



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

**Il cinema iraniano nei festival internazionali europei:
circolazione, programmazione, ricezione e produzioni
internazionali.**

Relatore

Prof. Marco Dalla Gassa

Correlatore

Prof. Stefano Pellò

Laureanda

Giada Hosseini

Matricola 975670

Anno Accademico

2021/2022

Indice

Introduzione	1
1. Il cinema iraniano e i festival internazionali europei	4
1.1 Festival: luoghi di passaggio, d'incontro, di legittimazione	5
1.2 Il cinema iraniano: circolazione internazionale e mappatura	16
1.3 Nuovo Cinema Iraniano: la nascita di un cinema nazionale (in ambito internazionale)	28
2. Programmazione dei film iraniani: due casi a confronto	37
2.1 Il Festival del Cinema Ritrovato di Bologna	38
2.2 La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia	54
2.3 <i>Ritrovare e mostrare</i> : due casi a confronto	67
3. Ricezione dei film iraniani all'interno dei festival internazionali	76
3.1 La poesia, l'essenzialità, l'esotismo: i caratteri fascinosi del Nuovo Cinema Iraniano	77
3.2 Ricezione internazionale: un'analisi della critica festivaliera	91
3.3 Oltre la ricezione: cause ed effetti dell'attenzione della critica festivaliera	103
4. Produzione internazionale del cinema iraniano	110
4.1 I Festival e le logiche di coproduzione internazionale	111
4.2 Un caso paradigmatico: Hubert Bals Fund	122
4.3 Film Festival e «Festival Film»	130
Conclusioni	139
Appendice 1: Intervista ad Alberto Barbera	142
Appendice 2: Intervista a Ehsan Khoshbakht	159
Appendice 3: Tabelle	176
Bibliografia	224
Filmografia	235
Sitografia	239

Abstract

Nel 1989 *Khane-ye doost kodjast?* (*Dov'è la casa del mio amico?*) di Abbas Kiarostami vinse il Pardo di Bronzo al Festival del Cinema di Locarno. Da quel momento, i film iraniani cominciarono progressivamente a popolare le selezioni dei maggiori festival internazionali europei, accendendo la curiosità del pubblico occidentale per uno dei fenomeni cinematografici più interessanti degli anni Novanta: la nascita di un Nuovo Cinema Iraniano.

I film presentati dall'Iran hanno un fascino nuovo, esotico e poetico, proibito e sfuggente, lontano e familiare. La critica europea accoglie un nuovo membro del cinema mondiale, ne legittima l'esistenza e, così facendo, ne rivendica la paternità. Il Nuovo Cinema Iraniano è la risultante di una co-costruzione, operata dai registi iraniani e dai circuiti festivalieri internazionali. È un fenomeno complesso, a cui il mio studio si avvicina, consapevole che non è sufficiente indagarne le ragioni del successo, ma è necessario approfondire il contesto in cui si è generato, studiarne la ricezione, analizzarne le conseguenze in termini di produzione internazionale.

Introduzione

Nel 1951 venne presentato alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia il film *Rashomon* (Id., Akira Kurosawa, 1950). In quell'edizione del Festival, Akira Kurosawa si aggiudicò il Leone d'Oro e, pochi mesi dopo, il film vinse *ad honorem* il Premio Oscar come miglior film straniero. Fu così che i festival cinematografici internazionali e, insieme a loro, il mondo intero del cinema, si aprirono ad una delle cinematografie mondiali più prospere: quella giapponese. Il contatto con l'Occidente e l'interesse dei festival internazionali, quali Cannes e Venezia, nei confronti del cinema nipponico comportarono un drastico aumento della distribuzione del cinema giapponese tra gli anni Cinquanta e Sessanta, e furono soprattutto i film di ambientazione storica (i *jidai-geki*) ad avere l'attenzione del pubblico occidentale: diretta conseguenza di tale preferenza fu l'aumento della produzione dei *jidai-geki*. La critica cinematografica accolse Kurosawa nell'Olimpo degli Autori cinematografici, rintracciando nel film una certa familiarità con l'opera di Pirandello, e riconducendone il successo festivaliero alla «facilità di essere compreso dai popoli occidentali».

È dalla vicenda di *Rashomon* e dalle sorti del cinema nipponico dopo il Leone d'Oro di Kurosawa che scaturisce la domanda: «Che cosa succede quando una cinematografia nazionale di un paese quale l'Iran viene introdotto nella centrifuga dei festival internazionali europei?». L'Iran, un paese spesso percepito ostile e lontano, è stato, soprattutto negli anni Novanta, ed è tutt'ora, culla di una cinematografia vivissima e sorprendente – fautore di un cinema dalla nuova sensibilità, capace di introdurre nuovi canoni cinematografici, stilistici e narrativi, nonché motore di un avvicinamento culturale, in grado di creare un ponte tra un «noi» e un «loro».

Il cinema iraniano si è fatto progressivamente spazio tra le programmazioni festivaliere, scalfendo il pubblico con una poeticità inaspettata, un umanesimo che sembrava essere l'altra faccia della medaglia di un paese che, tra la rivoluzione khomeinista e la guerra contro l'Iraq, aveva mostrato solamente il suo profilo più duro.

Il *Rashomon* iraniano è stato *Dov'è la casa del mio amico?*, e l'Akira Kurosawa del Medio Oriente, il suo autore Abbas Kiarostami. Dalla vittoria del Pardo di Bronzo nel 1989, infatti, l'attenzione del cinema mondiale si è posata sull'Iran alla ricerca di nuovi linguaggi cinematografici. I festival internazionali, naturalmente propensi alla

scoperta di nuove onde, hanno svolto il compito di aprirle ad un cinema e ad autori che, nel corso dei decenni, hanno popolato le programmazioni festivaliere.

I festival cinematografici operano consapevolmente alla definizione di un cinema nazionale, avendo l'autorevolezza necessaria per definirne i tratti fondamentali, e per presentarlo, poi, come una «nuova scoperta» al pubblico mondiale. Nell'approcciarsi ad una cinematografia, tuttavia, il festival non agisce mai in un ambiente neutro; in esso entrano in relazione attori di diversa natura, creando un contesto in cui convivono istanze politiche, culturali, sociali, di potere e identitarie. In un apparente clima di assolutezza, il festival mette in atto pratiche che connotano, insieme, la propria identità e il cinema che selezionano. Ciò a cui ci si riferisce con l'appellativo di «Nuovo Cinema Iraniano» risulta, quindi, una co-costruzione operata, al contempo, dal modo di far cinema in Iran e dal lavoro di inclusione ed esclusione dei selezionatori festivalieri. Alla luce di ciò, nel primo capitolo, oltre alla ricostruzione di una cronologia che denota il passaggio del cinema iraniano all'interno dei maggiori festival cinematografici internazionali, si individuano le pratiche tramite le quali il circuito festivaliero internazionale ha contribuito alla creazione del Nuovo Cinema Nazionale Iraniano.

Costruire una programmazione significa creare un contesto di presentazione di una cinematografia: selezionare è prediligere delle specifiche letture di un cinema, escludendone naturalmente le alternative. A partire dalle interviste condotte ai due direttori Ehsan Khoshbakht e Alberto Barbera, rispettivamente co-direttore del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna e direttore artistico della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, nel secondo capitolo viene operato il confronto tra le programmazioni del cinema iraniano delle due importanti manifestazioni festivaliere. Analizzare e confrontare i due approcci di *mostrazione* e *ritrovamento* del cinema iraniano mira all'individuazione delle differenti logiche di programmazione, nonché al disvelamento delle rispettive identità festivaliere.

Interrogarsi sulle logiche che sottendono la programmazione del cinema iraniano è propedeutico allo studio delle pratiche di ricezione festivaliere, che hanno contribuito alla definizione dei caratteri del cinema nazionale iraniano, in ambito internazionale. Approcciarsi a tali pratiche non può prescindere dalla problematizzazione delle stesse, che si rende necessaria ad individuare gli effetti della

critica cinematografica occidentale sulla definizione di un cinema che proviene da un paese complesso e la cui conoscenza si basa, molto spesso, su pregiudizi e rappresentazioni mediatiche che travisano la realtà. Il terzo capitolo, oltre ad includere un approfondimento dei caratteri fascinosi del cinema dell'Iran, analizza la ricezione del cinema iraniano – soprattutto durante gli anni del suo esordio – e interroga le cause e gli effetti dell'attenzione festivaliera sulla realizzazione di un cinema nazionale.

L'autorevolezza dei festival cinematografici internazionali, quindi, opera in qualsiasi aspetto della cultura filmica, dall'autorialità al prestigio culturale e il riconoscimento mondiale da parte della critica, fino ad influenzare gli aspetti riguardanti la produzione, l'esibizione e la distribuzione del cinema eletto. Alla luce di quest'ultime influenze vale la pena indagare in che modo l'attenzione festivaliera nei confronti del cinema iraniano ne ha influenzato la produzione. Se la nascita di progetti di sostegno alla produzione all'interno del circuito festivaliero ha, di certo, sostenuto lo sviluppo dell'industria cinematografica dei paesi del Sud del mondo, tra cui lo stesso Iran, tuttavia, ha al contempo minato il concetto di autenticità legato ai film provenienti da questi paesi. Il quarto capitolo rintraccia e spiega il fenomeno della nascita di progetti internazionali di co-produzione del cinema del Terzo Mondo, sostenuti dai maggiori festival internazionali europei, approfondendo il caso particolare dell'*Hubert Bals Fund* del Festival Internazionale del Cinema di Rotterdam, per concludersi nell'analisi dei cosiddetti «festival film» e delle pratiche che ne sostengono la creazione.

1. Il cinema iraniano e i festival internazionali europei



Patrick Hertzog/Getty Images

Da sinistra: il regista cinese Wong Kar-Wai, gli attori americani Sean Penn e John Travolta, l'attrice francese Catherine Deneuve e il regista iraniano Abbas Kiarostami in posa durante la cerimonia di premiazione del Festival di Cannes del 1997.

1.1 Festival: luoghi di passaggio, d'incontro, di legittimazione

I festival internazionali appaiono spesso luoghi incantati, pacifici e pacificati, in cui ciò che avviene è limpido, serenamente esposto ad un pubblico mondiale. Il red carpet, il glamour, le star hollywoodiane che infuocano il palcoscenico, le premiere, gli applausi, la felicità degli accreditati che sfoggiano i loro badge colorati accedendo a magnifici palazzi. La giungla di Palme, Leoni, Leopardi, Orsi e Tigri è un luogo sicuro, lontano dalla noia e dalle preoccupazioni della vita quotidiana, vergine delle dispute internazionali, placidamente esposta al sole dei lidi o indifferente al traffico metropolitano.

Janet Harbord¹ descrive bene il clima di sospensione e di assolutezza che si crea attorno ad eventi di questo tipo. Secondo la ricercatrice, infatti, il festival mantiene il rischio di un evento che si svolge nell'*hic et nunc* e ha la capacità di creare un'istante che sembra sospendersi. Eppure, approfondendone l'atipica dimensione temporale, Harbord rivela che questi «intense temporal happenings»² sono, al tempo stesso, eventi unici e rituali ciclici che si ripetono annualmente; sono luoghi in cui le dimensioni sincronica e diacronica si intersecano, per creare, finalmente, ciò che lei stessa definisce «a sense of cyclical calendar time sustained through rites that transform events into structures»³. La definizione che Janet Harbord dà dei festival quali eventi stra-ordinari, in grado di trasformare riti in vere e proprie strutture, appena introduce la loro capacità di costituirsi come luoghi di negoziazione, in cui la contemporaneità viene tradotta in contingenza, e le questioni politiche, economiche, sociali di tutto il mondo affrontate insieme e attraverso lo schermo. Il termine struttura restituisce l'idea di pratiche consolidate su cui festival internazionali prestigiosi, quali quelli di Cannes, Berlino e Venezia, si costruiscono.

In *Film Festivals. Culture, People and Power on the Global Screen*, Cindy Hing-Yuk Wong si riferisce ai festival internazionali – con risonanza globale – «as complex and contested arenas of social, cultural, economic, national, regional, and

¹Harbord, Janet, *Contingency, Time and Event. An Archeological Approach to the Film Festival* in de Valck Marijke, Kredell Brendan and Loist Skadi (a cura di) *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Routledge, London-New York 2016, p. 70.

²Ibidem.

³Ibidem.

transnational practices»⁴. Sono luoghi in cui attori diversi entrano in relazione, in cui la dimensione locale si intreccia a quella nazionale e, insieme, a quella internazionale. Queste dimensioni, a loro volta, si offrono in uno spettro che ne esplicita la natura eterogenea, da cui emergono istanze politiche, culturali, sociali e, più in generale, istanze di potere e identitarie.

Il festival cinematografico è, ancor prima di tutto ciò, il luogo sacro del cinema. È il santuario in cui il fedele cinefilo si ritira, per qualche giorno all'anno, per godere liberamente del suo amore per il Cinema (con la lettera maiuscola); è l'altare – per usare ancora una volta la metafora religiosa – su cui avvengono battesimi di cinematografie, matrimoni tra registi e produttori, consacrazioni di attori emergenti (o sconsecrazioni di attori già emersi).

Nel riconoscere l'eterogeneità di questi eventi, Marijke de Valck⁵ richiama la teoria latouriana dell'Actor-Network Theory, in cui Bruno Latour non opera alcuna distinzione concettuale tra attori umani e non-umani nella produzione di un qualsiasi fatto sociale. Riconducendo la generalità della teoria al particolare caso dei festival, de Valck spiega che questi eventi si producono a partire dall'interazione di varie entità, quali i professionisti del cinema, le cinematografie, le star, i cinefili ma anche giornali e riviste di settore.

In un'indagine operata nel 1997 sul Sundance Film Festival, il sociologo Daniel Dayan⁶ osservò le attività svolte simultaneamente da diversi gruppi di partecipanti al festival, notando come ogni diverso gruppo (giornalisti, produttori, distributori, registi, pubblico) conducesse una propria performance, volta – comunemente – alla definizione dell'identità del festival. Data l'esistenza di questi diversi copioni, l'evento dovrebbe essere percepito come un luogo d'incontro tra «competing definitions»⁷.

⁴Wong, Cindy Hing-Yuk, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick-London 2011, p. 4.

⁵De Valck, Marijke, *Film festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, pp. 32-36.

⁶Dayan, Daniel, *Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival*, Moving Images, Culture and the Mind. Ed. Bondebjerg, University of Luton Press, London 2000, p. 45.

⁷Ibidem.

This definitional activity is on the minds of all involved: organizers, jury-members, candidates, audiences, buyers, and storytellers of different sorts, those who write catalogs, those who write reviews, those who script buzz, and those who write wrap-up essays.⁸

Cataloghi, recensioni, sceneggiature, saggi conclusivi sono tutti volti a tracciare le linee di un'identità festivaliera e, secondo l'Actor-Network Theory, contribuiscono a tale scopo tanto quanto i loro produttori. A supporto della sua applicazione dell'ANT sul caso festivaliero, Marijke de Valck introduce un altro importante contributo, quello di Kenneth Turan⁹ in *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Make*. Turan descrive il circuito dei festival internazionali come un gruppo di eventi in cui dominano, contemporaneamente, agende commerciali, geopolitiche o estetiche.

Entrambe le ricerche di Dayan e Turan, insieme, tracciano l'essenza del festival quale evento tutt'altro che unitario; al contrario, il festival corrisponde ad un assemblaggio di performance e agende. Dalle due osservazioni emerge l'idea di un di una rete in grado di configurarsi grazie a continue, inarrestabili, interazioni che avvengono tra entità di differente natura (umana e non-umana). Sono le relazioni tra le persone e le strutture, che hanno luogo tra il micro e il macro-livello, che danno vita al Network.

Nel 2005, in *Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe*, Thomas Elsaesser¹⁰ costruì, quasi prevedendole, un ponte tra le osservazioni di Cindy Hing-Yuk Wong e Marijke de Valck¹¹. Dell'una riprende l'attenzione posta sulla dimensione, insieme, locale, nazionale e internazionale del festival; dell'altra, invece, approfondisce la nozione di Network. Elsaesser spiega che, per poterne cogliere l'importanza, data l'estensione sia spaziale sia temporale dell'evento, il festival internazionale cinematografico deve essere considerato come una rete (un Network, appunto), con i suoi nodi, flussi e scambi.

⁸Ibidem.

⁹Turan, Kenneth, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Make*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002, p. 169.

¹⁰Elsaesser, Thomas, "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe", *European Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, pp. 82-107.

¹¹Si ricorda che Cindy Hing-Yuk Wong e Marijke de Valck scrissero, rispettivamente, nel 2007 e nel 2011. Elsaesser, quindi, "riprende" le due studiose in senso metaforico, poiché, temporalmente, le sue osservazioni sono precedenti.

L'importanza che lo studioso tedesco riconosce ai festival internazionali risiede nell'influenza che questi esercitano sull'industria cinematografica e su tutti gli elementi relativi alla cultura filmica, quali l'autorialità, la produzione, l'esibizione, il prestigio culturale e il riconoscimento mondiale. È alla luce di questa influenza che i festival internazionali contribuiscono alla creazione di un «global network effect»¹², di una rete globale che condivide una serie di pratiche, il cui consolidamento contribuisce, al tempo stesso, a definire l'identità di un festival e di tutti gli altri. Questo circuito si autoalimenta, affermando la propria autorevolezza in quanto luogo privilegiato, dedito e destinato alla scoperta di nuove onde, munito del potere di legittimazione di autori, tendenze e cinematografie nel panorama mondiale. Questo potere legittimatorio rende i circuiti festivalieri una perfetta controparte di Hollywood: Elsaesser descrive tali eventi come i detentori delle chiavi di qualsiasi forma di cinema che non sia legata al circuito mondiale hollywoodiano. In questa *Divina Commedia*, tuttavia, il festival non ricopre solamente il ruolo di San Pietro, decisore delle sorti cinematografiche, permettendo o negando l'accesso al Paradiso (il successo internazionale), ma veste anche i panni di Caronte: l'evento è luogo d'incontro, d'interfaccia con la stessa Hollywood dalla quale prende le distanze. Elsaesser specifica che il circuito festivaliero, come quest'ultima, costituisce una piattaforma globale, al tempo stesso un mercato (sia nel senso letterale che nel senso figurato del termine), una vetrina culturale, un luogo competitivo e un organismo mondiale.

Così come il trasportatore delle anime dantesco, il festival si costituisce come un luogo di passaggio obbligato o, meglio, un sito di passaggio. La nozione «sites of passage»¹³ è ripresa da Marijke de Valck, la quale descrive i festival come luoghi tanto cruciali per la produzione, distribuzione e consumo dei film, da diventare una fermata imprescindibile: «[they] constitute obligatory stops for the flows in the network»¹⁴. I festival, come accennato, non soltanto ricoprono un ruolo centrale nella consacrazione del cinema mondiale, d'essai, o indipendente; il glamour e il tappeto rosso si traducono in perfetti trampolini di lancio anche per i blockbuster americani. I festival di fascia A, quali Cannes, Venezia e Berlino, sono i nodi della rete in cui si concentrano persone, prestigio e potere. De Valck conia l'espressione «sito di passaggio» a partire da «rites

¹²Ivi, p. 86.

¹³De Valck, Marijke, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, cit., p.13.

¹⁴Ivi, p. 36.

of passage», con cui l'antropologo belga Arnold van Gennep intendeva riferirsi ai momenti di transizione che interessavano la vita di un individuo nel passaggio da una posizione sociale all'altra, e sono caratterizzati dalla presenza di performance rituali e simboliche. Così come accade all'individuo mobile di van Gennep, i film attraversano un momento transitorio, di presentazione ad un pubblico internazionale, consacrati da momenti rituali (i red carpet che anticipano le premiere) e da atti simbolici (l'assegnazione dei premi). Soltanto dopo la conclusione di tali cerimonie, autori e cinematografie ottengono un nuovo ruolo nel panorama cinematografico mondiale.

Secondo de Valck, l'esibizione di performance appropriate contribuisce alla creazione di un valore simbolico, in grado di connotare il festival, i film che vengono presentati e anche gli ospiti che ne prendono parte. Nell'argomentare la presenza di processi volti alla creazione di un valore simbolico, Marijke de Valck prende come esempio la ritualità che caratterizza la presentazione di un film al Festival di Venezia, di cui il red carpet è soltanto un atto dell'intera performance. La presentazione di un film alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, infatti, si compone di una vera e propria scaletta oraria da seguire, in cui ad ogni momento corrisponde un atto performativo. Solitamente, il cast del film arriva al Palazzo del Casinò, scortato da lussuosi taxi acquei, scende presso la banchina sul retro del Palazzo, e comincia da subito a posare per le camere dei giornalisti e gli smartphone dei fan. Saziato il pubblico, si dirige verso la conferenza stampa e, dopo aver regalato abbastanza materiale ai giornalisti del terzo piano, scende di nuovo per il famoso photocall, in cui posa indicando l'edizione della Mostra oppure il logo della Biennale. La sera torna al Palazzo del Cinema, e stavolta entra dall'entrata principale. Una volta liberato il red carpet, le star scendono dalle auto dai vetri oscurati e calcano il tappeto rosso, accompagnati dalla colonna sonora del film e dalle urla dei fan. Anche qui, posano per qualche manciata di minuti, poi entrano in Sala Grande, in cui si terrà la première del loro film. Questo è l'attento rituale esibito per qualsiasi presentazione di un film in Concorso a Venezia.

La ritualità e le performance condotte ogni qual volta venga presentato un film in selezione sono elementi essenziali del festival che, secondo de Valck, contribuiscono a creare la giusta atmosfera di sospensione, in cui la nascita di nuovi prodotti è resa possibile, e il valore simbolico può aggiungersi tramite un lavoro di

mediazione. La sospensione della vita reale si rende una condizione imprescindibile, una precondizione, necessaria affinché si marchi la transizione sopra citata, quella che interessa il passaggio di un individuo da una posizione sociale all'altra o quella che interessa l'annoveramento di un film tra gli annali della storia festivaliera e cinematografica. Si potrebbe, quindi, affermare che il clima di assolutezza (nel senso etimologico di *ab-solutus*) che viene a crearsi in maniera auratica attorno al festival cinematografico sia una *conditio sine qua non* per la presentazione del nuovo, l'introduzione di un Altro che il festival presenta al mondo come una propria scoperta, qualcosa su cui rivendica la paternità. «Film festivals, in short, are sites of passage that function as gateways to cultural legitimization»¹⁵. In *Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste: Film Festivals as Sites of Cultural Legitimization*¹⁶, Marijke de Valck parte della teoria bourdieusiana del capitale simbolico per spiegare i festival nel loro ruolo di luoghi di legittimazione culturale. Nella sua più ampia teorizzazione del campo della produzione culturale, Pierre Bourdieu applica la nozione di capitale culturale, portando ad esempio la letteratura simbolista dell'Ottocento.

The literary or artistic field is at all times the site of a struggle between the two principles of hierarchization: the heteronomous principle, favourable to those who dominate the field economically and politically (e.g. “bourgeois art”) and the autonomous principle (e.g. “art for art’s sake”), which those of its advocates who are least endowed with specific capital tend to identify with degree of independence from the economy, seeing temporal failure as a sign of election and success as a sign of compromise.¹⁷

Per Bourdieu la letteratura ottocentesca – come, d'altra parte, quella contemporanea – trova differenti pubblici e differenti luoghi di legittimazione, accettazione e apprezzamento. Produrre l'arte per l'arte, indipendentemente dalla possibilità di ricavarne profitto economico, è un'azione interessata ad ottenere un profitto simbolico, ovvero un riconoscimento da parte di esperti del campo. Il campo

¹⁵Ivi, p.38.

¹⁶De Valck, Marijke, *Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste: Film Festivals as Sites of Cultural Legitimization* in de Valck, Marijke Kredell, Brendan and Loist, Skadi (a cura di) *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Routledge, London-New York 2016, pp. 100-116.

¹⁷Bourdieu, Pierre, “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed”, *Poetics* 12.4-5 1983, p. 321.

culturale è quindi caratterizzato da una logica in se stessa apparentemente antieconomica, fondata sull'interesse per il disinteresse. In un campo artistico-culturale, le pratiche sono regolate da principi opposti rispetto a quelli che regolano i campi più ampi in cui il campo culturale è incluso. Ad un livello astratto, il campo artistico tende a perseguire delle logiche che invertono i principi dell'economia ordinaria: da un lato negano il perseguimento del business, dall'altro negano il perseguimento del potere, infine negano l'autorità culturale istituzionalizzata.

La teoria bourdieusiana del campo spiegata tramite metafora letteraria è ugualmente applicabile alla distinzione tra cinema popolare e cinema d'essai. Al cinema hollywoodiano e al cinema d'autore si applicano due forme di capitale distinte: se il capitale del primo è economico, al secondo corrisponde un capitale di tipo simbolico, costituito di prestigio, onore, riconoscimento. Così, anche i festival internazionali operano diversamente rispetto ai siti di esibizione commerciali: le scelte di programmazione non trovano il proprio focus sul presunto successo di un film, al contrario, la valutazione verte sui caratteri stilistici e sulla potenza delle storie narrate. De Valck sottolinea che è proprio grazie al grande lavoro di selezione sotteso alla presenza di un film che i festival sono in grado di agire da legittimatori culturali: «selection by a festival brings cultural recognition to the film and its makers, because it serves as hallmark of quality»¹⁸. La coronazione di questo discorso avviene durante l'assegnazione di un premio: esso è, infatti, la forma tangibile del capitale simbolico. Premi e riconoscimenti funzionano quali regolatori e custodi e l'importanza e il prestigio del festival che li assegna definisce il grado in cui essi stessi funzionano da legittimatori culturali. Concretamente, l'assegnazione di una Palma si discosta da quella di un Leone o di un Orso.

A questo proposito, Elsaesser aggiunge che Cannes è perfettamente consapevole del marchio di eccellenza che la sua Palma d'Oro conferisce al film vincitore, ed è di conseguenza consapevole del potere che esercita nel riconoscere, consacrare, preferire alcune cinematografie, alcuni autori, alcune tendenze. Il festival conferma la propria importanza ad ogni premio che assegna e, così facendo, incrementa anche il valore del premio assegnato. Si innesca così un circolo virtuoso,

¹⁸De Valck, Marijke, *Fostering Art, Adding Value, Cultivating Taste: Film Festivals as Sites of Cultural Legitimization*, cit., p. 105.

in cui il festival internazionale diventa «un apparato che infonde ossigeno a un singolo film e alla reputazione del suo regista come potenziale autore, ma allo stesso tempo infonde ossigeno al circuito festivaliero, mantenendo la rete solida e a galla»¹⁹.

Durante l'intervista da me condotta ad Ehsan Khoshbakht, il co-direttore del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna afferma che un film che entra nel circuito festivaliero si moltiplica grazie alla letteratura che viene prodotta a partire dalla sua proiezione. I festival sono rilevanti nella scelta di un pubblico internazionale di critici ed esperti del cinema che sono in grado di scrivere in ogni lingua, e così facendo, permettono la diffusione del film ovunque nel mondo. Allo stesso modo, Thomas Elsaesser dichiara che i festival internazionali agiscono da moltiplicatori ed amplificatori in modi diversi; le pratiche a cui Elsaesser fa riferimento si concretizzano, in primis, nel predisporre un pubblico preparato, in grado di agire da arbitro e da *tastemaker*; in secundis, il restante pubblico, che non si costituisce né di critici, né di giornalisti, funge da gruppo di controllo per la valutazione dei film secondo parametri completamente diversi, quelli, cioè, che si applicano più al cinema hollywoodiano che a quello d'autore. Anche de Valck sottolinea il ruolo dei festival quali custodi (*gatekeeper*) e, similmente ad Elsaesser, quali *tastemaker*. In merito al secondo termine, è interessante considerare la sua doppia accezione di assaggiatore e creatore di tendenze. Nel primo caso, il pubblico è il primo a saggiare le novità che vengono introdotte in ambito internazionale, e ricopre quasi un ruolo passivo da cavia; nel secondo, invece, la stessa audience agisce attivamente nella formazione di un gusto cinematografico. I due ruoli, di *gatekeeper* e *tastemaker*, sono egualmente importanti per tutti i circuiti al di fuori del cinema mainstream. Il festival agisce, infatti, da custode dal momento in cui un film e un autore sono obbligati a passare la selezione e a continuare ad esistere nel circuito festivaliero per trovare esposizione, riconoscimento e prestigio. Nei panni di creatori di tendenze, invece, questi eventi agiscono insieme ad altre pratiche, il cui scopo è quello di confermare il cinema d'essai come un cinema prediletto e dotato di valori autonomi, che si formano, si determinano e si confermano proprio nel sito di passaggio festivaliero.

¹⁹Elsaesser, Thomas, "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe", cit., p. 97. (traduzione mia).

Nella ricerca, condotta da Marijke de Valck e Mimi Soeteman, volta all'individuazione delle logiche sottese all'assegnazione dei premi all'IDFA²⁰ (*International Documentary Film Festival Amsterdam*), le due studiose chiarificano che lo sviluppo dei premi festivalieri – e del valore ad essi associato – negli anni Settanta non è da considerare un fenomeno a sé. Al contrario, nello stesso periodo il festival internazionale cambiava pelle, passando da una vetrina per i cinema nazionali²¹ ad un'istituzione che conduceva la propria programmazione autonomamente: i film cominciavano ad essere selezionati dai programmatori del festival. De Valck e Soeteman sostengono che questo cambiamento ha condotto a due conseguenze:

1. Poiché la selezione veniva ora operata soltanto dai programmatori (e non più dalle Nazioni), la presenza di film, autori e cinematografie era da attribuire esclusivamente all'organizzazione interna; in questo modo, la qualità della selezione aumentava la loro credibilità nel ruolo di guardiani (*gatekeeper*) del cinema in quanto arte e, di conseguenza, ne confermava il prestigio;
2. Venivano così a definirsi più nettamente i ruoli dei diversi festival, maggiori e minori, e a manifestarsi festival cinematografici specializzati, che si costituivano attorno ad uno specifico tema. In questo modo, ad esempio, i festival dedicati ai documentari – quale l'IDFA – ebbero modo di svilupparsi.

Our findings encourage us to suggest that festivals are not mere barometers of changing norms, but forces that drive, shape and legitimize change. In this respect it is important to realize that the (expert) preference for innovation at festivals is linked to the competitive context of the international film festival circuit, in which festivals need to attract attention by means of new discoveries, new talents, new waves, new genres, new current social topics and new norms. Festivals use their most distinctive slots, therefore, not only to call attention to outstanding films, but also to manage their own competitive profile. Competition programs and prizes add value to films and filmmakers, and also to the festival.²²

²⁰De Valck, Marijke, Soeteman, Mimi, "And the Winner is... What Happens Behind the Scenes of Film Festival Competitions", *International Journal of Cultural Studies*, 2010, pp. 290-307.

²¹In questa accezione, si intende film che venivano presentati al Festival da associazioni o fondazioni nazionali.

²²De Valck, Marijke, Soeteman, Mimi, "And the Winner is... What Happens Behind the Scenes of Film Festival Competitions", cit., p.304.

Le conclusioni a cui de Valck e Soeteman giungono al termine della loro ricerca sull' *International Documentary Film Festival* di Amsterdam confermano quanto sostenuto in precedenza: i festival non agiscono mai da meri ricettori, non fungono soltanto da vetrine di cinematografie nazionali, ma sono motori di conoscenza, luoghi di scoperta e di legittimazione, centrifughe in cui vengono immessi film internazionali, e da cui emergono capisaldi di nuove cinematografie.

Il glamour, il red carpet, le star, l'attenzione mediatica, sono parte di una serie di pratiche che contribuiscono alla definizione identitaria del Festival cinematografico internazionale, che lo inseriscono, come nodo, in una rete globale di attori in continua ridefinizione, e gli conferiscono il potere di consacrare, legittimare, talvolta creare nuove cinematografie – presentandole al mondo come una propria scoperta. Anche l'assegnazione dei premi si inserisce in un più ampio progetto di creazione di un valore simbolico che, nella pratica, si applica tanto ai vincitori quanto ai festival che li assegnano, aumentando il prestigio di ambedue le parti. I festival internazionali vanno quindi intesi quali *sites of passage* tutt'altro che innocui; essi sono luoghi determinanti le trasformazioni di autori, cinematografie e tendenze, in cui vengono decise le sorti del mondo filmico, in cui si fa, a tutti gli effetti, la storia del cinema.

Come sostenuto da Cindy Hing – Yuk Wong²³, i festival cinematografici internazionali sono luoghi di negoziazione, la cui competenza va ben oltre la sola cinefilia, la premiazione di autori, eventi glamour e riconoscimenti mondiali. Questi luoghi hanno a che fare con l'economia del cinema, dalla produzione alla distribuzione, includendo tutto ciò che esiste tra la nascita e l'eventuale morte di un film (o di una cinematografia). Essi ricoprono un ruolo determinante nei dibattiti politici e sociali, che interessano i diritti umani e le identità sessuali, in quanto creatori di sfere pubbliche, comunità ed opinioni condivise. In conclusione, attraverso l'identificazione del nuovo e la scoperta di un Altro (o dell'Altro), i festival agiscono da legittimatori, mentre recitano a voce alta i nuovi canoni filmici, e proclamano al mondo la nascita di un Nuovo Cinema Mondiale.

²³Wong, Cindy Hing-Yuk, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, cit., 2011.



Frame iniziale del film *La casa è nera*, Forough Farrokhzad, 1962.

*Non vi è carenza di bruttezza al mondo
Ve ne sarebbe ancor di più
Se l'uomo distogliesse lo sguardo.
Però l'uomo sa trovare sempre una soluzione.
Su questo schermo apparirà un'immagine della bruttezza, una visione di dolore
Che nessun essere umano dovrebbe ignorare.
Trovare un rimedio a tale bruttezza, tentare di lenire questo dolore
E aiutare coloro che ne sono afflitti
Sono la premessa alla realizzazione di questo film²⁴.*

²⁴Incipit di *Khaneh siyah ast* (*La casa è nera*, Forough Farrokhzad, 1962).
La forma rispetta il ritmo con cui sono pronunciate le parole dalla regista.

1.2 Il cinema iraniano: circolazione internazionale e mappatura

Nel 1963 Forough Farrokhzad presenta il documentario *Khaneh siah ast* (*La casa è nera*, 1962) al Festival Internazionale del Cortometraggio di Oberhausen. *La casa è nera* è un corto della durata di 21 minuti che descrive la vita di una comunità di lebbrosi dell'Iran degli anni Sessanta. Un tema delicato e una modalità, quella di Farrokhzad, troppo cruda per essere mostrata al pubblico del Festival di Cannes. Quest'ultimo, infatti, aveva selezionato il documentario, imponendo però che la visione fosse proibita al pubblico, e che l'opera della regista iraniana venisse mostrata soltanto a critici ed esperti. Questa modalità di fruizione era ciò che di più lontano poteva decidersi dalla premessa al film, dalla richiesta di Forough Farrokhzad di non distogliere lo sguardo. La regista decise quindi di ritirare il film da Cannes e di mostrarlo al festival tedesco; questa scelta le valse il Gran Premio al Festival di Oberhausen.

