in causa: mantenere, almeno all'interno del paese, l'ordine. Ciò che meraviglia maggiormente è l'altra faccia della medaglia, quella di un Iran che conquista i festival internazionali con un cinema che si contraddistingue in tutto il mondo per il suo linguaggio e la sua riconoscibilità.



*La nipote di Panahi riceve per lui l'Orso d'Oro alla 65esima edizione del Festival di Berlino<sup>54</sup>*

---

<sup>54</sup> Fonte immagine: Cineavatar, <https://www.cineavatar.it/news/berlinale-2015-taxi-jafar-panahi-vince-lorso-doro-65a-edizione-festival/>, consultato il 7/02/2020

La grande macchina cinematografica porta prestigio alla Repubblica Islamica all'estero ma sono numerosi i registi che al suo interno subiscono ritorsioni per questo. Panahi, e come lui tanti altri, si trovano a dividersi tra un esterno che li apprezza ed incoraggia e un paese che li disconosce, li mette in difficoltà e li punisce. Il regista oggi in Iran è un uomo coraggioso, che rimane in equilibrio sulla frontiera del suo reale, quello che ha costruito con i suoi film che divengono ponti per raccontare una nazione e i suoi paradossi. Con il suo messaggio lui non mostra comunque mai risentimento o sfida, ma solo la realtà che lo circonda, e racconta ancora l'Iran che traspare, nonostante tutti i limiti imposti dal regime censorio e dai divieti giuridici stringenti.

### III. L'EREDITÀ DI ABBAS KIAROSTAMI

#### *3.1 Introduzione*

Nel trattare la produzione artistica e le scelte poetiche di Jafar Panahi non ci si può esimere dal dedicare uno sguardo ad Abbas Kiarostami, colui che ha vestito la figura di maestro e guida per il più giovane regista incidendo enormemente sul suo percorso creativo.

Dopo un periodo di produzione di cortometraggi e di lavoro per la TV iraniana, Panahi fa il suo ingresso nel mondo del lungometraggio, proprio tramite Kiarostami,

lavorando come suo assistente in *Sotto gli ulivi*, film che fa parte della c.d. *Trilogia di Koker*, girata tra il 1987 e il 1994.

Il regista racconta di aver contattato Kiarostami in modo molto informale, attraverso un messaggio lasciato nella segreteria telefonica, con il quale chiedeva di poter collaborare in qualunque modo alla sua successiva produzione.

*Salve, Signor Kiarostami. Sono Jafar Panahi, un regista televisivo. Una volta ho fatto un cortometraggio ispirato a Nan va Koutcheh (Il pane e il vicolo). Ho letto su Film Monthly che lei vuole iniziare a lavorare ad un nuovo film. Vorrei davvero tanto lavorare al suo fianco in qualunque modo possibile...*

Ottenuto il posto di assistente e avuta l'opportunità di leggere il primo copione, è lo stesso Panahi a raccontare di quanto quella stessa sceneggiatura non venga tenuta in considerazione nemmeno una volta durante il processo di ripresa.

Kiarostami custodisce tutte le scene impresse nella sua mente ma, allo stesso tempo, non rimane mai troppo legato all'idea precedentemente immaginata, tanto da portare Panahi ad affermare che non ci sono mai piani definiti nel lavorare con lui, tutto è in continua evoluzione.

In questo capitolo si prenderanno in esame quegli elementi fondanti della poetica kiarostamiana che hanno evidentemente influenzato il regista nel corso della sua maturazione artistica; elementi che coinvolgono dal processo creativo, all'utilizzo di alcuni strumenti fino alla scelta di temi in comune.



*Abbas Kiarostami*<sup>55</sup>

### *3.2 Elementi in comune*

Partendo dal processo creativo, un tratto distintivo del lavoro di Panahi è il suo rapporto con il copione in primis, e poi con il set. Il suo metodo di lavoro prevede poca dedizione alla sceneggiatura, intesa come strumento da seguire pedissequamente, prediligendo invece una completa fiducia riposta in ciò che avverrà sul set.

---

<sup>55</sup> Fonte immagine: Repubblica.it,  
[https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/07/04/news/morto\\_abbas\\_kiarostami-143438532/](https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/07/04/news/morto_abbas_kiarostami-143438532/), consultato il 12/02/2020

Il prediligere attori non professionisti e anche una troupe spesso non esperta, l'incentivare dialoghi che seguono solo semplici direttive e non sono frutto di un testo monolitico, il preferire cioè un lavoro di continua ricerca e sperimentazione e che si rivela *in itinere*; queste sono scelte che rappresentano appieno ciò che per lui significa fare cinema.

In questo universo dai tratti così indefiniti che è la creazione del film, il copione è quindi un progetto iniziale, un'idea; l'opera è invece solo il risultato di una ricerca continua, portata avanti dal primo all'ultimo momento di riprese.

L'approccio del Maestro sul set, raccontato dallo stesso Panahi, ha in effetti tratti simili; esso prende le forme di un metodo di lavoro incentrato sulla fiducia, che lui stesso costruisce con tutte le persone presenti, dagli attori ai tecnici. L'idea di fiducia che Kiarostami propone non concerne solamente l'entrare in relazione con l'altro, essa permea interamente il lavoro fino ad arrivare ad avere fede che una scena o un'intera narrazione possano venire modificate in corso d'opera, a contatto cioè con l'attore, con le condizioni meteorologiche, con quello che avviene cioè dentro e fuori dal set.

Anche nella scelta degli attori e nella gestione dei dialoghi la logica utilizzata deriva da Kiarostami: gli interpreti infatti, spesso non professionisti, acquisiscono ai suoi occhi molta autonomia e sviluppano al contempo un legame con il regista da lui stesso incentivato, che li porta a lavorare nella medesima direzione. La sua forza diventa così l'avvicinarsi a ciascuno di essi, arrivando a rivolgersi a loro anche in

dialetto, per entrare in connessione e trasmettere quello che vorrebbe vedere riprodotto sulla scena<sup>56</sup>.

Per citare alcune pellicole significative rispetto a queste scelte, porto ad esempio il primo lungometraggio di Panahi, *Il palloncino bianco*. Rispetto alla protagonista del film, una ragazzina che non aveva mai recitato prima, il regista dichiara: “Se Razied (nel film *Aida*) avesse avuto solo una più piccola goccia di esperienza non le avrei nemmeno fatto fare il casting”.

Questo rappresenta solo uno dei tanti casi in cui viene privilegiata dichiaratamente la scelta di persone “vergini” dal punto di vista attoriale, che non abbiano appunto già formati degli schemi e delle regole personali sul proprio modo di stare di fronte alla camera.

C'è un altro episodio, all'interno della stessa pellicola, che conferma e chiarisce la “prassi” adottata; è “l'incontro con il ragazzo afghano”, come lo definisce lui, a cambiare le sorti del suo film e a condurlo là dove non avrebbe mai immaginato.

Il finale, inizialmente progettato, prevedeva scene diverse, che il regista aveva perfino già girato ma è l'incontro casuale con questo attore preso dalla strada che gli fa cambiare idea, aprendo ad una conclusione totalmente diversa e portandolo per di più a modificare anche il titolo dell'opera<sup>57</sup>.

Rispetto alla gestione dei dialoghi, vorrei riportare le parole dell'autore stesso che descrive così il proprio sistema:

---

<sup>56</sup> TODD D., Op. cit. p.3 – 7

<sup>57</sup> TODD D., Op. cit. p.8 – 11

*Noi non diamo mai un copione agli attori. Spieghiamo la situazione e ne parliamo con loro. Potremmo dire: in questa situazione devi esprimere questo o quest'altro sentimento e questo è il tuo obiettivo. Lo dici con parole tue. Noi possiamo solo dire poche parole per indirizzarli, ma è tutto. Questo è il bello di lavorare con attori non professionisti, rispetto a un professionista che potrebbe dire, io voglio il mio stile, non lavoro in nessun altro modo <sup>58</sup>.*

Un'altra cifra stilistica di Kiarostami, legata a filo doppio alla sua collaborazione strettissima con il Kânun, e che si fonda anche sul suo profondo interesse per l'infanzia, è la recitazione di attori bambini che riempiono i suoi cortometraggi tra il 1970 e il 1984 e anche alcuni lungometraggi successivi.

Ricordiamo, prima di tutto, che la presenza di ragazzini all'interno delle produzioni cinematografiche nasce per Kiarostami in funzione della cinematografia didattica ma diviene altresì uno strumento per svelare verità nascoste che i registi non potrebbero manifestare per mezzo degli adulti.

Il cinema iraniano quindi, continua a dover fare compromessi con la censura e in questa scelta si evince tutta la forza di una costrizione che diventa opportunità e approfondimento.

---

<sup>58</sup> TODD D., Op. cit. p.33



*(Lo specchio)*

Emblematica rispetto a questo macro-tema è la relazione tra età giovanile ed età adulta, che diviene un *topos* importante per entrambi gli artisti.

Cito come esempio kiarostamiano *Nan va Koutcheh (Il pane e il vicolo, 1970)* opera colma di quei contenuti che si rivelano attraverso il filtro dell'infanzia e ai quali Panahi si rifà soprattutto ne *Il palloncino bianco* e *Lo specchio*.

Il primo riguarda la sfida che il giovane protagonista si trova ad affrontare nel tornare a casa e che supera nel momento in cui capisce che il mondo degli adulti non gli può essere d'aiuto; il ragazzo oltrepassa l'ostacolo del cane che gli sbarra la strada facendo affidamento solo sul suo ingegno.



