

i quaderni del *cineforum*

4

IL VELO SULLO SCHERMO

Viaggio nel cinema iraniano
a cura di **CLAUDIO ZITO**

CINEFORUM DEL CIRCOLO

CIRCOLO FAMILIARE DI
UNITÀ PROLETARIA



IL VELO SULLO SCHERMO

Viaggio nel cinema iraniano

a cura di Claudio Zito

I Quaderni del Cineforum

**Cineforum del Circolo
Circolo familiare di Unità proletaria
*Febbraio - marzo 2009***

Viaggio nel cinema iraniano

*Ciò che vi dico stasera, in futuro apparirà ovvio:
oggi i migliori film del mondo vengono realizzati in Iran.*

Werner Herzog, 1995

Premiato nei principali festival internazionali, acclamato dalla critica, il cinema iraniano è stato per un decennio buono, a partire dalla fine degli anni ottanta, un punto di riferimento per cinefili e addetti ai lavori.

Si tratta di una cinematografia relativamente giovane, che nasce nel secondo dopoguerra e si sviluppa negli anni successivi alternando momenti di fermento a periodi di stasi, fino alla svolta, per il cinema come per il Paese, dell'esperienza khomeinista, fenomeno storicamente inedito che coniuga rivoluzione e reazione.

Per quanto concerne la settima arte, una prima stretta repressiva portata dal nuovo regime ha durata breve. Come molti leader autoritari che l'hanno preceduto, non solo in Occidente, anche l'Ayatollah Supremo intuisce le enormi potenzialità del cinema quale strumento di propaganda politica.

Nella prima metà degli anni Ottanta prosegue così la gavetta, spesso cominciata nel decennio precedente, di alcuni autori che saranno protagonisti dell'imminente Nouvelle Vague persiana.

Nei film realizzati in questo periodo troviamo in particolare due tematiche: la violenta repressione che veniva esercitata dalla Savak, la micidiale polizia politica dell'ultimo scià, Reza Pahlevi e la cosiddetta *guerra imposta*, quella seguita all'invasione delle truppe irachene. Conflitto che in quel periodo sta decimando un'intera generazione: attualmente il sessanta per cento della popolazione iraniana ha meno di trent'anni; spesso si tratta di ragazzi cui in tenera età è stato inculcato l'odio verso Saddam Hussein e i suoi seguaci.

Nella seconda metà del decennio alcuni giovani registi, come Mohsen Makhmalbaf, Abbas Kiarostami, Amir Naderi e altri autori un po' meno noti ma non per questo meno validi, raggiungono la piena maturità espressiva e realizzano una serie di opere apprezzate innanzi tutto in patria, dove però spesso incappano nelle maglie della censura, ma anche all'estero, dove il Nuovo Cinema Iraniano ottiene un sempre maggior seguito.

I cinefili occidentali apprezzano una cinematografia che appare erede del Neorealismo italiano, che coniuga una sublime poetica dei piccoli oggetti con acute riflessioni metacineematografiche, che racconta con arguzia e sensibilità esperienze di vita quotidiana che assumono un respiro universale, che consegna alla memoria indimenticabili volti di attori non professionisti, spesso bambini, protagonisti di vicende commoventi.

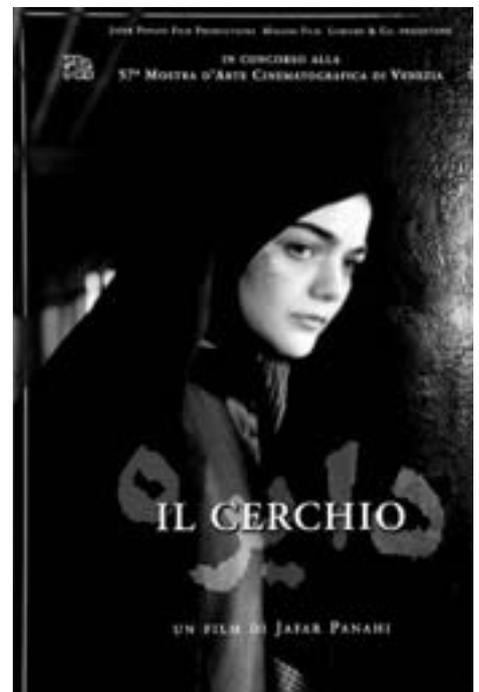
Negli anni '90, col governo del Partito Reformista del Presidente Khatami, la cinematografia nazionale riceve un nuovo impulso, fino alla definitiva consacrazione con la Palma d'oro assegnata al suo esponente più rappresentativo, Kiarostami, premiato nel 1997 per *Il sapore della ciliegia* e con il Leone d'oro ottenuto nel 2000 da *Il cerchio* del suo allievo Jafar Panahi, un giovane regista fortemente critico nei confronti del regime.

Come inevitabilmente accade, all'apogeo segue poi un relativo declino. Negli ultimi anni la critica e il pubblico internazionali hanno perso interesse verso il cinema iraniano. Ciò può essere spiegato con almeno due motivazioni: la tendenza alla ripetizione - di maniera - di alcuni stilemi e contenuti, riscontrabile ad esempio nella produzione della famiglia Makhmalbaf (hanno realizzato film, in qualità di registe, sia la moglie sia le due giovanissime figlie di Mohsen, queste ultime raccogliendo un'enorme messe di premi in festival di vario prestigio) e la nuova politica censoria del Presidente conservatore Ahmadinejad. Se da un lato il livello medio dei film iraniani sembrerebbe essere effettivamente calato, è però vero che alcuni giovani autori, come lo stesso Panahi o un altro allievo di Kiarostami, il curdo Ghobadi, hanno acquisito maturità e autonomia. I loro ultimi, splendidi film sono inediti in Italia, ma avrebbero senz'altro meritato una distribuzione.

IL CERCHIO

(*Dayereh*, 2000, Jafar Panahi)

Nargess Mamizadeh (Narghess), Maryiam Palvin Almani (Arezoo), Mojgan Faramarzi (la prostituta), Elhan Saboktatin (l'infermiera), Solmaz Panahi (Solmaz), Fereshteh Sadre Orafaiy (Pari).



la trama del film la trama la trama

Schermo nero. Dopo qualche istante partono i titoli di testa. Contemporaneamente si odono le urla strazianti di una donna che partorisce. Lo schermo si fa di colpo completamente bianco, lo sportello di una finestrella, collocato nel mezzo una parete (di un semplice ospedale o di una prigione?) viene aperto da una delle levatrici, che chiama la madre della donna, avvisandola che sua figlia ha dato alla luce una femmina.

L'anziana madre è incredula: l'ultima ecografia aveva dato esito opposto e la giovane madre verrà ripudiata dal marito. Chiede allora a una seconda ostetrica che conferma il sesso del neonato. La donna è sconvolta; dopo un'iniziale riluttanza trova il coraggio di dare, a un'altra sua figlia, la "triste" notizia.

La telecamera abbandona l'anziana donna, per seguire, senza stacchi di montaggio, prima brevemente la figlia che ha appreso il sesso del neonato poi, sempre senza stacchi, la vicenda di tre donne che ha inizio in prossimità di una cabina telefonica.

In brevissimo tempo avvengono tre eventi: una delle signore, Arezoo, non riesce a telefonare; la seconda, Narghess, viene interpellata da un passante che le chiede chi stia aspettando, mentre la prima crede che sia stata importunata e insegue l'uomo per ottenere spiegazioni; la terza si allontana e viene fermata da un Guardiano

della Rivoluzione, con le prime due che, nascondendosi dietro un'automobile, osservano la scena e si chiedono se la loro compagna abbia con sé un non meglio precisato permesso.

Perché le due non vogliono farsi vedere? Perché sono così nervose? Scopriremo che si tratta di detenute che stanno approfittando del citato permesso per tentare di evadere e di raggiungere il paese della seconda donna

Quest'ultima va alla ricerca di un'altra cabina telefonica, di un negozio gestito da un uomo che potrebbe aiutarle e di un posto per accendersi una sigaretta senza che sia tacciata di immoralità.

Le due si separano; Arezoo, fuori campo, è riuscita a rimediare un po' di soldi. Raggiunto il parcheggio dei pullman, però, si rifiuta di seguire Narghess al suo paese.

Narghess, col denaro che le ha procurato Arezoo, tenta di comprare il biglietto per il viaggio, riuscendoci grazie alla disponibilità del bigliettaio che le consente di superare un inghippo burocratico. Mancano dieci minuti alla partenza e Narghess ne approfitta per acquistare una camicia e per rintracciare Arezoo, che l'aveva abbandonata frettolosamente.

Reperitone l'indirizzo, si reca a casa sua, ricevendo una pessima accoglienza: il padre le dà della svergognata, mentre in un secondo tempo sopraggiungono i fratelli che hanno in mente di dare ad Arezoo una lezione. Mentre Narghess si allontana, i tre uomini discutono animosamente, mentre la telecamera, immobile all'esterno, registra solo i dialoghi, mentre Narghess è già altrove e la vista di ciò che accade nell'appartamento ci è preclusa dalla porta, che oscilla tra il chiuso e il socchiuso. È il turno di un nuovo personaggio, Parì: un'altra donna evasa che, faticando a trattenere conati di vomito, si reca da una sua amica bigliettaia. La camera le inquadra attraverso le grate della postazione dell'amica, che assomigliano alle sbarre di un carcere, mentre alcuni clienti intenti a comprare biglietti ci oscurano completamente la visuale.

Parì si fa accompagnare in macchina dalla sua amica Elhan, un'altra ex detenuta che ora lavora in pronto soccorso. Durante il tragitto, racconta che suo marito è stato fucilato.

All'ospedale, Parì confessa Elhan di essere incinta e di voler, con il suo aiuto, abortire, possibilità fino ad ora preclusale per la sua condizione di carcerata e di vedova. Elhan inizialmente prende tempo e torna al lavoro. Parì fatica ad attenderla ed è sempre più impaziente, anche perché nel frattempo ode il pianto di una donna che ha perso suo figlio e il racconto di un suicidio.

Alla fine Elhan dice dice di non potere aiutare l'amica, che in preda alla delusione vorrebbe accendersi una sigaretta, ma non può farlo. Se ne va accusando Elhan di essere diventata un'insensibile.

All'esterno, prova nuovamente, invano, a telefonare, mentre aiuta due soldati a fare la stessa cosa. I conati non le danno tregua.

Girovagando, si imbatte una bambina appena abbandonata, che si nasconde. Parì riesce a scorgere la madre e la raggiunge. Quest'ultima, che scopriremo chiamarsi Nirè, appare disperata e confida che sua figlia trovi qualcuno che sia in grado di prendersi cura di lei. Nel frattempo è un venditore di palloncini a prendere la pic-

cola per mano e a consegnarla alla polizia.

Comincia a tuonare, Nirè si incammina, lo sguardo perso, come a fissare il nulla. Fuori campo, un uomo accosta con la propria auto e le offre un passaggio, senza ottenere alcuna reazione dalla donna. Un secondo autista si ferma, senza proferir parola. Questa volta Nirè raccoglie il tacito invito e sale sull'auto. A un posto di blocco, un soldato si rivolge all'autista, di nome Hajaghà, come a un suo capo. Nirè si spaventa e implora l'uomo affinché non la denunci, giurando di non *fare il mestiere*. Questi la rimprovera severamente per aver accettato un passaggio da uno sconosciuto e le dice di attenderlo, mentre scende e si allontana, raggiungendo i suoi colleghi che hanno appena fermato una prostituta con un cliente. La prima sostiene di farlo per necessità economica, il secondo supplica Hajaghà di soprassedere per non rovinargli la reputazione. Nirè ne approfitta per fuggire di soppiatto, mentre a un gruppo di persone che stanno realizzando un filmino di nozze viene impedito di riprendere.

La prostituta viene fatta salire su un pullman militare, dove due soldati armati chiacchierano e canticchiano, mentre a lei è impedito di accendersi una sigaretta. Successivamente, però tutti iniziano a fumare e lei si accoda.

Uno stacco brusco ci conduce in prigione, dove viene portata la prostituta. Una panoramica ci lascia intravedere le altre donne presenti nella cella. Nella penombra, è possibile riconoscere almeno una protagonista del film, Narghess. Squilla il telefono e un soldato risponde: qualcuno chiede di Solmaze Gholami; il carceriere crede che si tratti della nuova arrivata, ma gli spettatori più attenti avranno riconosciuto il nome della donna che aveva partorito all'inizio del film. Comunque, nessuna delle detenute sostiene di essere Solmaze, anche se (o proprio perché) ciò avrebbe probabilmente comportato la scarcerazione.





Un'analisi

Il *cerchio* è l'opera numero tre di Jafar Panahi, nonché l'unico film iraniano, finora, ad aver ottenuto il Leone d'Oro a Venezia. Il regista ne ha curato anche il montaggio e, per la prima volta, la produzione.

Rispetto alle convenzioni del Nuovo Cinema Iraniano, questo lungometraggio si pone da un alto in continuità, ma dall'altro compie una netta rottura.

Andiamo per ordine. Il tema del cerchio è alquanto diffuso nella cinematografia persiana. Sia per quanto concerne la struttura dei film, sia per quanto riguarda metafore e immagini che si ritrovano nelle suddette opere. Un esempio per tutti è *Il ciclista* (1986) di Mohsen Makhmalbaf, che narra la storia di un immigrato afgano che, per pagare le cure a sua moglie malata, scommette di riuscire a pedalare per sette giorni consecutivi lungo un percorso circolare.

Il film di Panahi fa largo uso di allegorie, dimostrandosi anche in questo conforme alla tradizione. Quella del cerchio è la metafora dell'impossibilità di uscire dalla propria condizione da parte delle donne oppresse della società iraniana. Il lungometraggio ha inizio in un ospedale (a cui si accede percorrendo una scala a chiocciola, non l'unico percorso circolare del film) che sembra una prigione e si conclude in un carcere vero e proprio. Altri luoghi attraversati dal film rimandano alla medesima sensazione di claustrofobia, se non di prigionia vera e propria, prodotta dalle due metafore complementari del cerchio e del carcere e dallo stile del regista, che segue nervosamente le attrici (non professioniste, come si può notare dai frequenti sguardi in macchina) da vicino, staccando col montaggio il più tardi possibile.

All'interno di tale cornice emergono i desideri frustrati delle otto protagoniste. Nessuno risponde mai alle loro telefonate e la possibilità di partire è preclusa (altre due metafore dello stesso tenore). Persino un piccolo gesto trasgressivo, l'accendersi una sigaretta, incontra ostacoli di ogni sorta. Per due volte le donne del film parlano di un luogo terreno situato altrove come di un paradiso, sintetizzando così la speranza creata della fede con le problematiche reali della loro esistenza quotidiana.

La rottura praticata da Panahi risiede proprio nella denuncia sociale esplicita. Spesso i registi iraniani, specie della generazione precedente, hanno tentato di fare in modo che i loro film potessero essere visti anche in patria, aggirando la censura. Per non rinunciare a descrivere i problemi della loro società, hanno cercato di alludervi solamente, mostrandoli tra le righe, limitandosi a qualche accenno, magari narrando le vicende attraverso gli occhi di un bambino, ingenuo e innocente per definizione. Lo stesso Panahi era ricorso ai medesimi artifici.

Con *Il cerchio* Panahi svolta verso un cinema apertamente critico, politico (per quanto questa definizione non gli piaccia), duro e diretto. Anche la scelta di ambientare il film in città, in continuità con i film precedenti, non è così frequente in Iran e testimonia la volontà di operare nel cuore delle contraddizioni del Paese.

Ovviamente un'opzione simile non può passare inosservata, sotto gli occhi dei censori. Lo stesso regista se ne rende conto e inserisce una scena breve ma indicativa, sul finire del film, cui la critica non ha, colpevolmente, fatto caso: al posto di blocco dove vengono fer-

mate le donne accusate di meretricio, si avvicina una coppia che si trova in una condizione diametralmente opposta, poiché è nel giorno del suo matrimonio. Al seguito, gli invitati che stanno realizzando un film. Purtroppo per loro giunge perentorio l'ordine di uno dei soldati: *Qui non si può filmare!*

Con un espediente metacinematografico, tipicamente iraniano, Panahi ci dice che certe cose nel suo Paese si possono raccontare, altre proprio no.

Principali riconoscimenti

Premio Leone d'Oro Festival di Venezia 2000

Premio Fipresci Festival di Venezia 2000

Premio OCIC (Ufficio Cattolico Internazionale del Cinema) Festival di Venezia 2000

Premio Sergio Trasatti Festival di Venezia 2000

Premio Unicef Festival di Venezia 2000

Premio Miglior Film Uruguay International Film Festival 2001

Premio del Pubblico Uruguay International Film Festival 2001

Premio della Critica Uruguay International Film Festival 2001

Premio OCIC (menzione speciale) Uruguay International Film Festival 2001

Premio Fipresci Festival di San Sebastian 2001, Miglior film dell'anno

Premio Freedom of Expression, National Board of Review (Usa)

Recensioni



Dalla finestrella di un ospedale a quella di un carcere: in mezzo 8 piccole storie di donne (una delle quali invisibile), accomunate da un destino di sottomissione umiliata in una società fondata sul potere maschile. Lo sfondo è Teheran dove incombe, efficiente, la presenza occhiuta della polizia, la cui violenza strisciante è radicata nello stato delle cose. Il titolo indica la circolarità tematica – l'impossibilità di una via di fuga – ma anche la sua struttura narrativa: il movimento della cinepresa che passa da una donna all'altra, da un dolore all'altro. Gli occhi delle donne sono ora rassegnati, ora fieri e ribelli. Il 3° film di J. Panahi non ha forse il lirismo raffinato di Kiarostami o la tensione metaforica di Makhmalbaf, ma, nella durezza con cui registra la coincidenza tra oppressione politica e oppressione maschile, possiede semplicità, lucidità e fluidità ammirevoli. ****/*****

Morando Morandini, *Il Morandini* 2008



Il cerchio, del regista iraniano Jafar Panahi, non lascia speranze fin dal titolo. Una figura geometrica chiusa in se stessa, che per una volta non rimanda tanto alla perfezione della forma, quanto all'impossibilità di trovare una via di fuga. (...) *Il cerchio* è un grido soffocato, un moto d'angoscia, un atto di denuncia contro una situazione insopportabile. Il Leone d'oro vinto a Venezia premia il coraggio di un autore la cui opera, com'era fin troppo facile prevedere, incontra dure difficoltà in patria.

Luigi Pani, *Il Sole 24-Ore*, 17 settembre 2000



Nel titolo del film di Jafar Panahi c'è, implicito, il senso del suo intrecciarsi di racconti e insieme c'è la sua struttura. Quello e questa s'annunciano circolari: inizio e fine s'incontreranno e si confonderanno. In platea ci aspettiamo che il buio, un ulteriore nero totale, occupi di nuovo lo schermo a conclusione di queste storie di donne. E ci aspettiamo anche che siano, esse stesse, condannate a chiudersi ognuna in sé, a nascere dal buio e poi a tornarci. C'è, nella "prevedibilità" di stile e di narrazione che subito ci si dichiara, l'impronta del cinema di Panahi, così come abbiamo imparato a conoscerlo nei due film precedenti (...)