Hamid Dabashi inserisce Farrokhzad tra i *masters*²⁵ del cinema iraniano, e descrive il suo film come un atto di genio creativo, un salto che portava il cinema iraniano molto oltre la produzione contemporanea del Paese. *La casa è nera* è l'evento pionieristico della nascita di un nuovo cinema in Iran ed è uno dei film che più connotano la presenza del cinema iraniano nei festival cinematografici europei. Nel 1961 *Koorosh-e Kabir* (*Ciro il Grande*, Feri Farzaneh, 1961) fu il primo film iraniano ad essere presentato a Cannes, ma fu soltanto con *Yek atash* (*Un fuoco*, Ebrahim Golestan, 1961), presentato nella sezione Cortometraggi alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, che il cinema iraniano cominciò a far parlare di sé. *Un fuoco*, infatti, si aggiudicò l'Osella di Bronzo per i film culturali e informativi. Tra il 1962 e il 1965, Ebrahim Golestan presentò alla Mostra un lungometraggio, *Kharman va bazr* (*Harvest and the Seed*, Ebrahim Golestan, 1965), e due cortometraggi, *Ma adamin* (*Us, Men*, Ebrahim Golestan, 1962) e *Tappehha-ye Marlik* (*Le colline di Marlik*, Ebrahim Golestan, 1964); a quest'ultimo venne assegnata la targa Leone di San Marco per il miglior film geografico, etnografico e di folklore. È proprio la produzione di Golestan a rappresentare il cambiamento, anche in riferimento

²⁵Dabashi, Hamid, *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, Mage Publishers, Washington 2007.

al successo che, due anni dopo, avrebbe ricevuto Feroz Farrokhzad al Festival di Oberhausen.

La scelta di intraprendere il progetto di *La casa è nera*, infatti, fu di Ebrahim Golestan in accordo con la Società di Assistenza ai Lebbrosi. In un'intervista condotta alla regista e al produttore dal giornale iraniano *Roshanfekar (The Intellectual)* subito dopo la vittoria del Grand Prix a Oberhausen, Golestan spiega che la produzione venne cofinanziata da lui e dalla Società: «[the documentary costed] 108,000 tomans of which 50,000 was provided by The Society to Assist Lepers [...] the money was lent to the organisation by its members to provide the funds. I myself invested the remainder of the budget»²⁶.

Nel 2016 Ehsan Khoshbakht, co-direttore del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, organizzò una rassegna dedicata alla produzione di Ebrahim Golestan. I titoli inseriti nella rassegna solo parzialmente rappresentano il lavoro di Golestan eppure, insieme, restituiscono un'idea completa della sua visione cinematografica. I film che compongono la rassegna *Golestan Film Studio, tra poesia e politica* sono: *Ganjinehaye gohar (I gioielli della corona dell'Iran)*, Ebrahim Golestan, 1965), i già citati *Un fuoco* e *Le colline di Marlik*, *La casa è nera* di Feroz Farrokhzad e *Khesht o ayeneh (Mattone e specchio)*, Ebrahim Golestan, 1963-4), il film che potrebbe essere definito come uno dei più rappresentativi (se non *il più* rappresentativo) della sua produzione.

I film prodotti e diretti da Ebrahim Golestan non soltanto disegnano lo stile del cinema d'essai iraniano, prodotto tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, ma modificano il corso della cinematografia iraniana in ambito internazionale, amplificandone la presenza. È da queste proiezioni avvenute nei primi anni Sessanta, infatti, che i film iraniani si affacciano ai festival internazionali europei andando, progressivamente, a popolare le selezioni di Cannes, Berlino, Venezia, e una serie di festival minori, quali Locarno, Rotterdam e Torino.

Già nel 1964, infatti, il film *Shab-e ghuzi (La notte del gobbo)*, Farrokh Ghaffari, 1964) partecipa alla terza edizione della *Semaine de la Critique*²⁷. Il film introduce il pubblico europeo alla *nouvelle vague* iraniana prerivoluzionaria, quella

²⁶L'intervista è contenuta nel Booklet della Cineteca di Bologna (p. 34) dedicato a *La casa è nera* e *Le colline di Marlik*, ad introduzione di entrambi i film, proiettati nella sezione Venezia Classici alla 76. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (2019).

²⁷Svoltasi in concomitanza della 17esima edizione del Festival di Cannes, nel 1964.

che Khoshbakht presenta, attraverso quattro film, alla 29esima edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna. Nel 2015, l'anno prima della realizzazione di *Golestan Film Studio, tra poesia e politica*, Khoshbakht organizzò una rassegna concisa, che mirava alla presentazione di quattro capisaldi del cinema iraniano, quelli che, secondo lui, furono da pionieri del cosiddetto Nuovo Cinema Iraniano (termine con cui ci si riferisce al cinema sviluppato negli anni Novanta – un'altra *nouvelle vague*). Nella rassegna, Ehsan Khoshbakht presenta altri tre film: *Yek Ettefagh-e Sadeh* (*Un semplice evento*, Sohrab Sahid Saless, 1973), *Oon shab ke baroon oomad ya hemase-ye roosta zade-ye gorgani* (*The Night It Rained or the Epic of the Gorgan Village Boy*, Kamran Shirdel, 1967) e *Gaav* (*La vacca*, Dariush Mehrjui, 1969).

Il co-direttore del Festival introduce i quattro film della rassegna *The Birth of Iranian New Wave Cinema*, esplicitando il ruolo che questi giocarono nello sviluppo di un cinema nazionale, che sarebbe stato poi riconosciuto a livello internazionale qualche decennio dopo:

Questi registi non solo prefigurarono il cinema iraniano degli anni Novanta ma contribuirono al cinema post-rivoluzionario ancora più concretamente: *Gaav* salvò letteralmente il cinema iraniano da una messa al bando permanente; *Yek ettefagh-e sadeh* inaugurò una serie di drammi sociali interpretati da attori bambini; e i film di Shirdel, un tempo proibiti, illuminarono gli schermi e commossero il pubblico con la loro audace sincerità.²⁸

Le apparizioni internazionali che i film della rassegna fecero subito dopo le rispettive produzioni confermano le parole appena riportate di Ehsan Khoshbakht. Come anticipato, già nel 1964 *La notte del gobbo* partecipò alla *Semaine de la Critique* di Cannes. Dieci anni dopo il film di Farrokh Ghaffari, nel 1974 *Un semplice evento* venne accolto al Festival Internazionale del Cinema di Berlino, nella sezione *Forum*, conquistando il premio Interfilm; lo stesso anno, il film di Sohrab Sahid Saless vinse il premio OCIC al Festival del Cinema di Locarno. Nel 1974 e nel 1975, rispettivamente a Berlino e Venezia, Sohrab Sahid Saless partecipò con *Tabiate bijan* (*Still Life*, Sohrab Sahid Saless, 1974). Nel 1976, il regista presentò a Locarno *Reifezeit*

²⁸Khoshbakht, Ehsan, “La nascita della Nouvelle Vague iraniana”, *Catalogo della XXIX edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna*, Edizioni Cineteca di Bologna 2015, Bologna, 2015, p.122.

(*The Coming of Age*, Sohrab Sahid Saless, 1976) aggiudicandosi la Menzione Speciale dalla Giuria Ecumenica.

Ma tra i quattro film introdotti al pubblico del Cinema Ritrovato nel 2015, indubbiamente quello che più scalfì il destino del cinema iraniano in termini di accoglienza ai festival cinematografici internazionali fu *La vacca*. Presentato da un giovanissimo Dariush Mehrjui alla 32esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia (1971), il film segnò profondamente l'edizione festivaliera, inaugurando il giovane regista iraniano nel cinema mondiale e aggiudicandosi il premio FIPRESCI. Già l'anno successivo, infatti, il film venne selezionato dal Festival Internazionale del Cinema di Berlino e inserito nella sezione *Forum Internazionale del Giovane Cinema*.

Ehsan Khoshbakht²⁹ specifica che parte dell'attrattività del film e dell'accoglienza che i festival internazionali riservarono allo stesso fu legata alla presenza del regista in sala: un giovane iraniano che sembrava uscito da una copertina di *Rolling Stones*, il cui fascino esotico e lo stile moderno aiutarono la ricezione positiva del capolavoro iraniano.

La 33esima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia fu contrassegnata da una grande attenzione per il cinema iraniano: in totale i film prodotti in Iran presentati nel 1972 a Venezia furono quattordici: 5 lungometraggi e 9 cortometraggi³⁰. Tra i lungometraggi, presentato in *Venezia Giovani*, *Aramesh dar Hozur Deegaran* (*Tranquillità in presenza d'altri*, Naser Taqvai, 1972) si aggiudicò il Leone d'Argento come Miglior Opera Prima; nella sezione *Venezia Critici*, invece, fu selezionato il film successivo di Mehrjui, *Postchi* (*Il postino*, Dariush Mehrjui, 1972). Lo stesso anno, *Il postino* venne presentato al *Forum Internazionale del Giovane Cinema* di Berlino, insieme a *La vacca* e, infine, partecipò a Cannes, come parte della

²⁹Intervista ad Ehsan Khoshbakht, in appendice all'elaborato.

³⁰Tra i lungometraggi: *Aramesh dar Hozur Deegaran* (*Tranquillità in presenza d'altri*, Naser Taqvai, 1972); *Bita* (Id., Hagir Daryosh, 1972); *Postchi* (*Il postino*, Dariush Mehrjui, 1972); *Ragbar* (*Downpour*, Behram Beizaye, 1971); *Cheshmeh* (*The Spring*, Arby Ovanessian, 1972).

Tra i cortometraggi: *Tolu-e Fajr* (*Dawn of the Capricorn*, Ahmad Faroughy-Kadjar, 1964); *Arbat'in* (Id., Naser Taqvai, 1970); *Danze Rounama* (*Dance of Rounama*, M. Ahmadzader, 1972); *Danze Bodjnourd* (*Dance of Bodjnourd*, Sohrab Sahid Saless, 1969); *Jen* (*Djinn*, Bahram Reypour, 1970); *Nan va koutcheh* (*The Bread and Alley*, Abbas Kiarostami, 1970); *Rahae* (*Release*, Naser Taqvai, 1971); *Adyan dar Iran* (*Religions of Iran*, Manoucherh Tayab, 1971); *Bad-e Jenn* (*Wind of Djinn*, Naser Taqvai, 1969).

sezione *Quinzaine des Réalistes*. Solo pochi anni dopo, nel 1978, il film *Dayereh mina* (*The Cycle*, Dariush Mehrjui, 1977) spiccò al *Forum* del Festival del Cinema di Berlino, vincendo il premio FIPRESCI e il premio OCIC.

La presenza dei film iraniani comincia ad assumere volume già tra gli anni Sessanta e Settanta, in cui registi quali Golestan, Mehrjui e Sahid Saless presenziano ai festival internazionali europei palesando al mondo l'esistenza di un cinema iraniano in fervore e di giovani registi pronti a proporre un nuovo modo di fare cinema, una *nouvelle vague* rivoluzionaria, prima della Rivoluzione. Questa già nota presenza, tuttavia, è destinata ad affievolirsi attorno agli anni della Rivoluzione islamica, e a ritornare, più forte, tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta in cui, accanto ai maestri già emersi prima del 1979, si fecero spazio nuovi nomi.

Nel 1985 *Dawandeh*³¹ (*Il corridore*, Amir Naderi, 1984) venne presentato al Festival di Venezia, nella sezione *Speciali*; l'anno successivo, invece, entrò in *Competizione* al Festival del Cinema di Locarno. È proprio quest'ultimo Festival, Locarno, ad inaugurare la stagione più prospera del cinema iraniano nei festival internazionali.

Nel 1987 Abbas Kiarostami aveva presentato *Khaneh-ye dust kojast?* (*Dov'è la casa del mio amico?*, Abbas Kiarostami, 1987) al Fajr Film Festival, il festival cinematografico internazionale che si tiene annualmente a Teheran, nato con l'intento di stabilire un dialogo tra il cinema iraniano e quello internazionale. Il film venne ampiamente apprezzato: ad esso furono riconosciuti la Migliore Regia e il premio Speciale della Giuria. Due anni dopo, nel 1989, in *Competizione* al Locarno Film Festival, il film si aggiudicò la Menzione Speciale da parte della Giuria Ecumenica, il premio FIPRESCI e, infine, il Pardo di Bronzo. Seppur terzo sul podio, parimerito con *Der siebente kontinent* (*The Seventh Continent*, Michael Haneke, 1989) e con *Kornblumenblau* (Id., Adam Karnien, 1989), dopo il Pardo d'Argento a *Piravi* (*Birth*, Shaji N. Karun, 1989) e il Pardo d'Oro a *Dharmaga tongjoguro kan kkadalgun?* (*Perché Bodhi Dharma è partito per l'oriente?*, Yong-Kyun Bae, 1989), il terzo premio significò molto di più che una semplice vittoria. Il Pardo di Bronzo fu il riconoscimento di una cinematografia che dal 1990 in poi venne conosciuta e

³¹Amir Naderi è uno dei nomi che compaiono spesso nelle selezioni festivaliere; tuttavia, la sua produzione iraniana durò relativamente poco poiché molti dei suoi film successivi furono prodotti in America.

apprezzata in Europa e nel mondo. Il Pardo di Bronzo di Abbas Kiarostami inaugura la primavera del cinema iraniano, i cui fiori sbocciano sui rami dei festival cinematografici internazionali, e prosperano nel clima mite e mediterraneo italiano, francese, svizzero o tedesco.

Improvvisamente, i riflettori sono puntati sul neonato Nuovo Cinema Iraniano. Già nel 1990, sotto la direzione di Alberto Barbera, il Festival Cinema Giovani di Torino introduce un film iraniano in *Competizione: Reyhaneh* (Id., Alireza Raisian, 1990), che l'anno successivo avrebbe partecipato alla sezione *Panorama* a Berlino. Sempre nel 1990, a Torino compare una sezione dedicata alla *Iranian Youth Cinema Society* (IYCS), accogliendo lungometraggi e cortometraggi realizzati da giovani studenti iraniani della IYCS³², scuola promotrice dei lavori di giovani cineasti in ambito internazionale.

L'anno successivo alla sua vittoria, Kiarostami torna a Locarno con *Nema-ye nazdik* (*Close Up*, Abbas Kiarostami, 1990), *Hors Competition* (fuori concorso). Nel 1992, invece, presenta a Cannes il secondo capitolo della cosiddetta «Trilogia di Koker», un trittico che comincia con *Dov'è la casa del mio amico?*, continua con *Zendegi va digar hich* (*E la vita continua*, Abbas Kiarostami, 1992), e trova la sua conclusione in *Zir e darakhtan-e zeytun* (*Sotto gli ulivi*, Abbas Kiarostami, 1994). Nel maggio del 1992, *E la vita continua* viene presentato in *Un Certain Regard*, aggiudicandosi il premio Rossellini; ad agosto dello stesso anno, torna nel luogo in cui la genesi del trittico aveva trovato la vittoria, presentandosi alla *Settimana della Critica* del Festival di Locarno.

Se da una parte la presenza di *E la vita continua* al Festival di Cannes valse l'ennesimo riconoscimento a Kiarostami, contribuendo ad affermarlo come cineasta di spicco internazionale, dall'altra funse anche da apriporta a nuovi autori iraniani, che ancora non si erano affacciati ai festival internazionali. Nello stesso anno, infatti, al fianco di Kiarostami, vengono presentati a Cannes, rispettivamente nella *Quinzaine des Réalisateurs* e in *Competizione* (cortometraggi), *Baduk* (Id., Majid Majidi, 1992) e *Ghalb* (Id., Sa'ied Mojaveri, 1992).

³²L'IYCS è un'istituzione cinematografica iraniana senza scopo di lucro fondata nel 1976, associata al Ministero della Cultura iraniano, il cui scopo è la formazione di studenti in ambito cinematografico. L'IYCS organizza ogni anno a ottobre il Teheran International Short Film Festival (TISFF), produce numerosi cortometraggi e ne sostiene la presentazione ai festival cinematografici internazionali.

Il 1994 è un anno cruciale per la presenza dei film iraniani in ambito internazionale, esso sembra infatti inaugurare un triennio di grande prosperità per la cinematografia dell'Iran, fuori dall'Iran.

Kiarostami presenta alla 47esima edizione del Festival di Cannes l'ultimo capitolo della trilogia di Koker: *Sotto gli ulivi*. L'ultimo del trittico viene proiettato all'edizione dello stesso anno del Festival di Locarno, in Piazza Grande. Il festival svizzero, nel 1994, ha in serbo per il pubblico 10 titoli iraniani³³, due in *Competizione* e i restanti inseriti in un *Programma Speciale*. In *Competizione* compaiono *Khomreh* (*La giara*, Ebrahim Foruzesh, 1992) e *Abadani-Ha* (*The Abadanis*, Kiyanus Ayyari, 1993) i quali, rispettivamente, si aggiudicano il Pardo d'Oro e il Pardo d'Argento. Oltre a ricevere il premio più prestigioso del Festival di Locarno, *La giara* vince altri tre premi: il premio CICAIE, il secondo premio UBS, e il premio «L'ambiente è qualità della vita» assegnato dalla Giuria Giovani. È significativa, nella selezione speciale, la presenza di autori prerivoluzionari, quale Dariush Mehrjui, ma anche di nuovi volti, come Mohsen Makhmalbaf che, per la prima volta nello stesso 1994, aveva presentato *Gozidehtasvir dar doran-e Qajar* (*A Selection of Images in Qajar Dynasty*, Mohsen Makhmalbaf, 1993) al Festival del Cinema di Berlino (sezione *Panorama*).

L'anno successivo alla vittoria dei due premi più ambiti del Festival del Cinema di Locarno da parte di due film iraniani, il festival svizzero fece molto spazio all'Iran nella propria programmazione. Nel 1995, infatti, sono ben trenta i titoli iraniani che vengono proiettati, ripartiti tra la retrospettiva dedicata ad Abbas Kiarostami, che conta

³³Nel Programma Speciale della 47esima edizione del Festival di Locarno furono presenti i seguenti titoli: *Zendegi va digar hich* (*E la vita continua*, Abbas Kiarostami, 1992); *Sara* (Id., Dariush Mehrjui, 1992); *Ruzi, ruzagary, cinema* (*C'era una volta il Cinema*, Mohsen Makhmalbaf, 1992); *Khaneh-ye dust kojast?* (*Dov'è la casa del mio amico?*, Abbas Kiarostami, 1987); *Did e-ban* (*The Scout*, Ebrahim Hatamikia, 1988); *Chakmeh* (*The Boots*, Mohammad Ali Telebi, 1992); *Az Karkheh ta Rhein* (*From Karkheh to Rhein*, Ebrahim Hatamikia, 1993).

ventuno film³⁴ e il programma speciale *Cineastes Iraniennes* che include sei film³⁵ delle quattro registe Rakhshan Bani-Etemad, Pouran Derakhshandeh, Forugh Farrokhzad e Tamineh Milani. Infine, fuori dalle rassegne appena menzionate, viene presentato *Salaam Cinema (Hello Cinema)*, Mohsen Makhmalbaf, 1995) nella sezione *Cinema* e, in *Concorso*, il film *Rusariye abi (The Blue Veiled)*, Rakhshan Bani-Etemad, 1994), che vince il Pardo di Bronzo.

Al conto va aggiunto il film *Badkonan-e sefid (Il palloncino bianco)*, Jafar Panahi, 1995), che introduce il regista Jafar Panahi al pubblico mondiale. Il film è da reputare uno dei casi paradigmatici del successo del cinema iraniano all'interno del contesto festivaliero in quegli anni. Nel maggio del 1995, infatti, *Il palloncino bianco* partecipa al Festival di Cannes, alla *Quinzaine des Réalisateurs*, aggiudicandosi la Camera d'Or e il premio FIPRESCI; ad agosto il film fu proiettato in Piazza Grande a Locarno – insieme agli altri, già menzionati, ventinove film iraniani –; a novembre, il Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino lo inserì in *Concorso* e, a febbraio del nuovo anno, il film comparì nella sezione *Kinderfilmfest* del Festival di Berlino.

Sempre nel 1995, a Torino viene organizzato un *Primo Piano* sulla vincitrice del Pardo di Bronzo: Rakhshan Bani-Etemad. La rassegna include cinque titoli, tre dei quali già presenti a Locarno: *The Blue Veiled*, *Nargess* (Id., Rakhshan Bani-Etemad, 1992) e *Zard-e ghanary (Canary Yellow)*, Rakhshan Bani-Etemad, 1989). Alla Mostra di Venezia, invece, compare un film soltanto in *Concorso*: *Det, yani dokhatr (Det,*

³⁴Tra i lungometraggi: *Zir e darakhtan-e zeytun (Sotto gli ulivi)*, Abbas Kiarostami, 1994); *Zendegi va digar hich (E la vita continua)*, Abbas Kiarostami, 1992); *Tajrobeh (The Experience)*, Abbas Kiarostami, 1973); *Ghazieh-e shekl-e avval, ghazieh-e shekl-e dovvom (First Case, Second Case)*, Abbas Kiarostami, 1979); *Nema-ye nazdik (Close Up)*, Abbas Kiarostami, 1990); *Mosafer (The Traveller)*, Abbas Kiarostami, 1974); *Masq-e shab (Compiti a casa)*, Abbas Kiarostami, 1990); *Lebasi baray-e arusi (A Suit for the Wedding)*, Abbas Kiarostami, 1976); *Khaneh-ye dust kojast? (Dov'è la casa del mio amico?)*, Abbas Kiarostami, 1987); *Hamshahri (Fellow Citizen)*, Abbas Kiarostami, 1983); *Gozarash (The Report)*, Abbas Kiarostami, 1977); *Avaliha (First Graders)*, Abbas Kiarostami, 1985).

Tra i cortometraggi: *Zang-e tafrih (Recess)*, Abbas Kiarostami, 1972); *Rang-ha (The Colours)*, Abbas Kiarostami, 1976); *Rah-e hal (Solution)*, Abbas Kiarostami, 1978); *Nan va kuche (The Bread and Alley)*, Abbas Kiarostami, 1970); *Manam mitunam (Id., Abbas Kiarostami, 1975)*; *Hamsorayan (The Chorus)*, Abbas Kiarostami, 1982); *Do rah-e hal baray-e yek masaleh (Two Solutions for a Problem)*, Abbas Kiarostami, 1975); *Dandan-e-dard (Tootache,, Abbas Kiarostami, 1980)*; *Be tartib ya bedun-e tartib (Regularly or Irregularly)*, Abbas Kiarostami, 1981).

³⁵I film inclusi nel programma speciale «Cineastes Iraniennes»: *Zard-e ghanary (Canary Yellow)*, Rakhshan Bani-Etemad, 1989); *Zaman-e dast rafteh (The Lost Time)*, Pouran Derakhshandeh, 1990); *Rabete (The Relationship)*, Pouran Derakhshandeh, 1987); *Nargess* (Id., Rakhshan Bani-Etemad, 1992); *Khaneh siah ast (La casa è nera)*, Forough Farrokhzad, 1962); *Afsaneh-ye Ah (The Legend of Ah)*, Tamineh Milani, 1991).

Means Girl, Abolfazl Jalili, 1994), eppure, più significativo del numero dei film iraniani in selezione, è la presenza di Abbas Kiarostami nella Giuria Ufficiale.

Se nel 1995 è Rakhshan Bani-Etemad ad emergere quale nuova promessa del cinema iraniano – ed esponente di un movimento femminile tutt’altro che sopito – l’anno successivo l’attenzione si concentra su Mohsen Makhmalbaf. Nel maggio del 1996, *Gabbeh* (Id., Mohsen Makhmalbaf, 1996) gareggia in *Un Certain Regard* a Cannes; ad agosto, *Noon-o-goldoon (Pane e fiore)*, Mohsen Makhmalbaf, 1996) è in *Concorso Internazionale* al Festival di Locarno – aggiudicandosi la Menzione d’Onore da parte della Giuria Ufficiale; a novembre, sotto la direzione di Alberto Barbera, a Torino viene organizzata un’altra rassegna: stavolta, il *Primo Piano* è quello di Mohsen Makhmalbaf. Vengono presentati quattordici film³⁶ del regista e un film di Maani Petgar, dedicato a Makhmalbaf. Tra questi, *Gabbeh* e *Pane e fiore*.

Nel 1996, a Venezia, non viene proiettato un film che, tuttavia, era stato precedentemente selezionato per apparire in *Concorso: Ta'm e guilas (Il sapore della ciliegia)*, Abbas Kiarostami, 1996). *Il sapore della ciliegia*, però, è un film destinato a fare la storia del cinema e dei festival cinematografici. Se fino al 1996 i film provenienti dall’Iran avevano trovato un pubblico internazionale favorevole e si erano aggiudicati un buon numero di premi, tuttavia non avevano ancora raggiunto il riconoscimento più ambito.

Nel 1997 *Il sapore della ciliegia*, l’unico film iraniano in *Competizione* a Cannes, vince la Palma d’Oro parimerito con *Unagi (L’anguilla)*, Imamura Shoei, 1997). È significativo che nello stesso anno, pochi mesi dopo, *Ayneh (Lo specchio)*, Jafar Panahi, 1997) vinca un altro premio dorato, il Pardo d’Oro al Locarno Film Festival. Nel 1997 il successo del cinema iraniano sembra raggiungere il suo apice: il fervore del triennio passato (1994, 1995, 1996) si traduce nel riconoscimento di una nuova cinematografia: il Nuovo Cinema Iraniano.

³⁶*Arusi-ye khuban (Marriage of the Blessed)*, Mohsen Makhmalbaf, 1989); *Baycot (Boycott)*, Mohsen Makhmalbaf, 1985); *Baysikelran (The Cyclist)*, Mohsen Makhmalbaf, 1989); *Dastforush (The Peddler)*, Mohsen Makhmalbaf, 1987); *Este'aze (Seeking Refuge in God)*, Mohsen Makhmalbaf, 1984); *Gabbeh* (Id., Mohsen Makhmalbaf, 1996); *Gong-e khab-dideh. Zendeg, asar va andishehayeh Mohsen Makhmalbaf (Stardust-stricken. Mohsen Makhmalbaf: A Portrait)*, Mohsen Makhmalbaf, 1996); *Gozidehtasvir dar doran-e Qajar (A Selection of Images in Qajar Dynasty)*, Mohsen Makhmalbaf, 1993); *Honar pishé (The Actor)*, Mohsen Makhmalbaf, 1993); *Nobat-e asheqi (Time of Love)*, Mohsen Makhmalbaf, 1990); *Noon-o-goldoon (Pane e fiore)*, Mohsen Makhmalbaf, 1996); *Ruzi ruzegari Cinema (C'era una volta il Cinema)*, Mohsen Makhmalbaf, 1992); *Salaam Cinema (Hello Cinema)*, Mohsen Makhmalbaf, 1995); *San-o shisheh (The Stone and the Glass)*, Mohsen Makhmalbaf, 1993).

Nel 1998 una nuova regista si affaccia in ambito internazionale, memore della tradizione paterna. Samira Makhmalbaf è la più giovane regista il cui film, *Sib (La mela)*, Samira Makhmalbaf, 1998), sia stato ammesso a Cannes, in *Un Certain Regard*; in seguito partecipa a Torino, in *Concorso*, e a Locarno, in cui si aggiudica la Menzione Speciale da parte della Giuria FIPRESCI. Nel 2000, invece, un film iraniano trova la vittoria anche alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia: Jafar Panahi vince il Leone d'Oro con *Dayereh (Il cerchio)*, Jafar Panahi, 2000).

Gli anni successivi vedono uno stabilizzarsi della presenza di film iraniani in selezione, seppure mai raggiungendo il fervore della seconda metà degli anni Novanta. Nel 2001 a Berlino partecipa *Zamani barayé masti asbha (Il tempo dei cavalli ubriachi)*, Bahman Ghobadi, 2000), già vincitore della Camera d'Or e del premio FIPRESCI a Cannes l'anno prima; mentre a Cannes vengono presentati: *Safar e Ghandehar (Kandahar)*, Mohsen Makhmalbaf, 2001), premio della Giuria Ecumenica; *ABC Africa* (Id., Abbas Kiarostami, 2001) e *Zir-e noor-e maah (Under the Moonlight)*, Seyyed Reza Mir-Karimi, 2001), Grand Prix della *Semaine de la Critique* francese. Sempre nel 2001, dopo il suo Leone d'Oro, Jafar Panahi partecipa a Venezia in veste di membro della Giuria Opera Prima.

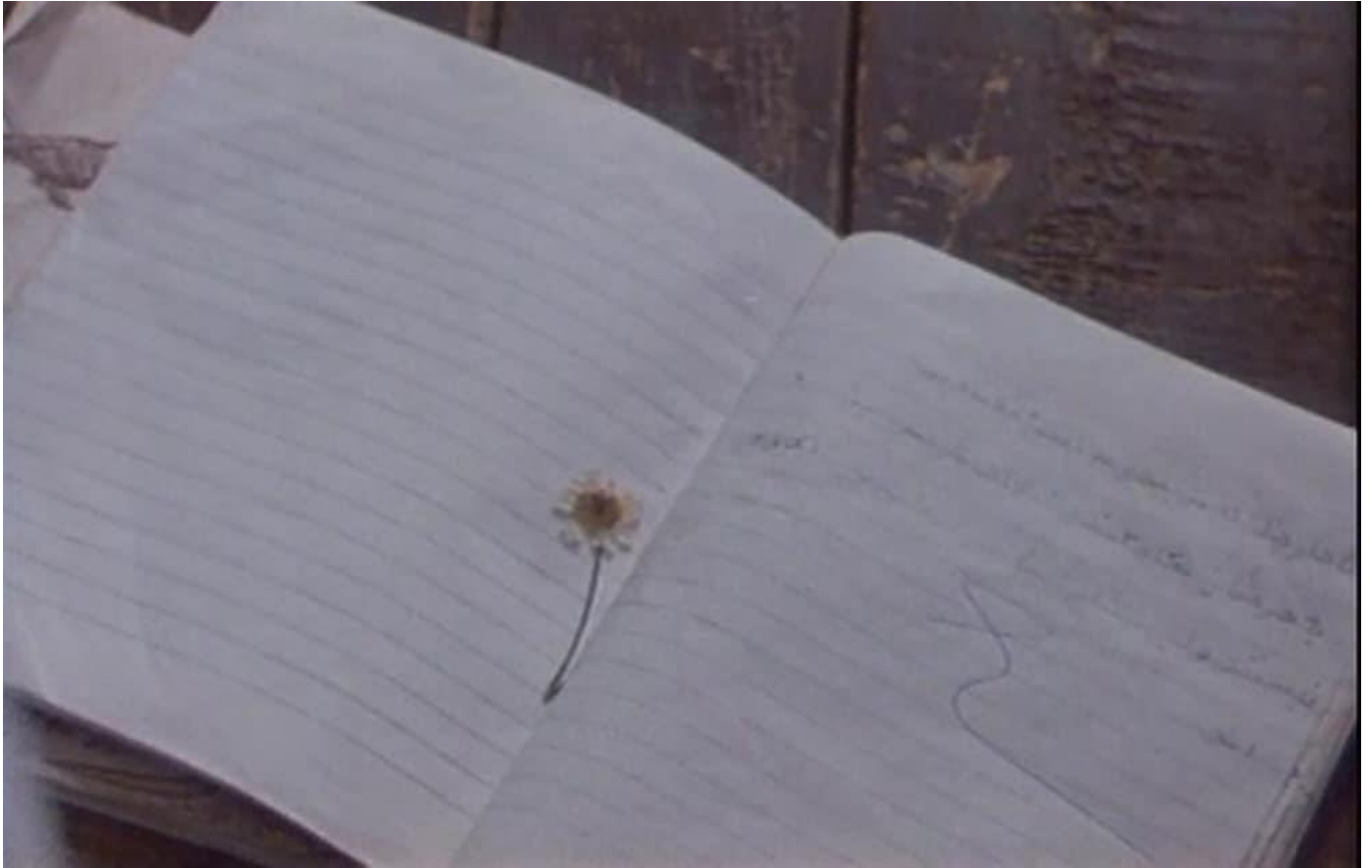
Tra il 2002 e il 2008 Cannes, Berlino, Venezia, Locarno e Torino continuano ad accogliere film iraniani in programmazione, sebbene non più accompagnati dal passato entusiasmo per la nuova onda dell'Iran. Nel 2009, tuttavia, un nuovo nome si fa spazio sul podio degli autori iraniani: Asghar Farhadi presenta a Berlino *Darbareye Elly (About Elly)*, Asghar Farhadi, 2009). Il film aveva già trovato una calda accoglienza in Iran, al Fajr Film Festival, in cui si era aggiudicato quattro premi, di cui uno il premio del pubblico come Miglior Film e l'altro il *Simorgh* di Cristallo per la Migliore Regia. Due anni dopo, ancora a Berlino, Farhadi presenta il film *Jodaeiye Nader az Simin (Una separazione)*, Asghar Farhadi, 2011), che si aggiudica prima l'Orso d'Oro e poi, l'anno seguente, l'Oscar come Miglior Film Straniero. *Forušande (Il cliente)*, Asghar Farhadi, 2016) rivive lo stesso destino nel 2017, dopo essere stato presentato alla 69esima edizione del Festival di Cannes. Queste due vittorie, di cui la seconda a due decenni di distanza dalla Palma d'Oro a *Il sapore della ciliegia*, lasciano trasparire una nuova stagione del cinema iraniano, in cui si affiancano film acclamati dal Fajr Film Festival (i film di Farhadi) a quelli bannati dall'Iran (i film di Panahi).

Nel 2015, infatti, un anno prima della presentazione de *Il cliente* a Cannes, il clandestino *Taxi (Taxi Teheran, Jafar Panahi, 2015)* fu premiato al Festival di Berlino con l'Orso d'Oro.

Negli ultimi anni, i film iraniani hanno continuato ad essere acclamati dalla critica, e le Giurie dei festival internazionali hanno continuato a popolarsi di autori, registi, attori iraniani. Nel 2021 Mohammad Rasoulof prese parte alla Giuria Internazionale del Festival di Berlino; nello stesso anno, Shahram Mokri fu membro della Giuria Orizzonti alla Mostra di Venezia. Nel settembre del 2022, invece, Leila Hatami comparì nella Giuria Ufficiale della Mostra, presieduta da Julianne Moore. Ancora a Venezia nel 2022, tra i quattro film presenti in selezione, due in *Orizzonti*³⁷ e due in *Concorso*³⁸, *Jang-e jahani sevom (Terza guerra mondiale, Houman Seyyedi, 2022)* si aggiudicò il premio per il Miglior Film (sezione *Orizzonti*), mentre *Khers nist (Gli orsi non esistono, Jafar Panahi, 2022)* vinse il premio Speciale della Giuria, anche se Panahi non poté che assistere alla propria vittoria da lontano, rinchiuso in una cella della prigione di Evin, a Teheran.