*(Il pane e il vicolo)*

Anche ne *Lo specchio* Panahi tratta il confine e il passaggio tra giovinezza ed età adulta; la protagonista, abbandonato il set, si mette in strada verso casa, e in un continuo passaggio tra atteggiamenti da persona matura (decisione di lasciare il set) e difficoltà infantili (disorientamento di un bambino abbandonato), come un continuo gioco di specchi, mostra i due lati di una stessa condizione svelandone l'ambivalenza.

Notiamo come i piccoli protagonisti di queste storie si trovino di fronte ad un obiettivo da raggiungere, altra tematica comune ai due autori, e alle difficoltà riscontrate per conquistarlo; il passaggio che segna il limite risiede proprio nel rapporto con gli adulti, che sono di aiuto per un tratto di strada, con un'indicazione o per un po' di conforto, ma non portano mai il protagonista fino alla fine, non lo accompagnano fino

al suo obiettivo, questo spetta unicamente a lui. Ne emerge anche una riflessione condivisa sulla solitudine, un isolamento che mostra come nella crescita e nell'esperienza il passo più importante sia proprio del soggetto.

Il personaggio principale si mette sulla via, egli ha una spinta iniziale che lo fa uscire e lo espone, e per questo si confronta con la realtà. È così anche ne *Il palloncino bianco* quando Aida, decisa a comprare un nuovo pesce rosso per il capodanno, si incammina con i soldi necessari in mano come un'adulta, incontrando però diverse peripezie lungo la strada. L'aiuto degli adulti risulterà importante sì, come quello della signora che incontra Aida nel negozio di pesci, ma mai fondamentale e la risoluzione si ottiene con l'arrivo di un giovane ragazzo. Entra in campo un altro elemento, quello della collaborazione, dell'aiuto e della speranza quando sembra non essercene più.

L'aiuto si ritrova anche in *Hamsorayn (Il coro, 1982)* di Kiarostami, in cui due bambine cercano di richiamare l'attenzione del nonno sordo e alla fine, aiutate da tutte le compagne, riescono a farsi sentire; ecco che la cooperazione tra piccoli diviene fondamentale e l'adulto viene completamente escluso dal raggiungimento dello scopo. Una voce forte infatti avrebbe forse risolto il problema ma l'insieme di tante voci piccole la eguaglia.

Rispetto agli attori bambini, all'uso dello strumento dell'infanzia e alle motivazioni che lo portano a queste scelte, Panahi è molto diretto nel chiamare in causa la censura e il suo ruolo:

*[...] I migliori film iraniani riguardano bambini. Questo è anche il risultato di una condizione sociale. Voglio dire, quando non ti è permesso di esprimere le tue*

*parole attraverso gli adulti a causa della censura, le trasferisci ai ragazzi e parli attraverso il loro linguaggio. [...] Purtroppo non ci sono altre scelte. Ammetto il fatto che il bambino è stato il nostro pretesto<sup>59</sup>.*



*(Lo specchio)*

Passando alla riflessione sul dispositivo cinematografico, altro caposaldo tanto caro a Kiarostami nella sua produzione, anche Panahi mostra di padroneggiarla notevolmente.

Lo fa ad esempio ne *Lo specchio*, attraverso l'espedito di mettere in scena un film nel film, in cui la giovane protagonista dapprima recita la parte dell'attrice e, in un secondo momento, continua a recitare fingendo di essere uscita dalla parte e di non essere ripresa; o come in *Offside*, *Taxi Teheran* e *Tre volti* in cui il regista è in scena e con elementi gestuali come aggiustare la telecamera da dentro l'inquadratura o mostrare la camera confonde lo spettatore conducendolo tra ciò che è reale e ciò

---

<sup>59</sup> TODD D., Op. cit. p.40

che fa parte di un copione. In questo modo Panahi sfonda le pareti del mezzo cinematografico rappresentando come una *matrioska* le molteplici facce e i possibili risvolti del reale e della fiction e rendendo più complessa la riflessione su ciò che sta mostrando.

Kiarostami ha ampiamente esplorato il ragionamento sul dispositivo mostrandosi con la troupe, come in *Il sapore della ciliegia*, o innescando un richiamo intertestuale tra i suoi film in *Zendegi edameh dadad* (*E la vita continua*, 1992) dove i protagonisti vanno alla ricerca degli attori di *Khaned-ye doost kojast?* (*Dov'è la casa del mio amico?*, 1987) per sapere se sono vivi dopo il terremoto. Ma soprattutto è in *Namay-e nazdik* (*Close-up*, 1990) che Kiarostami raggiunge l'apice di questa ricerca, in cui magistralmente fonde documentario, fiction, fatti realmente accaduti e filmati in presa diretta e flashback artificiali, entrando lui stesso in scena e affrontando in prima persona la riflessione sul processo filmico.

Anche a livello sonoro ci sono delle influenze da sottolineare; i protagonisti di Panahi, immergendosi in quelle che sono le vie trafficate della capitale iraniana, ci guidano in ambienti caotici e pieni di rumori assordanti di sottofondo. È così ne *Il palloncino bianco* ma anche ne *Il cerchio*, in cui una bambina e poi altre giovani donne attraversano le strade di Teheran mischiandosi con il traffico e la gente, immergendosi cioè in una situazione di spaesamento in cui è difficile muoversi e trovare la strada.

Spesso Panahi inserisce questa babele assordante nelle sue pellicole, come in *Offside*, contrapponendola a momenti di pace e silenzio, proprio per determinare il

passaggio tra l'interno e l'esterno, tra le regole di un mondo controverso e duro fuori, e lo spaesamento ed isolamento dei personaggi dentro.

La durezza delle regole si esprime nei divieti restrittivi nei confronti della condizione della donna in *Offside e Tre volti*; nella censura che imperversa sulla vita del regista, in special modo in *This is not a film, Closed Curtain e Taxi Teheran*; nell'asimmetria delle classi e delle politiche sociali registrate dal protagonista in *Oro rosso*.

Tra tutti gli spunti che il cineasta coglie dall'insegnamento di Kiarostami vorrei soffermarmi però in particolare su uno strumento, caro ad entrambi, che rappresenta a mio parere uno degli elementi cardine delle due poetiche: l'automobile.

L'automobile è inaugurata come prassi da Kiarostami che già nella *Trilogia di Koker* la utilizza costantemente, essa è un mezzo per muoversi nella campagna iraniana ma diviene pretesto per innescare riflessioni. Prima di tutto l'automobile porta a riflettere sull'idea di strada e di movimento, di progressione e avanzamento da una condizione ad un'altra e quindi di crescita.

La strada rappresenta un luogo, ma ben presto anche una condizione, i cui valori si ritrovano nell'esperienza e nella ricerca. Partire richiede sempre coraggio e fiducia, ci si affida al percorso consapevole che condurrà ad una meta ma ignari di ciò che ci sarà prima di raggiungerla. Nelle riprese di Kiarostami la strada viene ripresa da tutti i punti di vista, da vicino, da lontano, da fuori e dentro la macchina, viene esplorata per capirne il senso ed orientarsi, per riconoscere il tratto già fatto e proseguire.

Panahi mutua questo dispositivo come mezzo per indagare e registrare la realtà in diversi modi che verranno analizzati in maniera distinta.



*(Tre volti)*

In *Taxi Teheran*, così come in *Ten (Dieci, 2002)* di Kiarostami, l'autista accoglie diversi passeggeri e il viaggio è un pretesto per conoscere i ritratti dei personaggi e le loro storie. Donne e uomini di tutte le condizioni sociali salgono sul taxi e raccontano l'Iran odierno, i suoi paradossi e le sue dinamiche. Qui il regista è solo un traghettatore di storie e, in questo caso, il taxi è un mezzo obbligatorio, l'unico che può permettersi per esprimere la sua arte, dato che incombe su di lui già da qualche anno il divieto di girare film.

In *Oro rosso* il mezzo è lo *scooter* con il quale il protagonista consegna le pizze, anche qui c'è un pretesto, utilizzato per venire a contatto con realtà altrimenti inarrivabili. Hussein finirà nella casa di un giovane abbiente, una reggia ai suoi occhi, luogo lontano dalla condizione comune, con una vista privilegiata sulla città e siederà al suo tavolo condividendone il pasto.

Consegnare le pizze lo porta in movimento attraverso tutta la città, finanche sotto ad una casa in cui è in corso una festa e i cui partecipanti vengono arrestati man mano che escono. Anche qui egli registra ed assiste ad uno spaccato di realtà sociale.

Ancora differente è l'uso dell'auto in *Tre volti*, utilizzata per allontanarsi dalla città; il regista sceglie come location la campagna per mettere in scena il suo dramma, omaggiando così il suo maestro. Qui il percorso è diverso, viene mostrata un'altra faccia dell'Iran, quella dell'entroterra, dei villaggi e della cultura e mentalità ad essi legate.

La macchina è anche il mezzo verso un obiettivo, diversamente dagli usi precedenti, in cui vigeva una circolarità e un girovagare; qui c'è una meta, la ricerca di una ragazza bisognosa di aiuto, il tentativo di trovare una soluzione al suo problema sentito come un ostacolo universale rispetto alla libertà di tutti.

Si approfondirà in un altro capitolo l'utilizzo del movimento nell'opera di Panahi; ciò che invece è interessante mettere in luce ora è il passaggio di testimone avvenuto tra i due registi, i quali, grazie a modalità spesso identiche hanno colto sfumature differenti di uno stesso paese.