Non c'è più questo gioco, appunto, in *Il cerchio*: l'occhio del cinema resta al di fuori della realtà, interessato a registrarla, più che a penetrarla. E tuttavia il suo movimento dentro Teheran è, di nuovo, circolare. Lo è nel senso che non ha mete e che, incessantemente, torna sui propri passi. E lo è anche perché adotta spesso la tecnica - cioè lo "sguardo" - del piano sequenza, e dunque anche di quello che possiamo chiamare montaggio "interno". Inseguendo la donna anziana dell'inizio, per esempio, la macchina da presa incontra tre giovani donne, ognuna delle quali sarà per un po' protagonista. Il centro d'attenzione ora dunque si sposta, ma senza che il flusso di immagini venga interrotto. La prima storia, nata nel buio, nel buio torna a perdersi, e questa sua fine si confonde - senza soluzione di continuità, è appunto come su una linea narrativa circolare - con l'inizio di un'altra e poi di un'altra ancora. Struttura e senso qui si identificano. Le storie raccontate da Panahi non stanno su linee rette: le loro protagoniste non hanno passato e non hanno futuro. Ognuna in un certo senso si confonde con ogni altra, venendo dal nero d'una condizione terribile, e là risprofondando, dopo che - per il tempo breve di qualche inquadratura - la luce del cinema le ha illuminate. Molto si potrebbe dire, in rapporto alle singole donne di *Il cerchio*. Si potrebbe ricordarne la paura, la dipendenza addirittura giuridica dal maschio. Se ne potrebbero descrivere gli occhi, ora rassegnati e ora, invece, ribelli. Ma, appunto, già tutto è detto nel loro apparire per poi scomparire, nel loro emergere effimero dal niente. E quel niente è, per i loro uomini, un mondo che le immagini di Panahi ci svelano colmo di cose, di urgenze, e persino di "modernità occidentale". Di storia in storia, di doloroso niente in doloroso niente, il film giunge alla fine. Una prostituta viene condotta in una cella, alle sue spalle viene chiusa una porta, su cui uno spioncino quadrato da verso un altro locale: certo, non la sala parto dell'inizio, ma la stanza d'un carceriere. Su quest'immagine, e anzi sul buio in cui la regia la sprofonda, si chiude *Il cerchio*. In platea, ce ne resta una pena profonda, e anche una profonda ammirazione per la maestria narrativa di Panahi. E tuttavia soffriamo un rimpianto: ci manca la freschezza di *Il palloncino bianco*, ci manca la genialità di *Lo specchio*.

Roberto Escobar, *Il Sole 24-Ore*, 17 settembre 2000



Jafar Panahi è il terzo - con Kiarostami e Makhmalbaf - regista iraniano di fama internazionale. Col *Palloncino bianco* si è fatto un nome (*Camera d'or*, Cannes 1995) e ora arriva a Venezia in concorso e soprattutto in aura di autore. In effetti *Il cerchio* - ideato, montato e diretto da lui - è un film di un'ora e mezzo visibilissimo anche da chi non si occupi di etnologia o antropologia. Con quel che s'è visto al Lido, a un giorno dalla fine delle proiezioni, perfino un'opera esile come questa fa la sua figura.

Maurizio Cabona, *Il Giornale*, 8 settembre 2000



(...) forte, toccante, denso, eloquente, sconvolgente. (...) *Il cerchio* (*Dayereh*) di Jafar Panahi ci porta in Iran a raccontarci come è difficile essere donna nel mondo islamico, e chiude drammaticamente un ciclo aperto giocosamente cinque anni fa con *Il palloncino bianco*, che sembrava un inno alla forza e all'indipendenza delle bambine. Primo film totalmente esplicito di un cinema che per esistere ha sempre scelto la strada della favola e della metafora, *Il cerchio*, con stile impeccabile ed economia di effetti, ci mostra come vivono le donne in Iran (e ci si chiede come sia riuscito a raccontarle senza che la censura sia intervenuta). (...) da questo circolo della emarginazione, in cui Panahi coniuga con maestria e passione la semplicità del realismo iraniano e l'astrazione di un apologo, esce un grido di aiuto, che fa di *Il cerchio* un film importante oltre che bello.

Irene Bignardi, *La Repubblica*, 8 settembre 2000



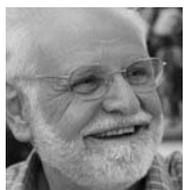
Dayereh (*Il cerchio*) di Jafar Panahi (iraniano, già autore de *Il palloncino bianco*) è percorso da una costante terribile ansietà, che è la stessa delle donne protagoniste del ritratto femminile collettivo offerto dal film: un timore perenne di sbagliare, di essere colpevoli, di venir rimproverate e punite, che induce le donne a camminare rasente i muri con gli occhi bassi e l'affannoso passo veloce, a coprirsi e ricoprirsi nervosamente la testa con lo scialle. Attraverso i diversi personaggi, il regista racconta la vita delle donne in Iran (...) Condizioni di vita simili risultano ancora più impressionanti perché più o meno non sono diverse da quelle delle donne italiane nel Paese rurale degli anni precedenti la seconda guerra mondiale (neppure dal medico potevano andare da sole): povertà, ignoranza e oppressione religiosa danno sempre gli stessi risultati antifemminili. Il film è molto interessante, bello per la capacità totale di armonizzare la materia del racconto e la sua forma inquieta, interpretato da attrici efficaci, eloquenti.

Lietta Tornabuoni, *La Stampa*, 8 settembre 2000



Panahi, il più neorealista (ma anche il più "urbano") degli autori post-Kiarostami, ha uno stile personale e riconoscibile, fatto di ardite ellissi (non conosciamo nulla né del passato né del futuro dei personaggi) e di un minuzioso accumulo di dettagli rivelatori. Un metodo qui leggermente più calcolato e dimostrativo (quindi manierista) che in passato, ma che non va a scapito di un film a tratti splendido e sempre fin troppo chiaro nelle sue efficaci e allarmanti simbologie. ***½/****

Paolo Mereghetti, *Il Mereghetti, Dizionario dei film 2006*



Il cerchio è uno dei più bei film visti al Festival di Venezia. Panahi ritorna allo schema narrativo del suo primo successo, *Il palloncino bianco*, colpevole di qualche leziosità e concessione alla linea "arazzista" e "miniaturista" del cinema kiarostamiano, minimalista e timorato nei confronti di una realtà socialmente culturalmente politicamente tremenda come quella del suo paese. *Il cerchio* (nel senso della giostra, della ronde) è lo schema narrativo che lega tra loro vicende e personaggi diversi, tutti femminili. È anche il cerchio di una storia dentro la quale la possibilità delle donne di raggiungere un tanto di autonomia e indipendenza sembra indefini-

tamente bloccata. È di donne chiuse nel cerchio che Panahi ci parla, ricordandoci come alle conquiste delle occidentali e ricche corrispondano in altre parti del mondo oppressioni terribili. Di donna in donna e di storia in storia, con una semplicità e una fluidità quasi magistrali, Panahi ci parla di un'uscita provvisoria dalla prigione, di un'uscita per ora senza sbocchi. Si parla di oppressione politica e di maschile oppressione, che lì sono lo stesso; di chador e di aborto, di abbandono dei figli per impossibilità di crescerli e di sigarette vietate alle donne. Si parla di un regime maschile dove la complicità tra i maschi è fatta di arroganza e pavidità. Chissà come reagirà l'Iran ufficiale dopo il premio. Chissà anche come reagiranno gli arazzisti e miniaturisti della tradizione, del regime.

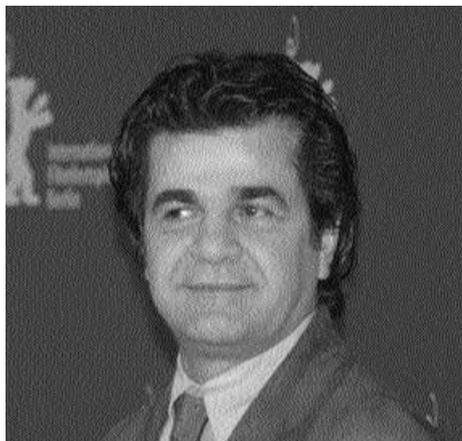
Goffredo Fofi, *Film Tv*, ottobre 2000



(...) Panahi svolge il suo racconto come se quelli rappresentati fossero i normali problemi che la donna iraniana deve vivere ogni giorno. (...) sono situazioni certamente possibili in Iran, come in molti altri Paesi del mondo, ma la realtà iraniana è fatta anche e soprattutto di donne medico, di donne manager, di insegnanti universitarie o anche di lavoratrici e casalinghe che però, all'interno del sistema, vivono un'esistenza normale, non soggette alle restrizioni e alle discriminazioni che il regista racconta.

(...) Anche in questo film compare il concetto di "circularità", che viene qui addirittura indicato esplicitamente nel titolo. Ogni donna ne incontra un'altra e il regista abbandona la prima per seguire i casi della seconda, e così via. Ma non si tratta di un film a episodi, poiché l'omogeneità dell'assunto rende univoco il contenuto e, malgrado l'uso di alcuni stilemi caratteristici di Kiarostami, del quale è stato assistente (i lunghi piani-sequenza, il montaggio fluido, i movimenti morbidi della macchina da presa), Panahi, rispetto al maestro esibisce una maggior durezza di linguaggio, e inoltre riesce qui a inventare alcune soluzioni originali (si veda l'episodio della fuga dalla macchina del poliziotto della donna fermata) che ne identificano l'interessante personalità.

Fulvio Capezzuoli, *Il sapore della bellezza – Il cinema iraniano e la sua poesia*, Gremese editore, Roma 2003



Il regista

Jafar Panahi (Mianeh 1960) è un talento precoce. A dieci anni scrive il suo primo libro, che trionfa in un concorso letterario, e comincia a prendere confidenza con la macchina da presa. Dopo aver combattuto come militare di leva nella guerra Iran-Iraq, si iscrive all'Università del cinema e della televisione di Teheran. Nel 1994 è assistente alla regia nel film *Sotto gli ulivi* di Abbas Kiarostami. Una sceneggiatura di quest'ultimo è l'occasione per il suo debutto nel lungometraggio come montatore e regista. Il film, che si intitola

Il palloncino bianco, viene premiato con la *Camera d'or* a Cannes. L'opera presenta una serie di elementi tipici della poetica del suo sceneggiatore, a partire dalla scelta e dalla caratterizzazione della protagonista, una bambina caparbia e infaticabile che, nel giorno del capodanno islamico, fa di tutto per riuscire ad acquistare un pesce rosso.

Del 1997 è invece *Lo specchio*. Panahi – per la prima volta anche produttore e sceneggiatore- ritrova la protagonista del film precedente e prosegue nello svolgimento di tematiche tipiche del cinema del suo Paese e di Kiarostami. Qui è particolarmente evidente lo svelamento della finzione cinematografica. La critica apprezza comunque e *Lo specchio* ottiene il Pardo d'oro a Locarno.

La consacrazione definitiva arriva con *Il cerchio* (2000), unico film iraniano (fino ad ora) ad aver conquistato il Leone d'oro a Venezia e primo film prodotto dalla Jafar Panahi Film Productions. Nel mostrare le vicissitudini di otto donne oppresse ed emarginate, lo stile del regista si fa decisamente più maturo, la critica sociale esplicita. Il risultato è eccellente, ma le autorità persiane, come è prevedibile, bloccano il film.

Anche all'estero non mancano le disavventure. Nel maggio 2001 (dunque prima degli attentati di al-Qaeda), durante uno scalo a New York, Panahi viene incatenato dalla polizia per dieci ore ed espulso dagli Stati Uniti.

La censura in patria è la sorte anche del capolavoro successivo, *Oro rosso* (2003), sceneggiato nuovamente da Kiarostami e premiato a Cannes nella sezione *Un certain regard*. Un'opera lontana dai cliché del cinema iraniano, vagamente *noir*, efficacissima nel mostrare una società rigidamente polarizzata e ipocrita. L'alienazione che ne deriva porterà il protagonista (che questa volta è un uomo) a compiere un gesto drammatico. Ma lo spettatore ne è già al corrente, data la struttura nuovamente circolare del film.

Offside (2006) è la storia di alcune donne che cercano di entrare allo stadio per assistere alla partita di calcio Iran-Giappone; in Iran tuttavia questa possibilità è preclusa loro. Il film – splendido – oltre a ottenere l'Orso d'argento a Berlino, genera un enorme dibattito sia in patria (dove il presidente Ahmadinejad, grande appassionato di calcio, tenta di modificare la legge, scontrandosi però con l'opposizione del clero più reazionario), sia all'estero. Ma non in Italia, dove il film, purtroppo, non viene distribuito.

Filmografia

1995 : Il palloncino bianco (Badkonake Sefid)

1997 : Lo specchio (Ayneh)

2000 : Il cerchio (Dayereh)

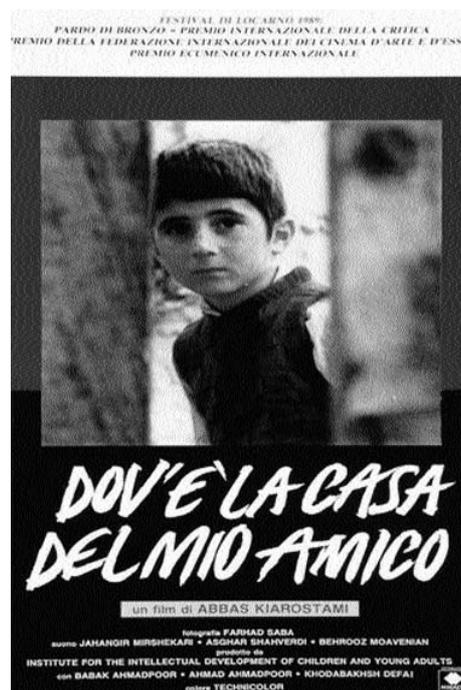
2003 : Oro rosso (Talaye sorkh)

2006 : Offside

DOV'E' LA CASA DEL MIO AMICO?

(*Khane-ye doust kodjast?*, 1987, Abbas Kiarostami)

Babek Ahmed Poor (Ahmad), Ahmad Ahmed Poor (Mohamed Reda Nematzadeh), Kheda Barech Defai (Il maestro), Iran Outari (La madre di Ahmad), Ait Ansari (Il padre di Ahmad)



la trama del film la trama del

I titoli di testa scorrono sull'immagine della porta socchiusa di una classe. Si sentono dei passi ed entra il maestro, che subito rimprovera gli alunni scalmanati, controlla i loro compiti e zittisce coloro che parlano senza essere interrogati. Uno dei bambini, Nematzadeh, si prende una sgridata per non aver scritto i compiti sul quaderno; il maestro gli strappa i fogli e il bimbo scoppia a piangere. Entra un ritardatario, accolto dal puntuale rimbrotto.

Nematzadeh non ha il quaderno perché l'ha lasciato a casa di suo cugino, che è anche un suo compagno di classe e che prontamente glielo restituisce.

I bambini escono di corsa da scuola, Nematzadeh cade per terra e il suo amico Ahmad lo aiuta ad alzarsi. Quando quest'ultimo arriva a casa, gli altri fanciulli gli dicono di uscire, ma lui rifiuta, dicendo di dovere fare i compiti. Sua madre è alle prese con il neonato che ha in braccio e non fa altro che rivolgersi ad Ahmad con ordini perentori. Intanto, suo cugino sta finendo i compiti, mentre Ahmad deve ancora incominciare. Sta per farlo quando si accorge di aver preso per sbaglio il quaderno di Nematzadeh. Lo dice alla madre, che però pensa sia una scusa per andare a giocare anziché studiare. Inoltre l'amico abita troppo lontano e la madre è inflessibile. Convinta che comunque Ahmad non stia studiando, lo manda a comprare il pane. Ahmad, senza farsi vedere, prende il quaderno di Nematzadeh e esce

che svolazzano, raccolti dalla madre e facendo sentire i latrati dei cani.

In classe: entra il maestro, mentre Ahmad è tra i ritardatari. Non è ancora arrivato quando il docente chiede i compiti, rimproverando chi non li ha svolti o non lo ha fatto correttamente. Nematzadeh apre la cartella e finge di cercare il quaderno; finalmente Ahmad arriva e glielo dà, con i compiti ricopiati. Il docente non si accorge di nulla e dà la sua approvazione per il buon lavoro svolto.



Un'analisi

Inseriti in una struttura circolare, troviamo in *Dov'è la casa del mio amico?* alcuni elementi tipici del regista e del cinema del suo Paese. Innanzi tutto la scelta di un bambino come protagonista: la critica all'educazione autoritaria cui i giovani iraniani vengono sottoposti è affrontata ripetutamente da Kiarostami nei suoi film (da *Il viaggiatore* a *Compiti a casa*), sia precedenti che successivi, così come l'incapacità degli adulti di ascoltarli e capir-

li emerge sempre con chiarezza. In Iran, i bambini sono costretti, dietro minaccia di punizioni, non solo a non sgarrare nello studio, ma anche a lavorare in casa per aiutare i genitori; Kiarostami, memore di un'infanzia relativamente travagliata e forte dell'esperienza maturata come direttore dell'Istituto per lo sviluppo intellettuale dei bambini e degli adolescenti, è particolarmente sensibile a questo tema.

Il padre di Ahmad è autoritario tanto quanto il maestro, anche se per tutta la prima parte nel film (come in tutto *Il palloncino bianco*, scritto da Kiarostami e diretto da Panahi) non lo si vede: si avverte soltanto la sua presenza minacciosa. Ciononostante, il giovane protagonista, con la sua caparbietà e attraverso azioni reiterate, riesce a ottenere il risultato sperato, malgrado la società svolga il ruolo di vero e proprio antagonista. Tuttavia, nel percorso di Ahmad, conta più il viaggio in sé, ovvero l'esperienza formativa, che la meta raggiunta.

Tali vicissitudini sono raccontate con uno stile semplice solo in apparenza, in parte sgrammaticato (stando ai parametri occidentali), basato sull'alternanza di inquadrature lunghe e

multiprospettiche, con qualche soggettiva e qualche falso raccordo e che verrà ulteriormente depurato nei film successivi del regista, il quale dopo l'enorme successo di pubblico in patria e un premio a Locarno, che lo farà conoscere in Europa e negli Stati Uniti, oserà maggiormente.

Quanto agli aspetti metacinematografici, non sono così assenti come sembrerebbe: si noti infatti la scelta di interporre spesso alcuni oggetti (lenzuola stese, un ammasso di rami e foglie, una porta trasportata a mano) tra la macchina da presa e i personaggi filmati, in modo da ostacolare la visione, e il gusto (più evidente nelle opere successive) per le inquadrature di cornici o oggetti affini, come a individuare un secondo piano di visuale.

Principali riconoscimenti

Premio Golden Plate (Miglior regista) Fajr Film Festival 1987

Premio Speciale della Giuria Fajr Film Festival 1987

Premio Pardo di Bronzo Festival di Locarno 1989

Premio FIPRESCI (Menzione speciale) Festival di Locarno 1989

Premio della Giuria Ecumenica (Menzione speciale) 1989

Recensioni



Si può fare un film di un'ora e mezzo sulla restituzione di un quaderno a un compagno di scuola che per sbaglio un ragazzino del villaggio di Koker ha messo nella propria cartella? È il film - il suo 1° lungometraggio in 35 mm a colori - che fece conoscere in Europa (3° premio a Locarno 1989) l'iraniano Kiarostami (1940), regista dal 1970. A livello realistico, è una parabola sul bisogno di comunicazione, di rapporto con il prossimo, di cambiare un ordine vecchio con un ordine nuovo: "Con ostinazione Ahmad buca il muro di incomprendimento profonda che divide il mondo dell'infanzia dal mondo adulto" (Emanuela Imperato). A una lettura di 2° grado, più metaforica, si arriva attraverso la traduzione esatta del titolo (Dov'è la dimora dell'Amico?), verso del poeta iraniano Sohrab Sepehri, citato nei titoli di testa. Ahmad e Nemattzadeh sono compagni di scuola e di banco, non amici. Abitano troppo lontano l'uno dall'altro e non possono giocare insieme, fuori dalla scuola. Ahmad non sa nemmeno dove abita il compagno. Perché quando finalmente lo trova, non entra, torna a casa, fa il suo compito e lo ricopia sul quaderno, ingannando così il maestro? Sa che non può rendere il quaderno tale e quale al suo proprietario? Comprende, a due passi dal fiore della solitudine, che non avrà mai risposta alla domanda: dov'è la dimora dell'Amico? (Che è uno dei nomi del profeta.) Quello di Kiarostami che pur si ferma sulla soglia del simbolico è anche un film mistico: il fascino della semplicità. **** / *****

Morando Morandini, *Il Morandini 2008*



Un bambino che vive in un villaggio iraniano cerca di raggiungere un compagno che abita in un altro paesino. Deve consegnargli il quaderno che per errore è rimasto nella sua cartella. Se non potrà fare i compiti, il compagno verrà punito. Kiarostami racconta con tempi sospesi la microdissea del suo protagonista. Sembrano non esserci speranze per l'infanzia iraniana, se non quelle che sorgono dalla forza e dalla generosità interiore. Opera prima della trilogia dedicata alla difficoltà di essere giovani. *** / *****

Pino Farinotti, *Il Farinotti 2007*



Kiarostami mette in scena con apparente neutralità le peregrinazioni di Ahmad tra adulti indifferenti e ostili: ma poco per volta lo spettatore si ritrova dentro la storia, a soffrire col piccolo protagonista. Si potrebbe citare Rossellini per la purezza dello sguardo e il taglio semidocumentaristico; Bresson per la depurazione formale e per la bellezza mai estetizzante delle immagini; ma non si deve cadere nel vizio di ricondurre al noto ciò cui non si è abituati. Kiarostami, tra i più conosciuti cineasti del suo paese, è semplicemente un grande maestro: che, con nulla, costruisce una suspense incredibile. Il realismo sfonda verso il fantastico (specie nell'uso del sonoro, con quel vento e quei latrati, e la poesia emerge sorprendendo lo spettatore (come il fiore nel quaderno nell'ultima, splendida immagine), lasciandolo disarmato. **** / ****

Paolo Mereghetti, *Il Mereghetti, dizionario dei film 2006*



Lasciamo perdere i moltissimi, colonizzati dall’America persino nell’immaginario, secondo i quali un film che non viene da Hollywood non merita di essere visto. L’amico del cinema che vuole salvarsi l’anima fruga da tempo nella programmazione quotidiana in cerca di chicche arrivate fortunosamente sul nostro mercato da paesi costretti ai margini o del Terzo Mondo. La buona occasione è ora offerta da un film iraniano di Abbas Kiarostami: un piccolo gioiello, realizzato a basso costo ma di alta risonanza espressiva, prodotto da un Istituto per lo sviluppo intellettuale dei bambini e degli adolescenti che ha già posto la cinematografia dell’Iran fra quelle asiatiche più interessanti.(...)