³⁷Nella sezione *Orizzonti: Jang-e jahani sevom (Terza guerra mondiale, Houman Seyyedi, 2022)* e in *Orizzonti Extra: Bi-roya (Senza di lei, Arian Vazirdaftari, 2022)*.

³⁸In *Concorso: Khers nist (Gli orsi non esistono, Jafar Panahi, 2022)* e *Shab, Dakheli, Divar (Oltre il muro, Vahid Jalilvand, 2022)*.



Frame finale del film *Dov'è la casa del mio amico?*, Abbas Kiarostami, 1987.

1.3 Nuovo Cinema Iraniano: la nascita di un cinema nazionale (in ambito internazionale)

«Festivals often showcase various bodies of work defined as cinema emerging from particular nations, more usually referred to as national cinemas»³⁹.

In *The International Film Festival and the Making of a National Cinema*, Felicia Chan descrive i festival cinematografici internazionali quali luoghi in cui gli spettatori sono incoraggiati a partecipare ad una sorta di tour culturale del mondo, concentrato in uno spazio e in un tempo definiti. Nell'organizzare queste esperienze di viaggio, i festival propongono al pubblico una raccolta di scoperte geografiche, delle nuove onde che, come sopite, aspettavano il momento per emergere dal loro ristretto circuito nazionale e per manifestarsi quali eventi rappresentativi della propria cinematografia. Marijke de Valck sostiene che ogni nuova onda è sempre in attesa di essere scoperta⁴⁰, e che, tuttavia, la vita di ogni *nouvelle vague* è destinata ad esaurirsi nello stesso luogo in cui ha avuto origine: il circuito festivaliero.

Se il cinema nazionale viene quindi definito in relazione all'entità festivaliera, più che legittima è la domanda posta da Felicia Chan: «Do nations create cinema or does cinema create nations?»⁴¹. La domanda di Chan riguarda la possibilità di creare un cinema con la pretesa di rappresentare una nazione, operando in un luogo di passaggio (per riprendere de Valck) che si autodefinisce «internazionale». Si crea, quindi, un cortocircuito in cui è l'ambito internazionale e transnazionale a definire il nazionale, senza suffissi.

Nel descrivere il rapporto tra le due dimensioni (inter- e nazionale), Chan traccia la genealogia dei festival cinematografici, ricordando che, sin dalla nascita della prima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1932, le due dimensioni sono sempre state co-implicate, pur se in termini differenti da quelli odierni. Dal 1932 fino agli anni Sessanta, infatti, i festival cinematografici europei invitavano le nazioni a partecipare alla competizione, proponendo una selezione

³⁹Chan, Felicia, "The International Film Festival and the Making of a National Cinema", *Screen* 52.2, Oxford University Press, Oxford 2011, p.253.

⁴⁰De Valck, Marijke, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, cit., p.146.

⁴¹Chan, Felicia, "The International Film Festival and the Making of a National Cinema", cit., p.255.

rappresentativa della propria cinematografia nazionale. Nacque così il primo modello delle selezioni e dei concorsi nazionali, una sorta di «Olimpiadi del cinema», che de Valck descrive rappresentare una vera e propria vetrina attraverso la quale le cinematografie nazionali si mostravano al mondo. Tuttavia, se fino agli anni Sessanta i corpus cinematografici nazionali venivano proposti dalla nazione di riferimento, dal 1968 in poi i festival entrano in una fase definita da de Valck «età dei programmatori»⁴². Come si deduce dall'etichetta, in questa seconda fase è la programmazione di film provenienti da uno stesso paese a definire il corpus, e non il contrario. Negli stessi anni, questo nuovo sistema si unisce, secondo Chan, ad una fascinazione per i nuovi cinema nazionali: cinematografie estranee, su cui, fino ad allora, non era stata posta attenzione, nuove onde in attesa di essere svelate.

In *Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema*⁴³, Liz Czach considera i festival cinematografici uno dei meccanismi edificatori delle cinematografie nazionali. Secondo Czach, il lavoro del programmatore si costituisce di due azioni fondamentali: includere ed escludere. Tutto ciò che è incluso mira a costruire un canone: selezionare i film provenienti da una nazione significa far aderire gli stessi al concetto di «comunità immaginata» di cui i programmatori devono servirsi per dare forma ad un cinema nazionale. «While film festival programming may be only one in a series of events that can lead to a film becoming part of the canon, it can also work to define and redefine the concept of nation itself»⁴⁴. Il concetto di canone di cui parla Liz Czach è, in questo senso, assimilabile a quello di coerenza, utilizzato da Philip Rosen⁴⁵ nel 1984.

Rosen problematizza l'espressione «cinema nazionale», chiarendo che parlare di cinema in questi termini implichi la presenza di uno o più principi di coerenza sottesi ad un grande numero di film prodotti da un paese. L'attribuzione di «nazionale» porta a presupporre che questi principi siano condivisi dalla produzione e dalla ricezione dei film entro i confini nazionali. Queste assunzioni, a loro volta, segnalano che,

⁴²De Valck, Marijke, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, cit., p.167.

⁴³Czach, Liz, "Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema", *The moving image* 4, University of Minnesota Press, Minnesota 2004, pp.76-88.

⁴⁴Ivi, p. 85.

⁴⁵Rosen, Philip, *History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas*, in Vitali, Valentina e Willemsen, Paul (a cura di), *Theorising National Cinema*, BFI, London 2006, pp. 17-28.

implicitamente o esplicitamente, esista una coerenza sociopolitica e/o socioculturale assegnata alla nazione, una coerenza che funge da filo conduttore della scelta operata dai programmatori dei festival cinematografici. La coerenza di Rosen è la norma che detta l'inclusione o l'esclusione dei film proposti ai festival.

Anche Shahab Esfandiary⁴⁶, come Liz Czach, sostiene che un cinema nazionale si costruisca a partire da letture preferenziali, da un continuo procedimento di inclusione ed esclusione in cui la coerenza è, al tempo stesso, guida e obiettivo della selezione. In questo procedimento di accoglienza ed espulsione, Esfandiary specifica che, per poter «narrare una nazione»⁴⁷, è necessario operare la scelta di una lettura dominante, scartando una serie di altre letture minori.

Nell'approfondire questa dinamica di creazione di una cinematografia nazionale, Azadeh Farahmand⁴⁸ applica il concetto di «genrefication»⁴⁹ alla formazione del «Nuovo Cinema Iraniano». In *Disentangling the International Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema*, Farahmand prende in prestito le teorie di Rick Altman⁵⁰, secondo cui la transizione da tendenze a generi dipende da condizioni favorevoli che permettono alla tendenza di sviluppare i propri caratteri, fino a portarli a maturità. I generi funzionano da comode etichette e strumenti di lettura, prediletti da critici e studiosi, e validati dall'utilizzo di questi stessi che ne solidificano le definizioni. Secondo Farahmand, parlare di cinema nazionale in termini di genere significa attribuirgli una forma, rendendone possibile una categorizzazione e un'individuazione di caratteri specifici, ricorrenti e replicabili.

The festival exposure of Iranian films influences the very processes of production and affects the visual look and narrative tendencies of films—hence reinforcing the generic qualities of the national cinema. The very discovery of “the new” becomes trendsetting.

⁴⁶Esfandiary, Shahab, “Iranian Cinema and Globalization: National, Transnational, and Islamic Dimensions”, *Intellect Books*, Bristol-Chicago 2012.

⁴⁷Ivi, p.43.

⁴⁸Farahmand, Azadeh, *Disentangling the International Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema* in Galt, Rosalind and Schoonover, Karl, *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp 263-281.

⁴⁹Letteralmente «generificazione».

⁵⁰Altman, Rick, *Reusable Packaging*, in *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Brown, Nick (a cura di) University of California Press, Berkeley 1998.

The cycle evolves into a replicable style, and the line between discovery and invention becomes blurred.⁵¹

Nella creazione del genere del cinema iraniano, il circuito scoperta-invenzione si autoalimenta. Gli estremi della scoperta sono offerti da una cinematografia indubbiamente esistente – gli estremi dell’invenzione sono forniti dal lavoro dei programmatori, che hanno creato la «condizione favorevole»⁵² affinché questa cinematografia si cristallizzasse in un genere.

Secondo Hamid Dabashi:

What has happened in Iranian cinema makes it more an artistic movement with deep-rooted cultural contours, a moral and political vision, rather than an accidental configuration of a number of brilliant filmmakers. Conclusion: very simple—Iranian cinema ought to be understood not just in terms of its territorial location but in terms of its aesthetic and political sensibilities that embrace but are irreducible to that location.⁵³

In *Masters and Masterpieces of Iranian Cinema*, Dabashi chiarisce che il Nuovo Cinema iraniano si è creato non soltanto in relazione ad un’aggregazione locale di registi che condividevano una visione politica, morale, e simili canoni estetici; la creazione di questo «movimento» – come lo chiama l’autore – e ancor meglio, di questo genere, deve essere riconosciuta a partire da pratiche che si sono generate in quel paese, ma sono tuttavia irriducibili ad esso.

Alcune delle pratiche a cui si riferisce Dabashi sono esposte da Azadeh Farahmand, la quale sottolinea che tutto il cinema d’essai è inserito all’interno di azioni istituzionali predisposte ad assicurare una specificità nazionale in contrapposizione ad Hollywood. In questo, il cinema d’autore si sposa con l’idea di un cinema nazionale, in grado di rappresentare non soltanto le peculiarità di quel paese, ma anche tutto ciò che quel paese non è: Hollywood.

In un articolo intitolato *Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema*, inserito nel più ampio lavoro di Richard Tapper, *The New Iranian*

⁵¹Farahmand, Azadeh, *Disentangling the International Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema*, cit.

⁵²Si riprende il concetto di «genrefication» di Rick Altman.

⁵³Dabashi, Hamid, *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, cit., p.20.

Cinema: Politics, Representation and Identity, Farahmand⁵⁴ afferma che i festival internazionali, per costituzione e per tradizione, hanno sempre offerto al pubblico un'alternativa al cinema hollywoodiano, un modo per introdurre un tipo di cinema non-commerciale, un'alternativa al mainstream.

Di alternativa parla anche Masha Salazkina, la quale, seppur riferendosi all'espressione «World Cinema» (e non a «National Cinema»), conferma l'attitudine dei festival internazionali a presentare il cinema del mondo come *altro* rispetto alla dominanza hollywoodiana. Il termine «world» nello specifico contesto cinematografico, chiarisce Salazkina, si riferisce al cinema d'autore e comprende film che hanno già ricevuto lo stampo di approvazione da parte del circuito dei festival cinematografici (ovvero, hanno già ricevuto premi). Tanto «world» quanto «national» si legano a «cinema» soltanto quando un'alternativa a Hollywood è stata già definita e consacrata in ambito internazionale.

There seems to be a built-in assumption that cinema became truly global only with the entry of, say, Chinese-language or Iranian cinema onto the art film circuit, and with the program shifts of film festivals that turned attention towards the various “New Waves” from beyond Western Europe.⁵⁵

Nel 1994 Bill Nichols⁵⁶ descrive il cinema iraniano post-rivoluzionario come una delle ultime «scoperte» del cinema internazionale; secondo il critico, l'attenzione dedicata a questa nuova onda derivava dal fatto che la sua consacrazione fosse avvenuta in ambito internazionale. Un ambito, quello festivaliero, che, nel doppio ruolo di *tastemaker* e *gatekeeper*⁵⁷, ha conferito al cinema iraniano la giusta dose di autorevolezza per presentarsi al mondo come «evidence of artistic maturity [...] of a distinctive national culture»⁵⁸, nello specifico, la cultura dell'Iran contemporaneo.

⁵⁴Farahmand, Azadeh, *Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema*, in Tapper, Richard, *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, I.B. Tauris, London New York 2002, pp. 86-108.

⁵⁵Salazkina, Masha, “World Cinema as Method”, *Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne d'études cinématographiques*, 29:2, 2020, p.15.

⁵⁶Nichols, Bill, “Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit”, *Film Quarterly*, 47:3 1994, 16-30.

⁵⁷De Valck, Marijke. *Fostering art, adding value, cultivating taste: Film festivals as sites of cultural legitimization*, cit., pp. 100-116.

⁵⁸Nichols, Bill, “Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit”, cit., p.16.

Nel suo *Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit*, Bill Nichols svela l'importanza di un altro agente nella determinazione di una nuova cinematografia nazionale: il pubblico. Nel tentativo di approcciarsi ad una nuova onda, infatti, il pubblico elabora significati che fungono da cemento per l'edificazione di un «Nuovo Cinema». L'incontro con ciò che non è familiare, con un «unheimlich» freudiano, l'esperienza di qualcosa di straniante e la scoperta di nuove voci e visioni sono ciò che più spingono gli amanti del cinema a partecipare ai festival internazionali. Il cinema iraniano, in quel tour culturale descritto da Felicia Chan⁵⁹, trasporta il pubblico in un mondo esotico, fatto di sabbia, vento e polvere, di donne velate, tappeti colorati, Renault gialle e grandi moschee. I festival cinematografici internazionali sono luoghi trans-nazionali, in cui, a luci spente, è possibile fingersi in altri mondi e, soprattutto, godere della propria fascinazione per l'estraneo.

L'azione ripetuta di oltrepassare i confini qualifica lo spettatore quale cittadino del mondo, portandolo più vicino a ciò che gli è sconosciuto. Egli comincia a prendere confidenza con l'altro, scorgendo l'«heimlich» nell'«unheimlich»: inizialmente, si riconoscono i tratti di uno stile cinematografico internazionale; in seguito, si recuperano informazioni su una cultura diversa, completandone il quadro. Lo spettatore mette così in atto due azioni distinte, «discovering form» e «inferring meaning»⁶⁰, che secondo Nichols descrivono il processo di conoscenza del diverso, l'approccio dello spettatore verso cinematografie non familiari. Scoprire la forma di una cinematografia e dedurne il significato concede di creare un senso attorno ad un'esperienza, di riconoscere i tratti che distinguono il cinema iraniano, di ravvisare la coerenza con cui i programmatori hanno costruito la selezione.

Secondo Nichols è l'austerità del Nuovo Cinema Iraniano ad imporsi immediatamente sullo spettatore, evidenziandone il distacco da altre cinematografie. La cosa, tuttavia, che connota più il cinema iraniano, per differenza, è l'impossibile applicazione del paradigma hollywoodiano. Come anticipato tramite le considerazioni sul «World Cinema» di Salazkina, oppure dalle teorie di Azadeh Farahmand, molte delle qualità che contraddistinguono i film americani sono rifiutate dalla

⁵⁹Chan, Felicia. *The International Film Festival and the Making of a National Cinema*, cit., p.253-260.

⁶⁰Nichols, Bill, "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit", cit., p.18.

cinematografia nazionale, nel caso specifico, quella iraniana. Il sesso e la violenza, ad esempio, motori di tanti blockbuster, si sottraggono dall'universo iraniano. Mancano espliciti riferimenti alla religione e allo stato; i temi attorno cui si costruiscono i pregiudizi occidentali vengono evitati, rendendo impossibile la conferma o il sovvertimento degli stereotipi di fanatismo religioso o di dispotismo oligarchico. Sebbene le situazioni di estrema difficoltà non manchino, è necessario notare come questa stessa venga creata da situazioni molto differenti rispetto ai moventi del cinema mainstream: mancano la corruzione, l'abuso di potere, lo sfruttamento economico; così come sono assenti i conflitti tra la modernizzazione e i valori tradizionali, o i temi di dipendenze, alcolismo e criminalità. Manca la caratterizzazione dell'antieroe occidentale, mancano l'alienazione, la noia e l'asocialità moderne. Se la trama dei film iraniani si connota per sottrazione, è possibile affermare che la forma assecondi i contenuti: la maggior parte delle scene ha una lunga durata, si svolge in terza persona, in campo lungo ed è minimamente toccata dal montaggio. I dialoghi sono essenziali e l'utilizzo della musica è ridotto. Il cinema iraniano sembra operare per esclusione, piuttosto che per inclusione⁶¹.

Tutto ciò che Bill Nichols considera come proprio del cinema iraniano deve essere considerato alla luce di un'operazione di costruzione che ha portato i caratteri appena elencati ad essere quelli dominanti del Nuovo Cinema Nazionale Iraniano. Prendendo in prestito l'espressione di Farahmand «what has come to be known as Iranian cinema in recent years is a historically specific construct»⁶², si chiarisce che il Nuovo Cinema Iraniano presentato al pubblico internazionale degli anni Novanta è in effetti la lettura dominante di una cinematografia che, come gli altri cinema nazionali, si compone di tante possibili letture; è l'insieme dei caratteri che più lo distinguono dal cinema hollywoodiano; è esito del processo di conoscenza messo in atto dal pubblico, il quale elabora significati a partire da un prodotto semi-finito: il risultato dell'operazione di inclusione ed esclusione dei programmatori dei festival.

Azadeh Farahmand approfondisce, inoltre, una questione che nell'articolo di Bill Nichols sembra essere espressa tra le righe: il cinema nazionale presentato in ambito internazionale ha, al contempo, l'aspettativa e la responsabilità di svelare

⁶¹ Ivi, p. 21.

⁶² Farahmand, Azadeh, *Disentangling the International Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema*, cit., p.268.

autenticamente lo spirito della nazione rappresentata. Il Nuovo Cinema Iraniano agisce in maniera duale: da una parte mostra le piaghe della società iraniana postrivoluzionaria, dall'altra offre un'alternativa alle immagini di tirannia che affollano i media negli stessi anni, proponendo una versione genuina della vita quotidiana di bambini, uomini e donne iraniani. I festival cinematografici internazionali non nascondono questa fascinazione per l'autentico, prediligendo i film che, poiché clandestini o poiché evasivi, sono riusciti ad evitare le cesoie della censura oppure quelli che sono stati bannati in Iran e hanno trovato accoglienza in Europa. Per il circuito festivaliero, la censura è il barometro dell'autenticità.

Farahmand aggiunge un'ultima riflessione a completamento della propria analisi sul Nuovo Cinema Iraniano. La studiosa porta l'attenzione sulla doppia implicazione del termine «nuovo» in riferimento all'espressione «Nuovo Cinema Nazionale»: se da una parte esso evoca la presenza di qualcosa di differente, dall'altra presuppone un concetto, o meglio, un cinema, preesistente. Nella sua analisi genealogica del genere «iraniano», Farahmand distingue l'esistenza di due differenti *waves*: la prima, prerivoluzionaria, sviluppatasi tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta e legata a nomi quali Golestan, Taqvai, Ghaffari, Mehrjui e Kimiai; e la seconda, postrivoluzionaria, che vede il suo maggior esponente in Kiarostami, ma include autori quali Makhmalbaf, Panahi, Bani-Etemad.

Nel 1974 il Festival Internazionale di Teheran (1972-1977) creò una sezione speciale denominata «Nuovo Cinema Iraniano», riferendosi con tale termine alla prima onda prerivoluzionaria. Questo termine mirava a definire una frattura con un cinema precedente, popolare in Iran, affine alle politiche monarchiche di Reza Pahlavi: il genere *Filmfarsi*. La nuova onda si contraddistingueva per la qualità delle sceneggiature, spesso tratte dalla letteratura contemporanea⁶³, per i temi trattati e i dialoghi intellettuali, per la presenza di finali infelici e l'assenza delle scene di danza e di canto che, invece, appartenevano al repertorio del *Filmfarsi*.

È interessante notare, tuttavia, che l'espressione «Nuovo Cinema Iraniano» in ambito internazionale non viene applicata al cinema prerivoluzionario; al contrario, Farahmand ricorda che questo è il termine con cui ci si riferisce alla cospicua presenza dell'Iran all'interno dei circoli festivalieri dagli anni Novanta in poi. L'autrice pone

⁶³Si veda il caso di Gholamhossein Saedi che sceneggiò *La vacca* e *Tranquillità in presenza d'altri*.

l'attenzione sul fatto che, nella decade fortunata tra la fine degli anni Ottanta e la fine degli anni Novanta, tutti i maggiori festival europei includevano in selezione almeno un film, e in giuria almeno un giurato, provenienti dall'Iran.

Secondo Farahmand gli anni Novanta hanno significato per il cinema iraniano il passaggio da movimento e fervore artistico al riconoscimento di un vero e proprio genere cinematografico, un Nuovo Cinema Iraniano, un cinema geograficamente collocato, stilisticamente definito, internazionalmente riconosciuto e apprezzato. La «generificazione» è, nei festival cinematografici, il modus operandi con cui questi eventi riescono nel doppio proposito di collocare i nuovi cinema nazionali nel panorama mondiale e risignificare le cinematografie passate.

Operare in ambito internazionale, attribuendo alla cinematografia iraniana il titolo «Nuovo Cinema Iraniano» ha significato legittimarla, crearne un genere, inserirla negli annali della storia festivaliera e della storia del cinema. Questo atto battesimale nei confronti della seconda *nouvelle vague* iraniana, operato in ambito internazionale sì, ma all'interno di istituzioni europee, implica che il cinema non-occidentale non conta storicamente finché esso non viene riconosciuto da un apice mediale internazionale, in poche parole: da un festival cinematografico occidentale. La concezione del cinema iraniano sviluppata nel contesto festivaliero non soltanto ha operato in termini descrittivi ma anche in termini prescrittivi, con e attraverso la programmazione, che ha contestualmente definito le logiche di selezione (prescrizione) e alimentato la coerenza sottesa al genere del nuovo cinema iraniano (descrizione). Il risultato è una narrazione il cui dominio è legittimato dalla risonanza e dall'autorità dell'evento festivaliero nel contesto cinematografico mondiale.

2. Programmazione dei film iraniani: due casi a confronto



Frame del film restaurato *Chess of the Wind*, Mohammad Reza Aslani, 1976.

2.1 Il Festival del Cinema Ritrovato di Bologna

L'idea chiave della manifestazione era, partendo dalle concrete esperienze della ricerca, di *ritrovare* il cinema: mostrare film restaurati o miracolosamente sopravvissuti, proiettare in sala cult-movies che di solito è possibile vedere solo in televisione, risalire alle copie e ai colori originali, in una parola, lavorare per ricostruire il corpo mutilato della settima arte, lavorare cioè con le stesse motivazioni che ispirano l'attività di una Cineteca (e per questo vorremmo che *Il cinema ritrovato* divenisse sempre di più il festival delle Cineteche)⁶⁴.

Questa è l'introduzione dell'articolo *Il cinema ritrovato*, inserito nel *Mensile di informazione cinematografica* della Cineteca di Bologna, curato da Michele Canosa, Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti nel dicembre del 1988. In quell'anno, il Festival del Cinema Ritrovato era alla sua terza edizione, eppure ad esso ci si riferiva ancora con il nome del padre: tra il 5 e il 22 dicembre 1988 si svolse la VII edizione della Mostra del Cinema Libero di Porretta Terme (dal 1986, di Bologna). A parte l'anacronistico riferimento alla televisione, l'idea espressa dai curatori del Cinema Ritrovato alla fine degli anni Ottanta rimane la stessa alla base delle edizioni del festival organizzate fino al 2022; la differenza è, però, che, col passare delle edizioni, il Festival è davvero diventato *Il festival delle Cineteche*, collaborando, nel 2022, con novantaquattro archivi ed istituzioni che hanno conservato, restaurato, (salvato) i film presentati a Bologna.

Nel *Numero speciale per la XVI Mostra del Cinema Libero*⁶⁵, Giampaolo Testa ribadiva la diversità della manifestazione di Porretta Terme, la quale aveva trovato il suo erede nel Festival del Cinema Ritrovato di Bologna: entrambi, spiega Testa, prendono le distanze dalle manifestazioni festivaliere conservative e dimostrative dell'esistente, ripudiano le mode e si caratterizzano per una certa «inattualità⁶⁶». Il Cinema Ritrovato è, infatti, sin dalla sua nascita, un festival retrospettivo che non si interessa della proiezione delle *Première*, precludendo a ciò che *sarà* nelle sale cinematografiche ma, al contrario, guarda dentro agli archivi cinematografici,

⁶⁴ *Cineteca. Mensile di informazione cinematografica*, Editrice Compositori, Bologna, 1988, p. 3.

⁶⁵ *Cineteca. Mensile di informazione cinematografica*, Editrice Compositori, Bologna, 1987.

⁶⁶ *Ivi*, p.4.

intrecciando la storia del cinema alla pratica e alla teoria del restauro, scovando ciò che è *stato* nei cinema del mondo (ma che rischia di non esserci più).

Prendendo ancora in prestito le parole di Gian Luca Farinelli e Nicola Mazzanti:

Il Cinema Ritrovato si caratterizza come un luogo dove un pubblico di specialisti e di amanti del cinema può scoprire opere finora *invisibili*, vedere per la prima volta – veramente – quei *classici* che fino ad ora eravamo costretti ad ignorare, sviliti da copie massacrate, incomplete, di pessima qualità, in sostanza *inservibili*⁶⁷.

«Ritrovato» è, quindi, il Cinema attorno cui si costruisce l'intero evento festivaliero, il cui focus sono i film restaurati, spesso dalla stessa cineteca bolognese: grandi classici a cui serviva un «ritocchino», oppure film che, senza un intervento riparatorio, avrebbero rischiato di scomparire, perdendo il loro legittimo posto nella storia del cinema. Il compito svolto dalla Fondazione Cineteca di Bologna, che dal 1986 organizza il Festival, è salvare il cinema dall'oblio del tempo, dalle logiche del mercato e dalle cesoie della censura politica, rendendolo davvero fruibile; è evitare la morte di una cinematografia passata, e contemporaneamente salvare una cinematografia presente, portandole all'attenzione del pubblico festivaliero bolognese.

Questo compito di redenzione cinematografica viene svolto dal festival tramite l'organizzazione di rassegne, retrospettive, conferenze e workshop, organizzati nella manciata di giorni estivi in cui si dispiega la manifestazione festivaliera e tramite i quali il Cinema Ritrovato ha sempre dimostrato un forte impegno nell'evoluzione e preservazione del cinema mondiale. Il *World Cinema*, spiega Andrea Gelardi⁶⁸, è in effetti il cuore della Cineteca di Bologna, la quale ha espanso progressivamente la propria rete di contatti con registi ed archivi di tutto il mondo. Di conseguenza, esso è anche il cuore pulsante del Cinema Ritrovato che, nel corso delle edizioni, ha accolto in selezione film respinti dai circuiti di distribuzione commerciale, omaggiando registi e organizzando retrospettive di nuove onde da paesi quali il Brasile, l'Argentina, la Palestina e, infine, l'Iran.

⁶⁷ *Cineteca. Mensile di informazione cinematografica*, Editrice Compositori, Bologna, 1992, p. 4.

⁶⁸ Gelardi, Andrea, "Bologna and its Cineteca: Building Trans-cending Networks", *Excursions*, vol. 8, no. 1, 2018, p. 7.

Le pellicole iraniane fanno il loro ingresso al Festival del Cinema Ritrovato nel 2013 quando, nella sezione *Cinematlibero*, curata da Gian Luca Farinelli, compare il film *Ragbar* (*Downpour*, Bahram Beyzaie, 1971). Come spiega Farinelli, il restauro fu possibile grazie ad una copia positiva con sottotitoli in lingua inglese, fornita dallo stesso regista. La copia posseduta da Beyzaie e donata alla Cineteca di Bologna era l'unica sopravvissuta del film (tutte le altre erano state confiscate dal governo iraniano – e presumibilmente distrutte) e risultava ampiamente danneggiata da graffi, perforazioni e giunte. Il restauro, avvenuto in circa 1500 ore di lavoro, è stato operato grazie alla *World Cinema Foundation*, un'organizzazione senza fini di lucro, fondata da Martin Scorsese, la quale si dedica alla conservazione e al restauro di film dimenticati (o che rischiano di esserlo) in tutto il mondo. Lo stesso Scorsese, in riferimento a questo film e al progetto finanziato dal *World Cinema Project*, si è espresso come segue:

Lo stile mi ricorda ciò che amo di più dei film neorealisti italiani e la trama ha la grazia di una favola antica: le radici culturali di Bayzaie affondano nella prosa, nella poesia e nel teatro persiani. Bayzaie, che oggi vive in California, non ricevette mai dal governo del suo paese il sostegno che avrebbe meritato e addolora pensare che questo film straordinario, un tempo così popolare in Iran, abbia rischiato di scomparire per sempre. Il negativo originale è stato confiscato o distrutto dal governo iraniano e non è rimasta che una copia 35mm con sottotitoli inglesi permanenti. Oggi tutto il mondo potrà finalmente vedere questo magnifico film.⁶⁹

È importante sottolineare che Gian Luca Farinelli inserì *Ragbar* nella sezione del festival denominata *Cinematlibero*, la quale riprende, nel nome e nella logica di programmazione, l'antenata Mostra del Cinema Libero di Porretta Terme. Nel catalogo della prima edizione festivaliera svolta a Bologna si definisce il Regolamento, pubblicato nel 1960, che specifica le categorie di film accolte dalla Mostra del Cinema Libero, ovvero:

- a. «i film che, per particolari esigenze di libertà espressiva, sono nati con formule produttive eterodosse rispetto alla produzione dei paesi da cui provengono;
- b. i film che contribuiscono all'evoluzione del linguaggio cinematografico;

⁶⁹Dichiarazione di Martin Scorsese contenuta nel Catalogo della XXVII edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna 2013, Bologna, 2013.

c. i film che, assumendo un preciso impegno di rottura nei confronti di ogni schematismo, costituiscono una originale proposta culturale»⁷⁰.

Andrea Gelardi⁷¹ spiega che la libertà implicata nell'espressione «cinema libero» era quella da interferenze di natura politica, commerciale o diplomatica, che influenzavano l'azione culturale dei festival internazionali – da cui gli antifestival quali la Mostra di Porretta Terme volevano discostarsi.

A questa logica, estensibile a tutta la manifestazione del Cinema Ritrovato e non solamente alla sezione *Cinematlibero*, si aggiunge una specificazione che lo stesso Gian Luca Farinelli fa nell'introduzione al catalogo del 2020⁷². Il co-direttore del festival spiega che *Cinematlibero* «programmaticamente⁷³» include opere che, a causa della loro innovatività e della tendenza di andare controcorrente, anche politicamente, hanno rischiato, e rischiano tutt'ora, di essere materialmente cancellate dalla storia del cinema. Nel 2020 Farinelli non parla di *Ragbar*; tuttavia, si riferisce ancora ad un film iraniano: *Shatranj-e baad* (*Chess of the Wind*, Mohammad Reza Aslani, 1976).

Chess of the Wind è un film che, tramite le rocambolesche vicende della sua pellicola, emblematicamente racconta la storia del cinema d'autore iraniano. Fu proiettato per la prima volta al Festival Internazionale di Teheran nel 1976, ma la proiezione fu sabotata a causa di un disaccordo tra il regista, Aslani, e il programmatore del festival. Il film fu rifiutato dai distributori prima della Rivoluzione islamica, e dopo il 1979 fu bandito a causa del contenuto contro-rivoluzionario (ovvero, non islamico). Una malconcia e censurata copia VHS del film ne permise la circolazione e ne evitò l'oblio. Per ironia della sorte, trentanove anni dopo il suo fallimentare debutto, Mohammad Reza Aslani trovò i positivi del suo stesso film da un rigattiere specializzato in accessori e costumi di film d'epoca: questo fortunato incontro ne permise il restauro.

Il restauro di *Chess of the Wind* fu condotto dal *World Cinema Project* e dalla Cineteca di Bologna e fu supervisionato da Gita Aslani Shahrestani e dal regista

⁷⁰Cineteca. *Mensile di informazione cinematografica*, Editrice Compositori, Bologna, 1986, p.4.

⁷¹Gelardi, Andrea, “La scoperta del “Terzo Mondo”: le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976)”, *Cinergie* 21, 2022, p. 16.

⁷²Catalogo della XXXIV edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna 2020, Bologna, 2020, p.12.

⁷³Ibidem.

Mohammad Reza Aslani, con il contributo del direttore della fotografia del film, Houshang Baharlou.

Il critico Glenn Kenny scrive nel *New York Times* che «definire questo film un capolavoro ritrovato sarebbe esagerato. Ma *Chess of the Wind* è un esempio degno di nota di un filone del cinema iraniano che gli ayatollah si sono assicurati di eliminare quando hanno preso il potere nel 1979»⁷⁴. In Iran, più che in molti paesi democratici, è necessario prestare una particolare attenzione al cinema che, per non curanza o per volontà del regime, rischia di essere perso per sempre.

Ehsan Khoshbakht esprime la sua responsabilità nei confronti della cinematografia di un paese di cui conosce bene le pratiche di archiviazione:

Another example of a project the Cineteca has made in collaboration with the World Cinema Foundation is *Chess of the Wind*, Mohammad Reza Aslani. Like *Chess of the Wind*, some of these films did not exist in any other format, they were impossible to screen. So, as a curator, I have a dual task: one is showing and the other is making the films available, expanding the domain of access to Iranian pre-revolutionary cinema.⁷⁵

Il giorno venerdì 4 novembre 2022 ho avuto l'opportunità di intervistare il regista, curatore, scrittore iraniano Ehsan Khoshbakht che, oltre a ricoprire i ruoli appena menzionati, è co-direttore del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna insieme al direttore della Fondazione Cineteca di Bologna, Gian Luca Farinelli, Cecilia Cenciarelli, e Mariann Lewinsky. Khoshbakht non soltanto svolge il compito di selezionatore e curatore delle rassegne sul cinema iraniano a Bologna, ma si occupa della diffusione della cinematografia iraniana in tutta Europa. Durante l'intervista, mi ha infatti confidato che sta attualmente lavorando alla più grande rassegna cinematografica sul cinema iraniano che abbia mai organizzato, un lavoro che include dai venticinque ai trenta titoli di film iraniani prerivoluzionari, e che verrà mostrato a Lisbona, Portogallo, il prossimo anno⁷⁶. L'intento di Khoshbakht è quello espresso

⁷⁴Kenny, Glenn, "Chess of the Wind Review: A Remnant of an Iran That Used to Be", *The New York Times*, New York 2020. (traduzione mia).

⁷⁵Intervista ad Ehsan Khoshbakht, in appendice all'elaborato.