Il processo di contaminazione del regista e dell'assistente è perciò dichiarato e inevitabile; basti solo pensare che due dei lungometraggi più giovanili di Panahi sono stati scritti da Kiarostami stesso e questo fonde le due visioni aggiungendo complessità a quello che potrebbe sembrare semplicemente il rapporto tra un allievo e il suo maestro.

### 3.2 *Influenza ed emancipazione*

Si può sicuramente dire che Kiarostami abbia influenzato Panahi in molte scelte, dalla selezione dei soggetti, del metodo di lavoro ad alcuni temi molto forti; ma il regista non si ispira solamente anzi aggiunge, trasforma e rielabora affermando un suo stile personale evidente e riconoscibile.

In un'intervista, in risposta ad una domanda che sorge spontanea, e cioè se Jafar Panahi abbia dovuto tentare di svincolarsi dall'ombra del significativo collega, lui risponde:

*Nella storia del cinema non ci sono mai stati due registi identici, e la loro grandezza risiede nel profondo del loro carattere. [...] I giovani registi sono sempre stati influenzati dai registi prima di loro e si possono etichettare le influenze e le imitazioni. [...] Io non ho paura di essere accusato di essere stato influenzato da questo o quel regista <sup>60</sup>.*

Questo atteggiamento evidenzia innanzitutto una consapevolezza dell'autore riguardo all'importanza di tutto ciò che è venuto prima della sua produzione; egli considera fondamentale nella linea del tempo cinematografica la presenza di un gioco di rimandi, legami e influenze ai quali chi crea decide di attingere, e non riscontra in questo una problematica.

È inoltre conscio di quanto ogni regista possa essere etichettato rispetto a ciò che lo lega o meno ad artisti a lui precedenti ma ne vede un punto di forza e, a mio parere,

---

<sup>60</sup> TODD D., Op. cit. p.36

un punto di partenza. Ciò che vale davvero, come dice lui stesso, è quello che sta all'interno di ciascun artista, quella parte cioè che emergerà prima o poi emancipandosi totalmente da tutti i suoi riferimenti.

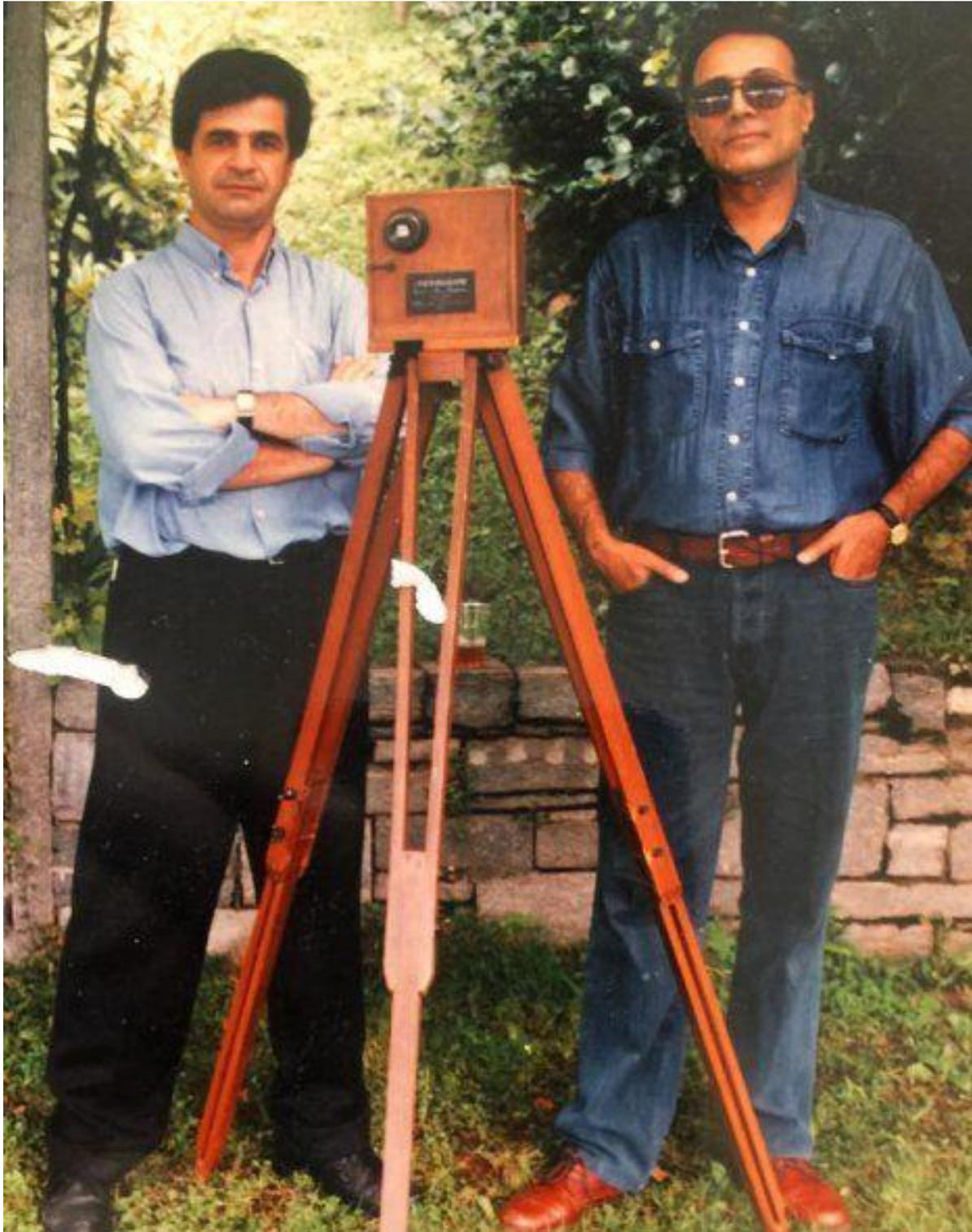
L'emancipazione di Panahi da Kiarostami avviene fin dall'inizio, in quanto è la visione del primo che conduce l'opera e non potrà mai essere identica a quella del secondo.

In un'età più matura e a causa di avvenimenti legati alle controversie legali che Panahi ha dovuto affrontare rispetto al suo ruolo di regista, egli compie un salto e, confrontandosi con i mezzi a sua disposizione, crea un messaggio personale inserito all'interno di forme già sperimentate anche da altri. La forma quindi, entro cui rientrano l'approccio, alcuni *topoi* tematici, gli strumenti e i pretesti, è simile e mutuabile; ciò che cambia è la circostanza, il processo, gli incontri e la società stessa iraniana.

In conclusione, quanto Kiarostami sia stato fondamentale è un dato di fatto, ma rifletterei anche su un ultimo punto, la spinta cioè che ha portato Panahi ad avvicinarsi proprio a lui. In questa tensione c'è di sicuro un sentire in comune, una visione condivisa che i due avevano già nella loro singolarità e che si è unita in una collaborazione e amicizia che ha prodotto risultati unici e fondamentali per il cinema iraniano <sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> DALLA GASSA M. – *Abbas Kiarostami*, Genova, Le Mani editore, 2000



*Abbas Kiarostami e Jafar Panah*<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Fonte immagine: Pinterest, <https://www.pinterest.it/pin/618470961300249417/?lp=true>, consultato il 7/02/2020

## IV. I TOPOI DI JAFAR PANAHI

### 4.1 *Introduzione*

La produzione di Panahi è ad oggi caratterizzata da più di una quindicina di opere, all'interno delle quali si ritrovano motivi, temi e scelte che definiscono la poetica e la visione artistica dell'autore. Ci sono scelte, ripetute nel tempo, che all'interno di contesti del tutto differenti e cioè diverse pellicole, aprono la strada ad una comprensione approfondita dell'intero lavoro dell'artista. È proprio l'autore che parla di strati di comprensione nei suoi film, di livelli interpretativi oltre i quali si possono leggere ulteriori informazioni partendo da un evento apparentemente molto semplice. Nelle numerose interviste da lui rilasciate, emerge molte volte l'idea di punto di vista, quello con cui lo spettatore si pone nei confronti della pellicola; il processo è innescato dal regista stesso, il quale sceglie volontariamente di lasciare in tutti i suoi film uno spiraglio utile a chi guarda per formarsi un'idea propria <sup>63</sup>.

Sono molti infatti a chiedere conto dell'opera rispetto a chiavi di lettura strutturate a priori dal cineasta, basate cioè su temi caldi come la condizione della donna, la difficoltà di creazione artistica in Iran, come anche l'ingiustizia sociale nel suo paese. Ad ogni domanda di questo genere Panahi riporta il discorso un passo indietro, definendosi innanzitutto non un artista politico ma soprattutto ritrovando il motivo

---

<sup>63</sup> TODD D., Op. cit., p.46

primo che lo spinge ad agire come regista, quello dell'arte. Il film è uno strumento per indagare, attraverso l'arte, alcune condizioni umane e ci si deve subito liberare dell'idea che quella che vediamo sia un'opera di denuncia o politicizzata. Solo così si può procedere nel comprendere le scelte programmatiche dell'autore di seguito presentate: circolarità, universalismo e movimento.

#### 4.2 *La circolarità e il cerchio*

Per iniziare questo approfondimento non si può che partire dall'elemento teorico più distintivo della primissima produzione di Panahi, il cerchio, che diventa anche, nel 2000, il titolo del suo terzo lungometraggio.