Elogio della solidarietà, un valore da coltivare fra i ragazzi, il film è peraltro un durissimo atto d’accusa contro l’educazione autoritaria e repressiva impartita da una società arcaica a un’infanzia cui non è riconosciuto nemmeno il diritto di essere ascoltata. Abbas Kiarostami è un regista di prima qualità. Descrive con grande efficacia il difficile, quasi assurdo rapporto fra Ahmad e la madre, inserendolo in un quadro di incomunicabilità che trova il suo riflesso scenografico in un dedalo di vicoli e mulattiere, e racconta la corsa affannosa del bambino, la sua angoscia nel veder scendere la sera, il suo affrontare l’ignoto abitato da figure inafferrabili con un gusto della suspense degno del maggior thriller. Né basta. Il film va visto per come rappresenta, valendosi di un realismo sobrio e intenso, la civiltà contadina arroccata in quei miseri paesi, per la quale i ragazzi devono soltanto servire i grandi. E se no, sono botte.

Giovanni Grazzini, *L’Indipendente*, 11 dicembre 1991

Curiosità

Dov’è la casa del mio amico? contiene l’immagine più celebre del cinema di Kiarostami: La strada a zig-zag, con in cima un albero. Viene tracciata *ad hoc* ed è un rimando al simbolo del serpente, come raffigurato nel frontespizio di *La pelle di zigrino* di Balzac. L’albero, anch’esso collocato appositamente, è invece già presente in quadri e fotografie realizzati dal regista in anni precedenti..

Il vento, che spira quasi come in un film di fantasmi, è nella mente di Kiarostami “la metafora più vicina all’inquietudine spirituale”

Dov’è la casa del mio amico? è il primo film di una trilogia, portata a termine dopo che i luoghi in cui il film è stato girato, nel distretto di Mazandaran, vengono colpiti da un violento terremoto.

I discutibili metodi educativi narrati dal nonno di Ahmad (interpretato da un vecchio del villaggio, analfabeta),



a quanto pare, sono gli stessi usati dal padre di Kiarostami con lui.

Il film è ispirato a una poesia di Sohrab Sepehri, cui è dedicato. Essa si intitola *Dov'è la Dimora dell'Amico*, con la "Dimora" a indicare la quiete mistica e "Amico" il Profeta Maometto. I passi che più interessano per un paragone con l'opera di Kiarostami sono i seguenti:

*Tu andrai fino in fondo al viottolo
Fino al punto in cui spunterà l'adolescenza
Poi ti volgerai verso il fiore della solitudine.
A due passi da quel fiore tu ti arresterai
Ai piedi della fontana da cui sgorgano i miti della terra.
Là tu sarai travolto dalla brezza (...)
Vedrai un bambino arrampicato sulla cima di un esile pino
(...) Allora tu gli domanderai:
Dov'è la Dimora dell'Amico?*

Il regista



Nato a Teheran nel 1940 in una famiglia di artigiani, studia pittura all'università delle Belle Arti della capitale. Abbandonata la famiglia, lavora come vigile urbano per pagarsi gli studi; poi come grafico pubblicitario, impiego che comincia ad aprirgli le porte della regia. Ancora più determinate è l'approdo al Kanun, l'Istituto per lo sviluppo intellettuale dei bambini e degli adolescenti (che diverrà fondamentale per l'intera scena cinematografica iraniana), di cui Kiarostami è il primo presidente. Finalmente il grande schermo: il lungometraggio d'esordio, prodotto dal Kanun come la quasi totalità delle opere successive fino al 1992, è *Il viaggiatore*, film realizzato nel 1974, che narra la vicenda di un bambino che vuole a tutti i costi recuperare i soldi necessari per recarsi a Teheran a vedere una partita di calcio.

Tra il 1987 e il 1997, Kiarostami gira i film che gli permettono di raggiungere il successo internazionale: la cosiddetta "trilogia del terremoto" (o "trilogia di Quoker"), composta da *Dov'è la casa del mio amico?* (1987), *E la vita continua...* (1992), e *Sotto gli ulivi* (1994), ambientata in un villaggio del distretto di Mazandaran, colpito nel '90 da un violento sisma; nonché *Close-Up*, curiosa e geniale riflessione sul potere del cinema, in ibrido equilibrio tra documentario e fiction.

Ormai Kiarostami è considerato il massimo cineasta persiano, nonché uno dei maggiori nomi del cinema internazionale; il suggello arriva, infine, coi premi nei festival più prestigiosi: *Il sapore della ciliegia* (1997), coraggioso apologo sul suicidio (tema tabù per l'Islam), ottiene la Palma d'oro a Cannes e il successivo *Il vento ci porterà via* (1999), che affronta sempre la morte ma con spirito più quieto, il Gran Premio della giuria a Venezia.

Se l'arte di Kiarostami non è mai stata convenzionale, negli ultimi anni si fa ancor più sperimentale e ostica e gli ultimissimi film, data la prevedibile difficoltà di ottenere un successo di pubblico, non vengono distribuiti in Italia.

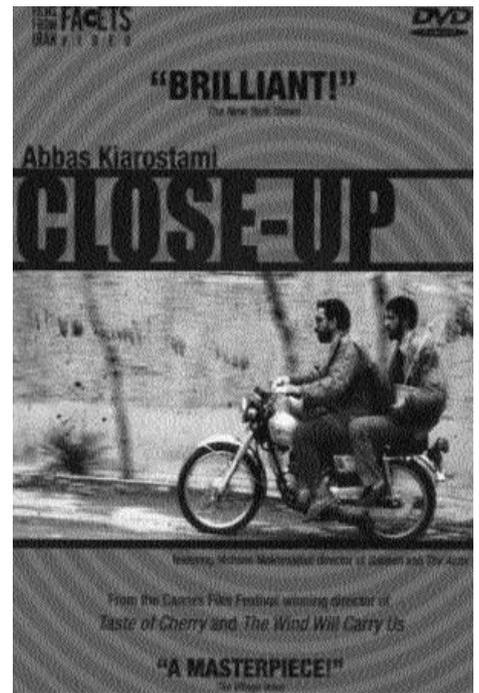
Filmografia

- 1974: Il viaggiatore (Mosafer)
- 1977: Gozaresh
- 1985: Avaliha
- 1987: Dov'è la casa del mio amico (Khaneh-ye doost koyast?)
- 1989: Compiti a casa (Mashq-e Shab)
- 1990: Close-Up (Namay e-nazdik)
- 1992: E la vita continua... (Zendegi edameh darad)
- 1994: Sotto gli ulivi (Zir-e derakhtan e-zeytun)
- 1997: Il sapore della ciliegia (Ta'm e guilass)
- 1999: Il vento ci porterà via (Bad ma ra khahad bord)
- 2001: ABC Africa
- 2002: Dieci (Ten)
- 2003: Five Dedicated to Ozu
- 2008: Shirin

CLOSE-UP

(*Nema-ye Nazdik*, 1990, Abbas Kiarostami)

Mohsen Makhmalbaf (egli stesso), Hossein Sabzian (egli stesso) Hossain Farazmand (il reporter), Abdolfazl Ahankhah (egli stesso), Mehrdad Ahankhah (egli stesso)



la trama del film la trama del film la

Prologo: il giornalista Farazmand, in compagnia di due militari di leva, sale su un'auto della gendarmeria adibita a taxi che lo accompagnerà sul luogo di un potenziale scoop, di una notizia “alla Oriana Fallaci”, data la capacità della scrittrice di indagare su argomenti inaspettati che suscitano vasto interesse tra i lettori. Per uno scopo imprecisato, un uomo, tale Hossein Sabzian, si è infatti intrufolato in casa d'altri spacciandosi per il noto regista Makhmalbaf. Il reporter ha fiutato l'imbroglio e non esita nel farlo arrestare, pur di vedere la notizia in prima pagina.

Arrivati nel vicolo cieco in cui è situata la casa teatro della messinscena, Farazmand va a citofonare, mentre la macchina da presa si sofferma sui personaggi di contorno, dei quali veniamo a conoscere le vicende private, e sulla loro attesa. Il tassista scende dall'auto e va a raccogliere dei fiori da un ammasso di foglie morte (così facendo fa rotolare una bomboletta spray lungo una discesa), mentre i soldati si avviano ad arrestare l'impostore. Questi viene portato via, mentre il giornalista gira nel circondario alla ricerca di un registratore, finché non ne rimedia uno.

Sovraimpressi alle rotative di un giornale, che titola “arrestato il falso Makhmalbaf”, scorrono i titoli di testa del film.

Quindici giorni dopo l'arresto, una troupe cinematografica che ha da poco appreso la notizia, si reca davanti alla caserma per avere ulteriori informazioni oltre a quelle pubblicate. Non inquadrato, è Kiarostami a interrogare i gendarmi, che gli

Questi rivela di essere divorziato e di avere due figli, come conferma sua madre. Entrambi si appellano alla clemenza del giudice e degli accusatori che, preso atto delle difficoltà economiche e sociali che hanno senz'altro influito sul comportamento dell'imputato, ritirano la denuncia.

Esterno. Kiarostami e la sua troupe riprendono da lontano il vero Mohsen Makhmalbaf che va incontro al suo doppio e lo abbraccia. Sabzian scoppia in lacrime, mentre un microfono difettoso registra parte del dialogo. I due salgono sulla moto del regista, si fermano a comprare un mazzo di fiori rosa, ripartono alla volta di casa Ahankah, dove Sabzian, ancora in lacrime, porge nuovamente le proprie scuse. Su un primo piano dell'uomo scorrono i titoli di coda.



Un'analisi

Se c'è un film racchiude le principali tematiche del Nuovo Cinema Iraniano, tranne che per la scelta di un protagonista adulto anziché di un bambino, questo è proprio *Close-Up*.

Nel film possiamo infatti trovare, innanzi tutto, una riflessione sulla labilità del confine tra realtà e finzione. La pellicola parte come film di *fiction* e sembra poi diventare un documentario, per quanto, come è prassi, ampiamente manipolato: il regista trattiene gli attori per ben nove oltre la durata dell'udienza, che è di un'ora.

Inoltre svela subito i macchinari usati per le riprese, compresi i ciak e i microfoni che ogni tanto si intravedono, interviene in prima persona nel dibattito, interrogando l'imputato.

Successivamente, un finto *flashback* fa ripiombare il film nella pura *fiction* e così le scene del processo e quelle che ricostruiscono l'accaduto si alternano. L'ultima sequenza sembrerebbe la più realistica, se non fosse per due elementi: il guasto al microfono di Makhmalbaf, simulato da Kiarostami anche per evitare che il collega rubi la scena e l'ultima inquadratura: mentre tutta la sequenza è ripresa in campo lungo, ecco un primo piano, in controcampo, palesemente artificioso. La critica italiana non se ne è accorta, ma si tratta dell'ultima beffa dell'autore.

Come nei migliori lavori di Kiarostami e della Nouvelle Vague iraniana, il ricorso al metacinema non è solo un vezzo intellettuale, ma ha la funzione di svelare le potenzialità della settima arte e il suo ruolo nella società. Se andiamo a vedere la condizione socio-economica dei protagonisti nel film, notiamo che i gabbati sono



in una situazione difficile: i fratelli Ahankah, malgrado siano laureati, vivono il dramma della disoccupazione e cercano nel cinema una facile scappatoia, al punto da non accorgersi immediatamente di essere di fronte a un millantatore.

Anche quest'ultimo non se la passa bene, avendo un lavoro misero e precario, un divorzio alle spalle e due figli da mantenere. Farsi passare per Makhmalbaf significa godere, almeno una volta nella vita, del potere di farsi rispettare e obbedire.

Insomma, il quadro dipinto da Kiarostami evidenzia la situazione traumatica in cui versa la società iraniana, spossata dall'estenuante guerra con l'Iraq e dal crollo dei prezzi del petrolio sul mercato internazionale.

La brama del successo non è l'unica molla a spingere

Sabzian; questi è invece un personaggio estremamente complesso. Un altro particolare sfuggito alla critica, almeno a quella italiana, è il titolo che egli sceglie per il film che intende realizzare: *La casa del ragno*. Trattasi di un'immagine che, nella tradizione islamica, rimanda da un lato a una leggenda legata all'egira di Maometto, dall'altra a una *sura* del Corano. Nel primo caso significa una protezione fornita provvidenzialmente da Dio, nel secondo un fragile, insicuro rifugio, per chi la dimora di Dio ha rifiutato. In un modo o nell'altro, e sempre che non si tratti di una trovata di Kiarostami, Sabzian lo sceglie sperando che gli Ahankah, più colti di lui, non si accorgono della relazione tra il titolo e il raggio che stanno subendo. Il nostro eroe non è dunque così ingenuo come vuol farsi passare, per ottenere il perdono dell'accusa. Tranne nel momento del suo incontro col vero Makhmalbaf, in cui dimostra tutta la sua devozione per il suo mito, non possiamo mai dire con certezza se stia dicendo la verità o stia mentendo.

Principali riconoscimenti

Premio Fipresci Istanbul International Film Festival 1992

Premio della critica Montreal Festival of New Cinema 1990

Recensioni



Nel 1989 il film iraniano *Il ciclista* vinse il Festival di Rimini: ma nessuno poteva immaginare che la lieta notizia, arrivata a Teheran, sarebbe stata il pretesto per smascherare un impostore. Infatti il sospetto che l'uomo presentatosi come il regista Makhmalbaf non fosse lui si consolidò quando colui mostrò di ignorare di aver avuto un premio in Italia. Ne seguì l'arresto dell'individuo e un processo che un altro regista, Abbas Kiarostami, girò con la tecnica della trasmissione TV *Un giorno in pretura*. Ma *Close-Up (Primo piano)*, il film che Kiarostami elaborò nel '90 dalla cronaca, non si esaurisce nella formula del cinema verità: e si offre come una straordinaria riflessione sull'impulso a mentire, sui misteri della psicologia individuale e più in generale sull'originalità della vita. Non sarebbe esagerato affermare che siamo di fronte a un capolavoro, uno dei titoli più importanti apparsi sugli schermi in questi anni.

Tullio Kezich, *Il Corriere della Sera*



(...) A poca distanza dall'evento, Kiarostami ha ricostruito la vicenda con i suoi protagonisti reali: ne è risultata una riflessione vertiginosa sulla messa in scena del reale e sulla menzogna dell'attore. L'impostore Sabzian, rivivendo la scena del tribunale, dice di non recitare, ma di essere se stesso: ma diceva lo stesso quando diceva di essere il regista. Ancora più interessante, però, è l'analisi della finzione del cinema nella società iraniana: sogno proibito capace di far impazzire un uomo. La regia di Kiarostami non ha paura di ostentare la povertà dei mezzi, ma come sempre si apre a squarci lirici inaspettati. ***½ / ****

Paolo Mereghetti, *Il Mereghetti, dizionario dei film 2006*



Il processo per truffa diventa un'arringa per il diritto alla finzione e il riconoscimento del bisogno di essere un altro. Il regista gioca a fare del documentario con la finzione e della finzione con il documentario. "La vicenda si svolge prescindendo da me. Più che negli altri miei, la realtà contenuta in questo film ne fa un caso a parte" (A. Kiarostami) *** / ****

Morando Morandini, *il Morandini, dizionario dei film 2008*



Kiarostami fa "recitare" i protagonisti della storia ottenendo, proprio grazie all'estrema povertà di mezzi che contraddistingue la sua produzione, risultati elevati. Questo non è "cinema sul cinema" ma sulla voglia di sognare.

Pino Farinotti, *il Farinotti dizionario 2007*

Curiosità

I *Cahiers du Cinema* inseriscono *Close-Up* al quinto posto nella classifica dei migliori film del 1991.

Il premio a *Il ciclista*, di cui si parla nel film, viene ottenuto al Festival di Rimini.

Quando Kiarostami dice alla signora Ahankah di parlare in *farsi*, la donna sta parlando in turco.

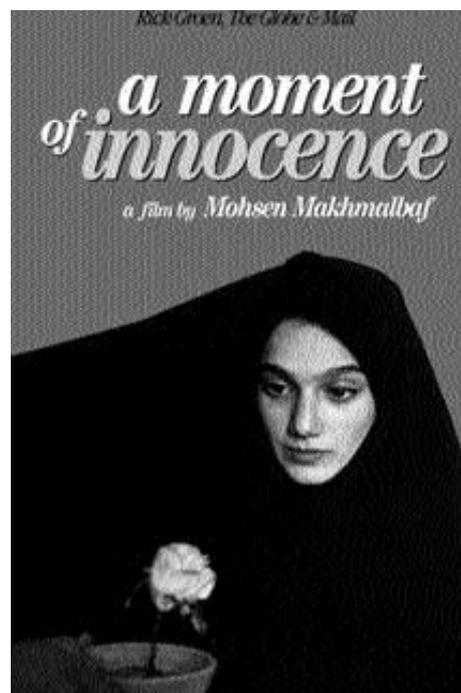
Nel 1996 i registi Mamhod Chokrollai e Moslem Mansouri realizzano *Close-Up Long Shot* un documentario in cui intervistano i protagonisti di *Close-Up* a sei anni dal film di Kiarostami.

Nello stesso anno, Nanni Moretti gira *La sera della prima di Close-Up*, che racconta le reazioni del pubblico alla proiezione del film al cinema Nuovo Sacher.

PANE E FIORE

conosciuto anche con il titolo *Un istante di innocenza* (*Nun va Goldoon*, 1996, Mohsen Makhmalbaf)

Mirhadi Tayebi (La guardia), Mohsen Makhmalbaf (Il regista), Ali Bakhsi (Il giovane regista), Ammar Tafti (La giovane guardia), Maryam Mohamadamini (la giovane donna)



la trama del film la trama del

Sull'immagine di un fiore, un ciak annuncia titolo e cast del film. Alternata ai titoli di testa, vediamo la scena di un uomo che cammina tra due paia di binari, suona al campanello di una casa e chiede di Makhmalbaf. Il primo indirizzo è errato, ma la padrona di casa gli indica il portone esatto. Una bambina vi sta entrando e dice all'inatteso ospite che suo padre non è in casa. Gli chiede poi se è lì per un provino; egli risponde di sì, ma rivela di essere la guardia che, vent'anni prima, Makhmalbaf aveva tentato di disarmare.