⁷⁶Per citare le sue esatte parole: «I'm now working on the absolutely largest pre-revolutionary review which is going to happen in Portugal, in Lisbon, next year and it's going to be 20 to 25 films – maybe even 30».

nelle righe sopra citate: riportare alla luce, poco alla volta, un cinema a cui non si avrebbe accesso senza un lavoro di mediazione (il suo).

Tra il 2015 e il 2017 Khoshbakht ha realizzato tre rassegne cinematografiche volte a *ritrovare* il cinema iraniano prerivoluzionario. La prima rassegna (come anticipato nel precedente capitolo) s'intitola *A Simple Event: La nascita della nouvelle vague iraniana* e raccoglie i quattro film che, secondo il curatore, hanno svolto il ruolo di prefiguratori del Nuovo Cinema Iraniano degli anni Novanta, contribuendo nel frattempo a salvare il cinema dalla censura e dall'oblio. I quattro autori che vengono presentati in *A Simple Event* sono tutti registi che si formarono in Europa o in America e che, tornando in patria dopo la loro permanenza all'estero, rimasero profondamente scioccati dalla povertà e dall'inuguaglianza dell'Iran. Secondo Ehsan Khoshbakht «La *nouvelle vague* iraniana fu una risposta morale, politica ed estetica a quel trauma culturale»⁷⁷.

Il primo autore che Khoshbakht presentò all'interno della rassegna della XXIX edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna fu Farrokh Ghaffari, che aveva studiato in Francia con Henri Langlois e che, una volta tornato in Iran, fondò l'equivalente iraniano della *Cinématheque* di Parigi: il *Kanoon-e Melli-e Film*; il film *La notte del gobbo*, di Ghaffari, esordì nel 1965 e rappresentò un nuovo punto di partenza per il cinema nazionale, ma il suo successo fu legato soprattutto all'accoglienza ricevuta all'interno dei festival europei, ad esempio, a Cannes.

Il secondo film della rassegna è *The Night It Rained or the Epic of the Gorgan Village Boy*, dell'autore Kamran Shirdel. Shirdel studiò in Italia, al Centro Sperimentale di Cinematografia, e girò diversi documentari mai proiettati sotto lo scia, e poi proibiti dal regime islamico. Il film inserito da Khoshbakht nella rassegna è, anch'esso, esempio emblematico delle contraddizioni e dell'ipocrisia che hanno sempre caratterizzato il regime iraniano: *The Night It Rained*, infatti, fu prima vietato nel 1967 e poi, dopo essere stato giudicato innocuo, fu proiettato nel 1974 al Festival Internazionale del Cinema di Teheran, in cui si aggiudicò il premio per il miglior cortometraggio.

Il terzo film inserito nella rassegna fu *La vacca*, che Dariush Mehrjui realizzò una volta tornato da Los Angeles. Il film di Mehrjui, come quello di Shirdel, incontrò

⁷⁷Catalogo della XXIX edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, cit., p. 122.

diversi ostacoli lungo il suo tragitto verso il riconoscimento internazionale, primo di tutti: la censura del regime monarchico. *La vacca*, infatti, fu inizialmente ostacolato dal regime modernista dello scià, che ne permise il rilascio soltanto a patto che venisse specificato che i fatti narrati erano accaduti prima dell'istaurazione della monarchia. Al film fu comunque vietata l'esportazione: la pellicola arrivò al pubblico internazionale grazie ad un amico francese del regista, che ne portò clandestinamente una copia a Venezia. Dopo la Rivoluzione, l'ayatollah Khomeini lo identificò come esempio di buon cinema, poiché si discostava dai valori corruttori dei *Filmfarsi* dell'era Pahlavi.

La rassegna prende il nome dall'ultimo film presentato: *Un semplice evento*, regia di Sohrab Sahid Saless. «Il ritmo torpido e l'incisivo senso della realtà creano un mondo in cui la morte della madre del ragazzo può rappresentare un semplice evento, un fatto da niente che a malapena tocca il bambino o il pubblico»⁷⁸. *Un semplice evento* ebbe una grande influenza sul cinema degli anni Novanta, che ne riprese lo stile essenziale, il ritmo lento, il soggetto quotidiano e la dimensione infantile.

Durante l'intervista sopra menzionata, ho chiesto ad Ehsan Khoshbakht quale fosse la logica con cui costruisse la selezione, per quale motivo, nel 2015, scelse proprio questi quattro film per rappresentare l'inizio di una cinematografia vivissima, che continua a svilupparsi ancora oggi.

I do not have unlimited access. Working in the film field, in particular in the domain of Iranian cinema, I have very limited access - perhaps one of the most limited of the national cinemas of the world. [...] These films – Iranian pre-revolutionary cinema, which is what I love – are basically inaccessible [...] What I do is mostly based on access: what I have access to and how I can make that little selection into a kind of interesting, meaningful program. In the Cinema Ritrovato program of 2015 there was a focus [...], and that vision can change when I have more films.⁷⁹

La risposta di Khoshbakht porta a riflettere sulle difficoltà di realizzazione di un'idea quando si ha a che fare con istituzioni, quali l'Archivio Nazionale Cinematografico dell'Iran, che non vogliono (o non possono) concedere tutti i

⁷⁸Ivi, p. 127.

⁷⁹Intervista ad Ehsan Khoshbakht, in appendice all'elaborato.

materiali richiesti. La selezione è ristretta, ed è necessario saper scegliere e sapersi accontentare per poter restituire un surrogato di ciò che ci si era premesso di fare all'inizio. Khoshbakht, nonostante la limitata disponibilità dei suoi interlocutori, è riuscito ad ottenere quattro film che, complessivamente, restituiscono più che una semplice idea del «Nuovo Cinema Iraniano delle origini».

Le difficoltà maggiori con l'Archivio Nazionale Cinematografico dell'Iran, tuttavia, sono state riscontate da Khoshbakht durante la realizzazione della rassegna *Noir a Teheran: I thriller di Samuel Khachikian*, nel 2017. Quando, l'anno precedente, Ebrahim Golestan aveva detto a Khoshbakht «Mi chiedo come mai la gente non parla più di figure come Samuel Khachikian», al curatore venne in mente l'idea di organizzare una rassegna sul cinema popolare iraniano, quello che negli anni Cinquanta riempiva le sale cinematografiche dell'Iran. Non un cinema d'essai, bensì un cinema di genere, per lo più horror e thriller, che ha preceduto tutte le *nouvelle vague* iraniane. Il cinema noir di Khachikian presenta crimine e peccato, storie che riprendono il terribile genocidio armeno narratogli dai genitori (di nazionalità armena). Sebbene il suo cinema fu scalzato via da quello più erotico e violento dei registi modernisti, alla fine degli anni Sessanta, nemmeno i suoi film più pacati riuscirono ad evadere la censura del regime islamico. I suoi film vennero messi al bando subito dopo la Rivoluzione islamica, e da quel momento Khachikian continuò a girare film solamente a dimostrazione della sua esistenza quale autore e regista.

In un'intervista condotta ad Ehsan Khoshbakht da Laura Di Nicolantonio⁸⁰, il curatore spiega che quando si rivolse all'Archivio Nazionale Cinematografico dell'Iran per recuperare i pochi positivi dei film di Khachikian lì custoditi, la risposta dei funzionari fu negativa: non riuscivano ad intuire per quale motivo questi film «non così raffinati»⁸¹ venissero richiesti per una rassegna italiana, né per quale ragione Khoshbakht volesse restituire un'immagine dell'Iran che presentasse gli stessi valori da cui la Rivoluzione intendeva scostarsi. Khoshbakht spiega che la negoziazione con l'Archivio ebbe tempi molto lunghi (quasi quanto i negoziati nucleari) e che, sebbene

⁸⁰Di Nicolantonio, Laura, *Intervista a Ehsan Khoshbakht, curatore della rassegna Noir Teheran, retrospettiva dedicata al genio ritrovato del regista Samuel Khachikian*, 2 luglio 2017, <https://festival.ilcinemaritrovato.it/intervista-con-eshan-koshbakt-curatore-della-rassegna-noir-teheran-retrospettiva-dedicata-al-genio-ritrovato-del-regista-samuel-khachikian/>.

⁸¹Ibidem. Khoshbakht riprende le parole che i funzionari dell'Archivio gli avrebbero riferito alla richiesta dei film di Khachikian.

con condizioni molto rigide, riuscì a portare al Cinema Ritrovato ben quattro film di Samuel Khachikian, componendo finalmente la rassegna *Teheran Noir: i thriller di Samuel Khachikian*.

La rassegna interamente dedicata a Khachikian si compone, anch'essa, di quattro film: *Chahar rah-e havades (L'incrocio degli eventi, Samuel Khachikian, 1955)*, *Toofan dar shahr-e ma (Tempesta sulla nostra città, Samuel Khachikian, 1958)*, *Delhoreh (Angoscia, Samuel Khachikian, 1962)* e *Zarbat (Colpo, Samuel Khachikian, 1964)*: i primi due furono restaurati dall'archivio iraniano; gli ultimi due, *Angoscia* e *Colpo*, dalla Cineteca di Bologna.

L'intento della rassegna dedicata a questo autore sconosciuto in Occidente, ed estraneo alle programmazioni dei festival internazionali, era proprio quello di presentare al pubblico del Cinema Ritrovato una cinematografia iraniana altra, avulsa da ogni *nouvelle vague*, e da qualsiasi riconoscimento festivaliero. Tramite Khachikian, Khoshbakht mostra un nuovo lato dell'Iran degli anni Cinquanta e Sessanta, quello che lui definisce «una mecca per gli appassionati di cinema»⁸², un luogo in cui poter incontrare le cinematografie americane, francesi, italiane, ma anche indiane, egiziane, turche e russe. Il cinema di Khachikian, «un rimescolamento giocoso di molti generi diversi, una sorta di cinema post-post-moderno»⁸³, evidenzia l'esistenza di fermenti diversi in Iran, anche molto distanti dalla cinematografia cosiddetta nazionale, che mescolano la cultura persiana ad altre culture extra-continentali.

⁸²Ibidem.

⁸³Ibidem.



Abbas Baharloo. La folla a Teheran per l'anteprima di *Tempesta sulla nostra città*, Samuel Khachikian, 1958.

Khoshbakht sottolinea, inoltre, che pur essendo figlio di armeni rifugiati in Iran, e pur essendo fedele ad una religione differente da quella islamica (il cristianesimo), Khachikian riuscì ad elaborare un cinema profondamente iraniano.

Nell'approfondire questo aspetto del regista che, per primo, fu riconosciuto come Autore nel cinema iraniano, Ehsan Khoshbakht riporta l'esempio del film *L'incrocio degli eventi*: la prima scena riprende la città, come molti film noir, e si sofferma su un incrocio (*crossroad*) da cui proviene il suono di una preghiera, l'Adhān; in un secondo momento, quando la macchina da presa ritorna sullo stesso incrocio, ciò che si ode è il suonare delle campane di una chiesa.

Nel decennio 1955-65, da *L'incrocio degli eventi*, Khachikian sembra trovare il suo vero stile: il suo cinema non è soltanto un *incrocio* di eventi, ma anche di generi e di diverse culture. Nella Conferenza di presentazione della rassegna *Teheran Noir*⁸⁴,

⁸⁴Conferenza di presentazione della rassegna *Teheran Noir*, *Lezione di cinema: Samuel Kachikian*, 26 giugno 2017, https://www.youtube.com/watch?v=d4_ph9MJ03M.

l'autore Kave Askari spiega che la (relativa) libertà con cui Khachikian si muove nel cinema, prendendo in prestito elementi da diverse cinematografie, è da ricondurre alla fluidità con cui la distribuzione si avvicinava ai generi in Iran rispetto, ad esempio, alla rigidità delle classificazioni operate in America. Anche la fascinazione per il cinema americano non è velata nell'opera di Khachikian, il quale rielaborava colonne sonore di blockbuster americani, per poi inserirle nei suoi film. A Khachikian va anche riconosciuto il merito di aver introdotto in Iran uno star system basato sulle somiglianze degli attori iraniani ai divi hollywoodiani, e di aver elaborato il primo trailer nella storia del cinema iraniano.

Khachikian, in sostanza, sembra essere l'altra (o un'altra) faccia dell'Iran, meno raffinata ed essenziale, più affascinata dal cinema moderno e dalla mescolanza dei generi, piuttosto che dall'elaborazione di un linguaggio, per così dire, «d'autore».

Come già anticipato, tuttavia, neppure il cinema di Samuel Khachikian sfugge allo sguardo attento della censura – neanche quasi settant'anni dopo la realizzazione dei suoi film –. Durante la Conferenza sopra menzionata, tenuta da Ehsan Khoshbakht, il curatore della rassegna spiega al pubblico del Cinema Ritrovato che alcune delle scene presenti nelle copie originali dei film erano assenti nelle pellicole conservate all'Archivio Nazionale Cinematografico di Teheran, poi inviate a Bologna. Khoshbakht, portando ad esempio alcuni frame mancanti del film *Angoscia*, esplicita le possibili cause di queste assenze: non è difficile immaginare che una scena in cui si elencano semplicemente i termini di un ricatto manchi per un danneggiamento della pellicola; è, tuttavia, sospetto che una scena di danza, la cui prima e ultima inquadratura si fissano sul piede nudo di una danzatrice, sia stata volontariamente censurata. Il sospetto più grande riguarda, però, *L'incrocio di eventi*: il film avrebbe dovuto mostrare il primo bacio della storia del cinema iraniano; tuttavia, nella pellicola arrivata a Bologna, questo bacio non c'è. In un articolo dedicato alla rassegna, pubblicato sulla rivista *Internazionale*, il giornalista Lee Marshall scrive:

La scena è rimasta vittima di una censura operata dagli archivisti di Teheran? Era già stata tagliata precedentemente, forse in epoca prerivoluzionaria? O è semplicemente andata persa negli anni in un paese dove la conservazione dei film, più che mai quelli commerciali degli anni dello scìà, non è mai stata una priorità? Forse non lo sapremo mai.

Ma almeno lo possiamo guardare, quel bacio, pensando ai rovesciamenti dei costumi nel corso della storia. Ma anche al fatto che la storia non va mai in una sola direzione.⁸⁵

La direzione in cui andò il cinema di Khachikian, però, fu quella del declino. Inevitabilmente, tra gli ostacoli posti dal regime islamico iraniano e la nascita di un'autentica *nouvelle vague*, a capo della quale fu lo stesso Ebrahim Golestan, la carriera di Khachikian arrivò ai titoli di coda.

Nel 2016, l'anno prima della rassegna dedicata a Samuel Khachikian, Ehsan Khoshbakht realizzò una retrospettiva dedicata alla produzione di quello che lui chiama «l'Antonioni iraniano»: Ebrahim Golestan. Nell'introduzione alla rassegna, nel catalogo della XXX edizione del Cinema Ritrovato, Khoshbakht spiega che *ritrovare* i film diretti e prodotti da Golestan significa «celebrare la prima casa di produzione indipendente iraniana, che nei suoi dieci anni di attività produsse alcuni dei titoli più interessanti della storia del cinema nazionale»⁸⁶. Khoshbakht riconosce la necessità di riportare alla luce un cinema tanto importante quanto inaccessibile; un cinema originale, incisivo, in cui le influenze letterarie, politiche e filosofiche di Golestan si fondono naturalmente, creando un cinema allo stesso tempo poetico e realistico, una prefigurazione della prima e anche della seconda *nouvelle vague* iraniana.

Come anticipato, i film presentati all'interno della rassegna *Golestan Film Studio, tra poesia e politica*, sono solo cinque, eppure restituiscono un'idea sostanziosa del cinema di Golestan.

Un fuoco fu il primo documentario realizzato dal regista, nel 1961, anno in cui fu presentato al festival di Venezia. Sebbene il film avesse ricevuto un riconoscimento internazionale quale l'Osella di bronzo per il miglior film culturale e informativo, *Un fuoco* rischiò di scomparire. Khoshbakht spiega che il restauro in 4K è stato possibile grazie alle uniche due copie sopravvissute dal 1961: una, 35 mm, in versione inglese, conservata all'Università di Chicago; l'altra, invece, in versione persiana conservata

⁸⁵Lee, Marshall, "Il cinema ritrovato di Samuel Khachikian", *Internazionale*, 26 giugno 2017, <https://www.internazionale.it/opinione/lee-marshall/2017/06/26/cinema-ritrovato-khachikian>.

⁸⁶Catalogo della XXX edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna 2016, Bologna, 2016, p. 155.

nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia. La prima copia fu utilizzata per il restauro dell'immagine, la seconda, invece, per il suono.

Il secondo documentario della rassegna, *La casa è nera*, diretto da Forough Farrokhzad e prodotto da Ebrahim Golestan, è un film che, secondo Khoshbakht, non sarebbe dovuto esistere: per via del suo contenuto «inguardabile», il governo tentò di obliare la pellicola che, tuttavia, fu conservata dal *Centre national du cinéma et de l'image animée – Archives Françaises du Film*, che ne fornì una copia in 35mm, originalmente in farsi, alla Cineteca bolognese.

Mattoni e specchio, realizzato tra il 1963 e il 1964, è il primo film di finzione di Golestan, un primo vero capolavoro moderno che prelude al cinema iraniano dei successivi anni, metafora della paura, dell'instabilità e della responsabilità avvertita a dieci anni dal colpo di stato, sostenuto da America e Regno Unito, che portò a capo della monarchia Mohammad Reza Pahlavi.

Durante l'intervista condotta al curatore della rassegna, la mia curiosità su Ebrahim Golestan si è spostata su due particolari elementi del suo cinema: la poeticità e l'innovazione. Ehsan Khoshbakht ha osservato che la poeticità del film *Mattoni e specchio* e, più generalmente, di tutti i film realizzati da Golestan e Farrokhzad, non risiede in alcuna intenzionalità: Golestan e Farrokhzad non fanno film poetici, piuttosto, sono due poeti che fanno film.

Golestan, secondo Khoshbakht, mirava ad affrontare un problema – quello dell'ansia sociale – in modo concreto e contingente. La sua ricerca del realismo lo ha portato a sperimentare, ad utilizzare, ad esempio, il suono in presa diretta, una pratica raramente in uso nel cinema iraniano in quegli anni⁸⁷. Il risultato della crisi tra poesia e realismo è ciò che Jonathan Rosenbaum descrive come segue: «What's deceptive about the film is the way it combines its neorealist approach with visual and dramatic modes that suggest expressionism and metaphysics»⁸⁸.

Come nota Tom Gunning⁸⁹ in *Night and day in the big city: wandering narratives*, temporalmente a metà fra *Ladri di biciclette* (Id., Vittorio de Sica, 1948) e *Dov'è la*

⁸⁷Un altro esempio di innovazione, spiega sempre Khoshbakht nell'intervista, fu l'utilizzo di uno schermo più ampio, così che l'immagine potesse restituire più dettagli.

⁸⁸Rosenbaum, Jonathan, "Ebrahim Golestan's Epic Tragedy of the 60's: Brick and Mirror", *Chicago Reader*, Chicago 2007.

⁸⁹Gunning, Tom, *Night and day in the big city: wandering narratives in Brick and Mirror*, Booklet, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna, 2018.

casa del mio amico? (1987), Ebrahim Golestan sembra aver soddisfatto il desiderio, espresso da Cesare Zavattini negli anni Cinquanta, di filmare un singolo giorno nella vita di un uomo a cui non accade nulla di particolare, «un semplice evento»⁹⁰.

Il quarto e il quinto film della rassegna *Golestan Film Studio* sono, rispettivamente, *Le colline di Marlik*, del 1964, e *I gioielli della corona dell'Iran*, girato nel 1965, entrambi restaurati da copie provenienti dal Centro di studi cinematografici dell'Università di Chicago. I film inseriti nella rassegna sono soltanto alcune delle pellicole di Golestan che la Cineteca di Bologna ha restaurato insieme all'aiuto del produttore e regista iraniano. Consapevole della recalcitranza delle istituzioni iraniane, Ehsan Khoshbakht ha infatti intrapreso un progetto ambizioso, in cui si ripromette di «ampliare il dominio di accesso al cinema iraniano prerivoluzionario»⁹¹.

If I cannot rely on Iranian National Film Archive, I try to initiate a project in which you can collect Iranian films, preserve them and restore them whenever possible. An example of it is Ebrahim Golestan's project at the Cineteca di Bologna. We have restored 10 titles – It's groundbreaking! We can show almost his entire oeuvre in excellent copies, perfectly subtitled, restored.⁹²

La Cineteca di Bologna, congiuntamente ad Ehsan Khoshbakht, ha riportato alla luce capolavori del cinema iraniano quali *Le colline di Marlik*, *Mattone e specchio* e *La casa è nera*, acclamati l'anno del loro rilascio, ma dimenticati poco dopo, condannati dal tempo e da un governo non curante. È grazie a questa attenzione che, *Mattone e specchio* nel 2018 e *Le colline di Marlik* e *La casa è nera* nel 2019, sono ricomparsi nella sezione *Venezia Classici* della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Nonostante dal 2017 Ehsan Khoshbakht non abbia più (o ancora) realizzato rassegne monografiche, il suo lavoro è continuato fino all'ultima edizione del Festival del Cinema Ritrovato, tenutasi dal 25 giugno al 3 luglio 2022. Nel 2020 la sezione *Recovered & Restored* del Festival ha infatti ospitato ben tre film restaurati di Abbas Kiarostami: *Hamshahri* (*Concittadino*, Abbas Kiarostami, 1983); *Be tartib ya bedun-*

⁹⁰Titolo del film di Sohrab Sahid Saless, *Un semplice evento*, 1973.

⁹¹Intervista ad Ehsan Khoshbakht, in appendice all'elaborato. (traduzione mia).

⁹²Ibidem.

e tartib (*In ordine o in disordine*, Abbas Kiarostami, 1981) e *Rah-e hell-e yek* (*Soluzione numero uno*, Abbas Kiarostami, 1978), oltre che il già menzionato *Chess of the Wind*. I tre film sul regista più acclamato dell'Iran sono una scelta di tre *road movies* poco conosciuti che, per Massoumeh Lahidji, mostrano un Kiarostami «già capace di fare cinema con pochissimi mezzi, di trasformare l'apparente intento del progetto adattandosi alla realtà e celebrando in continuazione il movimento come essenza della vita e del cinema»⁹³.

L'ultima edizione del Festival contiene ben cinque titoli iraniani, divisi fra le sezioni: *Recovered & Restored*, *Cinemalibero* e *Documents and Documentaries*. Tra i 73 film, lunghi e corti, muti e sonori, *recuperati e restaurati* dai maggiori centri internazionali del restauro e della conservazione del cinema, appaiono *Cheshmeh* (*The Spring*, Arby Ovanessian, 1972), opera invisibile della prima *nouvelle vague* iraniana, proveniente dalla *Cinémathèque française*; e *Doroshkechi* (*The Carriage Driver*, Nosrat Karimi, 1971) che Ehsan Khoshbakht descrive come «una combinazione della tradizione neorealista, della commedia all'italiana, del realismo rosa e delle commedie erotiche»⁹⁴, digitalizzato in 4K nel 2022 dal CNC – *Centre national du cinéma et de l'image animée* presso il laboratorio *CNC Film & Digital Restoration*, a partire da una copia vintage messa a disposizione da *Les Films de l'Astrophore*.

Nel *Cinemalibero*, invece, (ri)compaiono due film dei maestri della prima *nouvelle vague*: *Dar Gorbat/ In der fremde* (*Far from Home*, Sohrab Sahid Sales, 1975) e *Un fuoco* di Ebrahim Golestan. A completare il quadro, il film-documentario di Mitra Farahani, *À vendredi, Robinson* (*A venerdì, Robinson*, Mitra Farahani, 2022) in cui la regista ricerca i punti di convergenza di due grandi autori quali Jean-Luc Godard ed Ebrahim Golestan, e grazie al quale si dimostra, ancora una volta, un cinema iraniano presente e in fermento.

Il lavoro di Ehsan Khoshbakht a Bologna è stato ed è prezioso per il Cinema Ritrovato, per molti festival internazionali europei – inclusa la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia – e, ovviamente, per l'Iran e per il suo pericolante patrimonio cinematografico.

⁹³Lahidji, Massoumeh, *Kiarostami on the Road Again*, Catalogo della XXXIV edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, cit., p. 262.

⁹⁴Intervista ad Ehsan Khoshbakht, in appendice all'elaborato.



Frame tratto dal film *Gli orsi non esistono*, Jafar Panahi, 2022.

2.2 La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

Nel 2000, alla 57esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Jafar Panahi si aggiudica il Leone d'Oro per il film in *Concorso Il cerchio*. Nel catalogo della Mostra il film viene introdotto dalle parole del regista:

Un giorno ho notato un trafiletto sul giornale: «Una donna si è suicidata dopo aver ucciso le sue due giovani figlie». Non c'era nulla sui motivi dell'omicidio-suicidio. Forse il giornale lo riteneva inutile, perché in molte comunità le donne vengono bistrattate. La loro libertà è tanto limitata che sembrano stare in una grande prigione. Questo non vale solo per una particolare classe di donne, ma per tutte. Come se ogni donna potesse sostituire l'altra in un cerchio che le rende tutte uguali.⁹⁵

Come nota il critico Luca Pellegrini⁹⁶ recensendo il film presentato alla Mostra, nonostante l'osservazione di Panahi non riporti alcun riferimento geografico, il regista, figlio della sua terra, disegna il cerchio a Teheran, in cui le leggi vigenti sono quelle imposte da un intransigente regime islamico. Nella capitale si intrecciano storie di donne indesiderate, prigioniere (nel senso sia metaforico che letterale del termine), costrette in uno spazio angusto, un invisibile *cerchio* disegnato attorno alle proprie vite. «I loro crimini sono indefiniti, la loro colpa o innocenza irrilevanti. I loro punti di partenza e arrivo sono spesso tragicamente simili»⁹⁷, il film, infatti, si apre e si chiude con due frame (quasi) identici: il primo è una piccola finestra di un ospedale, bianca, da cui si affacciano volti sorridenti che annunciano la nascita di una bambina,



Scena iniziale del film *Il cerchio*, Jafar Panahi, 2000.



Scena finale del film *Il cerchio*, Jafar Panahi, 2000.

⁹⁵57. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Il Castoro, Milano 2000, p. 72.

⁹⁶Pellegrini, Luca, "Il cerchio", *Rivista del Cinematografo online*, 7 settembre 2000, <https://www.cinematografo.it/film/il-cerchio-chu04oa1>.

⁹⁷Frase ripresa dalla sinossi del film, nel Catalogo della 57. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, cit., p. 73.

una notizia, purtroppo, per nulla felice; l'ultimo frame, invece, è la finestrella della porta della cella in cui si ritrovano tutte le protagoniste del film.

È significativo che, oltre al Leone d'Oro di Panahi, nel 2000 erano presenti a Venezia anche Marziyeh Meshkini e Samira Makhmalbaf, rispettivamente, moglie e figlia di Mohsen Makhmalbaf. Mentre Samira partecipò in veste di giurata della Giuria Ufficiale, Marziyeh Meshkini presentò il film *Roozi keh zan shodam (Il giorno in cui sono diventata donna, Marziyeh Meshkini, 2000)* alla *Settimana della Critica*. La presentazione del film *Il giorno in cui sono diventata donna* nel catalogo della 57esima Mostra ben si adatterebbe a descrivere il film presentato da Panahi nello stesso anno, in *Concorso*.

Le società orientali si trovano a dover affrontare un certo numero di problemi elementari, a dispetto del loro ricco background culturale e del fascino esotico. Essere donna costituisce uno di questi problemi, al punto che la gente si dispiace per la nascita di una bambina.⁹⁸

Il tema del disagio di uno specifico gruppo sociale, quello delle donne, è preponderante nell'anno 2000, tanto da rappresentare unicamente il cinema iraniano in tutta la programmazione della 57esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica.

Due anni dopo, nel 2002, viene presentato a Venezia un altro film che sembra appartenere al filone appena citato: *Zendan-e zenan (La prigione delle donne, Manijeh Hekmat, 2002)*⁹⁹. Dal titolo già evocativo, *La prigione delle donne* è basato su eventi reali, e narra la storia di tante donne, macchiate di crimini quali tossicodipendenza, prostituzione o furto, e riflette sulla possibilità che questi reati siano il risultato di una società eccessivamente punitiva.

Nella presentazione del proprio film, nel catalogo della 59esima Mostra, la regista Manijeh Hekmat¹⁰⁰ esprime il pensiero secondo cui una prigione non è altro che una società in piccolo, caratterizzata dalle sue stesse qualità, che ne riflette la situazione economica, sociale e politica.

⁹⁸57. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, cit., p. 274.

⁹⁹Nella sezione *Controcorrente*.

¹⁰⁰59. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Il Castoro, Milano 2002, p. 100.

In quel *cerchio* che Panahi chiude nel 2000 vincendo il Leone d'Oro, quindi, non ci sono solo le protagoniste del suo film, ma anche tutte le donne di Marziyeh Meshkini, e tutte le prigioniere di Manijeh Hekmat.

Panahi, però, chiude anche se stesso nel cerchio: esso, infatti, non è altro che la prigionia in cui, quasi preannunciandolo, egli sconterà la sua pena due volte, prima nel 2010, e poi nel 2022.

In quanto esempio emblematico della sua cinematografia, nonché della situazione di prigionia ritratta nel film, *Il cerchio* fu inserito nella sezione *Panorama* della 61esima edizione del Festival del Cinema di Berlino (2011) come proiezione speciale in omaggio al regista, giurato del Festival, assente a causa della condanna politica che gli impedisce di lasciare l'Iran dal 2010.

Il 1° marzo 2010, infatti, Jafar Panahi venne arrestato insieme alla moglie e alla figlia nel suo appartamento di Teheran, con l'accusa di aver iniziato la realizzazione di un film-documentario sulle proteste antigovernative scoppiate in Iran dopo le elezioni presidenziali del giugno del 2009, in cui Mahmud Ahmadinejad fu confermato per un secondo mandato. A dicembre dello stesso anno, il Tribunale Islamico di Teheran condannò il regista a sei anni di prigionia, proibendogli inoltre di realizzare film, scrivere sceneggiature, rilasciare interviste e lasciare il paese per almeno 20 anni.

L'assenza di Panahi, nello stesso 2010, si manifesta con gran forza durante il festival veneziano, che quell'anno ospitava il Leone d'Argento della precedente edizione, Shirin Neshat¹⁰¹, in qualità di Presidentessa della Giuria Orizzonti. Il film che apre le *Giornate degli Autori*, infatti, è *The Accordion (La fisarmonica, Jafar Panahi, 2010)*¹⁰², un cortometraggio girato da Panahi prima della reclusione in cui, come sostiene Chiara Napoleoni¹⁰³, il regista si fa bastare nove minuti per raccontare del suo cinema e per presentare uno spaccato della società iraniana. Quello di Panahi è, secondo la giornalista, un approccio socioculturale alla società iraniana, un tentativo di rappresentazione che rivela la speranza di un indomani in cui le nuove generazioni

¹⁰¹Nel 2009 Shirin Neshat vinse il Leone d'Argento per la migliore regia con il film *Zanan bedoone mardan (Donne senza uomini, Shirin Neshat, 2009)*.

¹⁰²Il film è stato coprodotto dalla Regione Emilia-Romagna e dalla Cineteca di Bologna, su invito della casa produttrice *Art for the World*. Jafar Panahi, spiega Gian Luca Farinelli, avrebbe dovuto inaugurare la stagione della Cineteca bolognese al Lumière, subito dopo aver presenziato alla Mostra di Venezia.

¹⁰³Napoleoni, Chiara, "The Accordion", *Rivista del Cinematografo online*, 2 settembre 2010, <https://www.cinematografo.it/recensioni/the-accordion-oygw3zjg>.

siano capaci di aprirsi e risolvere il conflitto con la comprensione, piuttosto che con la violenza.

Il corto, che ha come protagonisti due bambini, riprende *Il palloncino bianco* del primo Panahi (Camera d'Or e premio FIPRESCI a Cannes nel 1995), un universo disincantato e al tempo stesso poetico, i cui protagonisti sono risoluti, ma mai violenti. Pietro Masciullo¹⁰⁴ descrive il film come una sorta di attualizzazione della disperata visione di *Los olvidados (I figli della violenza, Luis Buñuel, 1950)*, in cui, però, non è la disperazione ad avere la meglio quanto, piuttosto, la speranza del cambiamento.

Se il 63esimo Festival di Cannes¹⁰⁵ aveva lasciato simbolicamente una sedia vuota alla cerimonia d'inaugurazione, con su scritto il nome del giurato mancante «Jafar Panahi», Venezia, più pacatamente, aveva parlato attraverso *La fisarmonica*.

Nonostante la reclusione e il divieto, sostanzialmente, di fare cinema, Jafar Panahi realizza nel 2011 *In film nist (Questo non è un film, Jafar Panahi, Mojtaba Mirtahmasb, 2011)*, inviato a Cannes clandestinamente, tramite una chiavetta nascosta dentro una torta.

Alberto Barbera¹⁰⁶, che recensisce il film già nel maggio del 2011, sostiene che Panahi tracci sul pavimento i confini di un set cinematografico di un film che non potrà mai realizzare (che un po' ricordano i confini de *Il cerchio*, ma anche quelli di un paese da cui non può uscire). Panahi, che non riesce a non fare cinema, realizza un film sull'impossibilità di filmare che, secondo Barbera, «equivale a un grido d'aiuto rivolto a tutti gli spettatori»¹⁰⁷. Il critico cinematografico, che nel 2011 viene chiamato a ricoprire la carica di Direttore Artistico della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, si unisce al grido di Panahi inserendo il film nella sezione *Fuori Concorso*, a conclusione della 68esima edizione del festival.

Eppure, il grido più forte è avvenuto a Venezia durante l'ultima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, la 79esima, in cui diverse sono state le

¹⁰⁴Masciullo, Pietro, "Venezia 67 – The Accordion, di Jafar Panahi", *Sentieri Selvaggi rivista online*, 2 settembre 2010, <https://www.sentieriselvaggi.it/venezia-67-the-accordion-di-jafar-panahi-giornate-degli-autori/>.

¹⁰⁵La giuria ufficiale della 63esima edizione del Festival di Cannes, presieduta dal regista Tim Burton, includeva l'allora direttore del Museo Nazionale del Cinema (poi Direttore Artistico della Mostra di Venezia) Alberto Barbera.

¹⁰⁶Barbera, Alberto, "In film nist", *Rivista del Cinematografo online*, 19 maggio 2011, <https://www.cinematografo.it/recensioni/in-film-nist-rl7kr2pa>.