Questo concetto, riproposto dal cineasta ripetutamente, parte dalla sua idea figurata in senso geometrico; il cerchio, sia esso piccolo o grande, circonda l'essere umano costringendolo in condizioni di fatica e difficoltà dalle quali lui stesso, più o meno consapevole, desidera uscire. La figura riconsegna proprio l'idea di un senso di oppressione data da un vincolo che lega e respinge verso l'interno, con un moto centripeto, tutti i tentativi di superarne i limiti.

Partendo proprio dal film che ne porta il nome, il regista sceglie di mettere in campo otto personaggi, i quali, muovendosi all'interno di una "società a circuito chiuso"<sup>64</sup>, stanno cercando di uscire dalle condizioni di vita nelle quali si ritrovano. Non solo,

---

<sup>64</sup> TODD D., Op. cit., p. 50

passando ad un livello successivo, Panahi ci racconta come ciascuna delle protagoniste viva e affronti il limite diversamente, da quella con una visione più idealizzata che spera di trovare il modo di rompere lo schema, fino all'ultima, che accetta la sua condizione realisticamente.



*(Il cerchio)*

Rispetto a questa pellicola però è da sottolineare il concetto di circolarità utilizzato dal regista più che quello di limite, che sarà approfondito in un secondo momento. In questo film infatti, il cerchio è anche e soprattutto una questione narrativa, un espediente per raccontare le vite di queste donne, in qualche modo interconnesse tra loro dalle loro condizioni. Panahi utilizza il “passaggio di testimone”, un pretesto per passare da una storia all'altra, rimanendo aggrappati a quello stesso filo che le

unisce dalla prima all'ultima. In questo modo il destino di una è segnato da quello di tutte, e "se una fallisce, loro tutte falliscono"<sup>65</sup>.

Anche ne *Il palloncino bianco* il racconto è governato dalla circolarità; nella prima scena la camera parte da alcune persone che stanno suonando il tamburello che entrano in un negozio; qualcuno esce dal negozio e la camera lo segue, c'è poi una jeep che parte e la camera la segue ancora. La cinepresa poi arriva su una donna che va da un venditore di palloncini.



*(Il cerchio)*

Panahi puntualizza a questo proposito:

*Se tu avessi seguito chiunque di queste persone, saresti arrivato allo stesso punto. È come un muro lungo il quale loro vivono insieme, e le loro vite sono*

---

<sup>65</sup> TODD D., Op. cit., p.50

*interconnesse. La piccola ragazza è una scusa, così che tutte le loro vite possano essere toccate<sup>66</sup>.*

Quello che l'autore fa è scegliere un pretesto, un personaggio guida che traghetti lo spettatore attraverso alcune stazioni o tappe nelle quali vengono inglobate le vite di altri personaggi ad esso legati.

Lo stesso stratagemma è utilizzato anche in *Oro rosso*, in cui il protagonista Hussein è il traghettatore; il suo movimento unisce i puntini di realtà sociali molto vicine in quando condividono la medesima città o quartiere, eppure così lontane tra loro, spesso inavvicinabili a causa di distanze causate da ricchezza e povertà. Ed è proprio con questo avvicinare realtà completamente distanti che Panahi gioca, facendo entrare il protagonista nella gioielleria, luogo deputato alle fasce più abbienti e in cui chiunque altro risulta estraneo e non benvenuto.



*(Il cerchio)*

---

<sup>66</sup> TODD D., Op. cit., p.56

Come si è visto fin qui, il cerchio è quindi sia pretesto narrativo che movimento di macchina, in particolare grazie all'uso del piano-sequenza, strumento linguistico che permette di seguire questa linea continua tra un luogo e un altro e tra un personaggio e l'altro. Il piano-sequenza serve allo scopo perché collega visivamente ciò che è collegato idealmente, crea connessione di sguardo e interseca sul piano visuale le vite e gli spazi.

Infine il cerchio diviene, oltre che una metafora di vita, una metafora dello stile del regista che lo utilizza al fine di "interpretare gli eventi umani attraverso una via poetica e artistica"<sup>67</sup>. L'artista utilizza la circolarità come mezzo per meglio indagare i vissuti e le dinamiche di cui i suoi personaggi sono protagonisti; essa è allo stesso tempo pretesto, strumento e cifra stilistica, tanto da poter affermare che, indagandone così a fondo le potenzialità, l'autore ne abbia colte ed esplorate molte delle vie possibili di applicazione. Questo reiterarsi di un'indagine e di un metodo di approccio si presenta come una sorta di ripetizione, che vede i personaggi fare spesso le stesse cose, e questo come dice Panahi, fa parte dell'essere artisti. Ogni artista ha una cosa da dire, una sua ricerca, ma la esprime in modi differenti, attraverso più storie, "mascherando" la sua indagine dietro a diversi esempi attraverso i quali quel concetto può essere esplorato<sup>68</sup>.

---

<sup>67</sup> TODD D., Op. cit., p.55

<sup>68</sup> TODD D., Op. cit., p.57

### 4.3 *Universalismo e umanità*

Un altro concetto fondamentale di cui il regista si fa portavoce nelle sue opere è l'universalismo, la descrizione cioè, tramite l'opera artistica, di una condizione che accomuna tutti. Il concetto di universalismo è caro a tutte le arti ma si può affermare che l'artista abbia sempre di fronte a sé la scelta di mettere in campo una visione più o meno universale rispetto a ciò che vuole comunicare. In qualche modo Panahi crede che non esistano esperienze uniche ma solo sfumature differenti di un medesimo destino, quello appunto degli esseri umani, spesso stretti da uguali limiti, i quali generano simili sofferenze, che a loro volta conducono all'idea condivisa di non poterli superare.

*Ognuno vive in un cerchio, a volte dovuto a problemi o tradizioni economici, politici, culturali o familiari. Il raggio di questo cerchio può essere più piccolo o più grande. [...] lo spero che se questo film ha un qualche effetto su qualcuno, questo possa aiutarlo ad espandere l'ampiezza del raggio<sup>69</sup>.*

L'artista crede e spera che, con il proprio lavoro, possa esserci la possibilità per qualcuno di prendere coraggio ed allargare il cerchio in cui è stretto, così che la sua condizione possa migliorare, grazie all'oggettivazione attraverso un film di un problema che sente in comune con i protagonisti.

---

<sup>69</sup> TODD D., Op. cit. p.51



*(Lo specchio)*

Un esempio per ampliare questo concetto e identificarlo all'interno delle singole opere viene dato dall'autore stesso quando, nel parlare di come nasce il film *Lo specchio*, racconta di aver visto una donna seduta su una panchina, con la sua borsa in grembo, intenta a fissare lo spazio davanti a sé. In quel preciso momento Panahi ha la consapevolezza che lei si trovi in un cerchio chiuso senza capacità di scappare. Successivamente riflette sull'idea di maschera, quella che ciascuno porta e che non riesce a rimuovere<sup>70</sup>.

Questa immagine conduce all'analisi di una scelta già citata che è quella dell'uso dell'infanzia in alcuni film iniziali e che poi si trasforma nell'utilizzo di personaggi adulti in una fase successiva. Il passaggio è interessante, e si può approfondire così; il bambino è ancora incontaminato e nella sua innocenza non indossa ancora alcuna maschera, l'adulto invece ormai se l'è costruita addosso, facendola sua e spesso,

---

<sup>70</sup> TODD D., Op. cit., p.45

non riuscendo più a liberarsene. La domanda che il regista si pone è la seguente, quei giovani protagonisti, che nei film precedenti come *Il palloncino bianco* e *Lo specchio* cercano così duramente di ottenere ciò che vogliono, una volta cresciuti, manterranno la stessa natura?



*(Offside)*

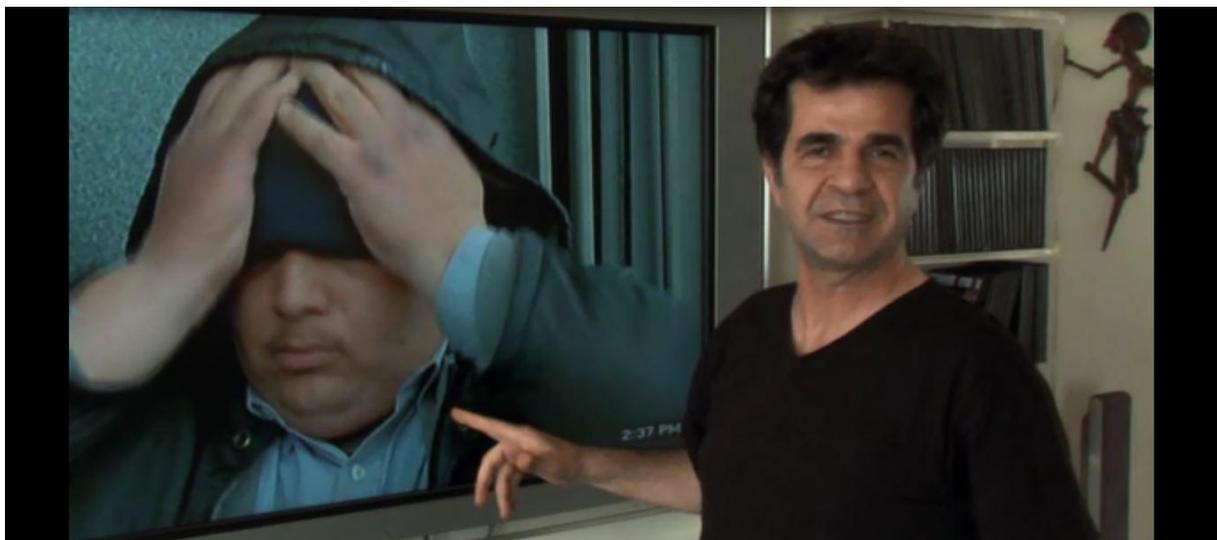
Il risultato, nelle pellicole successive, è che la società li rinchiuderà in se stessa e, per oltrepassare il confine del cerchio, loro dovranno pagare un certo prezzo<sup>71</sup>. Il prezzo è di sicuro pagato in vari modi dai personaggi dei film di Panahi, ma tra chi lo paga più alto è il regista stesso. L'uomo che dopo *Offside*, un altro film in cui si affronta il tema della costrizione, viene condannato e forzato in un cerchio che lo

---

<sup>71</sup> TODD D., Op. cit., p.49

limita nel suo paese, senza possibili comunicazioni con l'esterno e con l'impossibilità di procedere con la sua carriera.