Ellissi. Il ciak annuncia che "Il soggetto è stato scelto". Iniziano i provini. "Tu cosa vuoi fare da grande?", chiede il selezionatore. "Qualcosa che possa salvare l'umanità" dice il primo candidato. "Mi basta salvare me stesso" dice il secondo. Finalmente inquadrato, Makhmalbaf sceglie "il salvatore dell'umanità" come interprete di se stesso da giovane. L'uomo della prima inquadratura ("la guardia") seleziona a sua volta il proprio alter ego. Si tratta di un bel ragazzo, per niente somigliante a lui. Ma la parte viene assegnata a un altro candidato, di aspetto molto più simile.

L'uomo si lamenta; il cameraman risponde: "Ma per lei questo film non era più importante del cibo?".

Il prescelto si informa presso la guardia (che ha già avuto qualche partecina in pas-

sato) circa le difficoltà della recitazione, le qualità del regista con cui si accinge a lavorare, l'accoglienza che potrebbe avere nel suo paese per aver accettato la parte. Ma la guardia è restia a rispondere: la scelta dell'alter-ego non l'ha proprio soddisfatto, per cui decide di abbandonare il set. Se ne va su una strada innevata e chiede di essere contattato se eventualmente avessero cambiato idea. Makhmalbaf scommette su un suo repentino ripensamento. Il cameraman corre a riprenderlo, ma lui era già sul punto di ritornare.

Intanto, non inquadrato, "la sua giovinezza" chiede a Makhmalbaf (i due vengono chiamati anche "i suoi vent'anni" e "i suoi quarant'anni") informazioni sul film.

La guardia fa amicizia con il giovane attore deputato a impersonarlo e rivela di essere stato inizialmente rude perché avrebbe voluto recitare la parte in prima persona.

Vanno a trovare un sarto che non si ricorda della persona cui, vent'anni prima, cuciva le divise (dovrebbe fare lo stesso per il film attuale). Il sarto, che dice di non aver amato lo scià, comincia a parlare del cinema americano di allora.

Successivamente, la guardia insegna il mestiere al ragazzino, che ora è in divisa. A non perdere di vista la pistola, a fare il saluto militare, a marciare.

L'uomo racconta che, il giorno in cui è stato ferito da Makhmalbaf ("Mi ha dato una coltellata, ora fa il regista"), avrebbe dovuto regalare un fiore a una ragazza di cui si era invaghito.

Successivamente, i due simulano il momento dell'incidente. Una ragazza si intromette per chiedere l'ora, un po' come faceva la quella di vent'anni prima, ripetendo tutti i giorni le stesse cose.

Intanto Makhmalbaf accompagna in macchina "la sua giovinezza"; vanno a trovare la cugina del regista, che aveva partecipato all'azione terroristica con il compito di distrarre la guardia. Mentre Mohsen scende dalla macchina, sentiamo le voci di sua cugina e della di lei figlia, che Makhmalbaf vuole nella parte che fu della madre.

La ragazza si avvicina al ragazzo in macchina, gli offre del tè, poi i due iniziano a recitare alcune battute del film che dovrebbero interpretare, o meglio della vita di Makhmalbaf e di sua cugina. Il ragazzo le dà un libro e lei torna a casa dicendo di essere stanca di recitare le battute allo specchio e nonché di studiare: vorrebbe fare l'attrice. La madre però è contraria a questa scelta.

A quel punto. Mohsen e il ragazzo si rivolgono a un'altra giovane. Il ragazzo ha mentito dicendo che si tratta di sua cugina. I due passeggiano insieme, poi si separano momentaneamente, mentre lei continua a chiacchierare come se lui le fosse ancora accanto. Parlano, a tratti con voce buffa, di quello che è il *leitmotiv* del film: si può provare a salvare l'umanità se si deve pensare a salvare la propria famiglia? Accendono una candela, promettendo di diventare dei buoni genitori dell'umanità. Ricostruiscono la trama del film: dovranno disarmare una guardia per poi fare una rapina in banca per comprare un fiore da piantare nel deserto, oppure pane da dare agli affamati.

La ragazza si allontana, va a chiedere l'ora a un orologiaio, che però ha solo orologi rotti e poi all'alter-ego della guardia, che sta provando la parte con la guardia stessa: è la medesima scena che abbiamo visto in precedenza.

E' notte e la guardia, sdraiata nel letto, chiede al suo alt-ego perché, secondo lui, la

ragazza non l'abbia più cercato. Dice di voler fare la parte del buono in questo film, per conquistare la ragazza. (quella "nuova", cioè quella che ha appena visto nel bazar). Se non otterrà la parte, non potrà perdonarlo a Makhmalbaf, che già una volta gli ha distrutto la vita.

Il ciak introduce la prima ripresa del film: vediamo il ragazzo vestito da soldato e la guardia che lo segue. Quest'ultimo parla con l'operatore chiedendogli consigli su come realizzare bene la scena. Un breve corteo funebre sopraggiunge e la guardia aiuta a trasportare la bara. Anche "la sua giovinezza" li segue, con il fiore in mano, ma la guardia gli ordina di tornare indietro perché "è ora". Al ritorno, incredibilmente, non c'è più il sole. Ma neanche il fiore: l'ha preso una ragazza e lo ha messo a fianco a un forno, poiché era congelato. Prontamente glielo restituisce.

Makhmalbaf e la sua giovinezza sono ancora in auto. Il regista gli dice di provare a ferirsi con un coltello finto. Vanno a prendere la ragazza che ha accettato la parte e si avviano verso il set. Un ciak, ed ecco la stessa scena vista alle spalle dei due ragazzi. Makhmalbaf dà gli ordini, i due comprano del pane e ne danno un po' a una mendicante. La ragazza va a distrarre la giovane guardia, ma la telecamere rimane sul "giovane Makhmalbaf", che scoppia a piangere: non riesce a accoltellare un uomo, neanche per finta. La scena viene ripetuta, ma il giovane fatica a trattenere le lacrime; a stento prosegue, tuttavia sul luogo dell'incidente la guardia non c'è: sono arrivati troppo presto. Tornano indietro, ma subito arriva la giovane guardia, alla ricerca della piantina. Anche questa scena l'abbiamo già vista.

Il tutto viene replicato, ma la vecchia guardia abbandona il set quando scopre che la ragazza sta con la giovinezza di Makhmalbaf (e che dunque la ragazza di cui vent'anni prima si era innamorato voleva ucciderlo). Il suo alter-ego lo insegue, mentre noi li vediamo in campo lungo nell'oscurità della notte. I due simulano una scena in cui la guardia imita la ragazza e la giovane guardia le spara. Il giovane non ci riesce e a quel punto le parti si invertono.

Segue una nuova ripresa, molto più montata. La ragazza chiede l'ora, ma la guardia medita di spararle. Dopo qualche esitazione, le porge il fiore. Contemporaneamente, l'alter ego di Makhmalbaf, non inquadrato, le dà la fetta di pane.



Un'analisi

Pane e fiore è uno dei più espliciti tra i tanti film della Nouvelle Vague iraniana dedicati al cinema, che è qui visto come strumento dalle grandi potenzialità: è in grado di evocare il passato, talvolta in maniera nostalgica, come nel caso del vecchio sarto che rimpiange i vecchi film americani (ma non lo scia), più spesso in modo critico; può spersonalizzare uomini e donne, visto che i personaggi del film hanno un alter ego e non sono chiamati col proprio nome, ma identificati con il ruolo che ricoprono; può affrontare

questioni di importanza capitale anche attraverso uno stile stridente e ammaliante, come nella scena in cui gli attori recitano in maniera buffa, o senza badare alla coerenza di spazio e tempo (anche inteso come meteo!); può giocare a stordire lo spettatore coi tipici espedienti metacinematografici volti a confondere i livelli di realtà e di rappresentazione. Inevitabile che al pubblico occidentale salti in mente Pirandello, ma Makhmalbaf trova spunto piuttosto nella tradizione delle arti del suo Paese: nella struttura a incastro della letteratura, nell'iterazione ossessiva dei temi nelle composizioni musicali e delle parole nella cultura orale, e in particolare nel poeta mistico Mevlana Rumi (citato più volte dal regista nelle interviste), che scrive ciò che segue:

La verità era uno specchio che cadendo dal cielo si rompe. Ciascuno ne prese un pezzo e, vedendo riflessa la propria immagine, credette di possedere l'intera verità.

Dunque lo stesso evento può essere visto da molteplici punti di vista e ogni osservatore può darne una propria interpretazione. Allo stesso modo, la medesima scena può essere girata con stili differenti: per gran parte del film gli attori sono inquadrati a lungo senza stacchi, ma nel finale il montaggio si fa più frequente.

Come ormai sappiamo, però, spesso le suggestioni metacinematografiche del cinema iraniano non sono autoreferenziali. In questo caso, forniscono l'occasione per un messaggio pacifista che prende le mosse da un'esperienza autobiografica. E' autentica la vicenda narrata nel film, Makhmalbaf è stato realmente autore del gesto efferato che viene narrato (e che gli è costato quattro anni di prigionia), ma ora è convinto che per salvare il mondo (ma anche la propria famiglia – per riagganciarci al tema ricorrente del film - e se stessi) non sia necessaria la violenza, bensì l'altruismo, simboleggiato dal pane e dal fiore.

Non c'è però soltanto l'autobiografia; emerge anche un raffronto generazionale. Makhmalbaf è cresciuto in un'epoca in cui la violenza tra le truppe dello scià e le forze rivoluzionarie imperversava, i cittadini ne erano assuefatti. I giovani degli anni novanta, invece, non sono più in grado di brandire un coltello, sono pronti per una nuova epoca di pace. Nel film si respira infatti quel clima che avrebbe portato alla presidenza dell'Iran, nel 1997, il riformista Khatami, fautore del dialogo con l'Occidente, in contrapposizione allo scontro di civiltà più volte teorizzato dalla controparte.

Principali riconoscimenti

Premio Menzione Speciale Festival di Locarno 1996

Nomination Pardo d'Oro Festival di Locarno 1996

Recensioni



Attraverso la puntigliosa rivisitazione del passato si ricava un apologo morale a due facce: da una parte emerge la delusione esistenziale del poliziotto nello scoprire che la ragazza da cui veniva spesso avvicinato, e alla quale non aveva mai osato offrire un fiore, lo faceva in quanto complice della Resistenza; e dall'altra il giovane attentatore, sul punto di tirar fuori il coltello che ha nascosto sotto il pane, scoppia in lacrime e si rifiuta.

Considerato l'eterno secondo del cinema di Teheran dietro al grande Abbas Kiarostami, che del resto ha raccontato una singolare avventura del collega nel memorabile *Close up*, Makhmalbaf è in realtà un artista molto diverso. Partito da posizioni integraliste (per scrupoli religiosi andò al cinema solo da adulto), dall'uno all'altro dei suoi ormai quindici titoli il nostro ha maturato una visione tollerante. Tuttavia di *Pane e fiore* non colpisce tanto il messaggio etico, che un po' lo condiziona didatticamente, ma l'approccio semplice e umoristico a un mondo situato sui confini tra spettacolo e realtà. Dove i protagonisti, proprio come il Padre dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, sperano di intendere meglio il proprio vissuto e magari di migliorarlo mettendolo in scena. È inevitabile riferirsi a Pirandello e in particolare a quell'inedito adattamento cinematografico del suo capolavoro in cui il siciliano prevedeva di apparire sullo schermo in prima persona: a raccontare di sé qualcosa di intimo, come ha fatto nella maturità Fellini, come fa spesso (anche qui) il mercuriale Makhmalbaf. E come fece nel film-testamento *La veritaaa* il teorico della cine confessione Cesare Zavattini, le cui ipotesi di lavoro sembrano attualmente trionfare nel cinema di Teheran con un rigore sconosciuto anche al neorealismo.

Chissà se quell'omaccione dai folti sopraccigli e dal sorriso innocente è realmente l'ex-poliziotto o se è un attore (o non-attore) chiamato a interpretarlo? In ogni caso il risultato è credibilissimo, soprattutto nelle scene in cui il personaggio, fatta confezionare la divisa al suo giovane impersonatore, gli insegna a comportarsi militarmente, gli mostra il saluto e il passo di parata. Lo stile della regia, felicemente improntato all'essenzialità e a un gusto divertito dell'osservazione, ammette talune godibili digressioni: come il delizioso duettino iniziale fra l'ex-poliziotto e la figlioletta di Makhmalbaf sull'uscio di casa; o l'elegia del vecchio cinema americano improvvisata dal sarto, che rimpiange i divi hollywoodiani e John Ford; o la presenza marginale ma importantissima delle donne, spesso parlanti dietro gli usci all'uso locale. E infine colpisce il poetico splendore di certe battute come «Finché c'è un albero bisogna vivere».

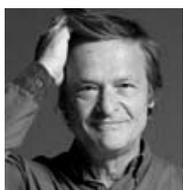
Tullio Kezich, *Il Corriere della Sera*, 19 giugno 1997



Un ex poliziotto quarantenne si presenta a Teheran al regista Makhmalbaf: vorrebbe recitare nel suo prossimo film. I due si erano incontrati vent'anni prima: il regista, allora estremista diciassettenne, aveva accoltellato lui, guardia dello Scià, con l'aiuto di un cugino ed era finito in prigione. Il film in cantiere rievoca proprio quell'episodio. Ciascuno dei due sceglie "la sua giovinezza", cioè l'interprete dei propri vent'anni. Ma durante le riprese le cose si svolgono in modo diverso. Anziché colpi di coltello e di pistola, i due ragazzi si scambiano il pane e il fiore del titolo. Fotogramma fisso e fine: un geniale *coup de théâtre* nel cuore. Film straordinario in cui la semplicità diventa stile e coincide con un'intensità ricca di echi e di rif-

lessioni. Nel cinema iraniano non c'è soltanto Kiarostami. Il titolo originale significa "un istante di innocenza". ***½ / *****

Morando Morandini, *Dizionario dei film 2008*



Mia nonna, racconta Mohsen Makhmalbaf, era convinta che chiunque andasse al cinema sarebbe finito all'inferno. E invece, commenta, il modo in cui il cinema osserva gli uomini è tutt'altro che diabolico... Se ne avessimo bisogno, ce lo dimostrerebbe questo suo quindicesimo film, *Pane e fiore* (*Nun va goldoon*). Nato in un sobborgo povero di Teheran nel 1957, Makhmalbaf a 15 anni già partecipa al movimento kohmeinista. A 17, per "salvare il mondo" - come dice nel film "la giovinezza del regista" -, accoltella una guardia. Scampato alla pena di morte per la minore età, viene condannato a 5 anni di galera. Cambiato il regime, nel 1982 contraddice la drastica opinione della nonna e (sembra) anche la propria, cominciando a girare film. E proprio mentre prepara il tredicesimo (*Salaam cinema*, 1995), la sua antica vittima gli si presenta per chiedergli di farlo recitare. L'idea narrativa di *Pane e fiore* è tutta qui, in questo frammento di vita che torna dopo vent'anni, e che il cinema rielabora. Nel frattempo, molte cose sono cambiate. Makhmalbaf ha abbandonato l'intransigenza politico-religiosa d'un tempo. «Io credo ancora in Dio», afferma a proposito di *Salaam cinema*, «ma, come accade alla creazione divina, anch'io sono in continua trasformazione». Anzi, dice d'aver ormai una visione del mondo «basata sulla relatività del reale». Ossia, spiega, «io adatto senza sosta me stesso alle realtà che Dio ha creato», e rispetto alle totalità delle quali noi uomini siamo irrimediabilmente troppo piccoli. (...) Il cinema può rifare e magari migliorare quello che la vita sembra invece aver fatto ormai in via definitiva. Insieme con il livello poetico e intellettuale impliciti già solo in queste domande, colpisce nel suo film l'evidente disparità tra il risultato espressivo raffinatissimo, e i mezzi materiali utilizzati, modestissimi. Il cinema, dunque non è tutto riducibile alla sua macchina produttiva. Ci sono ancora ambiti in cui conta avere grandi idee, grandi passioni, grande coraggio. Poco male se, come capita a Makhmalbaf, una stessa sequenza sia dapprima girata tra la neve e poi, d'improvviso, sotto il sole: la coerenza è assicurata da ben altro che la meteorologia.

Con povertà e grandezza, dunque, *Pane e fiore* "raddoppia" la vita. Ossia, dà a ognuno dei protagonisti - l'ex terrorista e la ex guardia - una nuova possibilità. L'angelo ipotetico che sta dietro la macchina da presa, così, inizia con l'osservare il mondo con curiosità paradisiaca. Si sofferma sui volti degli uomini e delle donne, sorridendo del loro sorriso. Si pone in ascolto davanti a porte che restano sbarrate o che vengono appena socchiuse, e attraverso le quali arrivano voci che paiono incantate. Che sia per pudore o che sia per goderne indirettamente una felicità che il mistero moltiplica, non ne viola mai l'intimità. Il suo occhio scivola leggero sugli esterni delle case, immaginando e facendo immaginare la ricchezza umana che le abita. Già qui è data l'impossibilità che, in nome dell'umanità, la "giovinanza del regista" affondi il suo coltello nel corpo della "giovinanza della guardia". La paradisiaca curiosità del cinema non la vede più, quest'umanità, come se fosse data una volta per tutte, entità definita e perciò "astratta" dal fluire della vita. La logica negatrice del coltello risulta inadeguata alla sua molteplicità incantata, alla sua concretezza irriducibile e irripetibile. Sequenza dopo sequenza, le nuove possibilità che il cinema offre ai protagonisti sempre più rifiutano di "raddoppiare" la violenza dell'antico attentato. Alla fine,

invece d'un amore così fanatico e cieco da legittimare l'odio, quello che trionfa è la vita. Incontrandosi nell'ultima inquadratura, un fiore (tenuto vivo dal tepore d'un raggio di sole invernale) e un pane (ricco d'antica semplicità) riempiono di sé la distanza che separa le due giovinezze. E a noi pare che davvero, sullo schermo, una qualche potenza angelica partecipi alla creazione divina, liberando dalla prigione del "già accaduto" la ricchezza molteplice *delle* realtà umane, che il Dio saggio e grande di Mohsen Makhmalbaf vuole al plurale.

Roberto Escobar, *Il Sole-24 Ore*



Venite a Teheran, se volete incontrare la nuova giovinezza del cinema. Un cinema come quello del miglior neorealismo italiano, che nasceva dall'urgenza di raccontare le cose, saltando a piè pari indescrivibili difficoltà produttive. Poca pellicola? Non importa, si può usare quella di scarto, recuperata in qualche magazzino. Pochi soldi? Non fa nulla, si prendono attori dalla strada, si fanno recitare i parenti, si cerca di buttare via il meno possibile del "girato". E così anche qualche sequenza "imperfetta" può essere messa a frutto, contribuendo anzi a dare un valore aggiunto di autenticità all'operazione. Tante opere iraniane fanno venire in mente considerazioni di questo tipo, ma ancora di più le suggerisce *Pane e fiore*, di Mohsen Makhmalbaf. Che parte da una piccola idea: ritrovare il poliziotto ferito dallo stesso regista in un attentato di molti anni prima. Entrambi erano giovani, e per entrambi quel gesto violento ha significato un tornante della vita. Ora, sia Makhmalbaf sia l'ex poliziotto saranno registi della propria giovinezza. Dovranno scegliere un attore che ricordi i loro timori e le loro speranze, e nella ripetizione di quell'avvenimento ritroveranno verità allora ignorate. È un cammino lento, accompagnato da un lungo vagare per le strade della capitale iraniana. Che cosa scopriranno? Perché, per tutto un mese prima dell'attentato, una ragazza chiedeva notizie ogni mattina al poliziotto? Era forse innamorata? E che cosa sarebbe successo se, quel fatidico giorno, il nostro agente fosse riuscito a consegnarle il fiore che aveva preparato per lei? Del fiore vi abbiamo detto, sul pane manteniamo il silenzio: per un film che vive di sguardi, di emozioni, di parole e pensieri non si deve raccontare oltre. Va solo visto, con l'attenzione che merita un messaggio in bottiglia proveniente da un mondo a noi pressoché sconosciuto.

Luigi Pani, *Il Sole-24 Ore*



Un ribelle che vent'anni prima ha accoltellato una guardia dello Scià è diventato regista. L'ex guardia che si presenta a lui gli propone di diventare attore di un suo film. Si può tornare a narrare quell'episodio? Che ruolo sosterranno, nella finzione, coloro che ne furono i reali protagonisti? Makhmalbaf continua con originalità una ricerca sul cinema che troppi altri imitatori di Kiarostami hanno fatto diventare maniera.