¹⁰⁷Ibidem.

iniziative a sostegno della libertà di espressione. Nel 2022, infatti, Jafar Panahi ha presentato in *Concorso* a Venezia l'ultimo suo film, *Gli orsi non esistono*: il film è, come i suoi precedenti, una riflessione sul fare cinema in Iran, e non solo. Come ben descrive Aldo Spiniello, *Gli orsi non esistono* trascina lo spettatore in un «metauniverso di film dentro i film, di riprese impossibili, di prigionie materiali e immagini di libertà»¹⁰⁸. Le storie stanno al film come le bambole russe stanno alla matrioska, e si aggrovigliano, pur senza perdere il focus: la difficoltà di vivere nella paura, che sia quella del regime, che impone a Panahi di non uscire dal paese per filmare la propria opera e perseguita i protagonisti del film nel film, o che sia quella della superstizione nel villaggio in cui il regista si rifugia. *Gli orsi*, metafora della minaccia, continuano a ripresentarsi in potenza – mai in atto¹⁰⁹.

La recensione che ne fa Francesco Boille nella rivista *Internazionale* esprime l'idea convogliata da tutto il film secondo cui la peggior prigione in cui tutti i protagonisti si trovano è quella della mente:

[*Gli orsi non esistono*] è un film che seppur ambientato in una realtà minimale, quella rurale di un villaggio al confine con la Turchia, parla pure delle nostre società ridotte al pensiero minimo, al pensiero unico e fondate non solo sulla paura, ma sulla paura di quello che non esiste o quasi. Ci parla di una realtà che sta diventando una prigione della mente, che gradualmente si fa inestricabile da quella fisica, e che i poteri, manipolatori, ci spingono a costruire da noi, almeno in parte.¹¹⁰

Boille, inoltre, sottolinea che il film di Panahi è, in effetti, un'opera di presagio sull'Iran, ma non solamente, se si pensa che dopo aver girato il film, l'11 luglio 2022 Jafar Panahi è stato arrestato nuovamente e costretto a scontare quei sei anni in prigione a cui era stato condannato già nel 2010. A causare il nuovo arresto: il suo essersi schierato contro l'incarcerazione dei colleghi Mostafà al-Ahmad e Mohammad Rasoulof, in seguito al sostegno dei manifestanti insorti ad Abadan.

¹⁰⁸Spiniello, Aldo, "Gli orsi non esistono, di Jafar Panahi", *Sentieri Selvaggi rivista online*, 6 ottobre 2022, <https://www.sentieriselvaggi.it/gli-orsi-non-esistono-di-jafar-panahi/>.

¹⁰⁹Il riferimento è alla teoria aristotelica che mette in relazione i due termini complementari *atto* e *potenza*: il primo per indicare l'esistenza effettiva dell'oggetto, il secondo per riferirsi allo stato ontologicamente precedente all'atto.

¹¹⁰Boille, Francesco, "Gli orsi non esistono è un'opera di presagio sull'Iran e non solo", *Internazionale*, ottobre 2022, <https://www.internazionale.it/opinione/francesco-boille/2022/10/14/gli-orsi-non-esistono-jafar-panahi-recensione>.

Panahi, il cui film ha vinto il premio Speciale della Giuria, ha lasciato che il film parlasse per sé, poiché quest'anno, così come dal 2010 in poi, non ha potuto lasciare l'Iran. Ad unirsi alla sua voce, tuttavia, quest'anno è stata tutta l'edizione della 79esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica e, in primis, il Direttore Artistico.

Durante l'intervista che ho condotto ad Alberto Barbera in agosto, poco prima della Mostra, il Direttore ha descritto il film di Panahi come il film più bello che il regista iraniano abbia realizzato in clandestinità, «sorprendente, rischioso, forte, un film fatto sui confini in tutti i sensi»¹¹¹.

Il sostegno della Biennale non si è espresso soltanto in premi ed elogi al film, ma anche, più concretamente, con due iniziative organizzate dalla *International Coalition for Filmmakers at Risk* (ICFR), che dichiara a gran voce: «The Coalition responds to cases of persecution or threats to the personal safety or liberty of filmmakers at risk as a result of their work and will defend their right to continue their work, by mobilizing the international film community»¹¹², il cui ambasciatore, insieme all'attrice inglese Helen Mirren, è proprio Jafar Panahi.

Durante l'ultima edizione del Festival, l'ICFR ha infatti organizzato due iniziative insieme alla Biennale di Venezia per esprimere solidarietà con i registi di tutto il mondo, che sono stati arrestati o imprigionati, e con l'obiettivo di creare consapevolezza sulla loro situazione, sui loro governi, nonché sulle organizzazioni umanitarie internazionali. La prima iniziativa è stata organizzata il 3 settembre: *Cineasti sotto attacco: fare il punto, agire*, un panel internazionale organizzato per discutere dell'urgenza di mobilitarsi ed aiutare i cineasti in pericolo. Il panel non si è concentrato unicamente sulla situazione in Iran e sull'arresto di Jafar Panahi, Mohammad Rasoulof e Mostafa al-Ahmad, ma ha posto l'attenzione anche sui casi dell'ucraino Vanja Kaludjercic, e della regista turca Cidgem Mater.

La seconda iniziativa, il cui impatto mediale è stato indubbiamente maggiore della prima, è stato il flash mob organizzato sul red carpet il giorno della prima mondiale di *Gli orsi non esistono*. Poco prima del passaggio degli attori sul tappeto rosso, infatti, il Direttore Artistico Alberto Barbera, i membri delle giurie della Mostra

¹¹¹Intervista ad Alberto Barbera, in appendice all'elaborato.

¹¹²Statement della ICFR dichiarato nel sito ufficiale della Coalizione: <https://www.icfr.international/news/venice-solidarity-initiatives/>.

– tra cui spiccava la Presidentessa della Giuria Ufficiale Julianne Moore – e altri lavoratori del mondo del cinema hanno posato di fronte ai fotografi reggendo in mano cartelloni di protesta con su scritto «Release Jafar Panahi!», firmato La Biennale di Venezia e ICFR.



Il Direttore Artistico della Biennale Cinema, Alberto Barbera e la Presidentessa della Giuria Ufficiale Julianne Moore durante il flash mob organizzato contro l'incarcerazione di Jafar Panahi. Venezia, 9 settembre 2022.

Un altro momento importante, in cui il volto della Biennale Cinema ha deciso di cogliere l'opportunità di schierarsi in favore dei cineasti iraniani, è stato durante la Conferenza Stampa¹¹³ della 79esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, in cui Barbera ribadito la straordinarietà dell'ultimo film girato in clandestinità di

¹¹³Conferenza stampa di presentazione della 79. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, da 1:03:00 a 1:04:00, https://www.youtube.com/watch?v=fiv_4tS121Q&t=3862s.

Panahi, e ne ha spiegato le paradossali condizioni di creazione, evidenziando l'ipocrisia del regime iraniano, che proibisce il cinema, ma al contempo tollera l'esistenza di piccoli spazi in cui i cineasti si inseriscono per continuare a realizzare film. Alla voce di Barbera si sono unite, poi, quelle dei cineasti e degli attori durante la Cerimonia di Premiazione¹¹⁴. In assenza di Jafar Panahi, è la protagonista di *Gli orsi non esistono*, Mina Kavani, a ritirare il premio Speciale della Giuria la quale, tenendo in mano il Leone, conclude il suo discorso dicendo «Tutti noi ci battiamo per il potere del cinema, ci battiamo per Jafar Panahi». Così, anche Luca Guadagnino, Leone d'Argento per la migliore regia, dedica il suo premio a Mohammad Rasoulof e Jafar Panahi, «che sono stati arrestati dal governo iraniano per sovversione. Viva loro, viva la sovversione, viva il cinema!».

Gli orsi non esistono, però, non è stato l'unico film iraniano in selezione dell'ultima edizione della Mostra. Insieme a lui, altri tre film sono stati inseriti nel programma: uno in *Concorso*, *Shab, Dakheli, Divar (Oltre il muro*, Vahid Jalilvand, 2022), un altro nella sezione *Orizzonti*, *Jang-e jahani sevom (Terza guerra mondiale*, Houman Seyyedi, 2022) e un ultimo in *Orizzonti Extra*, *Bi-roya (Senza di lei*, Arian Vazirdaftari, 2022). Tutti e tre i film sembrano essere una riflessione, più o meno metaforica, su uno spaccato della società contemporanea iraniana.

Terza guerra mondiale, Miglior Film di *Orizzonti*, viene descritto dal regista nel catalogo della Mostra come risultato di una riflessione sulle sorti della tirannia e del popolo ad essa soggiogato: «Mi sono sempre chiesto per quanto tempo ancora la tirannia e l'oppressione potranno dominare il mondo e chi sono le persone che saranno schiacciate dai potenti governanti di queste società afflitte»¹¹⁵. Houman Seyyedi, disilluso, descrive un circolo vizioso che ricorda sia *Il cerchio* di Panahi, sia le parole di Ehsan Khoshbakht il quale, durante l'intervista da me condotta, descrive la Rivoluzione islamica come una «false revolution, a non-revolution, [...] a power changing hands, under new disguise [...] called Revolution»¹¹⁶.

Il regista Vahid Jalilvand era già noto al pubblico della Mostra: nel 2015, infatti, aveva presentato al Festival di Venezia *Chaharshanbeh, 19 Ordibehesht*

¹¹⁴Cerimonia di Premiazione della 79. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, da 2:09:45 a 2:14:47, https://www.youtube.com/watch?v=3DzN3t_1nIU&t=8075s.

¹¹⁵79. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2022, p. 197.

¹¹⁶Intervista a Ehsan Khoshbakht, in appendice all'elaborato.

(*Mercoledì 9 maggio*, Vahid Jalilvand, 2015), un film critico della società e di come essa è governata, nonché suo esordio, che si aggiudicò i premi FIPRESCI e Interfilm per la Promozione del dialogo interreligioso. Nel 2017, il suo *Bedoune Tarikh*, *Bedoune Emza* (*Senza data, senza firma*, Vahid Jalilvand, 2017) ha ricevuto i premi per la miglior regia e il miglior attore nella sezione *Orizzonti*. Nel 2019, due anni dopo l'esordio, il film è stato nominato come rappresentante dell'Iran alla 91esima edizione degli Oscar per il migliore film straniero. Il suo terzo film, *Oltre il muro*, in *Concorso* a Venezia, è descritto come «una sorta di metafora concentrazionaria, che non potrebbe essere più rappresentativo di ciò che è l'Iran oggi con i suoi conflitti politici e sociali»¹¹⁷. Alberto Barbera, durante l'intervista di agosto, sottolinea che il film di Jalilvand non uscirà mai in Iran poiché mostra fortissime tensioni sociali e politiche, nonché la violenza del regime nella repressione delle manifestazioni in piazza. Il film, nonostante ciò, ha una forte dimensione metaforica, che in qualche modo protegge il regista dai rischi a cui sarebbe andato incontro se avesse raccontato la storia in maniera realistica.¹¹⁸

Senza di lei, regia di Arian Vazirdaftari, è un incontro-scontro di doppi che si concentra sul tema dell'identità e sulla labilità dello stesso concetto. Il realismo del regista si inserisce nella verità dell'Iran, in cui la perdita di identità è possibile poiché si è spesso condannati semplicemente per ciò che si è. Le scelte di Roya – spiega l'autore¹¹⁹ – sono un'illusione poiché vengono operate in una società che vuole definire a tutti i costi. Il film, secondo Barbera, è un esordio che punta al genere, eppure non rinuncia alle tematiche e alle situazioni sociali tipiche del cinema iraniano contemporaneo¹²⁰.

Il cinema iraniano che ha popolato la selezione veneziana negli ultimi anni, in effetti, ha spesso affrontato, più o meno esplicitamente, il tema del disagio sociale e del disordine politico. Nel 2019, infatti, Saeed Roustae ha presentato nella sezione *Orizzonti* il film *Metri shesho nim* (*Sei milioni e mezzo*, Saeed Roustae, 2019). *Sei milioni e mezzo* non è soltanto il titolo del film, ma è anche il dato che indica le

¹¹⁷ Conferenza stampa di presentazione della 79. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, da 59:22 a 1:00:04, https://www.youtube.com/watch?v=fiv_4tS121Q&t=3862s.

¹¹⁸ Intervista ad Alberto Barbera, in appendice all'elaborato.

¹¹⁹ 79. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, cit., p. 228.

¹²⁰ Conferenza stampa di presentazione della 79. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, da 26:58 a 27:22, https://www.youtube.com/watch?v=fiv_4tS121Q&t=3862s.

tonnellate di droga che vengono consumate giornalmente in Iran. Nonostante i nove premi che il regista si è aggiudicato nel 2016 al Fajr Film Festival di Teheran per il film *Abad Va Yek Rooz* (*Life and a Day*, Saeed Roustaei, 2016), Saeed Roustaei rischia oggi di essere inserito nella Blacklist dei registi in Iran e di non poter più viaggiare a causa della presentazione di *Baradaran-e Leila* (*Leila e suoi fratelli*, Saeed Roustaei, 2022) alla 75esima edizione del Festival di Cannes¹²¹.

L'anno successivo alla partecipazione di Roustaei a Venezia, il 2020, ben tre sono i film iraniani in selezione: *Khorshid* (*Sole*, Majid Majidi, 2020), in *Concorso*, *Jenayat-e bi deghat* (*Un crimine sconsiderato*, Shahram Mokri, 2020) e *Dashte Khamoush* (*Terra desolata*, Ahmad Bahrami, 2020), entrambi in *Orizzonti*.

Sole affronta, con un approccio quasi documentaristico (che ricorda *La mela* di Samira Makhmalbaf) il disagio sociale ed economico di 152 milioni di bambini, costretti a lavorare per sostenere le loro famiglie. Seppur girato in Iran, il film racconta una piaga condivisa dal mondo intero: quella dei bambini-lavoratori. Anche la presenza di *Sole* a Venezia dimostra l'interesse della Mostra per quei film che, con o senza metafore, presentano i problemi della società iraniana. Questo film, inoltre, sembra recuperare la tradizione del cinema iraniano degli anni Novanta, ovvero l'utilizzo di bambini non-attori chiamati ad impersonare i loro stessi ruoli.

Majid Majidi è un nome già noto in campo festivaliero: egli fu, infatti, il primo regista iraniano ad aver ricevuto una nomination agli Oscar come miglior film straniero, nel 1999, per *Bacce-ha-ye Aseman* (*I ragazzi del paradiso*, Majid Majidi, 1997). Il suo primo film *Baduk* (Id., Majid Majidi, 1991) è stato presentato alla *Quinzaine des Réalisateurs* mentre il secondo, *Pedar* (*Il padre*, Majid Majidi, 1995) ha ottenuto un importante riconoscimento a San Sebastian. Majid Majidi mantiene, in effetti, lo stile della *nouvelle vague* iraniana (o di un Nuovo Cinema Iraniano) che ha realmente contribuito a creare negli anni Novanta.

Nel 2003, invece, Majidi presentò in concorso *Nuovi Territori* (l'*Orizzonti* di allora) il film *Paberahne ta Harat* (*Barefoot to Harat*, Majid Majidi, 2002), in cui il regista ha esplorato le condizioni di vita in Afghanistan, riflettendo che nessun

¹²¹Shahrabi, Shima, "Iran Threatens Filmmakers with Blacklisting and Travel Ban", *Iranwire*, 22 agosto 2022, <https://iranwire.com/en/society/106830-filmmakers-in-iran-told-back-the-regime-in-public-or-face-blacklisting-and-travel-ban/>.

miglioramento è avvenuto da quando tutto il mondo ha iniziato a manifestare interesse per questo paese. Il tema afgano è, in effetti, molto spesso trattato in film iraniani quali, ad esempio, *Alefbay-e afghan (Alfabeto afgano)*, Mohsen Makhmalbaf, 2002), dimostrando l'attenzione degli autori dell'Iran per il paese confinante.

Shahram Mokri presenta alla 77esima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia *Un crimine sconsiderato*. Il crimine a cui si fa riferimento è commesso in uno scenario (non molto) distopico, in cui alcuni ragazzi rivoltosi incendiano un cinema, rievocando il tragico episodio del cinema *Rex* a Teheran, nel 1978, in cui quattro ragazzi diedero fuoco alla sala, e in cui circa quattrocento persone persero la vita. Mokri – considerato da Ehsan Khoshbakht l'erede di Samuel Khachikian – ottenne un premio Speciale per il contenuto innovativo con il film *Mahi va gorbeh (Fish and Cat)*, Shahram Mokri, 2013) alla 70esima edizione della Mostra.

Nel 2017, invece, insieme a *Senza data, senza firma* di Vahid Jalilvand, concorre in *Orizzonti Napapid shodan (Sparizione)*, Ali Asgari, 2017), un film che sembra trattare alcuni dei temi più ricorrenti tra i film iraniani in selezione in quegli anni. *Sparizione*, infatti, si struttura attorno alla dicotomia tradizione-modernità, che ritrae una giovane generazione inserita in una società semi-tradizionale, impegnata nella scoperta della propria identità, continuamente ostacolata dallo spettro di vecchie tradizioni che sono troppo difficili da sradicare.

Sullo scontro fra tradizione e modernità, infatti, si è concentrato anche il film in concorso *Orizzonti, Malaria* (Id., Parviz Shahbazi, 2016), nel 2016. Nel descrivere il proprio film, Parviz Shahbazi afferma: «Avrei preferito che anche il protagonista del film provasse gioia, ma ciò è difficile a causa delle contraddizioni di una società lacerata costantemente tra modernità e tradizione»¹²², confermando questa dicotomia alla base di molti conflitti generati nella società iraniana.

Di un conflitto più grande, che non riguarda solo l'Iran, ma tutto il mondo, si è occupata Samira Makhmalbaf nel primo episodio di *11'09''01- September 11 (11 settembre 2001)*, Samira Makhmalbaf, 2002), premio UNESCO alla 59esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

¹²²73. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2016, p.119.

Undici registi, di undici nazionalità diverse¹²³, hanno realizzato ognuno un cortometraggio di 11 minuti, 9 secondi e 1 fotogramma, in cui racchiudono la propria visione del tragico attacco terroristico alle torri gemelle, avvenuto l'11 settembre 2001.

Contemporaneamente al padre che, nello stesso anno, riflette sulla condizione dei bambini afgani che vivono ai confini dell'Iran in *Alfabeto afgano*, Samira Makhmalbaf costruisce una metafora del suo pensiero sull'11 settembre 2001, focalizzando l'attenzione su una fabbrica all'aperto di mattoni, in cui lavorano bambini afgani rifugiati in Iran. Intenti nella costruzione di un rifugio contro i bombardamenti americani, la maestra, sulle orme dei protagonisti di *Takhté siah (Lavagne*, Samira Makhmalbaf, 2000)¹²⁴, spiega ai bambini cosa sia accaduto a New York. Nel corto vengono costruiti diversi parallelismi: in America c'è Al Qaida, in Iran ci sono gli americani; in America ci sono quattro aerei di linea, in Iran ci sono le bombe; a New York ci sono due torri gemelle, di fronte agli occhi dei bambini: la ciminiera della fornace.

¹²³I registi sono: Youssef Chahine (Egitto), Amos Gitai (Israele), Alejandro González Iñárritu (Messico), Shohei Imamura – (Giappone), Claude Lelouch (Francia), Ken Loach (Regno Unito), Samira Makhmalbaf (Iran), Mira Nair (India), Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso), Sean Penn (USA), Danis Tanovic (Bosnia Erzegovina).

¹²⁴Premio della Giuria al 53. Festival di Cannes.



Frame tratto dal film *La vacca*, Dariush Mehrjui, 1969.

2.3 Ritrovare e mostrare: due casi a confronto

Tra il 1961 e il 2022 vengono presentati a Venezia settantadue film iraniani¹²⁵. Scorrendo tra le descrizioni e le trame dei film all'interno dei cataloghi di tutte le edizioni della Mostra, è stato possibile individuare alcune tematiche ricorrenti, che compaiono talvolta quali temi portanti dei film.

Dei settantadue titoli menzionati, ben trentadue sviluppano la problematica del disagio sociale, costituendo circa il 44% del totale dei film presentati alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica fino ad oggi. Oltre al disagio sociale, altro argomento frequente è la povertà, esibito in circa il 20% delle trame; seguono, poi, eventi tragici di varia natura (incidenti, attacchi terroristici, catastrofi naturali), che compaiono in circa il 18% delle storie narrate e, ancora, nella stessa percentuale (18%) ricorre il binomio tradizione-modernità, che espone il divario tra le nuove generazioni, intente a vivere secondo le sensibilità moderne, e le vecchie, soggiogate da riti, tradizioni e superstizioni da cui non sembrano potersi liberare.

Non manca all'appello il tema amoroso, che si manifesta in circa il 17% dei film, mentre il 15% del totale si concentra su storie i cui protagonisti sono dei bambini (o adolescenti). Oltre alle preponderanti questioni sociali, il 14% delle trame evidenzia problemi all'interno del nucleo familiare, che spesso si intrecciano con quelli scaturiti dal binomio tradizione-modernità, e la stessa percentuale dei film (14%) riflette sulla complessa condizione femminile in Iran, esplorando i disagi che derivano dall'essere donna «in un paese in cui essere tali costituisce un problema sociale»¹²⁶.

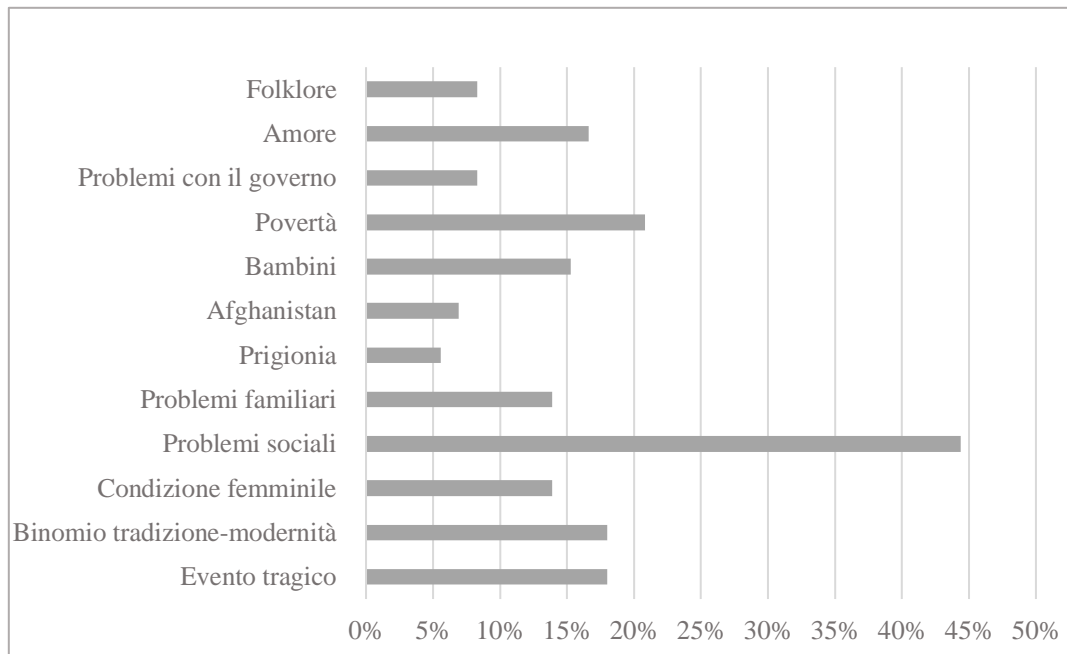
Ricorrono, inoltre, il folklore (soprattutto nei film presentati tra il 1961 e il 1972), con una percentuale dell'8%, i problemi con il governo (8%), la condizione dei rifugiati afgani (7%) e la prigionia (6%).

I temi citati spesso costituiscono il contesto (o un sottotesto) in cui si inserisce il dispiegamento della storia. Pochi sono i casi, invece, in cui nessuna di queste tematiche è toccata: un esempio è *Zalava* (Id., Arsalan Amiri, 2021) presentato alla *Settimana della Critica* nel 2021, che gira attorno alla superstizione e all'orrore, mentre

¹²⁵Si escludono i film presentati nella sezione *Venezia Classici*.

¹²⁶57. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, cit., p. 274. Marziyeh Meshkini descrivendo il film *Il giorno in cui sono diventata donna*.

solamente in *Shirin* (Id., Abbas Kiarostami, 2008), presentato *Fuori Concorso*, il tema dell'amore è avulso da tutti gli altri.



Temi trattati dai film iraniani in selezione alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia dal 1961

I soggetti trattati nei film iraniani in selezione alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia descrivono un cinema iraniano politicamente impegnato, anche qualora questi vengano affrontati metaforicamente. Come spiega Alberto Barbera durante l'intervista di agosto,

Il cinema iraniano ha dovuto trovare modi per affrontare tematiche, situazioni, ambienti e personaggi, che certamente non erano graditi al regime[...] I registi iraniani hanno dovuto trovare sempre le modalità per affrontare tematiche che stavano loro a cuore; e queste modalità erano metaforiche, [...] trasferivano situazioni reali, personaggi autentici, il degrado delle periferie, la miseria, dentro a storie che invece avevano una dimensione metaforica che non si limitava all'esibizione di questi elementi.

Anche oggi, noi riusciamo a leggere una forte dimensione critica in tutti i film iraniani, ma tutto questo è mascherato dietro a codici di genere.¹²⁷

¹²⁷Intervista ad Alberto Barbera, in appendice all'elaborato.

Nonostante il mascheramento e l'utilizzo dei generi – che Barbera definisce come una prerogativa dell'ultima generazione di registi (una terza *nouvelle vague* iraniana) – il cinema proveniente dall'Iran, a Venezia, rimane focalizzato sulle (scomode) realtà del paese, offrendone complessivamente l'immagine di un cinema impegnato ad indagare e *mostrare* una realtà complessa e stratificata.

Venezia, in effetti, si è dedicata a *mostrare* un cinema che, nel suo insieme, potesse restituire un quadro rappresentativo della situazione sociopolitica iraniana. Si pensi, ad esempio, all'anno 2000, in cui i film iraniani in concorso furono due, *Il cerchio* di Jafar Panahi e *Il giorno in cui sono diventata donna* di Marziyeh Meshkini, entrambi focalizzati all'individuazione e all'esposizione delle condizioni sociali in cui quotidianamente vivono le donne iraniane.

La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica veneziana non può prescindere dall'affrontare tematiche socialmente e politicamente impegnate poiché, durante gli undici giorni di settembre in cui si dispiega, il festival ha gli occhi e le aspettative del mondo puntati addosso (così come Berlino e Cannes, rispettivamente a febbraio e a maggio). Come sostenuto da Kenneth Turan¹²⁸, a Venezia, come in altri festival cinematografici di risonanza mondiale, devono essere conciliate agende commerciali, geopolitiche ed estetiche. I caratteri estetici di un film, pertanto, non possono essere avulsi dal modo in cui il film si inserisce nel contesto politico e sociale contemporaneo: la logica di programmazione veneziana, pertanto, si costituisce di un compromesso tra ciò che il film dice (sociopolitica) e come esso lo dice (estetica).

Come spiega Anne Démy-Geroe in *Iranian National Cinema: The Interaction of Policy, Genre, Funding and Reception*, ciò che è stato appena descritto è emblematicamente raccontato dalla scelta di presentare *11'09''01* alla 59esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia:

In September 2002, Venice made a bigger statement. It premiered *11'09''01*, the omnibus of eleven films by eleven directors of eleven different nationalities that, in eleven minutes and nine seconds each, consider the events of September 11, 2001. Three West Asian countries were represented: Egypt with veteran director Youssef Chahine, Israel by controversial mid-career director Amos Gitai, and Iran by the young Samira Makhmalbaf.

¹²⁸Turan, Kenneth, "Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Make", cit., p. 169.

Perhaps predictably, the film won the UNESCO Award before travelling round the globe.
The screening of *11'09''01* seemed tokenistic in some festivals.¹²⁹

Quando Démy-Geroe parla di «tokenistic screening» sembra intendere, al contempo, una scelta obbligata dall'aspettativa mondiale che un evento di grande risonanza, quale quello veneziano, si esponga su questioni che riguardano il mondo intero, ma anche simbolica, uno *statement* che schiera Venezia e contribuisce a definirne l'identità, anche politica.

Le selezioni del Cinema Ritrovato, invece, sottendono altre logiche. La Cineteca di Bologna e, insieme ad essa, il Cinema Ritrovato, hanno strutturato un sistema di relazioni con gli archivi di tutto il mondo, in particolare con entità africane e mediorientali, con le quali collaborano alla creazione di nuovi progetti cinematografici. Questo «sistema relazionale transazionale»¹³⁰ (così lo definisce Gelardi), oltre a fornire un canale per la circolazione dei film, rappresenta un mezzo per lo scambio e la negoziazione tra archivi e istituzioni culturali che realizzano congiuntamente i progetti appena menzionati.

A questa condizione di interscambio che caratterizza i rapporti della Cineteca con gli archivi mondiali, che spiega la presenza di una così grande selezione di cinema *dal* mondo, si aggiunge l'urgenza di Ehsan Khoshbakht di realizzare un altro progetto: «expanding the domain of access to Iranian pre-revolutionary cinema»¹³¹. Il Festival del Cinema Ritrovato, infatti, nel decennio 2013-2022, ha offerto una serie di retrospettive volte al *ritrovamento* di una cinematografia temporalmente e geograficamente collocata.

Durante la conferenza *Il mio nome è festival, risolvo problemi: Storia, pratiche e prospettive del Red Carpet*, tenutasi a Venezia a dicembre (2022), il Presidente AFIC¹³² Giorgio Gosetti ha spiegato l'importanza del ruolo svolto dalle retrospettive festivaliere nell'introdurre il pubblico agli autori cinematografici. Gosetti, infatti, sostiene che la retrospettiva sia il modo migliore per presentare un corpus cinematografico, restituendo un'idea esaustiva dell'autorialità di un regista. Se

¹²⁹Démy-Geroe, Anne, *Iranian National Cinema: The Interaction of Policy, Genre, Funding, and Reception*, Routledge, Oxford 2020, p. 86.

¹³⁰Gelardi, Andrea, "Bologna and its Cineteca: Building Trans-cending Networks", cit., p. 7.

¹³¹Intervista ad Ehsan Khoshbakht, in appendice all'elaborato.

¹³²Associazione Festival Italiani di Cinema.

Venezia ha ormai abbandonato questa formula, il Cinema Ritrovato, insieme ad Ehsan Khoshbakht, ne ha coltivato i benefici. Il curatore iraniano, infatti, ha organizzato tre rassegne cinematografiche in tre anni¹³³, fornendo al pubblico bolognese un contesto e un corpus ristretti ma esaustivi nella presentazione di tre momenti cruciali del cinema iraniano che, però, si discosta da quello acclamato dai festival internazionali europei e ancora globalmente riconosciuto.

La retrospettiva è, nel Cinema Ritrovato, uno degli strumenti con cui il Festival bolognese contribuisce all'elaborazione di nuovi paradigmi critico-interpretativi e teorici. Bologna, chiarisce Andrea Gelardi, in qualità di antifestival, contribuisce a «dare centralità alla natura politica e militante del fare, guardare e parlare di cinema»¹³⁴.

Le diverse logiche di programmazione dei due festival si traducono nelle loro rispettive pubblicazioni, in primis, nei loro cataloghi. Sulla scia di quanto sostenuto da Daniel Dayan¹³⁵, che già nel 2000 aveva sottolineato il ruolo svolto dalle «competing definitions» festivaliere, che scaturiscono dalla grande produzione di carta (per metonimia, dalle pubblicazioni in genere), così in *The Impact of Film Festival on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond* (2011) Francesco Di Chiara e Valentina Re confermano il ruolo svolto dalla pubblicazione nella definizione dell'identità festivaliera, nel caso specifico, quella del Cinema Ritrovato.

It is clear that it is essentially in the publications produced by festivals that programming criteria may last and also be discussed and strengthened. Thus publications can, to a great extent, enhance and highlight some of the festival's choices (for instance, not all sections are supported by publications) and demonstrate how researchers with different profiles are involved. What is more, it is in publications that different ways of referring to historiographical sources—and to previous or contemporary historiographical research—can emerge in the most direct manner. The main publication is usually the film festival

¹³³A *Simple Event: la nascita della nouvelle vague iraniana* nel 2015; *Golestan Film Studio: tra poesia e politica* nel 2016; *Teheran Noir: i thriller di Samuel Khachikian* nel 2017.

¹³⁴Gelardi, Andrea, “La scoperta del Terzo Mondo: le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976)”, cit., p. 164. Nel testo Gelardi si riferisce direttamente alla Mostra di Porretta Terme, ma l'applicazione del discorso al Cinema Ritrovato si giustifica poiché, tra i due antifestival, è riconosciuta una linea di continuità e coerenza.

¹³⁵Dayan, Daniel, “Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival”, cit., p. 45.

catalogue, a very particular textual entity that, besides its written contents, represents a visual and graphic expression of the film festival's identity and aims.¹³⁶

Prevedibilmente, i cataloghi dei due festival, che sono i luoghi in cui le programmazioni vengono dispiegate e da cui è possibile rintracciare una logica di selezione, si differenziano notevolmente. Il Cinema Ritrovato, infatti, inserisce i film nel contesto delle Retrospective o di sezioni quali *Cinematlibero*, che (come specificato in precedenza) accoglie opere dallo spirito anarchico.

Entrambe le rassegne monografiche, dedicate ad Ebrahim Golestan (2016) e a Samuel Khachikian (2017), introducono gli autori nel contesto storico della produzione cinematografica iraniana, costruiscono una genealogia e, poi, una cronologia delle opere degli autori, e ne spiegano le scelte di selezione. Il Cinema Ritrovato, inoltre, dimostra la propria peculiare attenzione per la dimensione materica del film, illustrandone il processo di reperimento e di restauro. Lo stesso criterio è stato applicato all'introduzione di *A Simple Event: la nascita della nouvelle vague iraniana* che, nel 2015, ha inaugurato la stagione delle rassegne sul cinema iraniano a Bologna. Khoshtakht costruisce, quindi, una guida al cinema iraniano, che introduce il pubblico a quelli che il curatore reputa i momenti fondamentali di quel cinema. Ehsan Khoshtakht (e Bologna con lui) mostra ciò che ama¹³⁷, il cinema prerivoluzionario dell'Iran, presentato come fucina cinematografica già dagli anni Cinquanta, e opera una logica di selezione che si basa, contemporaneamente, su canoni estetici e formativi, nonché sulla disponibilità materiale delle pellicole.

I cataloghi veneziani, invece, poiché privi di retrospective a cui riferirsi al plurale, introducono ogni singolo film nella rispettiva sezione, descrivendone la trama e accostandola al commento del regista e alla sua biografia. Scorrendo i cataloghi della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, dal 1961 in poi, si notano tendenze ricorrenti quali la presenza di riferimenti al contesto sociale iraniano nelle parole del regista (spesso descritti quali elementi che hanno generato il film) e l'elencazione dei premi già vinti in ambito festivaliero all'interno della biografia.