Tra tutti i personaggi affrontati, tra tutti i cerchi e i ritratti, negli ultimi quattro film Panahi mette in campo se stesso. Recentemente, il suo cerchio si è ristretto e la sua libertà è più limitata rispetto al passato; gli avvenimenti lo hanno portato a mettere in gioco la sua esperienza, parlando dei confini del suo cerchio in *This is not a film*, documentario nel quale affronta uno per uno i motivi per cui oggi gli è impossibile esprimersi come lo faceva prima. In questo frammento cinematografico, che ritrae una condizione reale di vita dell'autore, assistiamo al suo sconforto, al suo porsi interrogativi e riflessioni sugli strumenti che aveva prima e su quelli che ora non ha più.



*(This is not a film)*

“Come posso io fare tutto questo (un film) in questo spazio?”<sup>72</sup> si chiede l'autore riferendosi alla sua casa, al salotto nel quale tenta in tutti modi di ricostruire e raccontare un copione già pronto che desidera mettere in scena. Panahi si mostra, parla a cuore aperto della sua condizione, “non sono più un regista ormai” dice, perché un regista come può essere tale se gli è impedito di girare?

Anche in *Closed curtain* il tema è simile ma amplificato in più modi, dalle categorie di persone che sono recluse, uno scrittore, una donna e un cane, e per il gioco di realtà e finzione che vede entrare in scena lo stesso autore.

La casa in cui il film è girato è la casa del cineasta, il quale, come in un gioco di scatole cinesi mette in scena personaggi che vivono in più sfumature la reclusione e ad un certo punto si aggiunge a loro. Girare è una proibizione e lui gira proprio un film sulla proibizione. Questa è l'apoteosi del suo cinema e del suo tentativo disperato di mettere in scena un concetto di universalismo che sempre di più lo coinvolge in prima persona.

---

<sup>72</sup> Citazione da *This is not a film*



*(Closed Curtain)*

Per ultimo, in *Tre volti*, il regista mette in scena la storia di una ragazza, costretta da chiusure culturali e sociali a non poter fare ciò che desidera di più, recitare.

In entrambi i film suddetti Panahi parla anche di suicidio, nel primo la ragazza è una tentata suicida e l'argomento viene discusso all'interno del film, nel secondo caso il film inizia con un video girato al cellulare nel quale vediamo la ragazza simulare un suicidio.

Nel momento in cui le libertà vengono in qualche modo negate e insieme a esse anche l'identità e il desiderio di espressione di quella persona, l'argomento del suicidio emerge come un grido che squarcia la maschera dei regimi politici, sociali e religiosi, mostrandoli semplicemente per quelli che sono i loro risultati sulla vita dell'essere umano, distruttivi.

A questo proposito si può cogliere l'occasione per parlare proprio di un altro topos, quello dell'umanità. Oggetto di indagine nella maggior parte dei suoi film, il regista

vede innanzitutto gli esseri umani non suddivisi tra buoni e cattivi bensì come soli portatori di umanità. È così che li dipinge nelle sue pellicole, “alla fine sono comunque umani”, e ciò che li ha portati a commettere certi atti può essere dato dalle condizioni sociali in cui sono cresciuti.



*(Oro rosso)*

Paladino di questo pensiero è Hussein in *Oro rosso*, che può sopportare e convivere con una differenza abissale che lo distanzia da un ricco, come nella scena a casa del giovane benestante, ma non può accettare che questa distanza provochi un comportamento non umano, come quello del gioielliere che lo tratta apertamente come inferiore. Hussein difende a spada tratta l'umiliazione subita, è questa la colpa di cui si macchia.

A chi lo interroga continuamente sul significato politico dei suoi film, Panahi risponde portando il concetto su un ulteriore piano; quando infatti gli viene chiesto se *Il cerchio*

o *Offside* siano pellicole che rimandano ad una difesa femminista dei diritti delle donne contro il sopruso degli uomini, “si parla di umanità” dice, e “uomini e donne fanno parte dell’umanità”. Non esistono in questa visione schieramenti, anche gli uomini sono dentro a molti cerchi e anche loro contribuiscono ad essere parte di un mondo pieno di costrizioni.

Il suo approfondire e descrivere lo struggimento umano, le difficoltà che tutti attraversano non legate a una visione solo autoreferenziale ma più ampia, avviene senza che quello status venga considerato unico ma anzi, con la piena consapevolezza che esso è solo uno degli esempi di restrizione possibili nel mondo. Il regista stesso, nel parlare delle difficoltà riservate ai registi iraniani risponde che ci sono difficoltà di portata simile in moltissimi paesi, alcuni afflitti da problemi politici, altri da mancanza di un pubblico pronto ad accogliere una certa cinematografia, altri colpiti da problematiche economiche legate alla valorizzazione della cultura. Ognuno ha il suo struggimento in definitiva e nessuno di essi è peggiore o migliore, si parla semplicemente di umanità.

#### 4.4 *Il movimento e l’immobilismo*

Come già accennato precedentemente Panahi, così come Kiarostami, lavora molto con il movimento; il viaggio del protagonista, a piedi, in macchina, inizia sempre da un punto e giunge ad un altro e fisicamente c’è sempre uno spostamento dei personaggi.

I primi lungometraggi sono composti da bambini, donne e uomini che, a piedi o grazie a mezzi, si muovono attraverso la città per tornare a casa, per cercare di scappare da qualcosa o per ottemperare a un compito<sup>73</sup>.

Con *Offside* abbiamo lo spartiacque tra la prima tendenza e tutto ciò che verrà in seguito. In questo film, che è metà in stile documentaristico e metà finzione, il movimento è anch'esso trattato come un passaggio, tra le donne costrette in un recinto dal quale non possono vedere la partita e la scena finale nella quale tutti, donne e uomini, camminano per le strade festanti per la vittoria.

A seguito dell'uscita di questo film e delle vicissitudini che colpiscono il cineasta, egli si ritrova a cambiare totalmente registro, per cause di forza maggiore, ovvero la condanna che pende sulla sua testa.



*(Oro rosso)*

---

<sup>73</sup> *Il palloncino bianco – Lo specchio – Il cerchio – Oro rosso*

Si apre una nuova stagione forzata e con essa nuovi spiragli, fatti di pellicole girate con strumenti amatoriali, dentro casa, oscurando le finestre. *This is not a film* e *Closed curtain* rappresentano la nuova realtà di vita e registica dell'autore e il fatto stesso che esistano e che siano arrivati nelle mani dei festival europei, riscatta l'immobilismo di cui sono carichi.

Questo rappresenta per Panahi il momento del fermarsi, di uno stop imposto, in cui è obbligato a "stare" e non più a "girare"; ma la stasi non porta con sé il silenzio, mai, e ciò che non può essere mostrato viene raccontato.

Prima erano i personaggi a muoversi e il regista e la macchina da presa con loro, ora l'autore è fermo, e sono i suoi personaggi a cercarlo, a entrare in casa e poi sparire dietro la porta d'ingresso.

In un passaggio successivo e nei seguenti film, Panahi trova nuove soluzioni, non si arrende ma accetta la sua condizione confrontandosi con ciò che gli è ancora possibile mettere in campo. Riprende in mano un espediente molto usato da Kiarostami, l'automobile, e lo utilizza per continuare a indagare il reale.



*(Taxi Teheran)*

Nelle due opere successive *Taxi Teheran* e *Tre volti*, l'automobile diviene il mezzo principale, complice per poter attuare il progetto di nuovi film. L'immobilismo rimane, il regista è alla guida e forse, per essere maggiormente partecipe, si mostra in prima persona, come per confermare al pubblico e a se stesso che lui come uomo e regista continua a vivere.

I personaggi entrano ed escono dalla macchina, è lui che li raccoglie lungo la strada, li ascolta, parla con loro, recita con loro e poi li lascia andare. Torna l'idea di movimento ma diviene lui il loro traghettatore, come se, senza quell'automobile fossero impossibilitati a muovere le loro gambe di personaggi. Panahi stravolge così il suo metodo per potersi esprimere e per poterlo fare il più liberamente possibile.



*(Tre volti)*

Nell'ultimo film infine<sup>74</sup>, sempre tramite l'automobile, trova nuovi spazi oltre ai confini della città. Anche qui si rende protagonista e regista, lasciando sempre lo spettatore nel limbo di non sapere se ciò che vede sia reale o costruito, aggiungendo complessità alla storia e implementando la capacità di espressione del film stesso.