Pino Farinotti, *Il Farinotti 2007*



Il cinema nel cinema secondo la prospettiva della vita reale che irrompe in quella della finzione (entrambi gli episodi sono autentici): non un'asfittica *mise en abime*, ma un appassionante intreccio labirintico in cui si affrontano *vis-a-vis* la realtà e l'effettiva possibilità di rielaborarla attraverso il mezzo

cinematografico inteso come strumento di conoscenza e di azione. Anche se – per fortuna – non si tratta di un mezzo onnipotente: e il film, che si snoda filosofico, leggiadro, e crudele in un mix raffinatissimo e talvolta umoristico di metafore dettagli concreti, conserva tutto il sapore dell’ambiguità e del mistero insondabile di certi comportamenti umani.
1/2 / *

Paolo Mereghetti, *Il Mereghetti, Dizionario dei film 2006*



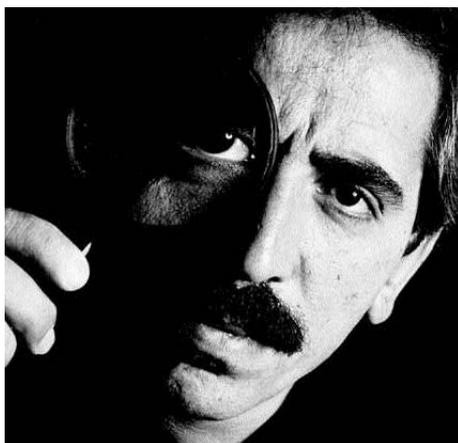
Nel gioco di rifrazione tra passato e presente, Makhmalbaf finisce, volutamente, per mettere in scena, senza contrapporlo e senza confrontarlo, il ritratto di due generazioni: quella dei quarantenni, che hanno guardato nei loro ricordi per saldare i debiti col passato, serenamente (come nel suo caso) o dolorosamente (il poliziotto non accetta la verità); quella dei giovani, che vent’anni dopo rivendicano il diritto a non commettere gli stessi errori. Nemmeno nella finzione scenica. Adesso è tempo di andare avanti, insieme, se si vuole. Ma per scrivere una nuova storia. Un’idea, come dire, rivoluzionaria. E non solo in Iran.

Bruno Vecchi, *L’Unità*, 14 agosto 1996



Pur nell’apprezzamento generale per le sue qualità cinematografiche, c’è chi ha visto nel film di Makhmalbaf un messaggio di propaganda politica a favore della rivoluzione iraniana. Come dire: nessuna possibilità di opposizione allo stato presente; anzi, nessuna necessità, poiché l’Islam salverà il mondo. Però le parole di Makhmalbaf a commento del suo film presentano tutte le apparenze della sincerità. Il regista dice di se stesso. “Io ero un deluso della politica e non avevo più bisogno d’armi”. Poi aggiunge, a fugare i sospetti di tentazioni panislamiste: “ci sono due vie per giungere a Dio, una personale e una di gruppo; quelli che scelgono la seconda hanno tutta l’aria di indossare un’uniforme”.

Roberto Nepoti, *La Repubblica*, 14 agosto 1996



Il regista

Mohsen Makhmalbaf, nato nel 1957 in uno dei quartieri più poveri di Teheran, si unisce a 15 anni alla milizia rivoluzionaria contro il regime dello scià e a soli 17 anni finisce in prigione, per quattro anni, per un assalto ad una stazione di polizia. Scarcerato nel 1979, nei primi anni ‘80 oltre al romanzo *Il giardino di cristallo* scrive racconti e testi teatrali e fonda il “Centro di propaganda per la diffusione del pensiero e dell’arte islamica”. Nel 1982 esordisce dietro la macchina da presa; nel 1985, con il suo quarto film *Boycott* arriva la notorietà. Seguono, tra gli altri, *L’ambulante* (film a episodi del 1987, presentato in diversi festival cinematografici mondiali), *Il ciclista* (1987), con cui probabilmente raggiunge la maturità stilistica, *Salaam Cinema* (1995), *Pane e fiore* (1996, probabilmente il suo capolavoro). All’attività di regista, sceneggiatore, montatore, direttore

della fotografia, nel 1996 affianca quella di produttore fondando la Makhmalbaf Film House, attraverso cui oltre ai film propri finanzia le realizzazioni di altri registi iraniani tra cui la moglie e i tre figli: Hana, Maysam e Samira. Nel 1998 è alla Mostra Internazionale del Cinema di Venezia con “Il silenzio” (1998) e nel 2001 presenta al Festival di Cannes *Viaggio a Kandahar* (2001). Nel 2006 è chiamato a far parte della giuria del premio Venezia Opera Prima “Luigi De Laurentiis” alla 63ma Mostra del Cinema.

La sua carriera registica si può suddividere in almeno tre fasi: gli anni ottanta, in cui ha debuttato cimentandosi spesso nel cinema di genere con film visivamente barocchi e dal ritmo indavolato, da autentico *pasdaran*, e affrontando tematiche sociali tipiche del cinema iraniano del periodo (dalla “guerra imposta”, quella con l’Iraq, alla repressione della polizia politica dello scià).

C’è poi il periodo della Nouvelle Vague iraniana, di cui Makmalbaf ha contribuito in maniera decisiva a definire le caratteristiche peculiari, a partire dalla riflessione sul cinema, raggiungendo alcune tra le vette più alte della sua arte. Infine, da *Il silenzio* in poi si può rilevare un’ultima fase, in cui il suo cinema si fa decisamente estetizzante. E’ il periodo meno degno di menzione, anche se le ultime opere giunte in Italia, *Viaggio a Kandahar* (2001, film che ottenne vasta eco dopo l’aggressione degli Stati Uniti all’Afghanistan), *Sesso & filosofia* (2005) e *Viaggio in India* (2006) sono quantomeno interessanti.

Filmografia

- 1982: Tobeh-ye-Nasuh
- 1984: Do cheshm-e bi su
- 1984: Este’aze
- 1985: Boycot
- 1987: L’ambulante (Dastforush)
- 1989: Il ciclista (Baysikelran)
- 1989: Matrimonio dei benedetti (Arusi-ye khuban)
- 1990: I giorni dell’amore (Nobat-e asheqi)
- 1990: Shabhay-e Zayendeh Rud
- 1992: C’era una volta il cinema (Ruzi ruzegari cinema)
- 1993: Honar Pishé
- 1993: Gozideh tasvir dar doran-e Qajar
- 1993: Sang-o shisheh
- 1994: Salam cinema (Salaam cinema)
- 1995: Gabbeh
- 1996: Pane e fiore (Nun va goldun)
- 1998: Il silenzio (Sokout)
- 1999: Viaggio a Kandahar (Safar e Ghandehar)
- 2002: Alfabeto afgano (Alefbay-e afghan)
- 2005: Sesso & filosofia (Sex & Philosophy)
- 2006: Viaggio in India (Scream of the Ants)

Curiosità

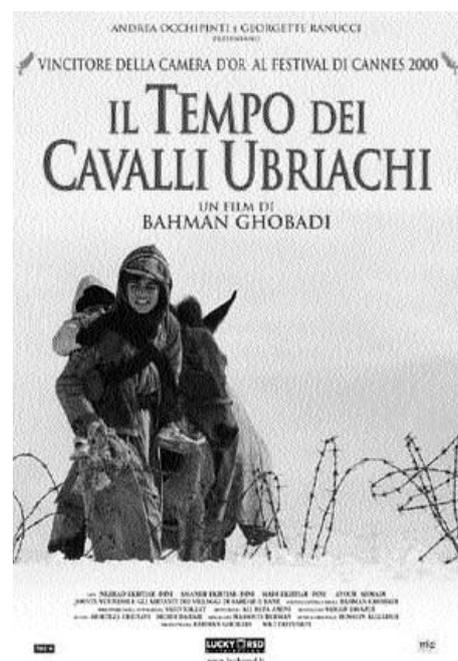
L'assistente alla regia, che vediamo più volte, è il protagonista del film di Makhmalbaf *Il ciclista*. Da allora diventa un saltuario collaboratore del regista, che lo fa comparire anche in altri film, come *Salam Cinema*.

La guardia non è la stessa che aveva ferito Makhmalbaf: si tratta di un attore.

IL TEMPO DEI CAVALLI UBRIACHI

(*Zamani barayé masti ashba*, 2000, Bahman Ghobadi)

Aiyub Ahmadi (Aiyub), Rojin Younessi (Rojin), Amaneh Ekhtiar-dini (Ameneh), Madi Ekhtiar-dini (Madi)



la trama del film la trama del film

Una voce fuori campo chiede a una bambina: “Come ti chiami?”; la piccola risponde: “Ameneh, non so quanti anni ho, sono più piccola di Madi, mio fratello; è storpio e malato, ma non sappiamo cosa abbia”. Il suo racconto prosegue: suo padre fa il mulattiere, trasporta “roba” in Iraq, mentre sua madre è morta. Ha anche una sorella e un fratello più grandi, di nome Rojin e Aiyub. Vediamo alcuni di loro mentre, assieme ad altra gente, avvolgono bicchieri e altri oggetti in fogli di giornale, per non farli rompere durante il trasporto. Alcuni bambini si offrono di aiutare i trasportatori più grandi, a pagamento, ma vengono respinti.

Ameneh raggiunge Madi, che appare affaticato, e lo invita a prendere le sue pillole. Aiyub è indaffarato. Arriva un uomo che intende arruolare dei lavoratori, ne sceglie sei, due tra gli scartati iniziano ad azzuffarsi.

I prescelti raggiungono i loro muli e iniziano a trainarli..

Ameneh dice a Aiyub di affrettarsi, che il pullman sta partendo. A bordo del veicolo, insieme ad altri compagni di avventura, intonano un canto esistenziale e malinconico, mentre c'è neve tutto intorno.

Ameneh racconta che sul confine ci sono un sacco di mine e che molti contrabbandieri sono morti. In questo momento suo padre è lì e lei è preoccupata.

Il pullman è fermo e Ayoub e Ameneh fanno prendere le pastiglie a Madi. Un uomo dice loro di nascondersi.

Due ragazzi scendono al volo dal furgone e fuggono, in direzione del confine. Un soldato ferma il veicolo e fa scendere la gente, alla ricerca di qualche iracheno. I passeggeri vengono perquisiti, ma i soldati trovano solo quaderni. Ciononostante, il furgone viene sequestrato e i bambini proseguono a piedi, muovendosi a fatica (soprattutto Madi che è costretto a fermarsi) sopra un grosso strato di neve. Quanto poi raggiungono L'Iraq, scoprono, disperati, che loro padre è stato ucciso.

I fratelli sono al riparo, a casa dello zio. La voce di Ameneh ci dice che questi non può prendersi cura di loro e che, interrotti gli studi, sarà Aiyub a sostituire loro padre, mentre lei potrà continuare a studiare.

Ha smesso di nevicare, Aiyub colpisce con la falce il tronco di un albero, lo abbatte e trasporta la legna sulla schiena. Raggiunta la casa dello zio, un dottore gli chiede di portargli Madi per l'iniezione, ma Rojin gli dice che Madi è andato al cimitero con Ameneh. Li vediamo proprio lì, mentre piangono davanti alla tomba del padre. Ameneh prega Dio affinché si prenda cura di suo fratello. Sopraggiunge Aiyub, furioso con la sorella per l'iniziativa presa. Prende Madi e lo porta dal dottore. Davanti a lui, Madi dimostra di non sapere di avere quindici anni. I bambini si allontanano, ma il medico chiama Aiyub a sé e gli dice che suo fratello deve essere operato, che l'intervento costa 5.000 dinari (troppi per i quattro fratelli) e che, in ogni caso, dopo l'operazione non potrà vivere più di sette-otto mesi.

In casa, la sera, Ameneh è arrabbiata con Aiyub per il rimprovero del pomeriggio, ma presto i due si rappacificano, mentre Madi li osserva sorridente. Intanto Rojin accarezza la quinta sorellina, che vediamo per la prima volta.

Esterno: Ameneh ci dice di aver sentito ciò che il medico ha detto ad Aiyub e che quest'ultimo, non avendo un mulo, difficilmente riuscirà a trovare lavoro. Lo zio intanto prova a intercedere presso un padrone, che concede al ragazzo la possibilità di fare un carico ogni mattina.

I muli si abbeverano; gli uomini versano del liquore nella loro acqua per evitare che avvertano il freddo. Ciò però li costringe a procedere con l'andatura da ubriachi.

Aiyub si ferma a riposare e un altro ragazzo lo avvicina, rivelando di non avere un mulo (è saltato su una mina insieme a suo padre) e di non poter coltivare la terra che possiede sempre a causa delle mine. Gli dice anche che ormai sono vicini al confine iracheno. La comitiva si ferma e, per questioni mercantili, scoppia una rissa. Mentre Aiyub si ferma una seconda volta, sentiamo che i lavoratori non otterranno il loro compenso così facilmente.

Il gruppo raggiunge una locanda e Aiyub ordina un tè. Il barista, altrettanto giovane, gli consiglia di farsi pagare prima di iniziare il lavoro.

Il ragazzo torna a casa e dice a Rojin di non essere stato ancora pagato. I fratellini stanno dormendo, ma Aiyub sveglia Madi per fargli vedere cosa gli ha portato: si tratta del un poster di un culturista.

Aula scolastica: un bambino legge (male) un testo sulle origini dell'aeronautica; in classe c'è anche Ameneh. Arriva Aiyub, che le porta il quaderno che le ha comprato.

La carovana dei muli è ancora in cammino, la voce di Ameneh ci rivela che sono passati due mesi, che Aiyub non è riuscito a racimolare i soldi necessari per l'operazione, poiché ha speso tutto per mantenere gli altri fratelli, ma che ora lavora con un mulo, dopo che lo zio, rotti un braccio nella rissa che abbiamo visto, glielo ha prestato. I lavoratori sentono un'esplosione e si fermano immobili. Uno di loro va in perlustrazione; come gli altri temono, si tratta di un'imboscata: non rimane che la fuga.

Lo zio acconsente al matrimonio tra Rojin e il figlio di un uomo, che propone di occuparsi anche di Madi e della sua operazione, facendosi carico delle spese necessarie. Tuttavia, Aiyub non è d'accordo che lo zio decida per sua sorella e vuole che il pretendente e suo padre se ne vadano, la ragazza però rivela di aver deciso autonomamente e di averlo fatto per Madi.

Arriva il dottore per l'iniezione, ma in realtà è lì per prendere Madi e farlo partire con Rojin. Aiyub, ancora contrario alla decisione, osserva la scena da lontano, piangendo disperato e chiamando a gran voce il nome dei suoi fratelli. Sopraggiunge poi di corsa, in mezzo alla neve, ma anziché bloccare il gruppo dà una mano a spingere le bestie. I nostri eroi raggiungono poi la comitiva comprendente la madre dello sposo che, avendo già dieci figli, a sorpresa si rifiuta di occuparsi di Madi, nonostante l'intercessione dello zio, che sostiene di non aver avuto la dote e minaccia il divorzio. La donna propone un mulo in cambio del ragazzino, che abbandonato lontano dalla scena trema per il freddo. Lo zio accetta e i parenti dello sposo se ne vanno festosi.

Ancora la voce di Ameneh: Madi è tornato a casa, sta molto male perché da otto giorni non passa il medico e nessuno può fargli le iniezioni. Aiyub, all'oscuro dello zio, ha deciso di portare Madi al bazar e di vendere il mulo in Iraq, per ottenere i soldi per l'operazione.

Lo vediamo parlare con un uomo affinché acconsenta di accompagnarlo oltre confine, ma questi teme per Madi, per le mine e le imboscate. Aiyub si assume il rischio e l'uomo accetta di accompagnarli, a patto di non pagarlo e di essere esonerato dalla responsabilità per di ciò che potrà accadere.

Viene data la consueta dose di alcool ai muli e si parte. Ameneh sopraggiunge di corsa per portare del pane per i viaggiatori. Chiede inoltre di portarle un quaderno dall'Iraq.

Aiyub trasporta Madi sulla schiena e trascina il mulo; sono quasi arrivati al confine quando un uomo dà l'allarme imboscata. Si sentono degli spari, ma le bestie, ubriache, non riescono a scappare, nonostante le percosse dei padroni. Aiyub è in difficoltà: non riesce a spostare il mulo ed ha posato Madi. Nessuno li aiuta e i tre, alla fine, ripartono da soli, raggiungendo miracolosamente il filo spinato che segna il confine ma che, altrettanto incredibilmente, non è sorvegliato da nessuno. Con facilità lo valicano.



Un'analisi

Sin dalle primissime battute, appare evidente l'intento didattico-divulgativo de *Il tempo dei cavalli ubriachi*. Quell'intervistatore che sentiamo non comparirà mai nel corso del film: introduce semplicemente la biografia dei protagonisti, com'è all'inizio della pellicola: Ameneh racconta che suo padre è (ancora) vivo. Ciò consente allo spettatore di concentrarsi sul racconto senza perdersi nella ricostruzione dei rapporti di parentela, nelle domande sulla malattia di Madi, o in altri elementi che possano distogliere l'attenzione dall'intento ultimo del film: testimoniare, attraverso la vicenda dei protagonisti, la drammatica condizione di un intero popolo.

I curdi, circa trenta milioni di persone disperse in vari stati del Medio Oriente, sono una delle tante minoranze etniche in Iran. In occidente li si sente talvolta nominare, ma ben pochi hanno idea di come siano i loro volti, tanto meno di quanto sia difficile la loro esistenza, anche perché il cinema non ha mai assolto a questo compito: Ghobadi è di fatto il primo cineasta a esserne cantore (e *Il tempo dei cavalli ubriachi* è il suo primo lungometraggio). Egli parte dai ricordi della propria gioventù e mette in scena la vicenda di persone autentiche, le stesse che ha mostrato in un suo precedente documentario. Nei titoli di testa leggiamo "con la vita di", anziché un semplice "con". Nulla è inventato, il dramma è reale quanto il cast. Se il paragone tra il Nuovo Cinema iraniano e Il Neorealismo italiano appare spesso forzato, in questo caso è decisamente calzante.

Una situazione tragica, abbiamo detto: nonostante il barlume di speranza del finale, relativamente aperto (ma realizzato in questo modo perché il regista aveva esaurito i fondi a disposizione), ogni via di uscita sembra preclusa. Ma Ghobadi, che invoca la protezione del Signore per i suoi protagonisti (è la didascalia "Nel nome di Dio" a introdurre il film), ha le idee chiare su quale debba essere il punto di partenza per raggiungerla: l'istruzione. Nel film possedere un semplice quaderno è un'impresa che incontra enormi difficoltà, anche assurde; ma i giovani protagonisti la perseguono con tenacia.

Recensioni



È un film dolente quello del primo regista curdo iraniano che giunge a realizzare un lungometraggio. C'è l'attenzione all'inquadratura (mutuata da Kiarostami di cui è stato assistente), ma anche la passione per il dolore dei più deboli. Anche quando si tratta di animali.(...) Da vedere. Se si ama il cinema iraniano. *** / *****

Giancarlo Zappoli, *mymovies.it*, 2008



Se nel panorama contemporaneo esiste un cinema esotico nel senso vero del termine, è quello iraniano. Non esiste agenzia al mondo tanto folle da organizzare un viaggio come quello che ci propone il regista Bahman Ghobadi di *Il tempo dei cavalli ubriachi*, trasportandoci con vigore neorealista nell'aspro

paesaggio del Kurdistan iraniano ai confini con l'Iraq. In un piccolo villaggio sperduto fra le montagne dove le parole fame e freddo acquistano tutto il loro significato; e dove ai bambini, impegnati a sgobbare come adulti, è negata la stagione dell'infanzia. In primo piano la storia di cinque orfani, tre sorelle e due fratelli. Menomato da una grave malattia, il maschio più grande, circa quindicenne, sembra il più piccolo: deforme, tarato e in preda a continui dolori, gli resta poco da vivere se non verrà operato al più presto. Ma come trovare il denaro? Investito delle responsabilità di capofamiglia dopo la morte del padre, il fratello minore, che avrà sì e no 12 anni, tenta di racimolare i soldi facendo i più umili e faticosi lavori. Finché si unisce ad una carovana di contrabbandieri che, a dorso di muli (non di cavalli, come recita il titolo) ingozzati di alcol per farli resistere alle intemperie, trasportano merci lungo gli impervi sentieri montani fra Iran e Iraq. (...) Cresciuto nei luoghi del suo film, allievo del grande Kiarostami, Ghobadi aveva già realizzato su questa realtà un premiato documentario, *Life in Fog*: sull'apprezzamento del quale Samira Makhmalbaf lo ha preso come assistente e attore per *Lavagne*, ambientato in quelle stesse zone. Girato con un budget minimo, *Il tempo dei cavalli ubriachi* ha la forza e l'impatto della verità che rispecchia: pur essendo la vicenda affabulata, tutto è preso rigorosamente dalla vita. Incluso il ragazzino handicappato che, grazie alla distribuzione italiana del film, potrà ora giovare dell'intervento operatorio indispensabile alla sua sopravvivenza.