¹³⁶Di Chiara, Francesco, Re, Valentina, "Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond", *Cinémas* 21, p. 146.

¹³⁷Intervista ad Ehsan Khoshtakht, in appendice all'elaborato. Citando testualmente «These films – Iranian pre-revolutionary cinema, which is what I love – are basically inaccessible».

Venezia e Bologna differiscono, inoltre, nella prospettiva temporale: se la prima, infatti, si affaccia a nuove cinematografie per scoprirle e mostrarle al mondo, inaugurando nuove stagioni fortunate di *un* cinema mondiale, la seconda, invece, si affaccia dentro agli archivi, proponendo un ripensamento di una cinematografia (anche se questo approccio non esclude la dimensione della scoperta – come è stato il caso di Samuel Khachikian). A questo proposito, ancora Di Chiara e Re¹³⁸ descrivono due modi in cui la programmazione festivaliera può impattare sulla storiografia cinematografica:

1. Tramite retrospettive, sezioni e conferenze un festival è capace di creare nuovi canoni, cambiando le gerarchie storiche e portando a galla nuove letture, seppure già esistenti, a spese di altre;
2. Presentando film inediti, un festival è in grado di modellare la percezione del panorama cinematografico contemporaneo, raggruppando i film sulla base di nuove caratteristiche autoriali, di genere o stilistiche. Un esempio sono le sezioni *Forum* di Berlino, *Un Certain Regard* di Cannes o, nel caso specifico di Venezia, la sezione *Orizzonti*.

Il Cinema Ritrovato sembra, quindi, operare per un ripensamento del cinema, per un *ritrovamento* di una cinematografia, dando accesso ad una determinata versione del film (il restauro è inteso non solo come il recupero di ciò che è deteriorato, ma anche di ciò che è stato censurato, quindi, volontariamente omesso¹³⁹). Anche Andrea Gelardi¹⁴⁰, in effetti, spiega che le scoperte (o riscoperte) effettuate nell'ambito degli anti-festival hanno avuto un notevole impatto sia sulla formazione di nuovi canoni che, più in generale, sull'ampliamento e modificazione della storia del cinema.

Il primo impatto a cui fanno riferimento Di Chiara e Re sembra trovare il suo caso emblematico nella rassegna dedicata a Samuel Khachikian, un regista armeno-iraniano che ha fatto la storia (sconosciuta) del cinema iraniano, le cui opere, però, si sono palesate all'interno di una rassegna, *Teheran Noir*, volta non solo a manifestarne l'esistenza quale regista, ma anche quale Autore.

¹³⁸Di Chiara, Francesco, Re, Valentina, "Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond", cit., p. 134.

¹³⁹Ad esempio, *L'incrocio di eventi* di Samuel Khachikian.

¹⁴⁰Gelardi, Andrea, "La scoperta del Terzo Mondo: le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976)", cit., p. 171.

La Mostra, le cui logiche sono definite dal secondo tipo di impatto, opera invece ad una definizione di nuovi canoni cinematografici, di nuove onde di cui rivendicare la scoperta, che siano, al contempo, tanto contemporanee negli argomenti trattati quanto avanguardistiche nello stile.

La differenza tra l'una e l'altra programmazione, tuttavia, non deve essere ricondotta solamente ai film che vengono selezionati. Ben sette (dei ventitré) film iraniani presentati a Bologna, infatti, sono stati inseriti anche nei programmi veneziani, dal 1961 ad oggi. *Un fuoco* (1961), *Le colline di Marlik* (1964), *La vacca* (1969), *Ragbar* (1971) e *Cheshmeh* (1972) hanno esordito alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica e sono stati recuperati, circa cinquant'anni più tardi, dalla Cineteca bolognese, per poi essere mostrati al Cinema Ritrovato dal 2013 al 2016. *Mattone e specchio* e *La casa è nera* (insieme a *Le colline di Marlik*), sono stati prima recuperati, restaurati e proiettati dalla Cineteca per poi essere inviati a Venezia e inseriti nella sezione Venezia Classici. Queste intersezioni tra Venezia e Bologna dimostrano che i film dicono molto di più, su loro stessi e sul festival che li ospita, quando si inseriscono all'interno di un contesto, nello specifico caso festivaliero, quando compongono il quadro della programmazione.

Film culture – like any other type of culture – can work on preconceptions and misconceptions. But the preconceptions and the misconceptions existed in different sections of film culture, and that is for me more in the selection of films, in the program, in the circulation of films, and not in the making of films itself. [...] Now the misconception manifests itself in the fact that, for instance, Europeans select these films. [The question is] which kind of films, which kind of selection, which subjects, which combination. On one hand, so, today it is easier to distribute and produce films, on the other hand, the misconception today is ever more than back in the Sixties because of the way of the European selector and curator plays a role in this game. Selecting a certain group of films, you can offer an image of a national cinema which is accurate or non-accurate, close to the reality of society or not.¹⁴¹

La programmazione è, secondo Ehsan Khoshbakht, il primo tassello nella costruzione o ricostruzione di una cinematografia. Programmare vuol dire significare, definire un'idea attorno a qualcosa che non è mai, in nessun caso, avulso dalla componente

¹⁴¹Intervista ad Ehsan Khoshbakht, in appendice all'elaborato.

ricettiva ed interpretativa. Per chiederci come recepiamo, pertanto, dobbiamo prima chiederci cosa viene servito alla ricezione.

3. Ricezione dei film iraniani all'interno dei festival internazionali



Frame del film *Dov'è la casa del mio amico?*, Abbas Kiarostami, 1987.

[...]

*Nell'intimità mutevole dello spazio
sentirai un fruscio:
vedrai un fanciullo arrampicarsi sull'alto pino
per rapire il pulcino dal nido della luce
chiedi a lui
dove è la casa dell'Amico.¹⁴²*

¹⁴²*Indirizzo*, di Sohrab Sepehri, poesia che ha ispirato il film di Abbas Kiarostami *Dov'è la casa del mio amico?*.

3.1 La poesia, l'essenzialità, l'esotismo: i caratteri fascinosi del Nuovo Cinema Iraniano

It seems what had captured the film critics and scholars' attention around the world was the Iranian films' simple yet complex forms, unconventional endings, unfamiliar spaces and poetic vision, reflecting on human issues, especially those of women and children.¹⁴³

In questo modo, in *Issues and Paradoxes in the Development of Iranian National Cinema*, Reza Poudéh e Reza Shirvani giustificano il successo del cinema iraniano nel contesto del circuito festivaliero internazionale. Sono la semplicità dei contenuti, i finali aperti, i luoghi esotici e la visione poetica delle piccole cose quotidiane ad affascinare un pubblico che, dell'Iran, conosce poco più delle immagini propinate dai mass media. Sorprendentemente, non sono la violenza né il dispotismo a connotare i film che compongono il Nuovo Cinema Iraniano degli anni Novanta.

Come già sottolineato, in *Discovering Form, Inferring Meaning*, Bill Nichols elenca tra le prime caratteristiche del cinema iraniano l'assenza assoluta di temi quali la violenza e il sesso, evidenziando come ciò comporti una conseguente, diretta, esclusione dell'applicazione del paradigma hollywoodiano al cinema dell'Iran. Similmente, anche Hamid Naficy in *A Social History of Iranian Cinema*, elencando i fattori che hanno contribuito al successo internazionale del cinema iraniano, enuncia, prima di tutto, «their simple, quiet stories, told without the gloss and glamour of stars, special effects, violence»¹⁴⁴; storie che, per il loro umanesimo e per l'attenzione alle piccole cose del quotidiano – che Naficy chiama letteralmente «smallness»¹⁴⁵ –, hanno attratto il pubblico internazionale, offrendo un'alternativa alla più popolare immagine della Repubblica Islamica quale focolaio di ostilità e violenze, intolleranza e terrorismo.

Nel confermare questa propensione del pubblico internazionale ad apprezzare i film iraniani per la rara capacità di rappresentare gli affetti umani, Gholamreza

¹⁴³Poudéh, Reza J., Shirvani Reza M., "Issues and Paradoxes in the Development of Iranian National Cinema: An Overview", *Iranian Studies* 41.3 2008, p. 335.

¹⁴⁴Naficy, Hamid, *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010*, Duke University Press, Duke 2012, p. 175.

¹⁴⁵Ibidem.

Mohammadimehr e Mohammadbagher Sepehri¹⁴⁶ precisano che l'essenzialità dei contenuti del cinema iraniano è sempre supportata, e accompagnata, da un approccio stilistico altrettanto essenziale. Mentre Hollywood – sostengono – fa inorridire il pubblico mondiale per la sovrabbondanza di effetti speciali, il cinema iraniano si attrezza con quel poco che ha a disposizione e opera per sottrazione, eliminando tutto ciò che risulta superfluo dall'immagine. La maggior parte delle scene – spiega Nichols¹⁴⁷ – si svolge in terza persona, in campo lungo, con inquadrature di lunga durata, e con un montaggio ridotto all'osso. L'idea non è tanto interpretare la realtà, lavorando sull'immagine e sul montaggio in maniera ejzenstejniana, quanto piuttosto cogliere esattamente ciò che sta di fronte alla macchina da presa.

Il rapporto con l'immagine dei cineasti iraniani, unito agli «strikingly simple, local, small-scale themes»¹⁴⁸ è alla base di quello che viene descritto come «umanesimo» cinematografico iraniano. Ciò su cui ci si concentra, in opposizione ad Hollywood e generalmente lontano dalla sensibilità moderna, sono le piccole questioni quotidiane dei bambini o di semplici paesani, trattate, però, con un nuovo stile, lontano dall'ossessione per l'avanzamento tecnologico e l'alterazione che, invece, investiva il cinema mainstream tra gli anni Ottanta e Novanta¹⁴⁹.

Quello del cinema iraniano è, secondo Naficy, un trattamento umanistico della materia, quanto di più lontano si possa immaginare dal cinema hollywoodiano degli anni Novanta. Rose Issa, concordando con Hamid Naficy, descrive il cinema iraniano d'autore e low-budget come caratterizzato da un nuovo linguaggio estetico, un linguaggio umanistico, determinato più dalle inclinazioni identitarie dei cineasti che dalle forze della globalizzazione, e che, pur se «privato», è in grado di instaurare un rapporto con il pubblico internazionale. Così Rose Issa¹⁵⁰ definisce un «humanistic aesthetic language» capace di valorizzare la poesia insita nella quotidianità,

¹⁴⁶Mohammadimehr, Gholamreza, Sepehri, Mohammadbagher, “The Factors of Iranian Cinema’s Global Success at Festivals: Content Analysis of Prize-Awarded Movies at Cannes, Berlin, Venice and Locarno Festivals”, *Cross-Cultural Communication*, 12(1) 2016, p.16.

¹⁴⁷Nichols, Bill, “Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit”, cit., p. 21.

¹⁴⁸Naficy, Hamid, *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010*, cit., p. 175.

¹⁴⁹Si pensi che in quegli anni, in America, venivano prodotti film culto come *Blade Runner* (Id., Ridley Scott, 1982) e *Aliens* (Id., James Cameron, 1986), destinati a cambiare le sorti del genere fantasy.

¹⁵⁰Démy-Geroe, Anne, *Iranian National Cinema: The Interaction of Policy, Genre, Funding, and Reception*, cit., p. 98. Démy Geroe cita Rose Issa in una lecture da lei sostenuta, *Real Fictions: Iranian Cinema with Rose Issa*, in data 8 marzo 2004.

focalizzando la propria attenzione sulla gente comune, confondendo i confini tra reportage e messa in scena, tra lungometraggio e documentario.

L'umanesimo del cinema iraniano è da ricondurre non ad un unico espediente, formale o narrativo che sia, ma ad un insieme di fattori che, insieme, connotano il Nuovo Cinema Iraniano.

Shonini Chaudhuri e Howard Finn parlano di «umanesimo sentimentale»¹⁵¹ riferendosi a quei film in cui il protagonista della storia è un bambino che interpreta se stesso. Secondo i due autori, il Nuovo Cinema Iraniano, sviluppatosi durante la Rivoluzione islamica e la sanguinosa guerra di otto anni tra Iran e Iraq, ed emerso subito dopo, necessitava di una figura che, al contempo, esprimesse un generale disorientamento nei confronti della realtà e convogliasse immagini di speranza e purezza, opposte a quelle di violenza e guerra proposte dai *Sacred Defence* film¹⁵² durante il conflitto. Il bambino è, in sostanza, il nuovo-protagonista perfetto, che per lo più guarda sbigottito e confuso ciò che gli accade intorno, incapace di intervenire e di far sentire la propria voce. In *Dov'è la casa del mio amico?* Ahmad tenta di essere risoluto, ma la sua condizione di bambino lo emargina, la sua voce è più bassa, il suo tono minore, la sua statura troppo piccola per arrivare all'attenzione dei suoi interlocutori. La perdita delle coordinate del protagonista nel mondo degli adulti è la chiave della potenza emotiva del film. L'ansia e l'impotenza del bambino, perso nel labirinto tra Poshteh e Koker, è incapsulata nel titolo del film e richiama uno spaesamento post-bellico che molto ricorda quello espresso nei film del Neorealismo italiano, dopo il secondo conflitto mondiale¹⁵³.

Hamid Reza Sadr approfondisce il ruolo svolto nella cinematografia iraniana dalla figura del bambino. I bambini, osserva Sadr, sono stati inseriti quali protagonisti dei film iraniani a rappresentanza di uomini o donne e, talvolta, quali alter-ego di

¹⁵¹Chaudhuri, Shonini, Finn, Howard, "The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema", *Screen* 44.1 2003, p. 46.

¹⁵²Anne Démy Geroe ne dà un'esaustiva spiegazione in *Iranian National Cinema*, cit., p. 24: The Cinema of Sacred Defence (*Sinama-ye defa'e moqqadas*) takes as its subject matter the Iran-Iraq War (1980–88) [...] That it is one of the longest conventional wars of the twentieth century, which has formed the content of much Iranian cinema, both documentary and fictional, is hardly surprising. The Sacred Defence cinema was also one of the processes by which the concept of a "Persian" identity was to be re-constructed into a Shi'ite Iranian one, utilizing as its subject matter the new nation, the Islamic Republic, under serious threat.

¹⁵³Chaudhuri, Shonini, Finn, Howard, "The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema", cit., p. 50.

ognuno di noi. Grazie a loro, al cinema iraniano viene data la possibilità di esprimere una realtà quasi-paradossale, per cui la sua rappresentazione della realtà risulta non attendibile ma, al contempo, costituisce una vera riflessione della bizzarria e delle contraddizioni dell'Iran contemporaneo¹⁵⁴.

In Iran, già dagli anni Sessanta, e soprattutto dal pioneristico *Un semplice evento* (1974) in poi, il protagonista-bambino costituisce una vera e propria tradizione, e non solo una temporanea tendenza. La trasformazione dei film con soggetto infantile in genere¹⁵⁵ avviene poiché questo tipo di cinema viene, innanzitutto, supportato dall'Istituto per lo sviluppo intellettuale dei bambini e adolescenti (*Kanun*). Nel 1969, il *Kanun* venne fondato per la pubblicazione di libri e la produzione cinematografica di film che sarebbero serviti all'educazione della giovane popolazione iraniana. Già nel 1969, infatti, il *Kanun* produsse sette film, tra cui quello che segnò l'inizio del cinema infantile di Abbas Kiarostami: *Il pane e il vicolo*.

Lo stile di questi film si caratterizzava per una fotografia più naturalistica, più vicina allo stile documentaristico che ai film girati in studio, stile conferito dalla scelta di effettuare le riprese in loco, utilizzando la luce disponibile. In questi film, il focus è la vita ordinaria, quotidiana, a cui si assiste attraverso lo sguardo di attori non professionisti, anzi, di persone – per così dire – «qualunque».

Dagli anni Ottanta si assiste ad un'inversione dei differenti approcci al realismo, in cui i temi sono esplorati dagli occhi dei bambini, delle nuove generazioni che si affacciano su un mondo ostile, soprattutto a loro. Ingaggiare lo sguardo del bambino, sostiene Sadr¹⁵⁶, ha facilitato l'emersione del cinema iraniano, e ha avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo di una riflessione, di un'interpretazione e, ancor prima, di una rappresentazione del popolo iraniano, che lo sguardo meno neutrale di un adulto sarebbe stato incapace di cogliere (soprattutto poiché considerato non-neutrale dalla censura). L'utilizzo di bambini innocenti e marginali nella vita dei grandi ha permesso di costruire uno sguardo privilegiato su un mondo altrimenti troppo difficile da dipingere senza essere, al contempo, guardati. Lo sguardo del bambino, che tutto coglie ma che non è mai colto, è ironicamente lo sguardo privilegiato da cui

¹⁵⁴Sadr, Hamid Reza, *Children in Contemporary Iranian Cinema*, in Tapper, Richard, *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, I.B. Tauris, London New York 2002, p. 229.

¹⁵⁵Per riprendere il concetto di *genrefication* espresso da Azadeh Farahmand in *Disentangling the International Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema*, cit., pp. 263-281.

¹⁵⁶Sadr, Hamid Reza, *Children in Contemporary Iranian Cinema*, cit., p. 231.

guardare la realtà¹⁵⁷, e l'assunzione di questo sguardo sembra essere prerogativa della cinematografia iraniana, prima di qualsiasi altra cinematografia.

Sadr fa notare che, in effetti, non è sorprendente che il primo film iraniano nominato agli Oscar come miglior film straniero nel 1999 fu *I ragazzi del Paradiso*, un «typical Iranian film»¹⁵⁸ che presentava gli stessi bambini innocenti e familiari di film che già avevano avuto successo a livello internazionale, quali *Dov'è la casa del mio amico?* o *Il palloncino bianco*.

I film sui bambini portano sullo schermo molti nuovi aspetti della società iraniana, inclusa l'alienazione della gioventù, la disoccupazione, la violenza e la rottura della coesione familiare. I temi eroici della guerra, ricorrenti nei film che ricadevano nel genere *Sacred Defense*, furono rimpiazzati dai piccoli drammi quotidiani, quali, ad esempio, restituire il quaderno dei compiti al compagno di classe affinché non venga espulso, o recuperare i soldi per comprare un pesce rosso.

La presenza dei bambini sullo schermo, tuttavia, non si esaurisce nella presentazione di piccoli fatti quotidiani; il loro ruolo diventa importante quando, al loro personaggio, si accosta la figura dell'adulto: i grandi sembrano rappresentare gli «antagonisti» della storia, incapaci di empatizzare con le necessità dei bambini, talvolta completamente indifferenti alle loro esigenze. Per questo motivo, secondo Sadr, i bambini acquisiscono un tono di «elevato romanticismo»¹⁵⁹ che i loro genitori non possiedono.

Come già specificato contestualmente alla presentazione del binomio tradizione-modernità, tanto nei film contemporanei quanto nei film del Nuovo Cinema Iraniano degli anni Novanta, la famiglia significa il nucleo dei valori tradizionali da cui i piccoli protagonisti non riescono a svincolarsi per far spazio ai propri, nuovi, valori, ad una vera sensibilità, all'empatia e alle emozioni genuine. La presenza della famiglia nei film iraniani degli anni Novanta, rispetto ai bambini, quindi, è servita alla legittimazione nonché alla naturalizzazione di questi nuovi valori.

¹⁵⁷Un esempio dell'adozione dello sguardo infantile come sguardo veritiero in un film italiano è *Malèna* (Id., Giuseppe Tornatore, 2000). Il punto di vista adottato dal film è quello del protagonista, Renato, un bambino capace di restituire un'immagine sincera di Malèna, distante dalla rappresentazione che costruiscono di lei gli sguardi degli uomini e delle donne del paese.

¹⁵⁸Ibidem.

¹⁵⁹Sadr, Hamid Reza, *Children in Contemporary Iranian Cinema*, cit., p. 233.

Il cinema dei bambini è stato la pronta risposta all'orrore perpetuatosi per otto anni tra Iran e Iraq, subito dopo l'altrettanto traumatica rivoluzione, e ha risposto ai temi del cinema precedente, con l'amicizia, la benevolenza incondizionata e l'amore libero dei bambini: metaforicamente, la delicatezza della margherita che Ahmad ripone tra le pagine del quaderno dell'amico Mohammad¹⁶⁰.

Sadr specifica che è alla presenza dei bambini sullo schermo che va ricondotto il cosiddetto «realismo poetico»¹⁶¹ del cinema iraniano. I bambini dei film di Abbas Kiarostami, Jafar Panahi, Samira Makhmalbaf, Majid Majidi, sono tutti attori non professionisti: quest'espedito (che trapela dalle performance dei protagonisti) attribuisce a questi film un senso di estrema autenticità e, pertanto, della stessa autenticità si marchiano anche i valori da loro rappresentati, con cui si ripudiano la violenza, l'odio e la discriminazione, e attraverso i quali si tenta di costruire una nuova identità culturale e nazionale.

Non-professionals were themselves, they were subtle and genuine, their lives resembling their characters' lives. Their plain acting combined the authenticity of everyday unattractiveness, the normality of the real person – a face in the crowd – with strong individuality.¹⁶²

Su un tentativo di resistenza alla società post-bellica si costruisce anche un'altra peculiarità del realismo poetico iraniano: quella che Shohini Chaudhuri e Howard Finn riconoscono nella forma estetica a-politica dell'«immagine aperta»¹⁶³. I due autori sottolineano che la genealogia dell'immagine aperta è da rintracciare nel Neorealismo italiano. Fu, infatti, Pierpaolo Pasolini ad elaborare un certo cinema poetico nel suo saggio *Il cinema della poesia* (1965), affermando che il regista impregna l'immagine-segno che utilizza con la propria personale espressione e, al contempo, la apre, donandole significati generali¹⁶⁴. L'immagine aperta non si risolve mai in un'unica

¹⁶⁰In *Dov'è la casa del mio amico?* Ahmad, durante la ricerca della casa del suo amico Mohammad, ripone una margherita tra le pagine del quaderno del compagno. L'ultimo frame del film di Kiarostami inquadra il quaderno di Mohammad, aperto sulle pagine dei compiti del giorno svolti (da Ahmad): su tutto impera una margherita.

¹⁶¹Sadr, Hamid Reza, *Children in Contemporary Iranian Cinema*, cit., p. 235.

¹⁶²Ivi, p. 237.

¹⁶³Chaudhuri, Shohini, Finn, Howard, "The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema", cit., p. 46.

¹⁶⁴Ivi, p. 39.

prospettiva ma, al contrario, viene connotata da una certa ambiguità, una tensione che si instaura tra lo stato psicologico del personaggio e quello del regista. A questa tensione viene ricollegato il discorso indiretto e soggettivo – una traduzione letteraria dell'immagine poetica cinematografica.

Connotativa dell'immagine poetica è la stasi, espressa in quelle che Gilles Deleuze chiama le «immagini-tempo»¹⁶⁵: immagini la cui durata si dispiega di fronte agli occhi dello spettatore, e in cui la situazione rappresentata non si estende ad azione, ma dà vita ad una situazione puramente ottica e sonora. Questa immagine sovraccarica di tempo diventa così forte da impressionare lo spettatore, e si rende irriducibile alle percezioni e sensazioni dei protagonisti, aprendosi allegoricamente a ciò che sta fuori dallo schermo. Quest'immagine-tempo è, nei film iraniani, spesso portata all'estremo nelle scene finali, costituite di fermi immagine molto prolungati.

Recensendo *Il sapore della ciliegia* nel 1999, Steve Erickson scrive:

These films' abrupt endings open up questions about the real-life events behind the films; they suggest that people are more important than characters and experiences more important than narratives.¹⁶⁶

E così anche Laura Mulvey in *Death 24x a second*, riflette sul potere dell'immagine aperta finale di *Il sapore della ciliegia*, affermando che Kiarostami conclude il film con lo spirito rosselliniano di *Viaggio in Italia* (Id., Roberto Rossellini, 1954): «after its formal end, the film casually indicates that life goes on»¹⁶⁷. Eppure, riferendosi alla stessa sequenza, analizzata da Elio Ugenti¹⁶⁸ in *Abbas Kiarostami. Le forme dell'immagine*, lo studioso cita Alberto Pezzotta quando definisce il meccanismo finale di *Il sapore della ciliegia* «un'infrazione iconoclasta», con la quale Kiarostami arriva al termine della vita del protagonista, in cui non c'è più niente da vedere se non la stessa macchina da presa che ha messo in scena il viaggio verso l'irrappresentabile. Le due diverse prospettive, apparentemente contraddittorie,

¹⁶⁵Deleuze, Gilles, *Cinema 2. The Time-Image*, Atholone Press, London 1994, p. 18.

¹⁶⁶Erickson, Steve, "Taste of Cherry", *Film Quarterly*, 1 aprile 1999, p. 54.

¹⁶⁷Mulvey, Laura, *Death 24x a second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006, p. 124.

¹⁶⁸Ugenti, Elio, *Abbas Kiarostami. Le forme dell'immagine*, Bulzoni Editore, Roma 2018, pp. 100-101.

dimostrano la proprietà dell'immagine aperta nel suo *aprirsi*, per l'appunto, a diverse interpretazioni.

L'immagine aperta, suggeriscono Chaudhuri e Finn, viene spesso utilizzata come immagine conclusiva del film per aprire, piuttosto che chiudere, a diverse considerazioni su ciò che sta accadendo (o che accadrà), conferendo una vita oltre la morte del film. Essa, per definizione, resiste all'incatenamento di un segno ad un significato, che quindi non risultano univocamente e (soltanto) reciprocamente congiunti.

Shonini Chaudhuri e Howard Finn ricollegano l'utilizzo di questa immagine, ambigua ed epifanica al contempo, al tentativo di rifuggire la censura politica, rendendo, quindi, l'immagine passibile di interpretazioni che non si inscrivono nel contenuto esplicito del film.

Iranian filmmakers have utilized the open image to circumvent a particularly strict form of censorship and point to the plurality of truth and experience in a political context where a repressive notion of one truth is imposed by the state. [...] The appeal of New Iranian Cinema in the West may have less to do with 'sympathy' for an exoticized 'other' under conditions of repression than with self-recognition.¹⁶⁹

Il fascino poetico dell'immagine aperta, tuttavia, non può essere unicamente ricondotto all'escapismo politico (e non è questa l'intenzione dei due autori), ma è da contestualizzare, mettendolo in relazione alla propensione del cinema iraniano di esprimersi «poeticamente». L'immagine aperta spesso si abbandona, infatti, alla metafora o all'allegoria, che sono figure retoriche proprie del linguaggio letterario poetico. La poesia, uno degli elementi più connotativi e affascinanti del cinema dell'Iran, si intreccia al cinema continuamente, instaurando con esso un rapporto di continui rimandi.

A questo proposito, Anne Démy-Geroe fa notare che il ricco utilizzo di figure retoriche da parte del cinema iraniano trova la sua causa (se di causa si vuole parlare) nell'infinito tributo che esso ha nei confronti dell'arte letteraria, in particolare, quella poetica.

¹⁶⁹Chaudhuri, Shonini, Finn, Howard, "The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema", cit., p. 57.

Nonetheless, Tapper's reference to the use of allegory and metaphor holds true as an ongoing trademark of Iranian cinema. This stems from censorship but also from Iran's strong literary tradition, which [...] of all the artforms, has most strongly influenced cinema, aligned as the two were with modernity.¹⁷⁰

Una delle chiavi di lettura del cinema di Abbas Kiarostami (e non solamente del suo cinema), viene offerta da Marco Dalla Gassa e Stefano Pellò, che in *Porte senza chiavi, chiavi senza porte. Abbas Kiarostami e la promessa dell'attraversamento*, tracciano la relazione che intercorre tra il cinema del maestro iraniano e il codice espressivo ed estetico della poesia persiana, classica e contemporanea. La loro indagine prende come esempio emblematico il ricorrente tema della soglia e del suo attraversamento, che viene ricondotto ai circa centoventi *ghazal* del trecentesco Hafez di Shiraz in cui compare l'immagine della porta/soglia¹⁷¹. Dalla Gassa e Pellò riconducono alcuni istanti dei film di Kiarostami ai versi di Hafez di Shiraz (*Close Up*) o di Sa'eb di Tabriz (*E la vita continua*), o ai più noti versi della poesia *Neshani* (*Indirizzo*), di Sohrab Sepehri, che hanno ispirato *Dov'è la casa del mio amico?*. Fulvio Capezzuoli¹⁷² aggiunge che i versi di Sepehri non solamente conferiscono il titolo e il tema al film di Kiarostami, ma anche l'emblematica struttura circolare: entrambi, il film e la poesia, infatti, si richiudono sulle loro immagini iniziali.

Anche *Il vento ci porterà via*, film che Kiarostami realizza nel 1999, prende il suo nome da una poesia della poetessa e regista Feroz Farrokhzad che viene recitata durante una scena del film, da Behzad, il protagonista. Descrivendo il cinema di Abbas Kiarostami, Khatereh Sheibani, autrice di *Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry*, specifica che nei suoi film il linguaggio di Sohrab Sepehri e Feroz Farrokhzad si è trasformato in una rappresentazione di un momento avulso dal presente e dal passato, in cui lo spettatore è in grado di cogliere l'immediatezza di ciò che accade di fronte ai suoi occhi.¹⁷³

¹⁷⁰Démy-Geroe, Anne, *Iranian National Cinema: The Interaction of Policy, Genre, Funding, and Reception*, cit., p. 98

¹⁷¹Dalla Gassa, Marco, Pellò, Stefano, "Porte senza chiavi, chiavi senza porte. Abbas Kiarostami e la promessa dell'attraversamento", *Cinergie. Il Cinema e le altre Arti*, 2019, p. 3.

¹⁷²Capezzuoli, Fulvio, *Il sapore della bellezza. Il cinema iraniano e la sua poesia*, Gremese Editore, Roma 2003, p. 55.

¹⁷³Sheibani, Khatereh, "Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry", *Iranian Studies*, 39,4, Routledge, London 2006, p. 512.

Ma la poeticità dei film iraniani non risiede unicamente nell'evidente ispirazione poetica di alcune immagini dei film – o dell'intera pellicola. Come già sottolineato da Ehsan Khoshbakht¹⁷⁴ in relazione al cinema di Feroz Farrokhzad ed Ebrahim Golestan, la percezione di assistere ad un film poetico deriva dal fatto che i registi di questi film sono poeti che fanno cinema, e non cineasti che realizzano un cinema intenzionalmente poetico¹⁷⁵.

La settima arte iraniana indissolubilmente si lega alla poesia, poiché con essa si è evoluta storicamente e sensibilmente, assumendone le forme, i topoi, le figure retoriche, e un'affine sensibilità umanistica. Khatereh Sheibani spiega, infatti, che la creazione del cinema d'autore iraniano negli anni Sessanta ha coinciso con gli attimi decisivi della costruzione della poesia persiana in era moderna¹⁷⁶. Cinema e poesia, in Iran, sono quindi reciprocamente implicati, e la loro co-implicazione emerge, con forza, nel cinema di Kiarostami, che – sempre Sheibani – descrive come segue:

A poetry in which it is the immediate manifestation of our hearts and souls, in their existential being, apprehended in their actuality. Human behavior reveals the human-ness of human beings caught in the act of being themselves, rather than creatures of history, culture or circumstance.¹⁷⁷

Continuando a riferirsi alla peculiare estetica kiarostaminiana, Khatereh Sheibani introduce una riflessione sulla sua capacità di creare una «realtà estetica» tramite un approccio non manipolativo al cinema, in contrapposizione alla «realtà senza soluzione di continuità» che naturalizza ciò che rappresenta come realtà, approccio che viene impiegato nel cinema mainstream hollywoodiano.¹⁷⁸

Il modo in cui Abbas Kiarostami dipinge la realtà rurale iraniana, la presenza autentica dei piccoli attori non professionisti, l'approccio quasi-documentaristico di film quali *La mela* di Samira Makhmalbaf, l'attenzione alle verità scomode di cineasti quali Jafar Panahi, sono tutti esempi di espedienti che contribuiscono alla realizzazione di ciò che è stato denominato «Neorealismo iraniano». Già con Chaudhuri e Finn è

¹⁷⁴Intervista a Ehsan Khoshbakht, in appendice all'elaborato.

¹⁷⁵Anche Kiarostami ha dedicato parte della sua creatività alla scrittura di raccolte poetiche.

¹⁷⁶Sheibani, Khatereh, "Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry", cit., p. 509.

¹⁷⁷Ivi, p. 534.

¹⁷⁸Ivi, p. 512.

stata introdotta la nozione di realismo poetico iraniano, la cui ispirazione è stata ricondotta al cinema del Neorealismo sviluppato in Italia tra gli anni Quaranta e Cinquanta.

Alberto Barbera¹⁷⁹ specifica che, quello al Neorealismo italiano, è un debito di riconoscenza che i cineasti iraniani hanno sempre confessato, poiché fu questa cinematografia a costituire il punto di riferimento nello sviluppo di un proprio linguaggio cinematografico: l'utilizzo di attori non professionisti, bambini, la predilezione per il disagio sociale e le classi operaie, lo stile essenziale, l'assenza di drammatizzazione. Eppure, secondo Barbera, è lo stesso elemento strettamente poetico a definire la rottura con l'antenato italiano.

Ehsan Khoshbakht¹⁸⁰, a questo proposito, aggiunge che, pur essendo ispirati dalla corrente neorealista italiana, i cineasti iraniani non hanno mai realizzato dei film puramente neorealistici. Al contrario, essendo iraniani, il loro cinema è geneticamente andato in direzioni diverse rispetto al cinema italiano.

Il realismo poetico-umanistico del cinema iraniano, risultante della composizione degli elementi sopra descritti, si caratterizza, inoltre, di una sorta di de-drammatizzazione che investe la storia. Essa ha l'effetto di bloccare il processo di identificazione con i protagonisti, implicando, di conseguenza, una maggior attenzione nei confronti di altri aspetti del film, ad esempio, alle immagini virtuali che ritornano, poi, nella memoria dello spettatore.¹⁸¹

Questa caratteristica, oltre che portare l'attenzione dello spettatore verso l'immagine, ne comporta un leggero spiazzamento. Azadeh Farahmand spiega che questo atteggiamento caratterizza in particolare – ma non solo – i film di Kiarostami: il cineasta, infatti, inserisce spesso una figura mediatrice, attraverso il quale lo spettatore rinuncia a uno scambio paritario e a un coinvolgimento compassionevole nei confronti degli altri personaggi del film¹⁸². Farahmand specifica che, al più, lo spettatore si avvicina al soggetto provando una qualche forma di simpatia, senza tuttavia procedere verso l'identificazione.

¹⁷⁹Intervista ad Alberto Barbera, in appendice all'elaborato.

¹⁸⁰Intervista ad Ehsan Khoshbakht, in appendice all'elaborato.

¹⁸¹Chaudhuri, Shohini, Finn, Howard, "The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema", cit., p. 51.