#### 4.5 *Conclusione*

I temi qui riassunti e analizzati favoriscono un'idea del regista che richiama quella omerica, di *polytropos*, l'uomo "dal multiforme ingegno", che non si ferma di fronte alle avversità e alle costrizioni ma, con il supporto lungo la strada, in questo caso dato da direttori e festival cinematografici, continua a esprimersi ed esce dal suo cerchio.

---

<sup>74</sup> *Tre volti*

Che siano i mezzi limitati, la censura stringente, una condanna o altro a bloccarlo, ecco che l'autore è esso stesso un esempio, non solo cinematografico, di chi trova soluzioni per problemi apparentemente impossibili da superare. Panahi si esprime proprio scavando a fondo in quegli spiragli di luce lasciati aperti, trova soluzioni per salvare i suoi film e con essi se stesso.

## CONCLUSIONE

*Should artists be criminalized for the inner workings of their minds?*<sup>75</sup>

La domanda del regista ha un potere dirompente, innesca interrogativi, e pone una questione sul piano della sua condizione e di quella di tanti altri. Può l'arte essere condannata? E può chi la crea subire persecuzioni solo per averla ideata nella sua mente? Il grido è esasperato, l'artista si sente braccato, e in una tale condizione potrebbe anche scegliere di cedere all'autocensura, l'autocontrollo cioè di quelle idee che già sa che potrebbero non essere accolte. Cos'è l'autocensura se non una forma di protezione che la mente dell'artista mette in atto per proteggersi da estenuanti rifiuti e percorsi irti di difficoltà? L'autore afferma di non averne mai fatto uso, ma dalla storia del cinema, in particolare iraniano, si è appreso quanto questa modalità sia sempre stata utilizzata da molti artisti e ancora oggi sia di uso comune.

Come Panahi anche la sua opera pone allo spettatore molteplici domande; e questo lo fa senza la pretesa di far corrispondere una risposta certa a ognuna di esse.

Ci si chiederà, al termine di questo percorso, dove il regista sia ora, citando il documentario commissionatogli dal Centre Pompidou *Où en êtes-vous, Jafar Panahi?* (*Où en êtes-vous, Jafar Panahi?*, 2016). Ci si scandalizzerà per il senso d'ingiustizia a cui si è assistito in *Il cerchio* e in *Oro rosso* e si proverà compassione

---

<sup>75</sup> TODD D., Op. cit, p.xi

per l'immagine che di sé ci ha consegnato in contributi come *This is not a film* e *Closed Curtain*. Lo spettatore potrebbe inoltre sentirsi disorientato come la protagonista de *Lo specchio* conoscendo la vicissitudine giudiziaria e le numerose privazioni subiti dal regista.

C'è una sorta di cerchio che, anche all'interno della produzione dell'autore, si intravede: quello in cui Panahi come la sua prima piccola protagonista Razied<sup>76</sup>, spinto da un desiderio più alto, e cioè dal bisogno di esprimersi, nelle ultime due pellicole, trova il modo di farcela di nuovo. Quando il tempo sembra essere finito e l'unica cosa che rimane da fare sembra essere tornare a casa, festeggiare il capodanno, e rassegnarsi a recuperare la banconota dopo le feste, ecco che grazie alla caparbietà e all'astuzia si riesce invece nell'intento<sup>77</sup>.

Con *Taxi Teheran* e *Tre volti* il cineasta è andato oltre la linea di confine tracciata dalla giustizia iraniana, come quella che lui stesso aveva disegnato sul suo tappeto<sup>78</sup>, e che a quel tempo sembrava insuperabile; ha così trovato anche lui un espediente per riuscire a raggiungere la banconota in fondo alla cantina<sup>79</sup>.

---

<sup>76</sup> In *Il palloncino bianco* la protagonista esce di casa per comprare un pesce rosso nuovo, non accontentandosi di quello che ha già in giardino.

<sup>77</sup> Sempre ne *Il palloncino bianco*, poco prima dello scoccare del capodanno sembra impossibile recuperare la banconota e sembra che la bambina non possa definitivamente comprare il tanto desiderato pesce rosso.

<sup>78</sup> In *This is not a film* il regista traccia con lo scotch di carta i confini di una casa sul tappeto, ipotetico set per una sceneggiatura che ha scritto e che, a causa della condanna, non potrà girare.

<sup>79</sup> In *Il palloncino bianco* la protagonista, con l'aiuto di alcuni ragazzi, trova il modo di recuperare la banconota perduta e finalmente poter comprare il pesce rosso.

Come già affermato, non ama che le persone accettino la loro condizione e le loro restrizioni, e lui stesso tenta continuamente di non farlo, di non cadere nella rassegnazione e nell'idea che una qualunque situazione non possa essere modificata a proprio favore. In quest'ottica, l'opera intera di Panahi assume un significato che trascende il confine artistico in sé e giunge a permeare e coinvolgere la sua stessa vita e la performance d'arte vivente più grande che lui stesso ha potuto mettere in scena, quella della sua azione di resistenza.

Ma questa è una battaglia che il regista non combatte da solo; proprio come Razied, egli ha trovato lungo la strada personaggi pronti a sposare la sua causa, e a sostenerlo. Una presa di posizione importante è quella del Festival di Berlino, istituzione che, sia attraverso i propri premi che attraverso momenti di visibilità dedicati alla causa del regista<sup>80</sup>, ha sempre mostrato appoggio e interesse alla sorte del cineasta.

In un circolo virtuoso che si è solo alimentato positivamente, Panahi e i festival occidentali hanno creato un precedente di speranza, per il regista stesso, che continua a produrre pellicole, sicuramente mosso da un sostegno costante da parte dell'estero e per chiunque nella sua condizione viene incoraggiato dalla possibilità di un cinema libero da tutte le proibizioni.

Creare un film per Panahi è come lanciare “una scheggia [...] che forza lo spettatore a pensare” e che lo invita a completare la visione, grazie al bagaglio di conoscenza

---

<sup>80</sup> Letture pubbliche di lettere o proiezioni di discorsi del regista in occasione delle aperture e di serate del Festival

personale che ognuno porta con sé. Una pellicola è un lavoro collaborativo, è un ponte tra regista, personaggi e spettatore, che si autoalimenta durante la visione conducendo a riflessioni aperte e questo rivendicando il cinema iraniano come un manifesto. Dice infatti “noi parliamo di piccoli eventi e di piccole cose”<sup>81</sup>, ed è attraverso questi spunti di vita quotidiana che si attua l’approfondimento, partendo da situazioni tipiche nelle quali si potrebbe pensare di non vedere nulla di interessante. Se davvero le dinamiche umane non differiscono tra loro, se non per l’entità e il grado di coinvolgimento di più persone, allora è di sicuro vero che analizzare piccoli stralci di realtà ha una potenza almeno uguale a osservare esistenze più complesse. Nel dubbio Panahi mette in strada se stesso e i suoi personaggi, li mette in moto; in un momento di grande crisi personale e artistica, il regista, interpellato<sup>82</sup>, si mette in macchina verso la tomba dell’amico e maestro, come a dimostrare che rimangono alcuni punti saldi nei percorsi artistici e personali di ciascuno. L’espedito funge anche da riflessione, come a voler ritornare a dove lui stesso è partito. Alla fine del documentario, ritroviamo l’uomo che non ha perso la sua fragilità e che non entra nel cimitero ma ne rimane al limitare. Lo stesso uomo che sfida la censura e una condanna giudiziaria nel suo paese, si ferma di fronte al cancello e dice a chi è con lui:

*Vai tu amico mio, sono venuto già molte volte ma non sono mai entrato. Il problema, lo stesso sulla tomba di mio padre e mia sorella, è che mi fa*

---

<sup>81</sup> TODD D., Op. cit., p.56

<sup>82</sup> Il Centre Pompidou nel 2016 gli commissiona il documentario *Où en êtes-vous, Jafar Panahi?*

*veramente male andare. Entrare per me sarebbe come se accettassi che loro non sono più dei nostri. Io so che sono partiti, ma in effetti, vorrei che restassero vivi per me.*<sup>83</sup>

Panahi sceglie di mostrare la sua fragilità legata alla perdita di una guida, come a ricreare ancora quella circolarità nel suo percorso che lo riconduce a chi l'ha educato, nel senso latino, di chi l'ha condotto fuori da sé e gli ha fatto scoprire ciò che poi sarebbe diventato.

Il lavoro e le opere presentate in questa tesi hanno valenze molteplici per chiunque sia pronto ad accoglierne i profondi significati; ciò che ad oggi è vero è che l'artista vive e continua a indagare la realtà, e il pubblico continua a partecipare e ad accogliere le sue sfide, qualunque esse siano.

---

<sup>83</sup> Citazione da *Où en êtes-vous, Jafar Panahi?*

## APPROFONDIMENTO

Parlare di Panahi e della sua vicenda è raccontare un caso in rappresentanza di tutti quei registi che nel Medio Oriente vivono quotidianamente condizioni di soprusi e ingiustizie legati alla loro attività artistica. Con dinamiche spesso uguali, questi artisti vengono arrestati, fermati negli aeroporti e spesso incarcerati e denunciati per opposizione nei confronti dei regimi che governano i loro paesi.

Nel confrontare alcune storie si possono notare azioni simili messe in atto sia da parte della censura, per bloccare o vietare i film dal punto di vista produttivo e distributivo, sia da parte della polizia per agire direttamente sulla persona.

Un altro caso riportato dalla stampa negli ultimi anni è quello di Mohammad Rasoulof, regista iraniano accusato nel 2017 di azione di propaganda contro il regime ma le cui pellicole, già da tempo, hanno subito la morsa della censura<sup>84</sup>.