Alessandra Levantesi, *La Stampa*, 10 Aprile 2001



Rannicciati in un angolo del furgone che li riporta al loro villaggio, al di là del confine, Amaneh (Amaneh Ekhtiar-Dini) e Ayoub (Ayoub Ahmadi) scaldano con i propri corpi il fratello Madi (Madi Ekhtiar-Dini). Amaneh lo bacia con tenerezza e Ayoub, protettivo, gli accarezza i capelli. È questa una delle immagini più tenere e dolorose di *Il tempo dei cavalli ubriachi* (*Zamani barayé masti asbha*, Iran e Francia, 2000, 80'). I tre ragazzini sono abbandonati alla vita, alla sua miseria e alla sua violenza. Eppure, la desiderano e la amano con un coraggio caparbio. Con loro, allo stesso modo, di giorno in giorno gli adulti del loro villaggio contendono alla miseria e alla violenza il diritto di campare fino al giorno dopo.

C'è, nel film d'esordio di Bahman Ghobadi, il senso immediato e tragico del dolore umano, come se la macchina da presa si fosse annullata, e come se il suo occhio fosse diventato quello, alto e totale, d'un Dio pietoso ed esiliato dal mondo. Che cosa varrà mai, la pietà di questo Dio ipotetico, contro le raffiche di mitra e contro le mine che stabiliscono e impongono confini, contro l'arrogante volontà di sopraffazione che pretende di segnare con lo stupro di linee invalicabili il bianco infinito delle montagne innevate? Potrà solo soffrire la stessa sofferenza degli uomini e delle donne, dei bambini e delle bambine che il suo occhio abbraccia con amore stupefatto.

Il mio cinema mostra e racconta la vita, avverte Ghobadi all'inizio di *Il tempo dei cavalli ubriachi*. E intende forse suggerirci che Amaneh, Ayoub e Madi "sono il film", e non solo i suoi protagonisti. La loro presenza, infatti, riempie lo schermo ben oltre qualunque invenzione di sceneggiatura (che pure è stata a lungo pensata). Naturalmente, noi sappiamo che questo avviene perché quel tale Dio - la regia, appunto - ha sufficiente amore e pietà per vederne, anzi per "guardarne" davvero i corpi e le anime, per non smarrirne la singolarità e l'irripetibilità nell'insieme indistinto di un dolore tanto lontano da non essere più attuale, concreto, di carne e di sangue.

Ci è vicino, il dolore di Amaneh, di Ayoub e di Madi. Ci è tanto vicino, nell'immediatezza delle immagini, che stentiamo a reggerne il peso, che ci par quasi di sentire nostro. Impotenti come e più della macchina da presa, in platea guardiamo e vediamo una vita che non conosciamo: una vita nella quale un quaderno di scuola vale un futuro intero, ed è però un tesoro quasi irraggiungibile. Quel che ce ne viene è ben più forte di qualunque effetto speciale, di qualunque virtuosismo tecnico. Con povertà di mezzi, e con sorprendente ricchezza di sguardo, il cinema di Ghobadi ha l'"effetto" di mostrarci una dimensione umana per lo più sottratta all'occhio, perduta in un'invisibilità colma di normale indifferenza, quando non trionfante di odio cieco.

È l'"altro" che vediamo e soffriamo, nella tenerezza e nel dolore delle immagini. È l'altro che, nel buio della platea, ci sta di fronte. Ha il volto tenero e vivo d'una bambina di dieci anni, questo altro inusuale, ha il suo stesso profondo, infinito desiderio di felicità, il suo gusto dolce per la vita. E ha poi anche il volto di un ragazzo di quindici, che l'abbandono, la miseria e la violenza condannano dentro un corpo minuscolo, rattrappito, ripiegato mortalmente nella malattia.

Su questo volto e su questo corpo lo sguardo alto e totale del cinema si sofferma con pietà particolare, una pietà che non è compassione, o che non lo è solo né soprattutto. La compassione infatti dura pochi attimi, quelli che occorrono per vincere lo stupore immediato, l'orrore per una condizione che si vorrebbe poter negare. Poi, man mano che gli occhi imparano a guardare e a vedere l'altro che hanno di fronte, lo stupore e l'orrore si attenuano, fino a lasciare il posto a sentimenti insospettati: gli stessi che, fin dall'inizio, vivono nel bacio tenero di Amaneh, nella carezza protettiva di Ayoub.

Sono loro, i due fratelli di Madi, che ce li insegnano, quei sentimenti. Il loro coraggio colmo d'amore per Madi ci mostra, anche a noi, l'umanità di Madi: dentro ai suoi occhi vediamo il suo proprio profondo, infinito desiderio di felicità, il suo gusto dolce per la vita. Ora, dunque, ben comprendiamo la decisione di Ayoub, costretto a essere uomo ben prima che gli competa. Con lui e con Madi saliamo verso la cima delle montagne, dove un confine - un confine che sta per ogni confine, non solo per quello tra Iran e Iraq - taglia il bianco della neve, con la crudeltà stupida d'una condanna a morte. E con lui, arrivati in alto, ne smascheriamo di slancio la menzogna assassina. Di certo, alto e totale, sopra di noi splende il sorriso di Dio.

Roberto Escobar, *Il Sole-24 Ore*, 15 Aprile 2001



Nelle terre infelici del Kurdistan anche gli animali soffrono. (...) Se patiscono i quadrupedi, figurarsi gli uomini. Un'umanità schiacciata dal destino, ma allo stesso tempo di una fierezza invincibile, quella meravigliosamente descritta dall'esordiente Bahman Ghobadi - curdo nato in Iran, già assistente di Abbas Kiarostami - nel film *Il tempo dei cavalli ubriachi*. Uomini, donne, ma soprattutto ragazzi e ragazze che non si vogliono mai dare per vinti, nonostante ogni avversità.

Luigi Painsi, *Il Sole-24 Ore*, 15 Aprile 2001



Bahman Ghobadi, 31 anni, è il primo regista curdo iraniano a guadagnare la ribalta internazionale. Cineasta totale, ha scritto, prodotto e diretto il suo primo film dopo una serie di corti, l'aiutoregia con Abbas Kiarostami per *Il vento ci porterà via* e l'interpretazione del maestro con la lavagna sulle spalle nel film di Samira Makhmalbaf. Felice, emozionante debutto, garantito anche dalla *Caméra d'or* a Cannes 2000, racconta la drammatica storia di cinque fratellini orfani che combattono una durissima guerra per sopravvivere alle ostilità della natura (le montagne eternamente innevate del Kurdistan) e degli umani (i feroci contrabbandieri che ubriacano i loro cavalli per renderli più resistenti a freddo e fatica). Finale aperto, un po' per scelta espressiva e un po' per necessità: il regista aveva finito la pellicola e dato fondo a tutti i suoi risparmi.

Sandro Rezoagli, *Ciak*, 1 aprile 2001



C'è un'aria di famiglia nel *Tempo dei cavalli ubriachi*, struggente odissea equestre vincitrice della *Caméra d'or* come miglior opera prima a Cannes. Il regista debuttante infatti, Bahman Ghobadi, ha fatto l'assistente per Kiarostami e appartiene al clan dei Makhmalbaf: è attore nell'ultimo film di Samira, *Lavagne* e il suo ci riporta negli stessi luoghi di quello, la frontiera curda tra Iran e Iraq dove si combatte una guerra tanto più terrificante, perché quasi invisibile. Anche qui ci sono ragazzini contrabbandieri, versione odierna dei piccoli dannati della terra cinematografici Da *Germania anno zero* di Rossellini al buñueliano *I figli della violenza*, condannati a essere adulti prima del tempo. L'autenticità di quel che vediamo è giocata su un fragile, ma miracoloso equilibrio tra documentario e storia immaginaria. *Il tempo dei cavalli ubriachi* è ammirevole per come riesce a sfuggire a un'infinità di trappole implicite nelle sue premesse. A priori, non è certo difficile commuovere chi sta seduto in platea, protetto e al sicuro da ciò che vede, con un soggetto come questo. Molto più difficile riuscire a commuoverlo senza martirizzare i personaggi, senza rinunciare mai al pudore e alla dignità. A ben vedere, quella di Ghobadi è una posizione coraggiosa anche a fronte del cinema iraniano, oggi tra i migliori del mondo ma che mostra la tendenza a un certo conformismo "di scuola". Se il regista non ha nulla da invidiare al senso dell'inquadratura dei suoi connazionali più conosciuti, la sua scelta è molto lontana dalla moda dei film alla Kiarostami: è soprattutto una scelta di emozioni, che rende questa storia intensa e coinvolgente nonché accessibile al grande pubblico. Qualcosa che evoca, e non soltanto per l'uso di attori non professionisti, l'esperienza del nostro neorealismo.

Roberto Nepoti, *La Repubblica*, 8 aprile 2001



Un film coperto di premi a Cannes: *Caméra d'or* come miglior opera prima (ex aequo con un altro film iraniano) e premio Fipresci della critica internazionale. Iraniano di etnia curda, Bahman Ghobadi, assistente di Kiarostami per *Il vento ci porterà via* e attore in *La mela* di Samira Makhmalbaf, sa raccontare con forza cinematografica e umana pietà le storie del suo popolo. Montagne innevate, freddo, crudeltà e miseria nel paese che non c'è, il Kurdistan alla frontiera con l'Iraq. Vite difficili per tutti, soprattutto per chi è bambino e orfano. (...) C'è la guerra. I bambini fanno i contrabbandieri, portano su e giù per le montagne pesanti carichi. Tutti adulti ben prima del tempo, tutti a battersi contro la natura e contro gli uomini. Una

scena indimenticabile quando le bestie ubriacate per farle arrivare in cima al passo cadono nell'alta neve e i grossi pneumatici da trattore appesi ai fianchi di muli e cavalli rotolano a valle. Immagini precise, senza compiacimenti né scivolate nel melodrammatico. Uomini in guerra, bestie ubriache e bambini soli.

Bruno Fornara, *Film Tv*



Straordinario e crudelissimo film sull'infanzia rapinata che si stacca dal cinema iraniano di Kiarostami e Co. anche perché ne è autore un curdo esordiente, giustamente premiato con la *Caméra d'Or* a Cannes 2000. Difficili da dimenticare il bianco della neve e gli occhi di Madi, il suo corpicino rattrappito dentro un impermeabile giallo. "Una storia che inizia e procede da tempo immemorabile; si ripete ... a macchie geografiche (in Cina, a Taiwan, in Sudamerica, in Africa) ..." (R. Censi). Nasce dalla dialettica tra documentarismo crudo e raffinatezza figurativa, e raggiunge una dimensione tragica che fa star male. Girato con gli abitanti delle città di Sardb e Bané. **** / *****

Morando Morandini, *il Morandini 2008*



Ottanta minuti duri e puri da non perdere. Piccola grande storia interpretata dai protagonisti, cinema-verità sui bambini curdi orfani che resistono in un villaggio, tra le montagne innevate, ai limiti della sopravvivenza (...). C'è un 'montatore di ripresa diretta' nel cast tecnico, per dire la povertà e la verità del set guidato dall'iraniano esordiente Bahman Ghobadi, allievo di mastro Kiarostami. Più concreto, meno formalista delle 'lavagne' di Samira Makhmalbaf. Per conoscere e assaggiare la vocazione rapace e umanitaria del cinema. Un film nel vento della Storia. Premio *Camera d'or* a Cannes.

Silvio Danese, *Quotidiano Nazionale*, 6 aprile 2001



Il tempo dei cavalli ubriachi è interpretato da personaggi veri, presi per strada, ambientato in un paesaggio impervio, innevato, desolato, raccontato con toni struggenti e partecipati. Siamo nei territori consueti cui il nuovo cinema iraniano ci ha abituati: bambini come metafora, stile essenziale e quasi documentaristico, nessun compiacimento estetico, la politica che si fa poetica, una dignità espressiva vicinissima al neorealismo. Anche se il regista Barman Ghobadi, già aiuto di Kiarostami, è in realtà curdo, dunque rappresentante d'una minoranza etnica di un popolo in diaspora, d'una cultura oppressa.

Fabio Bo, *Il Messaggero*, 6 aprile 2001



Il film di Ghobadi ci ricorda le emozioni del neorealismo italiano degli anni '40, e la sua meraviglia sta nel modo, mai lacrimoso, mai eccessivo, con cui nelle inquadrature semplici, intense, racconta una storia vera, tuttora non risolta, interpretata dai veri personaggi. E' un bellissimo film, che dovrebbe incantare i nostri viziosi bambini, perché racconta, di altri bambini, l'ingenuità, la forza, l'amore e la dedizione reciproca, lo sperdimento ma anche la serenità, la

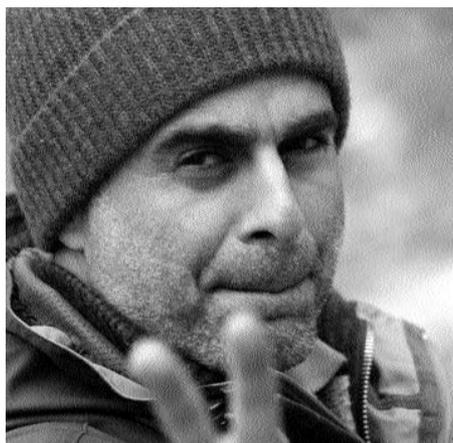
capacità di andare avanti in un contesto di vita drammatico, privo di tutto.

Natalia Aspesi, *D*, 24 aprile 2001



(...) se la vena neorealista lo avvicina al nuovo cinema iraniano, Ghobadi sembra estraneo a qualunque accademismo nel mescolare documentarismo crudo ed estrema ricercatezza formale, compassione ed oggettività. Con un effetto al contempo straniante e sraziante, che riesce a esprimere un'emotività incontenibile. Come succede solo ai capolavori. Vincitore della *Camer d'or* a Cannes 2000. Avvilente l'idea di doppiare un film così. **** /****

Paolo Mereghetti, *Il Mereghetti - Dizionario dei film 2006*



Il regista

Nato il 1° febbraio 1969 nel Kurdistan iraniano, Bahman Ghobadi è il primo di quattro fratelli.

Dopo essere emigrato in Kurdistan insieme alla famiglia all'età di dodici anni, si trasferisce a Teheran nel 1992. Durante gli studi lavora in radio, mentre nel 1998 inizia la sua carriera artistica nel campo della fotografia industriale; passa poi alla regia di documentari, inizialmente girati in 8 millimetri.

Dalla metà degli anni '90 i suoi cortometraggi iniziano a ricevere premi e *Life in Fog* diventa ben presto il più famoso documentario nella storia del cinema iraniano. Nel 1999 Bahman Ghobadi è assistente alla regia nel film di Kiarostami *Il vento ci porterà via*, mentre nel 2000, oltre a recitare nel film *Lavagne* di Samira Makhmalbaf si afferma in tutto il mondo con il drammatico *Il tempo dei cavalli ubriachi*, aspra descrizione della realtà curda girata con uno stile realista quanto appassionato, in cui ritrova i personaggi di *Life in Fog*. Primo suo lungometraggio di fiction, *Il tempo dei cavalli ubriachi* è anche il suo unico film ad essere distribuito in Italia, nonostante anche i lavori successivi, sempre con curdi come protagonisti, siano di eccellente fattura (come lo splendido *Turtles Can Fly*, ambientato in Iraq) e ottengano un vasto successo internazionale, tanto da fargli conquistare una quarantina di premi nei festival.

Filmografia

1999: *Life in Fog* (Zendegi dar meh)

2000: *Il tempo dei cavalli ubriachi* (Zamani barayé masti asbha)

2002: *Marooned in Iraq - Songs of My Motherland* (Gomgashtei dar Aragh)

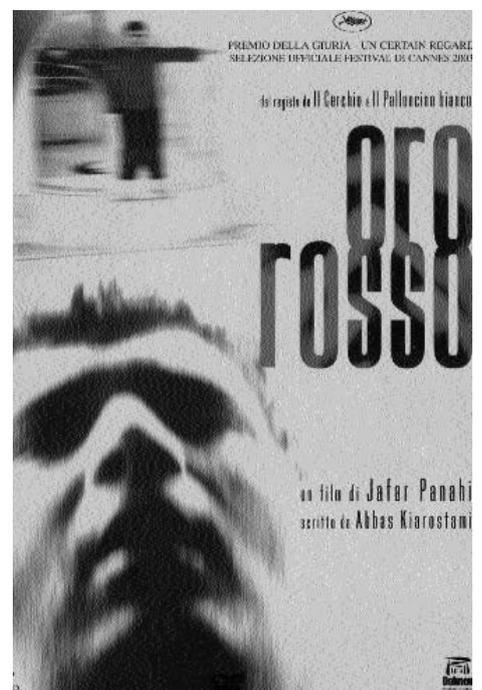
2004: *Turtles Can Fly* (Lakposhta parvaz mikonand)

2006: *Niwemang*

ORO ROSSO

(*Talaye sorkh*, 2003, Jafar Panahi)

Hossein Emadeddin (Hossain), Kamyar Sheisi (Ali), Azita Rayeji (la sposa), Shahram Vaziri (il gioielliere, Puhrang Nakhai (Puhranh Nakhai), Saber Safael (il soldato)



la trama del film la trama del film la

Un uomo corpulento e impacciato, Hossein Aghà, tenta di rapinare una gioielleria minacciando con una pistola il titolare, ma quest'ultimo riesce a divincolarsi e ad azionare il sistema d'allarme. Il rapinatore rimane intrappolato mentre il suo complice (un ragazzo minuto di nome Ali) e la folla radunatasi davanti al locale lo osservano agitati. Sentendosi spacciato, Hossein rivolge la pistola contro la propria tempia.

Uno stacco, all'unisono col colpo di pistola, ci mostra Ali che viaggia in motorino. E' un'analessi, tant'è che ben presto Ali raggiunge Hossein seduto al tavolo di un locale. Mentre questi ultimi discorrono di furtarelli, compreso quello di una borsetta appena scippata dallo stesso Ali, un uomo si intromette nella discussione, accreditandosi come esperto del mestiere. Per il quale, sostiene, ci vogliono fede e principi.

Hossein è in procinto di sposare la sorella di Ali e così i due si informano sui prezzi delle fedie nuziali. Il gioielliere che abbiamo intravvisto nel piano-sequenza che apre il film li tratta con estrema sufficienza.

La sera, Ali cerca di fare ottenere a Hossein un posto come fattorino per la consegna di pizze a domicilio. Il principale fa di tutto per venirgli incontro, e alla fine il ruolo sarà effettivamente di Hossein, nonostante quest'ultimo abbia difficoltà di comprendonio e problemi psicologici (non riesce ad esempio a mettersi il casco e non tollera i locali chiusi).

La prima uscita conduce Hossein da un suo ex commilitone, che stenta a riconoscerlo: il cortisone lo ha reso completamente diverso da quel soldato assegnato al reparto radio nella guerra con l'Iraq.