¹⁸²Farahmand, Azadeh, *Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema*, cit., p. 100.

The viewer is thus protected from any shock, unpleasant encounter or guilty conscience. He can maintain his distance and remain uninvolved, be fascinated, securely appreciative of the exotic locales, as though viewing an oriental rug, whose history he does not need to untangle.¹⁸³

In *Location (Physical Space) and Cultural Identity in Iranian Films*, Mehrnaz Saeed-Vafa analizza l'utilizzo della de-drammatizzazione in riferimento ad un altro aspetto fondamentale del cinema iraniano: il luogo delle riprese. Secondo Saeed-Vafa, la predilezione per le scene girate in esterni è da ricondurre, nel cinema iraniano, ad una sorta di «versione cinematografica dell'hijab»:

The predominance of exterior and open spaces as locations in Iranian films is also due to the cultural notion of privacy. Many filmmakers resort to exterior scenes and public spaces – a cinematic version of *hejab* – in order to talk about their inner feelings.¹⁸⁴

Mehrnaz Saeed-Vafa spiega che uno degli elementi che più attraggono il pubblico non-iraniano è, indubbiamente, il luogo in cui vengono effettuate le riprese. Pur sprovvisti di visto, gli spettatori non-iraniani possono visitare differenti parti dell'Iran e costruire una sorta di mappa mentale del Paese, nonché della sua cultura. Il paesaggio è una delle componenti fondamentali del realismo iraniano, e una delle peculiarità più apprezzate nel cinema iraniano, che lo rende più fascinoso e più esoticamente appetibile per un pubblico internazionale che brama una rappresentazione autentica di una realtà che non conosce o che percepisce essere, il più delle volte, travisata. I film del realismo iraniano riprendono non solo persone, ma anche luoghi che, nella loro quotidianità, sembrano quasi colti di sorpresa. Questa autenticità viene eletta per informare il pubblico occidentale della vera vita del popolo iraniano, e come esso abita lo spazio in cui è insediato. Emergono così, quasi naturalmente, le strutture delle città e dei villaggi, la cultura, la mentalità e le tradizioni, nonché le condizioni politiche e sociali, e – quasi voyeuristicamente – si rivelano le vite delle donne velate.¹⁸⁵

¹⁸³Ivi, p. 101.

¹⁸⁴Saeed-Vafa, Mehrnaz, *Location (Physical Space) and Cultural Identity in Iranian Films*, in Tapper, Richard, *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, I.B. Tauris, London New York 2002, p. 204.

¹⁸⁵Ivi, pp. 200-201.

I luoghi dell'Iran sembrano essere colti dal cinema per come essi si manifestano all'occhio umano: senza alterazione. Secondo Mehrnaz Saeed-Vafa, in questi paesaggi è possibile confermare le immagini preesistenti o le fantasie sull'Iran quale luogo esotico e terra del mistero (legate all'immaginario mitico dell'antica Persia), oppure individuarne la miseria, senza filtri alcuni.

Ad ogni modo, Saeed-Vafa conferma l'attenzione scaturita da «low-budget but exotic, ideologically charged Iranian landscape locations»¹⁸⁶, che negli anni Novanta hanno offerto una drastica alternativa agli immaginari artificiali e computerizzati propinati da Hollywood.

In conclusione, un ultimo contributo all'analisi del fascino provocato dai luoghi dell'Iran proviene da Bruno Di Marino¹⁸⁷, che approfondisce la figura di Kiarostami non solo dal punto di vista del suo lavoro da cineasta, ma anche focalizzandosi sul suo impegno nell'arte fotografica. I suoi soggetti privilegiati – spiega – sono stati soprattutto i paesaggi, che imperano non solo nella sua fotografia ma anche, com'è evidente, nel suo cinema. Kiarostami viene descritto da Di Marino come «poeta dell'essenzialità»¹⁸⁸: le sue storie, che si costruiscono attorno a *semplici eventi* e semplici personaggi, si articolano sulla drammaturgia dell'ambiente naturale circostante. Il suo cinema è di un profondo umanesimo, eppure, nei suoi paesaggi, poche sono le figure umane che compaiono e, se lo fanno, non sono altro che figure a completamento di un quadro naturale che si presenta allo spettatore nella sua immediatezza.

In questa sua rara capacità di cogliere il paesaggio e tutto ciò che, nell'attimo in cui viene inquadrato, non riesce a scappare dal suo cine-occhio, Kiarostami dimostra di avere un approccio umanistico nei confronti della natura, e un approccio naturalistico nei confronti dell'umanità, il tutto colto nell'immediatezza della quotidianità.

¹⁸⁶Ivi, p. 203.

¹⁸⁷Di Marino, Bruno, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 123-128.

¹⁸⁸Ivi, p. 126.



Frame del film *Il palloncino bianco*, Jafar Panahi, 1995.

3.2 Ricezione internazionale: un'analisi della critica festivaliera

Il 9 giugno 1990 Alessandra Levantesi scrive un articolo per *La Stampa* che si intitola *Il cinema di Khomeini è un bambino che corre*, che descrive uno dei suoi primi incontri con il cinema iraniano post-rivoluzionario, alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro.

Bashu non è che uno dei tanti bambini che sono passati sugli schermi iraniani di Pesaro in questi giorni. Bambini che assistono in qualità di testimoni o mediatori a drammi familiari («Oltre il fuoco» di Kianush Ayyary). Bambini che non fanno altro che correre, nel senso letterale della parola, lungo le spiagge, nei campi e nei deserti, per raggiungere qualcosa, per aiutare qualcuno, per inseguirsi.¹⁸⁹

Levantesi rivela un grande interesse per il nuovo cinema iraniano, una curiosità che trasuda dalla descrizione dell'interazione con i cineasti presenti alla presentazione dei film a Pesaro: «Siete consapevoli di vivere in una teocrazia dove potere politico e religioso si identificano?», è stato chiesto, «Sì, lo siamo» è stata la risposta.

La curiosità scaturita dal cinema iraniano, che negli anni Novanta si era appena affacciato al mondo festivaliero, sembra essere alimentata da un certo senso di stupore che si accompagna alla visione di film quali *Bashu, il piccolo straniero*, espresso come segue dalla critica:

Abbiamo visto film di alto livello espressivo, mai banali, a volte decisamente belli, ma non abbiamo visto quello che pensavamo di vedere, ovvero il volto dell'Iran oggi. Non che dal Paese ove alcuni giorni fa 3 milioni di persone si riunivano a piangere fanaticamente l'anniversario della morte di Khomeini, dove le adultere vengono lapidate, dove si fa giustizia sanguinaria e sommaria dei prigionieri politici, ci si aspettasse un cinema del dissenso. Ci si aspettava prodotti celebrativi del regime, slogan, bandiere. Invece niente.¹⁹⁰

¹⁸⁹Levantesi, Alessandra, "Il cinema di Khomeini è un bambino che corre", *La Stampa*, 9 giugno 1990, http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,14/articleid,0906_01_1990_0132_0014_12424986/.

¹⁹⁰Ibidem.

Questo senso di spiazzamento sembra essere quello a cui allude Bill Nichols in *Discovering Form, Inferring Meaning*: non si rintracciano, in questi film di bambini che corrono, le immagini di violenza e di dispotismo che invece popolavano i media internazionali nello stesso periodo. Non è possibile confermare (ma neppure sovvertire) quei pregiudizi che venivano alimentati dalla televisione e dai giornali del tempo.

Similmente si esprime anche Steve Della Casa nel novembre dello stesso anno (1990), quando presenta a *La Stampa* la rassegna dedicata all'*Iranian Young Cinema Society*, da lui curata per la sezione *Proposte* dell'ottava edizione del Festival Cinema Giovani di Torino.

Solo due anni fa i film iraniani hanno iniziato a circolare all'estero e subito sono apparsi molto diversi dalle attese. *Corridor* ha vinto a Rimini nell'89. Poi, quest'anno a Pesaro, ci sono state altre conferme: è un cinema poco ideologico, assolutamente non coerente con l'immagine ufficiale del paese. Un assaggio della produzione dell'IYCS l'abbiamo visto a Pesaro e ci è sembrato che valesse la pena portarlo qui. [...] In generale sono storie semplici, dedicate ai bambini o con bambini per protagonisti. Alcuni, oltre a rendere bene l'idea di una società tutto sommato poco nota, sono carichi di poesia.¹⁹¹

Questa testimonianza di Steve Della Casa del 1990, agli albori di quello che si stava delineando come Nuovo Cinema Iraniano, sembra già in grado di restituire un'idea primordiale dei caratteri del cinema dell'Iran: la poesia, l'essenzialità, la concentrazione su storie semplici spesso condotte dai bambini, e un'(apparente) assenza di ideologia.

Nello stesso articolo di Maria Teresa Martinengo, dal titolo *I piccoli registi dell'Iran. Hanno solo 14 anni i cineasti del dopo Khomeini*, la giornalista introduce il pubblico al cinema della *Iranian Young Cinema Society* spiegando che il cinema proposto dalla scuola, mostrato all'edizione del 1990 del Cinema Giovani di Torino, è una sorta di «cinema come eravamo»¹⁹², che ritorna all'adolescenza, ma anche a tipi

¹⁹¹Intervista a Steve Della Casa, riportata in Martinengo, Maria Teresa, "I piccoli registi dell'Iran. Hanno solo 14 anni i cineasti del dopo Khomeini", *La Stampa*, 13 novembre 1990, http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,25/articleid,1309_02_1990_0302_0025_19414398/

¹⁹²Martinengo, Maria Teresa, "I piccoli registi dell'Iran. Hanno solo 14 anni i cineasti del dopo Khomeini", cit.

di tecnologie che sembrano ormai obsoleti e che ricordano i primi approcci al cinema di molti autori italiani con il Super 8¹⁹³. Martinengo specifica che il cinema iraniano è stato definito dall'Unesco come quello a più alto contenuto educativo, e che ciò è comprensibile dal momento in cui le storie di questa nuova cinematografia sono «semplici, spesso spezzoni di realtà»¹⁹⁴.

Recensendo il film determinante il successo del cinema iraniano in ambito internazionale, *Dov'è la casa del mio amico?* di Abbas Kiarostami, per *La Repubblica*, Alberto Farassino scrisse, da Locarno nel 1989, che il cinema più bello stava arrivando dall'Oriente, proprio per quei caratteri che, un anno dopo, avrebbero citato Alessandra Levantesi e Maria Teresa Martinengo, entrambe per *La Stampa*. Farassino, infatti, scrive:

[*Dov'è la casa del mio amico?*] Lo si poteva credere un film di regime poiché è prodotto da un Istituto per lo sviluppo intellettuale dei bambini e dei giovani, ma non ha nulla dell'opera di propaganda anche se non rinuncia a un suo discorso sulla società e le sue vecchie abitudini. Lo spunto drammatico è semplicissimo, degno di *Ladri di biciclette*.¹⁹⁵

Confermando il pregiudizio che investiva la critica italiana nei confronti dei film iraniani (ovvero quello che i film provenienti dal regime islamico dovessero essere «film di regime»), la recensione del Pardo di Bronzo del 1989 introduce anche un'altra peculiarità dell'approccio della critica italiana al cinema iraniano (e non solo): il riconoscimento della paternità al cinema neorealista italiano.

Già Irene Bignardi, nel recensire *Il palloncino bianco* di Jafar Panahi, lo descrive come «un piccolo gioiello di neorealismo iraniano»¹⁹⁶, un termine consolidato nella seconda metà degli anni Novanta, e che, il più delle volte, viene accostato al cinema dei bambini.

¹⁹³Nanni Moretti, ad esempio, gira il suo primo film *Io sono un autarchico* (Id., Nanni Moretti, 1976) interamente in Super 8.

¹⁹⁴Ibidem.

¹⁹⁵Farassino, Alberto, “Viene dall'Oriente il cinema più bello”, *La Repubblica*, 10 agosto 1989, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/08/10/viene-dall-oriente-il-cinema-piu-bello.html?ref=search>.

¹⁹⁶Bignardi, Irene, “Il palloncino bianco”, *La Repubblica*, 14 gennaio 1996, <https://www.cinematografo.it/film/il-palloncino-bianco-rqarcuw2>.

Nel 1998, infatti, Roberto Nepoti introduce per *La Repubblica*, tre film in selezione alla 51esima edizione del Festival di Locarno: *Un semplice evento*, tributo al regista allora appena scomparso Sohrab Sahid Saless; *Raghs-e-khak (La danza della polvere*, Abolfazl Jalili, 1998) e *La mela*, il cui esordio era avvenuto a maggio, a Cannes.

Nepoti spiega che il binomio bambini-neorealismo non è nuovo nel cinema; al contrario, i bambini sono il soggetto privilegiato di un cinema nascente, di nuove onde agli albori, e che questa tendenza è rintracciabile anche nei film che hanno fatto la storia del Neorealismo italiano, quali *Ladri di biciclette*, *Paisà* (Id., Roberto Rossellini, 1946) e *Germania anno zero* (Id., Roberto Rossellini, 1948).

I bambini, insomma, non solo attribuiscono un'aria di freschezza ad una cinematografia, ma ne segnalano, in diversi casi, un particolare fervore.

I bambini sono una delle grandi rimozioni del cinema adulto. Nei Paesi industriali ad economia forte, la loro presenza è destinata tutt' al più ai coetanei, col cosiddetto "cinema per ragazzi"; ma avviene che, in periodi e aree geografiche dove le trasformazioni politiche, sociali, culturali sono più forti, i bambini diventano protagonisti di "vagues" cinematografiche tra le più innovative e importanti. È accaduto nel nostro neorealismo (*Ladri di biciclette*, *Paisà*, *Germania anno zero*); accade da qualche anno, con grande evidenza, in quella che è probabilmente la cinematografia più vitale di oggi, ovvero il cinema dell'Iran.

Anche Fabio Bo, recensendo l'esordio alla regia di Bahman Ghobadi, *Il tempo dei cavalli ubriachi*, per *Il Messaggero*, elenca i caratteri peculiari della *nouvelle vague* iraniana rintracciandone una certa vicinanza a quelli del Neorealismo:

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.¹⁹⁷

¹⁹⁷Bo, Fabio, "Il tempo dei cavalli ubriachi", *Il Messaggero*, 6 aprile 2001, <https://www.cinematografo.it/film/il-tempo-dei-cavalli-ubriachi-ef9fxwyr>.

Anche Natalia Aspesi, sempre in riferimento a *Il tempo dei cavalli ubriachi*, traccia un parallelismo tra le emozioni convogliate dal film e quelle del Neorealismo italiano degli anni Quaranta, specificando che la meraviglia del lavoro di Ghobadi «sta nel modo, mai lacrimoso, mai eccessivo, con cui nelle inquadrature semplici, intense, racconta una storia vera»¹⁹⁸.

Il termine di paragone con il Neorealismo italiano, tuttavia, deve essere inserito nella generale pratica conoscitiva che si applica a tutto ciò che è nuovo. Se, da una parte, il Neorealismo ha indubbiamente giocato un ruolo di mentore – per così dire – nei confronti del cinema dell'Iran, d'altra parte, come spiega Barbera nell'intervista di agosto, quando si guarda qualcosa di cui non si posseggono né codici né riferimenti, è necessario cercare di ricondurlo alla cultura che già si conosce, a strumenti interpretativi di cui già si conoscono i modi di applicazione.¹⁹⁹

Conscio di tale dinamica conoscitiva è, indubbiamente, Jonathan Rosenbaum, il quale, nella recensione alla Palma d'Oro del 1997, *Il sapore della ciliegia*, intende giustificare i riferimenti da lui utilizzati per comprendere Kiarostami (e, più in generale, il cinema dell'Oriente).

The history of Iran can't be matched up precisely with the history of the West, however much we may wish to establish points of contact and convergence. For that matter, the state of the Western world at mid-century reflected in the innovations of Bresson, Tati, Godard, Rivette, and Antonioni can't be matched up precisely with the state of the planet at the century's end reflected in the innovations of Kiarostami and others. [...] Kiarostami's narrative elisions and his sense of time passing remind me of those films only because those films are part of my world and my vocabulary for understanding it.²⁰⁰

Oltre a tracciare la parentela tra il cinema iraniano e il cinema del Neorealismo italiano, la critica occidentale riconosce al cinema dell'Iran un che di «poetico». La critica cinematografica festivaliera, infatti, difficilmente sembra lasciarsi scappare quest'attributo, che ricorre in molte delle recensioni dei film iraniani degli anni

¹⁹⁸Aspesi, Natalia, "Il tempo dei cavalli ubriachi", *D*, 24 aprile 2001, <https://www.cinematografo.it/film/il-tempo-dei-cavalli-ubriachi-ef9fxwyr>.

¹⁹⁹Intervista ad Alberto Barbera, in appendice all'elaborato.

²⁰⁰Rosenbaum, Jonathan, "Taste of Cherry", *Chicago Reader*, 28 maggio 1998, <https://chicagoreader.com/film/fill-in-the-blanks/>.

Novanta. Un caso emblematico è ancora Jonathan Rosenbaum che, recensendo *La mela* nel 1998, descrive l'esordio della diciottenne Samira Makhmalbaf come segue:

The first feature of Samira Makhmalbaf (the eldest daughter of Iranian writer-director Mohsen Makhmalbaf, who furnished the script and edited) is a wonder—a comic, lyrical, and “politically incorrect” poetic docudrama so acutely focused in its characters and ethics that it can afford to be relaxed about them, all the more remarkable coming from a director still in her teens.²⁰¹

Questa percezione di poeticità del cinema iraniano, è bene specificare, non si è esaurita nella corrente del Nuovo Cinema Iraniano degli anni Novanta. Nella recensione del film di Vahid Jalilvand, *Oltre il muro*, presentato all'ultima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica (2022), Mario Turco descrive il film come una commistione di «piccoli momenti poetici»²⁰² che rendono grande il film.

Tornando a Rosenbaum, tuttavia, è da notare che l'espressione «docudrama» da lui utilizzata rivela un altro tratto interessante per la critica di qualche decennio fa: il cinema iraniano è sempre in bilico sul confine tra finzione e realtà. Così, infatti, Jeremy Lehrer, recensendo anche lui *La mela*, parla di un «complex melange of documentary and fiction»²⁰³. Lehrer, inoltre, dopo aver individuato che *La mela* esplora cosa accade quando la vita vera entra a contatto con il cinema, riconosce nel film un denso strato di simbolismo, che si traduce in un grido contro l'oppressione. (Egli, infatti, descrive il film come «a deeply moving film about the human spirit and the inevitable thirst for knowledge and freedom»²⁰⁴).

Sul confine finzione-realtà gioca Mohsen Makhmalbaf in *Pane e fiore*, che secondo Alessandra Levantesi «si carica delle ambiguità della vita, procedendo sul suo doppio binario narrativo»²⁰⁵.

²⁰¹Rosenbaum, Jonathan, “The Apple”, 23 ottobre 1998, <https://jonathanrosenbaum.net/1998/10/the-apple/>.

²⁰²Turco, Mario, “Oltre il muro, di Vahid Jalilvand”, *Sentieri selvaggi rivista online*, 8 settembre 2022, <https://www.sentieriselvaggi.it/beyond-the-wall-di-vahid-jalilvand/>.

²⁰³Lehrer, Jeremy, “God and Satan in The Apple”, *Indiewire*, 24 febbraio 1999, <https://www.indiewire.com/1999/02/samira-makhmalbaf-god-and-satan-in-the-apple-82358/>.

²⁰⁴Ibidem.

²⁰⁵Levantesi, Alessandra, “Pane e fiore”, *La Stampa*, 28 giugno 1997, <https://www.cinematografo.it/film/pane-e-fiore-ynpiup0x>.

Roberto Nepoti, invece, riferendosi al film in concorso a Locarno nel 1997, *Lo specchio* di Jafar Panahi, descrive il limite incerto tra finzione e realtà come il «tema topico»²⁰⁶ del Nuovo Cinema Iraniano.

Lo stesso tratto viene, infine, ricondotto al cinema di Abbas Kiarostami sempre da Roberto Nepoti che, recensendo *Dov'è la casa del mio amico?*, riconduce il tratto infantile e il senso di autenticità ad un perfetto connubio, e nel farlo lascia intravedere una certa insofferenza per un cinema che, ormai, sembra aver nauseato molti cinefili: quello hollywoodiano.

Il cinema del maestro iraniano è, del resto, particolarmente congeniale alla rappresentazione dell'infanzia sullo schermo, perché il suo continuo andare e venire tra realtà e finzione permette ai giovanissimi protagonisti di mostrarsi in tutta la loro verità, fuori dai manierismi che rendono insopportabili tanti mocciosi-prodigio del cinema di fiction hollywoodiano.²⁰⁷

La critica cinematografica sembra, infatti, notare nel cinema iraniano una via d'uscita dal modo di fare cinema hollywoodiano, una vera e propria alternativa, che viene talvolta descritta – forse in termini esasperati – come un intenzionale scostamento da *quei* temi, *quelle* tecniche, *quel* modo di approcciarsi al reale. Nella recensione di *Dah (Dieci, Abbas Kiarostami, 2002)*, Levantesi scrive:

In dieci lezioni il regista condensa il senso del suo cinema, che si ispira sempre e soltanto alla realtà in una messa in scena il più possibile priva di artifici. Dalla scoperta per lui fondamentale della camera digitale al modo di lavorare con gli attori non professionisti, e citando Nietzsche, Zavattini e Olmi, Kiarostami pone come centrale al suo lavoro il problema dell'Esistenza, che va ben al di là delle singole tematiche personali o socio-economiche. Da qui la critica al cinema hollywoodiano, che invece è quintessenza della finzione, dello stereotipo, della manipolazione delle coscienze e tuttavia, ovunque

²⁰⁶ Nepoti, Roberto, “Il Festival dei censurati”, *La Repubblica*, 10 agosto 1997, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/08/10/il-festival-dei-censurati.html?ref=search>.

²⁰⁷ Nepoti, Roberto, “L'Iran visto dai bambini”, *La Repubblica*, 14 agosto 1998, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/08/14/iran-visto-dai-bambini.html?ref=search>.

vincente: perfino in Iran dove, nota con umorismo il maestro, tutti gridano in strada «A morte gli Usa», ma quando si tratta di film li pretendono all'americana.²⁰⁸

L'allontanamento dai noti paradigmi del cinema hollywoodiano, tuttavia, rende il cinema iraniano indubbiamente più difficile da digerire. La recensione di Jonathan Rosenbaum di *E la vita continua* per *Chicago Reader* (1992) tenta di giustificare il difficile approccio al cinema iraniano che, a differenza di quello mainstream americano, non concede divisioni manicheistiche o personaggi stereotipati. La difficoltà, secondo Rosenbaum, risiede nel riconoscimento dello «straniero» come una figura complessa, i cui caratteri non sono riconducibili a «noi» (occidentali), né per differenza, né, tantomeno, per somiglianza.

È affascinante considerare i fattori ideologici che influenzano la formazione dei canoni cinematografici, soprattutto quando si tratta di film che ritraggono culture sconosciute. Senza pensarci troppo, tendiamo a preferire i film americani che suggeriscono che gli stranieri sono proprio come noi [...] o che sono diavoli provenienti da un altro pianeta [...] La possibilità che non siano né l'uno né l'altro è spesso più di quanto i media riescano a gestire, con la sfortunata conseguenza che i film hanno meno probabilità di sfondare quando ritraggono gli stranieri come esseri complessi che non sono copie carbone di noi stessi - film, insomma, che hanno un approccio umano ma non necessariamente idealista o sentimentale o borghesemente umanista. Quando si tratta di film stranieri che ritraggono la propria cultura, si applicano le stesse regole, ma con una forza ancora maggiore.²⁰⁹

Nella stessa recensione, contestualmente, Rosenbaum rintraccia uno dei motivi che rendono il cinema di Kiarostami un cinema universale: il suo approccio alla realtà - spiega - sembra essere in grado di coglierne il senso profondo, e che sia applicato alla realtà iraniana del Gilan, dopo un terremoto, o a quella americana di Miami, dopo un uragano, poco cambia (se non per quella che il critico chiama «la cruda bellezza del terreno iraniano»).

Similmente, riguardo all'universalità del linguaggio iraniano, Rosenbaum si esprime quattro anni dopo, nel 1996, dopo la presentazione del film *Il palloncino*

²⁰⁸Levantese, Alessandra, "Il senso di Kiarostami per se stesso", *La Stampa*, 15 maggio 2004, http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/Itemid,3/action,detail/id,0192_01_2004_0133_0033_1339816/.

²⁰⁹Rosenbaum, Jonathan, "And Life Goes On", *Chicago Reader*, 22 ottobre 1992, <https://chicagoreader.com/film/iranian-sights/> - (Traduzione mia).

bianco al Festival del Cinema di Cannes, che valse all'esordiente Jafar Panahi la *Camera d'Or*. Rosenbaum utilizza l'espressione «Panahi has served up the universe in a teacup»²¹⁰ spiegando che, sebbene questa metafora possa sembrare eccessiva e pretenziosa, l'universo costruito da Panahi e la realizzazione del denso continuum spazio-temporale che connota il film hanno insegnato al critico molto di più sul flusso temporale nella vita di tutti i giorni, rispetto a qualsiasi altra pellicola realizzata negli Stati Uniti.

Nel recensire l'esordio cinematografico di Jafar Panahi, inoltre, Jonathan Rosenbaum si cura di commentare le critiche al film, quelle che reputa essere dei travisamenti derivanti dalla superficialità e, insieme, dal pregiudizio, con cui molti critici occidentali si sono approcciati a *Il palloncino bianco*. Se il film è sembrato una sciocchezza da poco e di un realismo «convenzionale», forse allora la critica ha perduto qualche dettaglio:

Critics who describe this movie as fluff or as conventional realism—and a surprising number do, even some of the film's more enthusiastic partisans—have to ignore a good deal of what happens to arrive at such conclusions. They have to overlook such peculiarities as the sound editing, which periodically foregrounds the radio reports about how much time remains before the New Year—reports that, unless I missed something, are never accompanied by any visible radio. They have to repress Panahi's formal decision to shoot all the action in the streets and alleys of a small patch of Tehran, apart from the airy interiors of a couple of shops—which places domestic interiors out of bounds [...] These critics also have to overlook the highly unconventional swerve in the film's narrative trajectory that ultimately leaves us not with Razieh or Ali, who run off to join their parents, but with an Afghan balloon seller (Aliasghar Samadi), who becomes an important character only in the film's final act.²¹¹

Rosenbaum prende come esempio emblematico di travisamento dei contenuti e della forma del film la recensione di Simon Louvish per la rivista *Sight and Sound*, il quale conclude il proprio articolo con l'augurio che l'attenzione di Cannes e della

²¹⁰Rosenbaum, Jonathan, "Toddler Time, The White Balloon", *Chicago Reader*, 7 marzo 1996, <https://chicagoreader.com/film/toddler-time/>.

²¹¹Ibidem.

distribuzione mondiale si posi su qualche altra cinematografia che non sia così leggera e superficiale.

Louvish critica aspramente la «semplicità» con cui Kiarostami prima, e Panahi poi, mettono in scena a-problematicamente costumi e valori tradizionali che, secondo lui, dovrebbero essere invece evidenziati e interrogati. «The ubiquitous imagery of chador-clad women, fulfilling their traditional roles, if also driving jeeps on occasion, is an everyday Iranian reality, but I may not be alone in finding it oppressive»²¹². Simon Louvish argomenta che, così come Rakhshan Bani-Etemad in *Nargess*, anche gli altri cineasti dovrebbero essere intenzionati a realizzare una cauta critica sociale, sfidando la realtà sociopolitica in cui vivono, mentre tentano di metterla a nudo.

Questo tipo di commento, argomenta Rosenbaum, rivela l'esistenza di una disparità di aspettative che si manifesta tra l'approccio al cinema occidentale e quello al cinema orientale (o, più generalmente, non-americano).

Secondo Rosenbaum, però, pretendere che i cineasti iraniani si assumano la responsabilità di realizzare un cinema politico, affrontando i temi della schiavitù delle donne in Iran, dell'oppressione politica, o del dispotismo religioso, implica un'altra forma di asservimento: quello del cinema iraniano alle aspettative della critica cinematografica occidentale.

Il disappunto di Louvish per il cinema iraniano, tuttavia, non risiede unicamente nell'assenza di un evidente schieramento politico, ma anche nell'ovvietà della scelta del cinema infantile. Secondo lui, infatti, così come accadde nel cinema sovietico durante il periodo della Guerra Fredda, la scelta del soggetto-bambino permette di realizzare un cinema a-politico, basato su uno spirito di solidarietà tra esseri umani che si accontenta di trattare le persistenti questioni sociopolitiche solo trasversalmente.

The Iranian cinema has been carving out a niche in a genre which might be called low-intensity third-world neo-realism. A previous art house success, Amir Naderi's *The Runner* (1984), was told, like *The White Balloon*, from a child's point of view. Children, being pre-political, are an obvious subject in a country whose art is tightly controlled by the government and subject to the strictures of an Islamic State. As in the Cold War Soviet cinema, filmmakers take refuge in a broadly based humanism, which highlights the daily

²¹²Louvish, Simon, "The White Balloon", *Sight and Sound*, gennaio 1996, <https://scrapsfromtheloft.com/movies/white-balloon-badkonak-esefid/>.

solidarity of ordinary people while being able to comment obliquely on persistent social problems.²¹³

In risposta a questo commento, Rosenbaum continua ad argomentare il suo dissenso nei confronti di una critica cinematografica piuttosto superficiale, che non è in grado di valutare le pretese proiettate verso le nuove cinematografie. Louvish, sorvolando i dettagli di un cinema che parla per non-detti, sembra esigere dal cinema iraniano un impegno politico che, come nota Rosenbaum, è assente nel cinema americano. Portando l'esempio di un paio di film dal contenuto discutibile che sarebbero stati proiettati quella settimana a Chicago, il critico sottolinea l'inconsistenza dei tanti film americani (con poche, pochissime eccezioni), e ironicamente si chiede se, secondo critici quali Simon Louvish, dovrebbe essere quello l'esempio da seguire per il cinema iraniano.

²¹³Ibidem.



Frame del film *Close Up*, Abbas Kiarostami, 1990.

3.3 Oltre la ricezione: cause ed effetti dell'attenzione della critica festivaliera

«Like many other cinephiles, I was intrigued with the idea that Iran – a country that couldn't possibly have a worse image in the U.S., even in most so-called progressive circles – was producing a cinema of international caliber under the mullahs»²¹⁴.

Così, nel 2006, l'allora Direttore di Programmazione della *Film Society of Lincoln Center*, Richard Peña, spiega quali sono i motivi per cui il cinema iraniano riscosse un grande successo internazionale durante il periodo di sua massima fioritura: gli anni Novanta. La domanda che si pone è: «What was it that American audiences responded to in Iranian films?»²¹⁵ – una domanda che potrebbe essere estesa al pubblico mondiale dei festival cinematografici internazionali.

La sua risposta implica la considerazione di diversi fattori. Il primo elemento ad aver giocato la sua parte, spiega Peña, è stato lo shock, quello stesso spiazzamento che manifesta Alessandra Levantesi nel 1990 nel trovarsi di fronte a «bambini che corrono»²¹⁶.

Like me, many of the even most adventurous filmgoers had simply assumed that no cinema could exist in a country that forbade or severely curtailed so much art, so the revelation of these films was shattering in the best possible way for a number of misconceptions.²¹⁷

Non solamente l'Iran era in grado di produrre cinema sotto la stretta censura del regime islamico, ma stava proponendo un cinema che nulla aveva a che fare con la guerra o con la propaganda, al contrario, stava realizzando un cinema dal respiro internazionale, una *nouvelle vague*.

Le immagini che Peña descrive come spiazzanti, tuttavia, non si riferiscono unicamente a quelle dentro lo schermo. Egli, infatti, racconta la sensazione di attonimento nel vedere la regista Rakhshan Bani-Etemad, vestita del suo *chador* nero, presentare *Nargess*, film che narra la storia di un triangolo amoroso ambientato in una Teheran criminale.

²¹⁴Peña, Richard, "Iranian Cinema at the Festivals", *Cineaste*, 2006, p. 40.

²¹⁵Ivi., p. 41.

²¹⁶Levantesi, Alessandra, "Il cinema di Khomeini è un bambino che corre", cit.

²¹⁷Peña, Richard, "Iranian Cinema at the Festivals", cit., p. 41.

Le immagini mostrate dai film iraniani e quelle associate alle persone in carne ed ossa provenienti dall'Iran, per Peña, non potrebbero essere più diverse dalle aspettative del pubblico statunitense. I soggetti della *nouvelle vague* iraniana e la delicatezza con cui questi stessi venivano trattati hanno innescato il dubbio che, forse, l'Iran fosse un paese molto più complesso di ciò che veniva semplicemente raccontato dai media e che, così come articolato da Jonathan Rosenbaum nella sua recensione²¹⁸ di *E la vita continua* del 1992, i film iraniani stavano presentando una cultura diversa e individui complessi, impossibili da ricondurre ad una divisione manicheistica di buoni e cattivi, e lo stavano facendo in modi che non lasciavano spazio all'assestamento di pregiudizi e convinzioni sbagliate, alimentati dai media internazionali.

Il riferimento di Peña a questo sbigottimento può essere ricondotto a qualche forma di autenticità che «l'esperienza iraniana» sembra donare allo spettatore. Se la verità non è quella a cui si accede attraverso i media, allora, forse, traspare dalle pellicole dei cineasti iraniani.

Alla domanda che posi ad Alberto Barbera durante l'intervista di agosto, «Perché ci affascina il cinema iraniano?», il Direttore Artistico della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica rispose:

Il cinema iraniano ci affascina poiché diventa lo strumento di conoscenza di un paese di cui ignoriamo quasi tutto. Pochi turisti privilegiati vanno in Iran alla scoperta di un Iran passato, della bellezza dei paesaggi, o di quello che rimane dell'antico splendore di certe città. L'informazione è così carente e frammentaria rispetto all'Iran, che non aiuta ad averne una percezione corretta. Lo strumento più efficace, lo è sempre stato, è il cinema, che ha una forza da questo punto di vista, di conoscenza e di svelamento di realtà, che poche altre forme d'arte possiedono. È diretto, concreto, immediato – anche quando è metaforico o allegorico. Tu vedi un film iraniano e hai la percezione di cogliere qualcosa di quel paese, in tutta la sua complessità politica, sociale, ideologica ed estetica. Credo che sia questo ad affascinarci: vedere oggi i film iraniani vuol dire accedere a uno dei pochi strumenti di conoscenza non banale, non superficiale, non giornalistico, di quello che il paese è oggi. Si apprende molto di più guardando 2-3 film iraniani in un anno, che le poche notizie che arrivano nei nostri giornali.²¹⁹

²¹⁸ Rosenbaum, Jonathan, "And Life Goes On", cit.