La sorte di questo regista è ulteriormente intrecciata a quella di Panahi in quanto nel 2010 viene incarcerato per non aver chiesto l'autorizzazione per le riprese del suo film, proprio nella stessa prigione in cui era stato il collega.

Anche a lui è stato proibito di lasciare il paese per due anni e di svolgere attività politiche e sociali. Questo è solo un altro degli esempi di quanto l'attività di controllo del regime iraniano agisca per zittire quegli artisti che "infangano" il nome del paese

---

<sup>84</sup> *Iron Island (2005)* e *Manuscript don't burn (2010)* sono stati entrambi banditi in Iran

mostrandone lati oscuri, come la forte corruzione in *Lerd (Un uomo integro, Un homme intègre, 2017)*.<sup>85</sup>

La precarietà in cui questi artisti vivono e lavorano è perciò evidente e in particolar modo sentita dai festival occidentali che spesso divengono ponti di speranza per questi registi rinnegati in patria.

Un approfondimento tra tanti merita il Festival del Cinema di Berlino, istituzione del panorama cinematografico che apertamente ha scelto di sostenere registi perseguitati a causa della non libertà di espressione artistica. Quanto il Berlinale si sia spinto oltre per supportare gli artisti iraniani è testimoniato da un caso, definito da un giornalista tedesco “Il surreale caso della valigia” che ha visto intercettato all’aeroporto di Teheran un bagaglio contenente 60 film provenienti da registi iraniani.

I registi iraniani solitamente inviavano i film al Berlinale tramite internet ma questo si è rivelato essere un'altra via non ufficiale di ritiro; purtroppo per quella 67esima edizione del Festival, la confisca del “bottino visuale” ha fatto sì che l’Iran non avesse pellicole a rappresentarlo.

Questa vicenda “surreale” evidenzia chiaramente quanto il Festival stesso, come realtà artistica, abbia preso posizioni spesso politiche contro un sopruso perpetrato dal regime islamico, offrendo l’opportunità a molti registi di essere conosciuti

---

<sup>85</sup> *Cinecittà News, Il regista iraniano Mohammad Rasoulof fa appello per la condanna a un anno di carcere*, <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/53/79449/il-regista-iraniano-mohammad-rasoulof-fa-appello-per-la-condanna-a-un-anno-di-carcere.aspx>, consultato il 13/02/2020

internazionalmente e al contempo dando un messaggio molto forte rispetto alla difesa di uno dei diritti fondamentali dell'uomo, quello di espressione.

Citando l'art.11 della Carta dei diritti fondamentali dell'Unione Europea:

*Ogni individuo ha diritto alla libertà di espressione. Tale diritto include la libertà di opinione e la libertà di ricevere o di comunicare informazioni o idee senza che vi possa essere ingerenza da parte delle autorità pubbliche e senza limiti di frontiera. La libertà dei media e il loro pluralismo sono rispettati.*

Che questo diritto fondamentale e necessario sia una conquista nei paesi che ospitano molti dei più celebri festival cinematografici europei e che allo stesso tempo questa stessa libertà non sia concessa in paesi come l'Iran, è un dato di fatto.

Quanta responsabilità ha però un festival nell'agire con prese di posizione tanto forti da permettere a una vicenda di essere condivisa da tutti?

Il Berlinale diventa uno spazio di lotta, in cui attori, addetti e registi di film vietati in patria vengono fatti sfilare sul red carpet, a dimostrazione di quanto la cultura e l'arte possano combattere in prima linea per il lavoro di questi professionisti e per un futuro di artisti sempre più liberi<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> YATES S., *The 67th Berlinale Iran and the Surreal Case of Suitcase*, *Titre magazine*, <http://nationalethnicpresscouncil.com/node/11322>, consultato il 3/10/2019

## FILMOGRAFIA

### *Il palloncino bianco - Badkonak-e sefid (1995)*

Teheran, durante il capodanno islamico, la piccola Razied, convince la mamma a farle comprare un nuovo pesce rosso più bello di quelli dello stagno di casa.

Si dirige verso il mercato e nel tragitto un ammaestratore di serpenti le ruba la banconota che poi, riavuta, le cade nella cantina di una bottega chiusa il cui proprietario è assente. L'aiuto degli adulti è inutile, così il fratello va a cercare il proprietario; nel frattempo un giovane soldato parla con Razied raccontandole della sua vita e della sua famiglia e lei, all'inizio diffidente, lo ascolta.

Si scopre che il padrone sta facendo la doccia, passa un ragazzo con tre palloncini, Ali prende un'asta. Il giovane ragazzo vende due palloncini e compra tre gomme da masticare utili al recupero; Razied riesce a prendere la banconota, proprio quando compare il proprietario. Il fratello e la bambina corrono a comprare il pesce per poi tornare a casa.

### *Lo specchio - Ayneh (1997)*

La protagonista Mina è una bambina che, uscita da scuola, non trova nessuno che è venuto a prenderla. Dopo aver chiesto aiuto alla maestra, decide di prendere

l'autobus e tornare da sola, solo che non prende la giusta direzione e per questo si ritrova al capolinea opposto.

Mentre è ancora sull'autobus, Mina esplode all'improvviso e si toglie i costumi di scena come il velo e il falso gesso che aveva al braccio di fronte alla troupe e a Panahi stesso che tenta in tutti i modi di convincerla a finire le riprese. Lei invece decide di tornare a casa per una festa, allora il regista, servendosi del microfono ancora attaccato alla bambina e ancora in funzione, continua le riprese registrando il ritorno a casa della bimba di nascosto.

### *Il cerchio – Dayereh (2000)*

Una donna partorisce e un'ostetrica avvisa la madre della donna che è nata una bimba, ed è una disgrazia. Tre donne sono fuori dal carcere e tentano di evadere e fuggire dalla città, una di loro viene fermata da una guardia mentre le altre due si nascondono.

Narghess compra il biglietto grazie ai soldi dell'altra, Arezoo; prima di partire va a casa dell'amica, dove però viene accolta in malo modo.

Pari chiede ad una ex amica del carcere di aiutarla ad abortire illegalmente; ma Elhan si rifiuta, ora che ha cambiato vita. Nirè lascia per strada sua figlia perché qualcuno se ne prenda cura, poi prende un passaggio da un uomo in macchina; i due vengono accusati di prostituzione e lei fugge dalla macchina mentre una prostituta viene arrestata e portata in prigione con molte altre donne in una cella. tra

le quali, anche Narghess. Il telefono squilla e qualcuno chiede di una donna, Solmazi Gholami, la partorientista della prima scena, ma lei non c'è.

*Oro rosso – Talaye Sorkh (2003)*

Hussein e Ali sono due amici che vivono in una condizione poco agiata e desiderano una vita migliore. Hussein fa il portatore di pizze e con questo lavoro gira tutta la città. Finisce così per portare le pizze ad un giovane abbiente nella sua villa che lo invita ad entrare e a mangiare con lui. Dovendo consegnare ad un palazzo in cui c'è una festa privata si ritrova anche bloccato dalle guardie che hanno immobilizzato la zona per poter arrestare i partecipanti della festa stessa.

Hussein, che vuole comprare dei gioielli per la ragazza che deve sposare, entra in una gioielleria di lusso ma viene trattato da inferiore e così, alcuni giorni dopo, nel tentativo di rapinare quello stesso negozio, preso dal panico spara al proprietario mentre le sbarre dell'ingresso si chiudono alle sue spalle.

*Offside (2006)*

Una ragazza iraniana vuole assistere a una partita di calcio così si traveste da uomo e sale sull'autobus di tifosi che va allo stadio. Il padre si mette in cammino per la città per trovarla e dirle di non andare.

Al posto di blocco viene però scoperta e portata, insieme ad altre donne, in un recinto vicino a dove si svolge la partita. Da fuori si sentono le urla dei tifosi senza sapere che cosa succede nella partita e le donne vengono prese in giro da alcune guardie che non sono per niente interessate al mondo del calcio.

Al termine della partita però, tutti si riversano per le strade per festeggiare, e anche loro che non hanno visto la partita. Uomini e donne si riuniscono sulla strada e le ragazze si ripromettono di voler ritentare alla prossima partita.

*This is not a film – In film nist*, documentario (2011)

Casa del regista, Panahi affronta il problema di avere una possibile condanna a non poter più girare film. Parla apertamente alla camera esprimendo la sua preoccupazione riguardo al fatto di non poter essere più un regista. Tenta di girare una sceneggiatura già pronta sul tappeto di casa, poi inizia ad analizzare tutti i suoi film spiegando i motivi per cui sarebbe molto difficile girare senza avere la libertà dello spazio. Intanto la sua iguana gira libera per casa e il regista si rifiuta di accogliere un cane in casa perché potrebbe turbarla.

Cambia il punto di vista ed è lui a filmare con il cellulare il cameraman che fino a quel momento l'aveva ripreso, poi lui se ne va ed entra in casa un ragazzo che il regista riprende mentre scendono in ascensore fino ad uscire dal condominio. Il ragazzo porta via un bidone della spazzatura e in lontananza, dietro ad un cancello si scorgono dei falò.

*Closed curtain – Pardeh (2013)*

Un regista si rinchiude in una villa tirando tutte le tende alle finestre per proteggere il cane che ha con sé dagli integralisti per i quali è considerato proibito, intanto cerca di scrivere una sceneggiatura.

All'improvviso una ragazza e un ragazzo entrano in casa e così in scena, stanno scappando da una festa, anch'essa proibita, come il cane.