La seconda consegna invece non va a buon fine, La destinazione è una festa privata, che però i Guardiani della Rivoluzione hanno deciso di rovinare. Tra loro anche un ragazzino che non riesce a nascondere di avere solo quindici anni e che preferirebbe essere a ballare con quei suoi coetanei di cui intravede solo le ombre. Sia Hossein sia le altre persone che vorrebbero entrare o uscire dall'appartamento vengono bloccati per lungo tempo e alla fine il nostro protagonista decide di offrire a tutti la pizza ordinata dai ragazzi.

All'indomani, Hossein, Ali e sua sorella ritornano alla gioielleria indossando abiti eleganti. Ad accoglierli è un addetto, mentre il titolare, inizialmente, pare non notarli neanche. Hossein vuole scegliere il regalo di nozze per la sua compagna. Sostiene di disporre di un budget in realtà fuori dalla sua portata, ma i gioielli più cari costano ancora di più. Quando il titolare interviene, è solo per consigliare di acquistare, non in una gioielleria ma in un mercato, dell'oro che possano eventualmente impegnare, in caso di necessità. All'uscita, Hossein Aghà ha un leggero mancamento ed appare fortemente contrariato; la sua fidanzata, sentendosi un po' in colpa, cerca di comprenderne, invano, le motivazioni.

Rientrato a casa, Hossein tenta di riposare, ma è disturbato dalle Guardie che portano via un uomo.

La sera torna al lavoro e chiacchiera brevemente con un collega, che è entusiasta delle proprie scarpe. E' probabilmente lui la vittima di un grave incidente che avviene poco dopo, con le pizze rovesciate che diventano preda di un accattone.

L'ultima consegna di Hossein avviene in un appartamento estremamente lussuoso, proprietà dei genitori di Purangh Nakhai, un iraniano che ha vissuto negli Stati Uniti. Dato che le sue ospiti se ne sono andate, l'uomo invita Hossein a fargli compagnia. Mentre Purangh parla a raffica della sua incapacità di comprendere le donne e i suoi connazionali, interrompendo ripetutamente i monologhi per telefonare, Hossein si perde nelle sedici stanze della casa, si scola una bottiglia di vino e infine, visibilmente ubriaco, precipita nella piscina di Purangh. Sul terrazzo, avvolto in un accappatoio, contempla la Teheran notturna, non trattenendo un fragoroso rutto.

Siamo all'ultima scena. E' di nuovo giorno e vediamo Hossein cimentarsi nella rapina che gli sarà fatale.



Un'analisi

Oro rosso è il quarto lungometraggio di Jafar Panahi, che è anche produttore e montatore del film. Alla sceneggiatura troviamo invece Abbas Kiarostami, che aveva già ricoperto tale ruolo in occasione del debutto del giovane allievo (*Il palloncino bianco*).

Tratto da un fatto di cronaca realmente accaduto è, al momento,

l'unico lavoro di Panahi che abbia dei protagonisti maschili, anche se la condizione femminile è sempre percepibile nell'opera.

La struttura del film ricalca quella del precedente *Il cerchio*, ma con un'importante novità: dopo la scena iniziale, la vicenda è raccontata attraverso un'analessi. Lungi dall'essere un semplice vezzo narrativo, tale espediente costringe lo spettatore a mettere in discussione il proprio giudizio sul protagonista, considerato forse troppo frettolosamente un criminale squilibrato.

La sua folle azione diventa invece il prodotto di una società, quella della metropoli iraniana contemporanea (Panahi insiste nel descrivere una realtà urbana, a differenza di molti suoi colleghi e connazionali, che prediligono un'ambientazione rurale), di cui il film fornisce uno spaccato straordinario.

La Teheran di *Oro rosso* è una città fortemente divisa in classi e lo status economico dei cittadini è perfettamente individuabile dal loro linguaggio, dal loro abbigliamento, dai loro atteggiamenti.

Tale severo frazionamento è accompagnato da quella che è una tendenza riscontrabile anche e soprattutto nel mondo occidentale: la classe media tende a scomparire e le risorse disponibili a polarizzarsi. Da un lato abbiamo così una sparuta minoranza che detiene gran parte della ricchezza del paese, ma dall'altro? Il pessimismo del film ci vuol suggerire che le classi subalterne rischiano ormai (hanno sempre rischiato?) di sopravvivere di espedienti, sul filo della legalità e che non è così improbabile che la problematica condizione economica conduca a compiere scelte drammatiche, come quelle dell'accattonaggio o del crimine.

Malgrado la crisi economica, persistono tuttavia - e forse si accentuano - da un lato il proverbiale moralismo dell'Iran rivoluzionario, dall'altro l'ideale consumista ravvisabile in tutto il mondo capitalista, ma particolarmente accentuato nei paesi la cui economia si basa sull'esportazione del petrolio. Per un riscontro di tali tendenze si vedano ad esempio la scena della festa privata (di cui il regista ci mostra pudicamente solo le ombre), con il giovane soldato che vorrebbe parteciparvi, e quella del collega di Hossein che ci illustra le qualità del suo paio di scarpe.

Per la violenza del soggetto, per l'ambientazione prevalentemente notturna, forse anche per la colonna sonora jazz dell'ultima parte del film, *Oro rosso* è stato ripetutamente accostato dalla critica al genere *noir*.



Qualcuno ha anche ravvisato una certa analogia con *Taxi Driver*, poiché i protagonisti di entrambi i film sono reduci di guerra e devono a ciò la loro condizione psico-fisica.

Si potrebbe aggiungere che la coppia Hossein-Ali, protagonista della prima sequenza (secondo la cronologia della diegesi, la seconda nell'intreccio della

sceneggiatura), opposta in tutto e per tutto (grande, grosso, taciturno e inebetito il primo; basso, magro, chiacchierone e sveglia il secondo) ricorda quella delle commedie e dei film comici hollywoodiani.

Tuttavia, si tratta di vere e proprie forzature, che nascono dal vizio di ricondurre per forza al noto ciò che risulta invece originale e innovativo.

Un esempio per tutti: nel noir, solitamente il protagonista, che si trova impelagato in una situazione da cui è difficile uscire, fa di tutto per riuscirci, sfruttando al meglio le circostanze e la propria intelligenza. Hossein invece subisce ciò che gli accade interiorizzando il tutto senza opporvi la benché minima reazione, atteggiamento che lo conduce all'autodistruzione. Lo stile di Panahi è inoltre quanto di più lontano da quello tipico del genere citato. Le prime, concitate sequenze lasciano presto il campo a lunghe inquadrature, al limite del piano-sequenza, il cui obiettivo non è certo quello di avvicinare evitando i tempi morti; i dialoghi non sono, volutamente, particolarmente acuti o brillanti; non c'è infine la ricerca di un'estetica della violenza.

Principali riconoscimenti

Premio Un Certain Regard, Festival di Cannes 2003, Premio della Giuria

Premio Spiga d'Oro, Valladolid International Film Festival 2003

Premio Gold Hugo Chicago International Film Festival 2003, miglior film

Premio Prometeo d'Oro Tbilisi International Film Festival 2004

Recensioni



Abbas Kiarostami è autore della sceneggiatura, ispirata a un fatto di cronaca, e fornisce a Panahi la chiave per rappresentare l'Iran contemporaneo al di fuori di ogni stereotipo o tentazione allegorica. Con grande durezza emerge infatti una società classista e neo-consumista, che umilia i poveri ma si crea un alibi di purezza sguinzagliando sgherri (le "guardie della rivoluzione") a caccia di giovani che vanno a ballare. Ovviamente il film è stato proibito in patria, ma il suo respiro è universale. Lo straordinario protagonista, antieroe corpulento più stupito che stupido, è sballottato in un mondo ingiusto e troppo veloce, e alla fine si ribella con i mezzi che gli sono consentiti. Panahi, tuttavia, non lo osserva mai con compatimento, e fa identificare lo spettatore con lui. ***½ / ****

Paolo Mereghetti, *Il Mereghetti – Dizionario dei film 2006*



Il regista Jafar Panahi ha poco più di quarant'anni ed è carico di onori: *Caméra d'or* (per la migliore opera prima) a Cannes nel '95 con *Il palloncino bianco*, Pardo d'oro a Locarno nel '96 con *Lo specchio*, Leone d'oro a Venezia nel 2000 con *Il cerchio*. Questo è il suo quarto film.

La sua scuola è quella del maestro iraniano Abbas Kiarostami, dietro cui fa capolino la scuola neorealista italiana, che qui ha scritto la sceneggiatura. Ma la suggestione di partenza viene da una notizia di cronaca: durante una rapina in gioielleria il ladro,

rimasto bloccato dall'allarme, uccide il proprietario e poi rivolge l'arma contro se stesso. Panahi ha inventato intorno a questo spunto un affresco sociale, ma niente di ideologico, sociologico, pedante. (...)

Piccole essenziali pennellate, una "lentezza" di narrazione che non è sinonimo di calo di tensione, di superfluo, al contrario. L'idea, suggerita in un lampo, di una società che malgrado precetti e restrizioni non ha abolito il baratro tra folle diseredate e privilegiati.

Paolo D'Agostini, *La Repubblica*, 11 giugno 2004



A Teheran, due amici sopravvivono come possono, circondati da una lussuria che non possono avvicinare. Per Hussein diviene una vera ossessione, finché non decide di rapinare una gioielleria. Vincitore della sezione *Un certain regard* di Cannes, è un film che ricorda la semplicità di Rossellini: inizia con un piano-sequenza a macchina fissa con l'inquadratura della porta della gioielleria per poi continuare, in un lungo *flashback*, a spiegare le motivazioni del gesto del protagonista. Si vede che l'opera è stata scritta da Kiarostami: stilizzata nei tratti essenziali e centralità nella descrizione del degrado sociale. Ma importante è anche Hussein, con la sua corporeità così ingombrante, la sua timidezza, il suo sguardo perso: solo ed emarginato, Hussein sa di non potersi spingere oltre il suo piccolo mondo di povertà e tristezza; proverà a farlo, ma il prezzo da pagare sarà veramente alto. ****/*****

Alessandra Montesanto, *mymovies.it* 2007



La dannazione del desiderio di ricchezza. Dietro a una fallita rapina a una gioielleria, si nasconde tutta l'umiliazione, la rabbia impotente che diventa raptus del povero Hussein (Hussain Emadeddin). E noi, guidati per mano dal regista Jafar Panahi (Pardo d'oro a Locarno con *Lo specchio*, Leone d'oro a Venezia con *Il cerchio*) rintracciamo in *flashback* ragioni e sviluppi di un'idea folle. Di professione Hussein consegna pizze a domicilio. Per caso si imbatte in un giovane ricco e ubriaco che lo invita a passare qualche ora nel proprio lussuoso appartamento. Misurando lo scarto tra la miseria e la vita dei signori, il taciturno "pony express" prende una decisione: rapinare il gioielliere che poco prima lo ha umiliato. Ma non ci si improvvisa criminali e questo asciutto, potente e fatalmente simbolico dramma proletario che Cannes 2003 ha onorato con il premio della Giuria nella sezione *Un certain regard*, non si consente *happy end*.

Massimo Lastrucci, *Ciak*, giugno 2004



Teheran, oggi. Un uomo in motorino percorre le strade della città. Consegna pizze a domicilio. Il parabrezza e un impermeabile che tiene sempre chiuso fino al collo lo proteggono dalle avversità atmosferiche. Niente però lo può proteggere da quello che prova. Hossein è umiliato. Portando pizze, arriva nelle case dei ricchi, ma rimane sempre e solo sulla soglia. Tranne una volta. Premio della giuria a Cannes nel 2003, *Oro rosso* di Jafar Panahi (scritto da Abbas Kiarostami) racconta una storia iraniana vera, ordinaria, esplosiva. Così esplosiva, che il film può permettersi di iniziare e finire con la stessa scena.

Attraverso la lenta camminata di Hossein (il bravo Hussain Emadeddin), giriamo per Teheran, scoprendo una geografia segreta, fra enormi ricchezze ed enormi miserie. Nelle

lussuose ville si svolgono delle feste, ma con la polizia sotto il portone che arresta uomini e donne che bevono e ballano insieme. La repressione è per molti; i piaceri, per pochi. C'è chi può permettersi una collana che costa così tanti soldi, che Hossein non riesce nemmeno a contare ("Quanti sono sei zeri?"). Ma tanto, in quella gioielleria, non lo fanno neanche entrare. Il proprietario lo prende per un rapinatore e non gli apre la porta. A nulla servirà tornare in giacca e cravatta: Hossein puzza di miseria. La sua camminata si fa sempre più lenta. Appesantita un po' dal cortisone, molto da quelle giornate che rendono davvero difficile ipotizzare un futuro. Solo in motorino si sente al sicuro: è in movimento, nessuno può fargli del male. Panahi cattura l'Iran di oggi e ci fa entrare così bene nella mente di quell'uomo in moto da ribaltare le sensazioni della prima scena. Hossein, all'inizio del film, entra nella gioielleria armato, uccide il proprietario, si punta la pistola alla tempia e spara. Era sembrato un gesto folle: dopo 97 minuti, sembra quasi l'unica soluzione possibile.

Roberta Bottari, *Il Messaggero*, 31 Maggio 2004



Ha sigarette?». «Sì, vuole una 57?» «No, sono troppo forti per me». «È vero, anche per me...». Poi la fuma. Le 57, proprio come le Febbraio sono le sigarette nate con la rivoluzione di Khomeini. È una delle battute di un film che, per il retrogusto polemica, i censori di Teheran volevano assolutamente tagliare (in Italia, con la nuova legge sulla pubblicità pressoché obbligatoria nei film, l'avrebbero invece aggiunta). Eppure la battute resta, come tutte le altre scene. Un cineasta indipendente non taglia per definizione, anche se il prezzo che paga è cambiare lavoro (o non far vedere il film in patria, ma all'estero sì, come in questo caso più fortunato).

Esce (doppiato, cosa che nuoce agli incassi, anche se gli esercenti non lo capiscono) (...)

Roberto Silvestri, *Il Manifesto*, 28 maggio 2004



Un colpo di pistola. un altro, due cadaveri. Fuori, Teheran. Dentro, una tragedia dell'esclusione e della follia. E, improvvisamente, l'immagine del cinema iraniano cambia. Non più le storie di bambini. Non più le poetiche parabole di Kiarostami o la cronaca e la storia rivisitate da Makhmalbaf alla sua maniera elegante ed estetizzante. E nemmeno il cupo inferno della condizione femminile rappresentato come un cerchio che si stringe implacabile. Ma una storia di oggi, una realtà sociale come non ci era mai stata raccontata, un noir vero, un Iran che il regime non vuole che sia mostrato.

Da quando è stato presentato lo scorso anno a Cannes, *Crimson Gold* (questo il titolo internazionale del film, che in Italia è diventato *Oro rosso*) ha portato in giro per il mondo un ritratto della società iraniana che ha sorpreso e colpito gli spettatori per la sua durezza. Quanto alla durezza non c'è da stupirsi. Jafar Panahi, che ha vinto il Leone d'oro a Venezia nel 2000 con *Il cerchio* (le storie intrecciate di alcune detenute uscite da un carcere di Teheran), si era già cimentato con una dura critica al regime iraniano. Anche se al suo attivo ha pure la visione poetica della forza del desiderio come l'ha espressa in *Il palloncino bianco*, dove una ragazzina mette in moto un intero quartiere della città per conquistare il pesciolino rosso che tanto vuole, dimostrando con ciò il pugnace temperamento delle donne iraniane.

Ma in *Crimson Gold* il ritratto, che viene disegnato attraverso la storia di un fattorino, un

uomo strano, mentalmente ritardato, che consegna le pizze e ogni giorno attraversa in lungo e in largo sul suo scooter l'immensa città di Teheran, è ancora più preciso, senza metafore, sociologicamente crudele. E il ritratto di una società a cui la «rivoluzione» non ha portato la giustizia e l'equità che le rivoluzioni dovrebbero portare, in cui il divario tra i ricchi e i poveri è enorme e terrificante, in cui le divisioni sociali sono immense, in cui il moralismo dominante impone prezzi drammatici.

Non c'è da stupirsi se, come racconta, Panahi per fare il suo film ha incontrato difficoltà immense.

(...) Per *Crimson Gold* - che la critica ha paragonato a *Taxi Driver*, per via del suo protagonista, così visibilmente disturbato, che, come Travis Bickle nel suo taxi, percorre la città con il suo scooter, ma in cui ha visto anche qualcosa di *L'enigma di Kaspar Hauser*, per il ritratto pieno di pietas di una speciale follia - il problema che si è posto a Panahi è stata la scelta del suo interprete. Perché, sostiene il regista, c'è solo un possibile interprete per ogni personaggio. E il suo lo ha identificato, dopo una lunga ricerca, in Hussain Emadeddin, che nella vita è, come il suo personaggio, un venditore di pizze, ed è effettivamente schizofrenico.

È questa sua particolarità a dargli, sullo schermo, quell'aura di distanza, di sofferenza psicologica, quei silenzi, quella strana andatura, a fame l'umiliato e offeso che cerca la normalità e la dignità (e non la trova) nella apparentemente egualitaria ma in realtà stratificatissima società iraniana.(...)

Quanto alla città, dal ritratto che ne fa Panahi si scopre, per esempio, la difficoltà che hanno molti emigrati ricchi al loro ritorno in una società che non capiscono più, e quindi la solitudine che ne deriva. Come si vede in una scena che sarebbe esilarante se non fosse così triste, in cui un giovane uomo, che abita in un quartiere alto di Teheran (alto in tutti i sensi, visto che le zone più belle e più eleganti della città sono quelle collinose), trattiene il fattorino che gli porta la pizza e la divide con lui pur di riuscire a parlare con qualcuno.

Se i censori sono stati disturbati da questo personaggio, da questa Teheran, da questo Iran urbano e dalla tragedia che Panahi racconta, aprendo il film con il gesto finale e ripercorrendo le vicende che portano alla sua drammatica conclusione, Panahi non si lascia turbare, non accetta neanche di accedere al pensiero dell'autocensura. Ed è riuscito in un'impresa notevole: *Crimson Gold* ci parla di una Teheran non metaforica, non poetica, non fiabesca, non mitica: di un mondo reale. Il buon vecchio noir ha raggiunto ancora una volta il suo scopo.

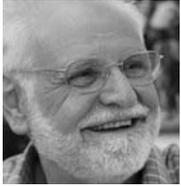
Irene Bignardi, *Il Venerdì di Repubblica*, 28 maggio 2004



La prima scena del nuovo film di Panahi, premiato al *Certain Regard* di Cannes 2003, è di impressionante secchezza, tra naturalismo e astrazione. Una inquadratura fissa mostra un uomo, asserragliato dentro una gioielleria, che uccide il proprietario e poi si spara. Le sagome sono viste dall'interno, quasi ombre sullo schermo. Il resto del film mostra in *flashback* gli avvenimenti che hanno spinto l'uomo al gesto estremo. Seguiamo così gli ultimi giorni della vita di Hossein, dopo il ritrovamento di una borsa con una ricevuta per la gioielleria - una cifra che lui non potrà mai possedere. Hossein, che consegna pizze a domicilio, ci fa da guida in una Teheran metropolitana, tutta viadotti, ingorghi e grattacieli. Si spinge nelle abitazioni private, dove le donne non portano il velo (e il regista le mostra sfocate o in controluce), ci

fa vedere i ricchi e i poveri. L'ex allievo di Kiarostami (che ha fornito il soggetto, da un fatto di cronaca), Leone d'oro con *Il Cerchio*, riesce a sfuggire ai rischi della "maniera iraniana" con una iniezione di realismo, mediato da mille ostacoli che spiazzano lo spettatore. Forse il progetto era un po' semplicistico nella struttura, ma il regista vi ha costruito su un percorso libero e circolare in una città del "mondo islamico" oggi, confermando che in Iran il cinema ha ancora molto da dire.

Emiliano Morreale, *Film Tv*, maggio 2004



Il cinema iraniano, rivelazione degli anni Ottanta e Novanta, perde colpi quando non si affida ai suoi autori più marginali, e ha presto sviluppato al suo interno una divisione tra ufficialità e minoranza. Il nome più noto è quello di Abbas Kiarostami, rivelazione tra le rivelazioni ma come esaurito dal successo internazionale e dalla preoccupazione di non deludere, anzi di piacere.