La ragazza ha tentato il suicidio e il ragazzo raccomanda al regista di controllarla in sua assenza perché non lo faccia ancora.

Appare Panahi in scena che strappa le tende e il velo che copre la macchina da presa. Degli operai bussano alla porta, aggiustano il vetro/schermo rotto e gli portano cibo confortandolo sul suo ritorno alla libertà. Panahi infine si immerge nelle acque del mare ma poi fa marcia indietro e torna dai suoi personaggi come a testimoniare che il cinema continuerà.

*Taxi Teheran – Taxi (2015)*

Il regista è l'autista di un taxi e diversi clienti salgono e scendono raccontando le loro storie e narrando l'Iran contemporaneo attraverso i loro punti di vista.

Un giovane borseggiatore discute animatamente con una donna affermando che sia necessaria la pena capitale in caso di furto, un venditore di DVD pirata definisce la sua attività come un lavoro culturale. Due signore anziane salgono in macchina

dicendo di essere convinte che i pesci rossi che portano dentro ad un bacino trasparente siano connessi alla loro vita; un giovane vuole fare il regista ma non sa che cosa vuole veramente riprendere. Hana, la nipotina del regista vuole partecipare ad un concorso di corti e riflette con lo zio sulla libertà di espressione e la censura. Un'avvocatesa, amica del regista, parla di un caso giudiziario riguardante l'arresto di una ragazza che voleva vedere una partita di volley.

*Tre volti – 3 rokh (2018)*

Una ragazza che aspira ad diventare attrice riprende il proprio suicidio con il cellulare chiedendo alla star del cinema iraniano Benhaz Jafari di aiutarla a convincere la famiglia e la comunità in cui vive a permetterle di realizzare il suo sogno.

L'attrice e il regista Panahi partono in macchina verso il villaggio sperduto in cui questa ragazzina vive per capire se il video sia o meno reale e per poter aiutare la ragazza. Nel villaggio, da cui la ragazza è sparita da tre giorni, i due, e soprattutto l'attrice, sono accolti calorosamente. Il terzo volto di cui si parla è quello di un'attrice la cui carriera era fiorente prima della rivoluzione ma che ora vive ai margini della comunità.

Alla fine la situazione si risolve grazie all'aiuto della star iraniana e mentre i due ritornano verso la città incrociano lungo la strada un camion pieno di giovenche pronte per essere accoppiate a dei tori.

## CRONOLOGIA

- 1960      Nascita di Jafar Panahi
- 1994      Panahi assiste Abbas Kiarostami sul set di *Sotto gli ulivi*
- 1995      Debutto del regista con il primo lungometraggio *Il palloncino bianco* con la sceneggiatura di Kiarostami, che vince la Caméra d'Or come miglior film al Cannes Film Festival (insieme ad altre premiazioni di festival). A causa del peggioramento delle relazioni con gli Stati Uniti, l'Iran tenta di ritirare il film dall'interesse dell' Academy of Motion Pictures Arts and Sciences e proibisce a Panahi di partecipare al Sundance Film Festival.
- 1997      Esce il suo secondo lungometraggio *Lo specchio* che trova critiche favorevoli nei festival all'estero.
- 2000      Viene realizzato *Il cerchio* ed è proibito in Iran dal Ministero della Cultura e della Guida Islamica. Senza aspettare il nullaosta, il regista lo invia al Festival internazionale del Cinema di Venezia dove vince il Leone D'oro.

- 2003 *Oro rosso*, scritto anch'esso da Kiarostami, viene proibito in Iran dal Ministero. Panahi, ancora una volta senza permesso, invia il film ai festival, e lo distribuisce all'estero. Vince il Premio Un Certain Regard a Cannes. Viene arrestato e interrogato dal Ministero della sicurezza in Iran.
- 2006 Il Festival Internazionale del cinema di Berlino premia *Offside* con il Gran Premio della Giuria (Orso D'Argento). Anche senza i diritti ufficiali di distribuzione il film viene ampiamente visto in Iran grazie alla diffusione illegale di DVD.
- 2009 A seguito dell'elezione di Mahmoud Ahmadinejad sospettata di irregolarità, milioni di iraniani si uniscono al "Movimento Verde" e protestano per i brogli elettorali scendendo nelle strade. In questo clima, in luglio Panahi partecipa alla commemorazione per la morte il mese precedente di una insorta Neda Agha-Soltan, e viene arrestato per la seconda volta e rilasciato dopo due giorni.
- 2010 In marzo, il regista viene arrestato ancora, questa volta prelevato da casa sua insieme ad altre diciotto persone, tutte rilasciate dopo nei giorni e settimane successivi a parte lui. Cinquanta personalità del cinema iraniano firma una petizione chiedono il suo rilascio. Dopo un

mese anche molti registi americani firmano una lettera con la stessa richiesta. In maggio viene rilasciato per una somma di 200,000 dollari e nello stesso periodo, la giuria del Festival di Cannes lascia una sedia vuota per simboleggiare la sua assenza. In dicembre, viene condannato di collusione, associazionismo, e attività di propaganda contro la Repubblica Islamica dell'Iran. La sentenza prevede sei anni in prigione e vent'anni di divieto di fare film, scrivere sceneggiature, rilasciare interviste e lasciare il paese (ad eccezione del Pellegrinaggio verso la Mecca).

2011 Al 61esimo Festival di Berlino, Isabella Rossellini legge pubblicamente una lettera scritta da Panahi. Nell'attesa della condanna, il regista sfida il divieto con *This is not a film*. La corte non accoglie il suo appello e conferma la condanna.

2013 Il suo secondo film *Closed curtain*, dopo la condanna della corte giudiziaria, viene premiato al 63esimo Festival di Berlino con l'Orso d'Argento per la Migliore Sceneggiatura.

2015 *Taxi Teheran* vince l'Orso d'Oro al 65esimo Festival di Berlino

2018 *Tre volti* vince il premio per la Migliore Sceneggiatura

## BIBLIOGRAFIA

- BISONI C., *La critica cinematografica, metodo, storia e scrittura*, Bologna, Archetipolibri, 2006
  
- DALLA GASSA M., *Abbas Kiarostami*, Genova, Le Mani editore, 2000
  
- GINSEBERG T. – LIPPARD C., *Historical dictionary of Middle Eastern Cinema*, The Scarecrow Press Inc., 2010
  
- NAFICY A., *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, 2001
  
- SABAHI F., *Storia dell'Iran 1890 – 2008*, Milano, Bruno Mondadori, 2009
  
- TODD D., *Jafar Panahi Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 2019
  
- TORNESELLO N. L., *Il cinema persiano*, Roma, Jouvence Editoriale, 2003

- GONUL DONMEZ-COLIN, *Cinema of the other, A Personal Journey with Film-Makers from the Middle East and Central Asia*, Bristol, Intellect, The Cromwell Press, 2006

## SITOGRAFIA

- Freedom House - Championing Democracy, *Freedom in the World: Country report, Iran 2018*, <https://freedomhouse.org/>, consultato il 20/11/2019
  
- ZAMBORLINI E., *Il ruolo della censura nell'Iran pre e post-rivoluzionario*, Venezia, AsiaMedia Università Ca' Foscari di Venezia, [https://www.unive.it/pag/15182/?tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=1816&cHash=7ad3fa6736a451544331396b5e548ef0](https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=1816&cHash=7ad3fa6736a451544331396b5e548ef0), consultato il 21/11/2019
  
- *Open letter from Jafar Panahi – On the occasion of the opening of 61<sup>st</sup> Berlinale*, Berlinale official website, Annual archives, 2011 [https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2011/06b\\_berlinale\\_themen\\_2011/open-letter-panahi.html](https://www.berlinale.de/en/archive/jahresarchive/2011/06b_berlinale_themen_2011/open-letter-panahi.html), consultato il 21/11/2019
  
- CERQUETTI M. – COLAMARTINO F. – DALLA GASSA M. – ZAMBORLINI E., *Cronologia Iran*, AsiaMedia Università Ca' Foscari di Venezia, [https://www.unive.it/pag/15182/?tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=2146&cHash=03fbeb9978dcd19965a38d3278c3a82f](https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=2146&cHash=03fbeb9978dcd19965a38d3278c3a82f), consultato il 23/11/2019

- ZAMBORLINI E. – DELLA GASSA M., *Cinema islamico*, AsiaMedia Università Ca' Foscari di Venezia,  
  
[https://www.unive.it/pag/15182/?tx\\_news\\_pi1%5Bnews%5D=806&cHash=a2b97de8573d3506cfa61cc124512d20](https://www.unive.it/pag/15182/?tx_news_pi1%5Bnews%5D=806&cHash=a2b97de8573d3506cfa61cc124512d20), consultato il 23/11/2019
  
- MACAULAY S., *U.S. directors call for Jafar Panahi's release*, Filmmaker Magazine, Filmmaking, <https://filmmakermagazine.com/7987-u-s-directors-call-for-jafar-panahis-release/#.XkVq8zJKjIU>, consultato il 1/12/2019
  
- YATES S. - *The 67th Berlinale Iran and the Surreal Case of Suitcase*, Titre magazine, <http://nationaletnicpresscouncil.com/node/11322>, consultato il 3/10/2019
  
- Cinecittà News, *Il regista iraniano Mohammad Rasoulof fa appello per la condanna a un anno di carcere*, <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/53/79449/il-regista-iraniano-mohammad-rasoulof-fa-appello-per-la-condanna-a-un-anno-di-carcere.aspx>, consultato il 13/02/2020