Per Jafar Panahi, che non fa come lui miniature splendidamente ricamate bensì ricrea scene di vita di un robusto realismo, egli ha scritto la sceneggiatura di questo film, bello per virtù di regia, ché la sceneggiatura è spesso banale e «americana». Ma è bellissima la sequenza iniziale, camera fissa nell'interno di una gioielleria con vista sulla porta a vetri e sulla strada, dove il protagonista uccide il gioielliere che vuoi rapinare.

Dimensione esistenziale e analisi sociale si intersecano senza fatica, anche se con qualche sovraccarico didascalico e con una sceneggiatura un po' spuria.

E' però la vita quotidiana della città di Teheran che interessa soprattutto il regista, che la percorre con i consegnatori di pizze facendoci incontrare personaggi di varia appartenenza. Panahi è un grande regista che non ha bisogno di Kiarostami per essere bravo.

Goffredo Fofi, *Panorama*, 3 giugno 2004



Struttura circolare come in *Il cerchio*, Leone d'oro a Venezia 2000: si comincia con la spiccia rapina in una gioielleria di Teheran che ha tragiche conseguenze e si chiude con la stessa scena in immagini diverse. In mezzo c'è l'itinerario del protagonista Hussein che di mestiere fa il pony express in motociclo per consegnare pizze a domicilio. I suoi percorsi offrono una galleria di personaggi e di situazioni che sembrano digressioni marginali rispetto alla storia principale, ma, invece, "ne costituiscono l'anima, il senso profondo" (Leonardo Gandini) nel descrivere un contesto di forte disuguaglianza sociale. Almeno due sequenze sono da citare per il senso del grottesco e l'acume socio-politico che le impregna: la festa danzante in una ricca casa privata, sorvegliata in strada dalla polizia come se fosse un covo di terroristi, e il soggiorno del protagonista in un lussuoso appartamento di 26 stanze dove vive un annoiato figlio di papà. Scritto da Abbas Kiarostami, prodotto, diretto e montato da J. Panahi. Bisognerebbe finalmente domandarsi se il suo talento non sia da mettere almeno sullo stesso piano di quello del suo maestro Kiarostami. Al di fuori di ogni introspezione psicologica, il suo voluminoso, laconico, aggrondato Hussein è un personaggio memorabile. Premio della giuria di *Un certain regard* di Cannes 2003. ***½ / *****

Morando Morandini, *Dizionario dei film* 2008



Protagonista dei primi due film di Jafar Panahi, *Il palloncino bianco* e *Lo specchio*, era una bambina: un punto di vista straniante e innocente per osservare le assurdità della società iraniana (a cominciare dalla separazione dei sessi); ma anche uno scudo poetico, un abbassamento della vis polemica. E a volte sembrava che la riflessione sul cinema contasse più di quella sulla realtà. Con *Il cerchio*, Leone d'oro a Venezia nel 2000, ogni metafora è stata accantonata: le donne sono diventate protagoniste, denunciando le ingiustizie. L' unica concessione era, se possibile, lo stile un po' compiaciuto nelle ellissi, che poco ci faceva sapere dei personaggi. Come *Il cerchio*, anche il nuovo *Oro rosso* non è mai stato proiettato in patria. Il quadro della società iraniana che ne emerge è ancora più sconcolato: le guardie della rivoluzione arrestano i ragazzi che vanno a ballare, ma il consumismo occidentale è diffuso a tutti i livelli, dalle case lussuose dei ricchi alle pizze che il protagonista consegna a domicilio. Aiutato dalla sceneggiatura del suo maestro Abbas Kiarostami, Panahi fa a meno, questa volta, degli orpelli estetizzanti. *Oro rosso* è un noir a tutti gli effetti, inizia con una rapina sanguinosa, e poi si riavvolge a flashback. Lo stile, certo, non è da film di genere occidentale: ma i lunghi piani-sequenza, gli sguardi fissi e obbligati, inseriscono una tensione nuova e bruciante. Lo spettatore all' inizio si smarrisce in quello che succede, ogni volta è impreparato all' imprevisto: ma in questo modo si identifica col corpulento antieroe, più stupito che stupido, sballottato in un mondo ingiusto e troppo veloce. E così ritorna il pathos. Peccato che un film così forte e nuovo, applaudito in tutto il mondo, esca quasi di soppiatto, malgrado un premio vinto a Cannes.

Alberto Pezzotta, *Il Corriere della Sera*, 30 maggio 2004

Curiosità

Il film è stato proibito in Iran e ciò ha comportato l'impossibilità di una partecipazione agli Oscar come miglior film straniero.

Il regista, essendosi rifiutato di dare le sue impronte digitali per ottenere un visto d'ingresso negli Stati Uniti, non ha potuto presenziare alla premiazione del film in un importante festival americano.

L'attore principale, non professionista come il resto del cast, anche nella vita reale consegna pizze a domicilio e soffre di schizofrenia.

GLOSSARIO

Ayatollah

È un titolo di grado elevato che viene concesso agli esponenti più importanti del clero sciita. Il termine significa “segno di Dio” e coloro che vantano questo titolo sono esperti in studi islamici come la giurisprudenza, l’etica, la filosofia ed il misticismo. Non vi è un modo gerarchicamente preciso con cui si possa raggiungere il titolo di Ayatollah: solitamente esso viene concesso ad uno esperto di studi religiosi che abbia ottenuto la stima, il rispetto e l’ammirazione dei suoi superiori e dei suoi pari grazie alla propria conoscenza del canone islamico ed alla sua condotta. Una volta ottenuto il titolo, un Ayatollah può render pubbliche le proprie interpretazioni delle leggi religiose, insegnando in una *Hawza* (scuola islamica) secondo le proprie competenze e fungendo da punto di riferimento e giudice in materia religiosa. Solo pochi dei più importanti Ayatollah vengono riconosciuti come **Grandi Ayatollah**. Fra i più noti vi è Ali Khamenei (che in Iran riveste il potente ruolo di **Guida Suprema della Rivoluzione Islamica**)

Curdi (o Kurdi)

Sono un gruppo etnico mediorientale che abita nella parte settentrionale e nord-orientale dell’antica Mesopotamia. Tale territorio è compreso in parti degli attuali stati di Iran, Iraq, Siria, Turchia ed in misura minore Armenia. L’area è a volte indicata col termine Kurdistan. Si stima che i Curdi siano fra 30 e 40 milioni e che quindi costituiscano uno dei più grandi gruppi etnici privi di unità nazionale. Per oltre un secolo molti Curdi hanno cercato di ottenere la creazione di un “Kurdistan” indipendente o perlomeno autonomo, con mezzi sia politici che militari. Tuttavia i governi degli stati che ospitano un numero significativo di Curdi si sono sempre opposti attivamente. I Curdi parlano numerosi dialetti (generalmente mutuamente comprensibili) della lingua curda, che fa parte del ramo iranico dei linguaggi

Indo-Europei, e che essi chiamano “Màda”.

In Iran, nel corso anni '60 del XX Secolo, lo Scià Reza Pahlavi, dovette a lungo confrontarsi con la guerriglia dei Curdi, guidati dalla famiglia Barzani, in particolare dallo sceicco Moustafà Barzani, appoggiati dalle autorità irachene. Tale fenomeno durò fino al 1974, quando gli Iracheni si rappacificarono (temporaneamente) con gli Iraniani e ritirano l'appoggio. Dalla Rivoluzione Islamica a oggi i Curdi iraniani hanno subito la dura repressione esercitata dal governo di Teheran nei confronti di tutti gli oppositori (il 14 settembre 1981 diciotto operai curdi furono uccisi in una fabbrica di mattoni).

Guerra Iran-Iraq

Conosciuta in Iran anche come la **Guerra Imposta**, fu una guerra combattuta tra i due Paesi dal settembre 1980 all'agosto 1988. Ai tempi gli storiografi chiamavano il conflitto Guerra del Golfo (Persico), notazione sopravvissuta fino all'invasione irachena del Kuwait nell'agosto 1990. Il *casus belli* fu l'attacco iracheno all'Iran avvenuto, senza una formale dichiarazione di guerra, il 22 settembre 1980 dopo una lunga storia di dispute sul confine, attriti tra i regimi in causa (dittatoriale ma laico quello iracheno, “demo-teocratico” quello iraniano) e tensioni internazionali tra i blocchi delle superpotenze, che appoggiavano le parti avverse convogliando armi e finanziamenti. È provato che gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica aiutarono direttamente ed indirettamente entrambi i contendenti, con lo scopo di farli esaurire reciprocamente, in quanto entrambi i regimi erano considerati pericolosi. Il conflitto, logorante e sanguinoso (si combatté nelle trincee e vennero adoperate armi chimiche), durò otto anni e si concluse, praticamente, con un nulla di fatto, a dispetto dell'ingente numero di vittime: oltre un milione.

Iran

È il nome moderno dell'antica Persia. Nel 1935 lo scià Reza Pahlavi chiese formalmente alla comunità internazionale di riferirsi al Paese con il nome originario di Iran, ovvero “(paese) degli Arii (un antico popolo nomade appartenente al gruppo degli indoeuropei)”. Alcuni studiosi protestarono contro questa decisione perché il cambio di nome avrebbe separato il Paese dalla sua storia. Nel 1959, lo scià annunciò che sia il nome di Persia che quello di Iran potevano essere usati indifferentemente.

Metacinema

Il cinema nel cinema. Come le altre arti (su tutte il teatro, si veda il caso dalla recita inserita nell'*Amleto* o di molti testi di Pirandello), anche la settima sente il bisogno di parlare di se stessa. Spesso in un film possiamo assistere alla proiezione di un altro film, o ascoltare una riflessione sul mondo dei set. Il Nuovo Cinema iraniano arriva dopo una serie di illustri precedenti, a partire da film come *Tartufo* di Murnau e *Il cameraman* di Keaton, pas-

sando per capolavori come *Viale del tramonto* di Wilder, *Bellissima* di Visconti e *8½* di Fellini.

Neorealismo

È una scuola cinematografica (e letteraria) sorta in Italia nell'immediato secondo dopoguerra, che si è posta l'obiettivo di raffigurare con estrema verosimiglianza i problemi reali della società dell'epoca, troppo a lungo oscurati dalla censura fascista e montati enormemente con la guerra. Nel farlo, si è servita di attori di strada, fatti recitare spesso accanto ai professionisti, di budget forzatamente limitati, di set di fortuna. Ha dato il via al cinema moderno e consegnato alla storia autori come Roberto Rossellini e Vittorio De Sica.

Pasdaran

Sono le cosiddette **Guardie** (o **Guardiani**) **della Rivoluzione**. Il Corpo delle Guardie Rivoluzionarie Islamiche è a tutti gli effetti un corpo militare, istituito dopo la Rivoluzione Islamica del 1979 in Iran. I pasdaran sono fedeli al leader supremo, il Grande Ayatollah; al loro interno esistono, poi, delle milizie volontarie organizzate militarmente, in cui si arruolano i più giovani.

Rivoluzione Islamica (o Rivoluzione Iraniana)

La Rivoluzione iraniana del 1979 trasformò la millenaria monarchia persiana in una Repubblica Islamica, la cui costituzione si ispira alla legge coranica.

Il regime repressivo dello scià Mohammad Reza Pahlavi conobbe negli anni 1970 un ulteriore inasprimento. Nel 1975 lo scià dichiarò illegali tutti i partiti politici, dissolvendo di fatto ogni forma di opposizione legale e provocando la nascita di movimenti clandestini di resistenza. A guidare la guerriglia furono all'inizio i *fedayyin-e khald* (volontari del popolo) d'ispirazione marxista, che presto decisero di unirsi ai *mujaheddin* (combattenti) islamici per coinvolgere nella lotta sempre più ampi strati della popolazione ed allargare così le basi della protesta. Il clero sciita divenne in breve tempo l'unico riferimento della rivolta esautorando i gruppi di ispirazione politica. Leader della rivoluzione era l'ayatollah **Ruhollah Khomeini**, che dal suo esilio parigino incitava i combattenti attraverso messaggi registrati su audiocassette che venivano diffuse in tutto il Paese. Lo scià intanto fuggiva all'estero. Le manifestazioni a favore dell'ayatollah si moltiplicavano mentre sempre più numerose erano le diserzioni nell'esercito, che il 12 febbraio annunciò la resa. Khomeini, capo del consiglio rivoluzionario, assunse di fatto il potere; un referendum sancì la nascita della Repubblica Islamica dell'Iran con il 98% dei voti favorevoli.

Savak

Era l'organizzazione dei servizi segreti che operò in Iran tra il 1957 e il 1979, impiegata dalla dinastia Pahlavi per tenere sotto controllo il Paese. Si dice fosse l'organizzazione più brutale del medio-oriente a causa delle sue famigerate camere di tortura in cui gli oppositori politici, in particolare comunisti, venivano sottoposti a ogni tipo di sevizia.

Scià

È il termine iranico per indicare l'imperatore, che godeva di assoluti poteri in campo politico ma che poteva vantare anche una notevole caratura spirituale, pur in presenza di una classe sacerdotale. L'ultimo Scià dell'Iran fu **Mohammad Reza Pahlavi**, che regnò tra il 1941 e il 1979. Nel 1953 il primo ministro, dopo aver nazionalizzato l'industria petrolifera, lo costrinse all'esilio, ma un colpo di stato organizzato dai servizi segreti statunitense e britannico restaurò il suo potere, fino all'avvento della Rivoluzione Islamica.

Sciiti

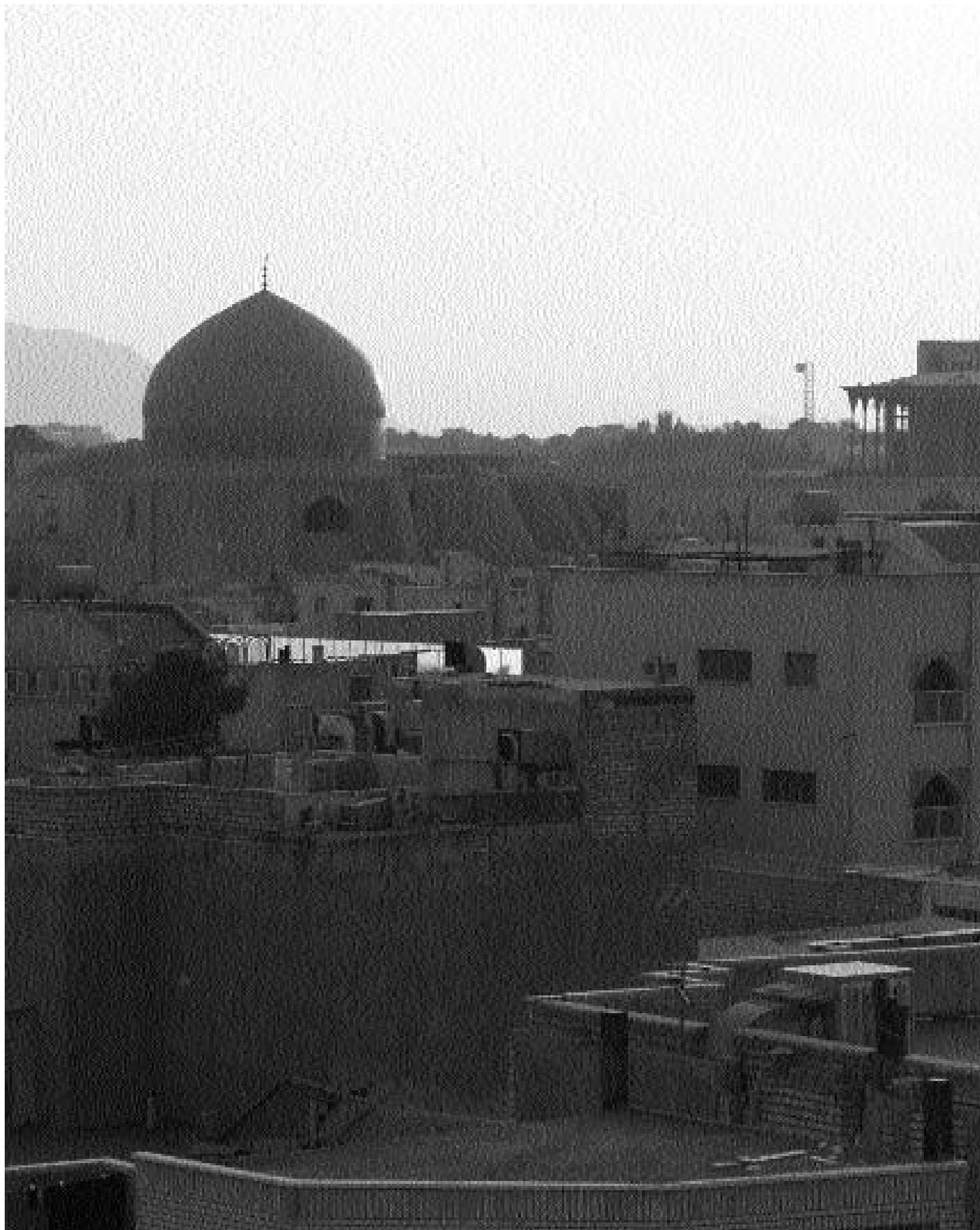
Con il termine Sciismo, che significa "frazione di Ali" si indica il principale ramo minoritario dell'Islam. Alla morte di Maometto, nel 632, la questione della sua successione fu all'origine della più grande divisione all'interno dell'Islam: tra sunniti e sciiti. I discepoli di Ali ibn Abi Talib, indicati anche dal Profeta con il termine di sciiti, ritenevano che gli unici legittimati ad esercitare il potere fosse l'Ahl al-Bayt, la "Gente della Casa" (la famiglia del Profeta), e che dunque Ali, la loro Guida, sulla base delle indicazioni fornite dal Profeta, fosse l'unico successore legittimo. Essi sostenevano che il ruolo di Imam (guida religiosa) e Califfo (autorità politica) dovessero cumularsi in un'unica persona. Quest'ultimo punto identifica il cosiddetto Imamato, uno dei cinque fondamenti dottrinali dello sciismo:

- il Monoteismo
- la Profezia (lo sciismo riconosce il profeta Maometto ed attribuisce a lui e agli altri Profeti biblici la qualità dell'infalibilità assoluta, mentre il sunnismo gliela riconosce solo in materia di fede).
- l'Imamato
- la Resurrezione
- la Giustizia di Dio.

I Cinque Pilastri dell'Islam (Professione di Fede, Preghiera, Elemosina, Digiuno e Pellegrinaggio) sono ugualmente riconosciuti .

Teocrazia

È una forma di governo in cui il potere politico è stabilito su base religiosa. Attualmente le teocrazie nel mondo sono solo due: la Repubblica Islamica dell'Iran e la Città del Vaticano.



PER APPROFONDIRE

Una selezione di film consigliati

- B. Beyzai – Bashù, il piccolo straniero
- B. Ghobadi – Turtles Can Fly
- B. Ghobadi – Marooned in Iraq - Songs of My Motherland
- A. Kiarostami - Il viaggiatore
- A. Kiarostami – E la vita continua...
- A. Kiarostami – Sotto gli ulivi
- A. Kiarostami - Il sapore della ciliegia
- A. Kiarostami - Il vento ci porterà via
- A. Kiarostami – ABC Africa
- A. Kiarostami - Dieci
- H. Makhmalbaf - Buddha Collapsed Out of Shame
- M. Makhmalbaf – L'ambulante
- M. Makhmalbaf – Il ciclista
- M. Makhmalbaf – Matrimonio dei benedetti
- M. Makhmalbaf – Salam Cinema
- M. Makhmalbaf – Sesso e filosofia
- S. Makhmalbaf – La mela
- S. Makhmalbaf – Lavagne
- D. Mehrjui – Gaav – The Cow
- D. Mehrjui - Santoori
- A. Naderi – Il corridore
- J. Panahi – Lo specchio
- J. Panahi – Offside
- B. Payami – Il voto è segreto
- M. Rasoulof – L'isola di ferro

SOMMARIO

Viaggio nel cinema iraniano.....	5
Il cerchio.....	7
Dov'è la casa del mio amico?.....	17
Close-Up.....	25
Pane e fiore.....	31
Il tempo dei cavalli ubriachi.....	41
Oro rosso.....	51
Glossario.....	61
Per approfondire.....	66