²¹⁹ Intervista ad Alberto Barbera, in appendice all'elaborato.

Quest'attrazione per l'«autentico», tuttavia, non va ridotta ad una qualche velleità di esotismo. La componente autentica del cinema iraniano si rintraccia anche in quel senso di mistero che, precisa Richard Peña, non corrisponde al mero esotismo. Quando parla di mistero, Peña intende il vero mistero del mondo che i cineasti iraniani («Iranians») sembrano voler esplorare nei loro film. Ciò che stupisce il pubblico è la volontà, tutta iraniana, di esplorare «such deceptively simple events»²²⁰, nonché la capacità di catturare «the richness of human experience in even the most seemingly mundane events»²²¹.

A negare la riconduzione al solo esotismo del fascino per il cinema iraniano interviene anche Laura Mulvey nel suo *Afterword*²²² del collettaneo *The New Iranian Cinema*, la quale spiega che il carattere esotico di una cinematografia entra in gioco ogniqualvolta si assiste alla proiezione di un qualsiasi film proveniente da un *altro* paese (che non sia l'America). Il pubblico statunitense – spiega Mulvey – esperiva una qualche forma d'esotismo anche nell'incontro con autori occidentali, quali Jean-Luc Godard o Michelangelo Antonioni, negli anni Sessanta.

Nel caso del cinema iraniano, quindi, il riconoscimento e l'apprezzamento del «diverso» avevano a che fare più con il fatto di assistere all'avvento di un nuovo, sorprendente cinema, che con la soddisfazione di un desiderio voyeuristico di nuovi paesaggi orientali, non familiari, o di popoli remoti e primitivi. Sebbene non sia possibile negare l'effetto di paesaggi e popoli sconosciuti sul pubblico internazionale occidentale, l'esotismo, da solo, non può sostenere una nuova onda²²³.

Laura Mulvey rintraccia la causa dell'interesse festivaliero europeo per il cinema iraniano post-rivoluzionario nella sua austerità, che concede spazio alla forma, allo stile, e ad una riflessione sul cinema che, in Europa, aveva oltrepassato la maturità. Questo cinema, formale ed intellettuale al contempo, crea un «cinematic space of interaction and exchange between spectator and screen that defines art cinema»²²⁴.

²²⁰Peña, Richard, "Iranian Cinema at the Festivals", p. 41.

²²¹Ibidem. In quest'ottica, Richard Peña sembra aver colto l'idea che Hamid Dabashi esprime in *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*: il vero mistero del mondo, per il cinema iraniano, consiste nel visibile, e non nell'invisibile. Per questo motivo, i cineasti iraniani realizzano le proprie opere interrogandosi sul mistero prodotto dalle piccole cose che si vedono.

²²²Mulvey, Laura, *Afterword*, in Tapper, Richard, *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, I.B. Tauris, London New York 2002, p. 255.

²²³Ivi, p. 256.

²²⁴Ivi, p. 255.

In linea con quest'osservazione, Richard Peña, nota come alcuni temi cinematografici modernisti (quali il processo di produzione filmica, la questione della spettatorialità e, prima di tutti, il sottile confine tra realtà e finzione), rimasti «appesi» nell'ambito del cinema europeo, erano stati recuperati con forza dal cinema iraniano.²²⁵

Il cinema iraniano post-rivoluzionario, con Kiarostami capofila, ha interrogato la natura del cinema e il suo ruolo in qualità di medium. Il gioco sottile tra la finzione e la realtà, su cui sono costruiti film-emblema quali *Close Up*, non è che un esempio di questa propensione ad interrogare il mezzo cinematografico. È a questo tratto del cinema di Kiarostami – e in generale del cinema iraniano – che Mulvey riconduce il suo grande successo tra i cinefili occidentali, che si sono ritrovati (finalmente) di nuovo a ragionare su un cinema celebrato, concettuale, un tipo di cinema che è quasi del tutto scomparso dai loro paesi.

Il cinema di Hollywood, con i suoi effetti speciali e la sua tecnologia avanzata aveva infatti dato origine ad una sorta di nostalgia tra i cinefili, nei confronti di un cinema «celluloid-based and film-referenced»²²⁶, un senso nostalgico che poteva essere soddisfatto soltanto da un cinema fresco e «incontaminato» quale quello iraniano.

In poche parole, Laura Mulvey riassume i caratteri formali del cinema iraniano, sottolineando la loro estraneità alle convenzioni moderne e ai linguaggi cinematografici già conosciuti.

The characteristic film of the Iranian New Wave shrinks in scope and expands in time, moving away from dramatic plot, action or romance into scaled-down events and location-based stories of great simplicity. With a shooting style that tends to avoid close-ups or shot-countershot, the camera takes on an equivalently greater importance, and its relationship to what it sees enters into the picture, breaking down the cinema's conventional transparency. The collapse of cinematic narrative convention opens up a space and a pace in which the elements of cinematic form acquire visibility in their own right. To summarize, the issue goes beyond the question of image as such. Although, from this perspective, the censors' approach to cinema is simplistic and one-dimensional, the

²²⁵ Peña, Richard, "Iranian Cinema at the Festivals", p. 41.

²²⁶ Mulvey, Laura, *Afterword*, cit., p. 256.

taboos imposed erase many established conventions and ways of seeing and create a new challenge for the cinema.²²⁷

Da questa breve analisi dei motivi che hanno spinto la critica festivaliera ad accogliere il cinema iraniano, inserendolo nell'Olimpo delle nuove onde degli anni Novanta, scaturisce un'altra riflessione: quali sono, o potrebbero essere, gli effetti di una critica cinematografica occidentale che si avvicina ad una cultura ad essa estranea – su cui riconosce, anzi, l'influenza di preconcetti e pregiudizi?

Contestualmente al riconoscimento dei motivi del fascino esercitato dal cinema iraniano su un pubblico internazionale, Laura Mulvey spiega le lacune di una critica festivaliera che accoglie le *new waves* senza indagarne il contesto che le produce. La riflessione di Mulvey parte da alcune questioni sollevate da Azadeh Farahmand, la quale problematizza la dimensione, al contempo nazionale e internazionale, implicata, quando i critici del «primo mondo» si concentrano sul cinema del «Terzo Mondo»²²⁸. Il cinema iraniano d'autore ha trovato il suo luogo e ha prosperato nel circuito festivaliero che giova, a sua volta, della scoperta di nuove onde cinematografiche. I festival, sostiene Mulvey, sono più inclini all'apprezzamento della novità stilistica che al disvelamento delle cause politiche e sociali che hanno portato alla generazione di un certo tipo di cinema²²⁹. In questo senso, nella ricerca di film d'autore – e nel particolare caso di Kiarostami, che ha quasi sempre evitato i cosiddetti «circles of perturbation» – alcuni caratteri tematici, stilistici, formali che costituiscono il successo di una cinematografia all'estero rischiano di essere ricondotti ad una dimensione estetica, senza essere sufficientemente indagati nel loro contesto sociopolitico di produzione.

Secondo Laura Mulvey, quindi, questi caratteri affascinanti del cinema iraniano devono essere inseriti nello stesso contesto che li ha prodotti: solo in questo modo la critica festivaliera occidentale non rischia di appropriarsi della teorizzazione di nuove onde cinematografiche in quello che Mulvey descrive essere un «cultural vacuum»²³⁰,

²²⁷ Ivi, p. 259.

²²⁸ Farahmand, Azadeh, *Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema*, cit., p. 99.

²²⁹ Anche se, come visto in precedenza, la dimensione politica non è mai avulsa dal contesto festivaliero.

²³⁰ Mulvey, Laura, *Afterword*, cit., p. 255

senza la reale comprensione delle circostanze sotto le quali i film sono stati prodotti e hanno circolato all'estero.

Per la stessa ragione, per la responsabilità che la critica festivaliera internazionale ha nella definizione e nella presentazione delle nuove onde cinematografiche al mondo e per l'indissolubile relazione che la dimensione nazionale e quella internazionale instaurano nel circuito festivaliero, anche Cindy Wong sottolinea l'importanza del riconoscimento del proprio posizionamento culturale ogniqualvolta ci si avvicina a nuove cinematografie:

This [complexity of festivals] is particularly important when we try to understand the power and distortion of the European gaze in film knowledge mediated through key festivals and the alternatives visible from other positions within the festival world.²³¹

Nell'espone i processi di creazione di un significato attorno ad una nuova cinematografia, anche Bill Nichols problematizza la pretesa di elaborarne una lettura esaustiva e corretta. Non è possibile, infatti, definire se la narrazione dominante sia quella, per così dire, «esatta», e di conseguenza non è il caso di procedere all'esclusione di altre possibili, valide, letture. Il ruolo dal quale la critica cinematografica proviene va, quindi, sempre integrato nello stesso processo di ricezione e di elaborazione della critica.

The "we" invoked here is the one that includes myself: white, Western, middle-class festival-goers and commentators for whom these issues of crosscultural reading are freighted with specific historical (colonial and postcolonial) hazards. To the extent that film festivals occur globally, from Hong Kong to Havana, this "we" has the potential to include many other social groupings for which additional modifications would need to be made. The types of experience and acts of making sense described here are not unique to white, Western audiences, but neither are they identical among all festival-goers.

[...] To what extent does the humanist framework encouraged by film festivals and the popular press not only steer our readings in selected directions but also obscure alternative readings or discourage their active pursuit? [...] We cannot approach such films with any claims to expertise, lest it be the expertise of those versed in the ways of festival viewing

²³¹ Wong, Cindy Hing-Yuk, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, cit., p. 4.

itself. As festival-goers, we leave the more exacting hermeneutic sciences to the experts.²³²

Nell'analizzare il caso generale del «World Cinema» in *Selling World Cinema by the Pound: Disclosing the Worldist Idea of Cinema*, Andrea Gelardi²³³ spiega i motivi dell'impossibilità di trattare sistematicamente le cinematografie straniere. Un approccio sistematico, in effetti, si rende «ontologicamente impossibile»²³⁴ poiché lo stesso oggetto di indagine (il mondo) non può essere racchiuso nella ristretta categorizzazione delle differenze cinematografiche.

Le considerazioni di Laura Mulvey, Cindy Wong, Bill Nichols, o Andrea Gilardi tentano di mettere in discussione e di problematizzare l'esaustività della critica festivaliera occidentale, innescando una curiosità che indagli non soltanto sul *cosa* viene detto, ma anche *da chi* e *in che contesto*.

Per concludere, va riconosciuto che l'interesse dimostrato dalla critica festivaliera occidentale verso il cinema iraniano ha, senza dubbio, concesso lo sviluppo di una cinematografia che, altrimenti, sarebbe rimasta «sopita», nonché ha permesso lo sviluppo di prospettive sul cinema iraniano che, senza uno scambio internazionale, non sarebbero emerse («If only Iranians commented Iranian cinema the result would be very boring, and disappointing»²³⁵); ma riconoscendone i meriti, è altrettanto importante ricordare l'esistenza di letture alternative.

²³²Nichols, Bill, "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit", cit., p.20.

²³³Gelardi, Andrea, "Selling World Cinema by the Pound: Disclosing the Worldist Idea of Cinema", *Cinergie* 10, 2016, p. 175.

²³⁴Ibidem.

²³⁵Intervista ad Ehsan Khoshbakht, in appendice all'elaborato.

4. Produzione internazionale del cinema iraniano



Frame del film *Il voto è segreto*, Babak Payami, 2001.

4.1 I Festival e le logiche di coproduzione internazionale

International film festivals found in Europe have functioned as screening venues, markets, educational seminars, funding platforms and a potential place to broker distribution deals for independent filmmakers, especially from small countries with small or practically nonexistent film industries.²³⁶

Nel suo *Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video*, dal titolo già eloquente, Tamara Falicov descrive la crucialità del ruolo giocato dai festival cinematografici internazionali nell'introdurre il cinema mondiale (il cosiddetto «World Cinema») al più ampio mercato cinematografico internazionale. Da qualche decennio a questa parte, infatti, i festival cinematografici non si sono dedicati unicamente all'esibizione di cinema proveniente dal «Sud del mondo», ma hanno ampliato le loro competenze, includendo nella loro fitta agenda uno spazio per lo sviluppo di progetti, talenti e coproduzioni internazionali, con lo scopo di sostenere le idee di cineasti e produttori che provengono da paesi in via di sviluppo.

Progetti quali il *World Cinema Fund* del Festival Internazionale del Cinema di Berlino, *Cinéfondation* organizzato dal Festival di Cannes e l'*Hubert Bals Fund* associato all'International Film Festival Rotterdam (per citarne alcuni tra i più importanti), si pongono l'obiettivo di promuovere una produzione cinematografica di qualità in regioni non supportate da una consolidata infrastruttura cinematografica, puntando, al contempo, alla valorizzazione della diversità culturale e sostenendo la collaborazione con produttori e partner europei. Solitamente implicati nella produzione, post-produzione e distribuzione di film provenienti dal Sud del mondo, questi programmi alimentano spesso anche residenze artistiche, come la *Résidence* di Cannes che accoglie ogni anno a Parigi una serie di registi giovani ed emergenti, per sostenerne gli esordi.

²³⁶Falicov, Tamara, "Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video", *Locating Migrating Media* 2010, p. 4.

Marijke de Valck²³⁷ àncora quest'interesse festivaliero nello sviluppo del cinema mondiale al piú generale fenomeno dell'ingresso del *World Cinema* nel circuito dei festival. La partecipazione dei cineasti provenienti dai paesi in via di sviluppo, infatti, incrementò significativamente dopo il 1972, anno che segnò la comparsa, nelle programmazioni festivaliere, di autori quali Ousmane Sembene (Senegal), Idrissa Ouedraogo (Burkina-Faso) e Souleymane Cissé (Mali), nonché anno in cui, a Venezia, venne organizzata la prima rassegna sul cinema iraniano: la *Giornata del film iraniano*. L'ingresso del cinema mondiale all'interno del circuito festivaliero è stato, quindi, il primo passo verso l'apertura al mercato cinematografico transnazionale.

Similmente a de Valck, Dorota Ostrowska²³⁸ sostiene che queste iniziative volte al finanziamento (e piú in generale allo sviluppo) del cinema d'autore a respiro transnazionale sarebbero nate dall'incremento dell'attenzione nei confronti del cinema globale da parte della stessa industria cinematografica.

Facendo riferimento al mercato festivaliero piú affermato, il *Marché du Film* del Festival di Cannes, Ostrowska specifica che la decisione del presidente del Festival, Gilles Jacob, di estendere la competenza del Festival anche al mercato cinematografico coincise con un importante periodo di svolta nella storia del cinema indipendente: l'introduzione del video quale alternativa di distribuzione, che aveva, in effetti, alimentato una generale cinefilia, portando alla creazione di case di produzione di film indipendenti quale –prima su tutte– la Miramax²³⁹. A questo fenomeno, si aggiunse la crescente consapevolezza che i talenti del cinema si stavano sviluppando anche al di fuori dell'Europa: un caso fu la quinta generazione dei cineasti cinesi e lo sviluppo del cinema iraniano tra gli anni Ottanta e Novanta, che portarono ad un ampliamento della concezione di ciò che ricadeva sotto l'etichetta di «cinema d'autore».

Da una parte, quindi, agì la volontà dei festival di ampliare il proprio campo di competenza nei confronti del cinema mondiale, dall'altra, invece, fu determinante la propensione dello stesso mercato cinematografico ad aprirsi ad un «nuovo

²³⁷De Valck, Marijke, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, cit., p. 104.

²³⁸Ostrowska, Dorota, "International Film Festival as Producers of World Cinema", *Cinéma&Cie: International Film Studies Journal*, 10, 14-15, 2010, pp. 145-150.

²³⁹Casa di produzione e distribuzione di cinema indipendente, fondata negli Stati Uniti (Los Angeles) da Harvey Weinstein e Bob Weinstein nel 1979.

commercio», quello di film che, per causa dei pochi mezzi a disposizione, della mancanza di budget e di adeguato supporto da parte dell'industria locale, nonché – com'è il caso dell'Iran – di tutta una serie di regole censorie che ne inibiscono l'espressione, non possono essere realizzati nel proprio paese d'origine.

Dal canto loro, sostiene de Valck, i festival utilizzarono la presenza di queste nuove scoperte per distinguere la propria programmazione dagli altri festival internazionali, in quel processo definitivo e di costruzione della propria identità che è già stato descritto in precedenza, e a cui contribuiscono attivamente tutti gli aspetti della manifestazione. Riconoscendo il potenziale del cinema mondiale nell'aprire nuove accezioni connotative per *il* festival, quindi, nacque l'idea di dotarsi di spazi in cui agevolare lo sviluppo del cinema del Sud del mondo.

De Valck, inoltre, spiega che i festival cinematografici si predispongono quasi naturalmente quali snodi per il supporto di programmi che travalicano i confini nazionali (e continentali), essendo essi, per definizione, trans-nazionali. Per questo motivo, infatti, risultano essere i luoghi prediletti all'incontro di idee e mezzi per lo sviluppo del nuovo cinema, permettendo la nascita di accordi dal sapore trans-nazionale, che sono la linfa vitale di produzioni che, altrimenti, difficilmente troverebbero il proprio spazio nel mercato.

An important trend of the late 1990s is that film festivals turn en masse to the industry's facilitating services. They organize film markets, industry meetings, producers' networks, training for script development and production, and all kinds of seminars. With these kinds of initiatives, festivals try to make useful contributions to the development of the transnational film market. The *Berlinale Talent Campus* (2003) and *Cannes' Cinéfondation* (1998), for example, specifically support young filmmakers. *The Berlinale Talent Campus* is a five-day training program for 500 selected talents. At the festival in Cannes, *Cinéfondation* presents a selection of about twenty films from film schools or first films under 60 minutes that "deserves special encouragement." *CineMart* in Rotterdam, in its turn, pre-selects projects, both from young filmmakers and established directors, that are then thoroughly assisted in their search for financial backing among the many festival partners attending the market.²⁴⁰

²⁴⁰De Valck, Marijke, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, cit., p. 109.

De Valck, inoltre, porta l'attenzione su un altro aspetto connotativo dell'ambito festivaliero. *Il festival*, infatti, è caratterizzato da una doppia natura: da un lato, a differenza della più consolidata industria cinematografica, esso è estremamente dinamico e flessibile; dall'altro, è un'autorità istituzionalizzata e riconosciuta a livello mondiale. Per la prima ragione, pertanto, il festival è in grado di combinare diverse parti, agendo più fluidamente nella creazione di nuovi accordi; per la seconda, l'evento attrae molteplici attori che gravitano attorno al cinema, e che si rendono propensi ad investire (nel senso ampio del termine) in iniziative promosse dal festival, consci dell'autorità che esso esercita sulle produzioni che nascono nel *suo* contesto.

D'altra parte, spiega sempre de Valck, è proprio alla luce di quest'autorità di cui dispone che *il festival* si è progressivamente affermato quale strumento di *branding*, agendo da marchio di qualità, garante del valore delle produzioni che si generano sotto la sua egida.

Similmente a de Valck, anche Tamara Falicov in *The Festival Film: Film Festival Funds as Cultural Intermediaries*, nota che i fondi organizzati dai festival internazionali hanno assunto il valore di «stampi di approvazione», fungendo da garanzia per i direttori e programmatori dei festival, nonché per gli enti finanziatori, che si dimostrano propensi a sostenere progetti di registi i cui nomi sono già noti in ambito festivaliero. Questi fondi, oltre a permettere la realizzazione di film la cui produzione non sarebbe sostenibile all'interno dei confini nazionali, consentono, quindi, di aprire le porte ad altri luoghi di esibizione nonché a canali distributivi associati con i festival internazionali.

Tuttavia, come già sottolineato in precedenza, non solo i film beneficiano dell'associazione ai festival, ma anche viceversa: i festival che contribuiscono a «mettere al mondo» alcuni film di successo e a consacrare nuovi cineasti in ambito internazionale accrescono il proprio prestigio, potendo orgogliosamente definire le nuove scoperte come proprie, innescando quindi un circolo virtuoso in cui il festival si rende indispensabile alla nascita di un film di successo (o, nella migliore delle ipotesi, di una cinematografia), mentre quest'ultimo contribuisce ad affermarne il ruolo legittimatore.

Tamara Falicov, quindi, definisce i festival nel loro agire da veri e propri intermediatori culturali: «film festivals are increasingly acting as cultural intermediaries in helping to shape the kinds of films they think will show promise and demonstrate a particular story, or aesthetic, or combination of the two»²⁴¹.

I festival cinematografici, insomma, fungono ora più che mai da intermediari tra i produttori internazionali, i produttori veterani e i nuovi registi-produttori del Sud del mondo, nonché tra i direttori di scuole di cinema e i curatori di festival cinematografici in Europa e in altre parti del mondo.²⁴²

Nell'approfondire il nuovo assetto dei festival cinematografici, Tamara Falicov sostiene che questi si sono mossi oltre il loro tradizionale ruolo di guardiani («gatekeepers») dell'arte cinematografica, intraprendendo una nuova strada nel mercato della coproduzione, promozione ed esposizione di film.

In questa svolta verso il cinema mondiale, secondo de Valck, i festival cinematografici hanno rafforzato la propria posizione di siti di passaggio, costituendosi come snodi vitali del cinema non solamente per quanto concerne l'esibizione, ma anche per la produzione, distribuzione e vendita del cinema mondiale. Diretta conseguenza di questo cambiamento, quindi, sono le nuove iniziative che si affacciano ai festival internazionali: si parla di mercati di co-produzione internazionale, che si basano su criteri artistici considerando, tuttavia, anche il potenziale di attrattività nel mercato. In questo senso, il festival si è affermato quale *gatekeeper*²⁴³ anche nella selezione dei progetti che, potenzialmente, sarebbero attrattivi e fruttuosi nel mercato del cinema indipendente. A differenza di Falicov, quindi, de Valck utilizza il termine *gatekeeper* ampliandone il significato: la guardiania dei festival cinematografici ha esteso il proprio campo d'azione, comprendendo ora non solo l'esibizione ma anche produzione, vendita e distribuzione.

Sulla scia di de Valck, Dina Iordanova sostiene che l'ampliamento delle mansioni festivaliere ha reso questi luoghi cruciali all'interno di quel «ciclo

²⁴¹Falicov, Tamara L., *The "Festival Film": Film Festival Funds as Cultural intermediaries*, in de Valck, Marijke, Kredell Brendan and Loist Skadi (a cura di) *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Routledge, London-New York 2016, p. 209.

²⁴²Ivi, p. 210.

²⁴³De Valck, Marijke. *Fostering art, adding value, cultivating taste: Film festivals as sites of cultural legitimization*, cit., pp. 100-116.

creativo»²⁴⁴ che include il finanziamento della produzione, la creazione di reti e conoscenze, e la distribuzione.

A questo «terzomondismo cinematografico» si accompagna un altro interesse: quello di scalzare Hollywood dalla posizione dominante all'interno dell'industria. Randall Halle²⁴⁵ spiega che, dagli anni Novanta circa, sono emerse strategie che hanno puntato non soltanto alla convergenza e al rafforzamento della cinematografia europea, ma anche all'istaurazione di una sinergia con industrie cinematografiche e, ancor prima, registi, del Sud del mondo: questa strategia, che si traduce pragmaticamente nel finanziamento, produzione e distribuzione di film sud-mondiali²⁴⁶, rientra nel più grande tentativo di spostare Hollywood dalla sua, ormai consolidata, posizione dominante.

Anche Steinhart²⁴⁷, interessandosi al mercato cinematografico mondiale, riconosce la presenza di Hollywood quale il *Golia* del mercato di co-produzione internazionale. Essendo Hollywood l'apice del mercato cinematografico mondiale, risulta difficile per i produttori internazionali indipendenti lanciarsi nel mercato e produrre progetti utilizzando unicamente le proprie forze. E se è vero che l'unione fa la forza, lo è particolarmente in questo caso, in cui la coproduzione aiuta i film non-hollywoodiani (e ancor più quelli non-occidentali) a non soccombere sotto il peso dell'autorità americana. I film prodotti in Europa devono poter competere con i film americani, in qualità e, quindi, anche in termini di budget. La crescente cooperazione tra i produttori europei si riflette anche nella creazione da parte dell'Unione Europea di un fondo cinematografico paneuropeo, MEDIA Plus e MEDIA Formazione, il quale ha avuto un forte impatto nell'affermazione del mercato cinematografico europeo – pur considerando che il suo budget annuale corrisponde, mediamente, al budget della produzione di un singolo blockbuster americano.

Programmi quali EUROMED, in generale, mirano a promuovere la distribuzione e la proiezione di film europei all'estero, soprattutto nelle regioni mediterranee non

²⁴⁴Jordanova, Dina, "The Film Festival as an Industry Node", in *Media Industries Journal* 1.3, 2015, p.7.

²⁴⁵Halle, Randall, *Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding and Neo-Orientalism*, in Galt, Rosalind and Schoonover, Karl, *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 304.

²⁴⁶Est Europa, Africa, Mediterraneo, Sud America, ecc.

²⁴⁷Steinhart, Daniel, "Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund", *Mediascape: Journal of Cinema and Media Studies* 2, 2006, p. 6.

appartenenti all'Unione Europea. Questa forma di cooperazione stabilisce dei circoli di produzione tra l'Europa e i paesi che ricevono i finanziamenti, tenendo aperti i luoghi di proiezione per il cinema europeo, da una parte, mentre dall'altra beneficiano alla vita delle industrie cinematografiche autoctone.

Questo sforzo congiunto contro l'imperialismo americano, spiega Owen Evans in *Border Exchanges: The Role of the European Film Festival*, punta quindi a salvaguardare il cinema europeo e, nel frattempo, si pone a tutela di un cinema che, altrimenti, rimarrebbe schiacciato dalla potenza americana. Nel descrivere le dinamiche di potere che intercorrono tra Occidente e Oriente con un approccio post-colonialista, Evans specifica l'importanza del sostegno festivaliero nei confronti del cinema del Terzo Mondo, un cinema sottosviluppato anche a causa dell'imperialismo culturale messo in atto da Hollywood non soltanto nei confronti dei paesi in via di sviluppo, ma anche, come accennato, nei confronti di quelli già «sviluppati». I fondi internazionali quali il *World Cinema Fund* berlinese o l'*Hubert Bals Fund* di Rotterdam sarebbero, quindi, anche un tentativo di resistenza a questo colonialismo cinematografico messo in atto dall'America.

But of greater importance still, and easily the best example of the festival's aim to address the unequal dichotomy created by Hollywood's cultural imperialism is the *World Cinema Fund* initiative. Established jointly by the German Federal Cultural Foundation and the Berlinale in 2004, and joined by the Goethe Institut in 2005, this bold project, which has an annual budget of €550,000, aims to provide production or distribution support for filmmakers from Africa, Latin America, the Near and Middle East and Central Asia²⁴⁸.

Owen Evans, infatti, sostiene che l'Europa, e con lei i festival internazionali europei, nel tentativo di facilitare il dialogo con il cinema mondiale, permettano alle produzioni non-mainstream di competere su un piano di (maggiore) parità.

It is not just commercial success that feeds the festivals, but the drive to find self-expression and to project a unique identity. Post-colonial theorists have pointed out that the effects of colonialism do not just disappear with the seizure of independence; its

²⁴⁸Evans, Owen, "Border Exchanges: The Role of the European Film Festival", *Journal of Contemporary European Studies*, 15:1, 2007, p. 31.

material and psychological ramifications can linger for some time. And yet, initiatives such as the *World Cinema Fund* at the Berlinale provide significant support in helping previously colonial subjects to decolonize the mind.²⁴⁹

Marijke de Valck²⁵⁰ sottolinea che le iniziative promosse dai festival internazionali, quali il *Berlinale Talent Campus* o la *Cinéfondation* di Cannes fungono, per i cineasti del cinema mondiale, da apripista. È, infatti, all'interno del contesto festivaliero che questi ultimi intravedono le dinamiche industriali, cominciando ad intessere la loro rete di relazioni – che sarà poi vitale per lo sviluppo del proprio cinema, disancorandosi dal supporto festivaliero.

Come spiega Azadeh Farahmand²⁵¹, infatti, l'interesse che il circuito festivaliero nutre nei confronti del cinema iraniano ha spesso condotto attori che gravitano attorno ai festival a voler partecipare alla più importante manifestazione festivaliera iraniana, il Fajr Film Festival, per scovare film con potenziale di riscuotere successo nel mercato internazionale. Alcune di queste figure, infatti, sono direttamente implicate nel lavoro di produzione o di distribuzione, approcciandosi al cinema iraniano con interessi differenti rispetto alla semplice qualità artistica.

Farahmand riporta l'esempio di Marco Muller, che dal 1991 al 2000 ha diretto il Festival Internazionale del Film di Locarno, il festival che ha lanciato *Dov'è la casa del mio amico?* nel 1989, dando il via all'escalation della presenza dei film iraniani all'estero. Muller fu in seguito responsabile della sezione Film e Video di Fabbrica Cinema, il centro di ricerca sulla comunicazione del Gruppo Benetton, creato nel 1998, che coproduce film prendendo parte ai festival internazionali europei e la cui residenza artistica, Fabbrica, svolge il ruolo di incubatrice di talenti della «cinematografia dell'altro mondo». Marco Muller ha qui intrapreso la sua attività di produttore cinematografico, producendo cortometraggi e lungometraggi per vari registi internazionali²⁵², tra cui, nel 1999, *Lavagne* di Samira Makhmalbaf, film che partecipò nel 2000 alla Competizione ufficiale del Festival di Cannes, aggiudicandosi

²⁴⁹Ivi, p. 32.

²⁵⁰De Valck, Marijke, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, cit., p. 109.

²⁵¹Farahmand, Azadeh, *Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema*, cit., p. 94.

²⁵²Tra le pellicole da lui prodotte vi sono *Viaggio verso il sole* di Yesim Ustaoglu, *Moloch* di Aleksandr Sokurov e *No Man's Land* di Danis Tanović, quest'ultimo vincitore dell'Oscar 2002 per il miglior film straniero.

il Premio della Giuria. *Lavagne*, co-prodotto con un budget di 800 milioni di lire dalle case Makhmalbaf Film House, Fabrica e Rai Cinema, fu poi distribuito dall'Istituto Luce in 42 paesi, incassando 1 miliardo e 200 milioni di lire²⁵³.

Nel 2000, invece, *Raye makfhi (Il voto è segreto)*, Babak Payami, 2001) fu selezionato dall'*Hubert Bals Fund*, ricevendo supporto per lo sviluppo della sceneggiatura e del progetto (*Script and Project Development support*). Successivamente, Fabrica Cinema, Rai Cinema, Payam Films e Sharmshir contribuirono alla produzione del film che, nel 2001, gareggiò in Concorso alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, aggiudicandosi il Premio Speciale per la Regia²⁵⁴. In seguito al suo debutto veneziano, il film continuò a circolare all'interno dei festival internazionali²⁵⁵, entrando, ad esempio, nella selezione del Toronto International Film Festival e, nel 2002, in quella dell'International Film Festival Rotterdam.

La circolazione del film di Babak Payami all'interno del circuito festivaliero internazionale introduce ad un'ultima questione legata al ruolo che i festival svolgono nei confronti del cinema mondiale: essi, infatti, sembrano costituirsi quali luoghi di distribuzione alternativi. A questo proposito, de Valck sostiene che i festival cinematografici si sono moltiplicati per offrire una più ampia rete di luoghi per la proiezione dei film che, altrimenti, non troverebbero facile esposizione nei canali distributivi mainstream:

Film festivals have been able to multiply because they offer opportunities for film exhibition outside of the regular movie theatre circuit and the regular year round programming rhythm, in particular for films that do not (yet) have the commercial potential to be distributed while they are of special interest to the niche community of film lovers that visit festivals.²⁵⁶

²⁵³Sulla produzione di *Lavagne*, di Samira Makhmalbaf, 2000: <https://filmitalia.org/it/film/27211/>.

²⁵⁴Sulla produzione di *Il voto è segreto*, di Babak Payami, 2001: <https://filmitalia.org/it/film/27450/>.

²⁵⁵Nel 2001 il film gareggiò alla Mostra Internacional de Cinema di São Paulo (Premio Speciale della Giuria), al Valladolid International Film Festival (Premio per il miglior regista esordiente), al Toronto International Film Festival e al BFI London Film Festival; nel 2002 comparì nelle selezioni del Moscow International Film Festival, Newport International Film Festival, International Film Festival Rotterdam e al Brisbane Asia Pacific Film Festival (nella sezione dedicata al cinema iraniano *New Iranian Cinema*).

²⁵⁶De Valck, Marijke, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, cit., p. 104.

Il festival, pertanto, entra a far parte di una strategia di marketing messa in pratica dalla distribuzione e, in effetti, costituisce un vero e proprio «luogo di distribuzione alternativo» per il cinema d'autore. I festival cinematografici sono quindi considerati una buona opportunità di marketing, contribuendo non soltanto alla materiale circolazione del film per il mondo, ma anche all'accrescimento della notorietà e del prestigio dei film inseriti nel circuito: la partecipazione e la vittoria dei premi, infatti, contribuiscono notevolmente al successo al botteghino dei film nel circuito d'essai.

In conclusione, prendendo in prestito le parole di Marijke de Valck: «It seems that the international film festival circuit functions as an alternative model that operates independent of commercial objectives while still enabling it to reach audiences worldwide»²⁵⁷.

²⁵⁷Ivi., p. 105.



Frame del film *La mela*, Samira Makhmalbaf, 1998.

4.2 Un caso paradigmatico: Hubert Bals Fund

The Hubert Bals Fund is a curatorial fund dedicated to supporting filmmakers from Africa, Asia, Latin America, the Middle East, and parts of Eastern Europe in every stage of the filmmaking process – from script development to post-production. Over more than 30 years, the fund has developed a distinguished taste for filmmakers with a forward-looking artistic vision.²⁵⁸

L'Hubert Bals Fund rappresenta, per Marijke de Valck, l'archetipo di quella tendenza dei festival internazionali, sviluppata dagli anni Novanta, a predisporre fondi per lo sviluppo di un cinema extra-europeo. Come anticipato, de Valck riconduce proprio a questi anni l'incremento del generale interesse per i progetti registici del Terzo Mondo, da parte di nazioni ed istituzioni del Primo Mondo (Gran Bretagna, Giappone, Canada, Francia, Olanda, Italia e Germania).

Nel 1988, infatti, il fondatore del Festival Internazionale del Film di Rotterdam, Hubert Bals, stabilì un fondo per il sostegno di cineasti provenienti dai paesi in via di sviluppo, assecondando in particolare la propria predilezione per il cinema sud-asiatico. Il fondo, che dopo la sua morte prese il suo nome, accoglie una serie di progetti cinematografici provenienti dal Sud globale, concentrandosi su produzioni artistiche che potrebbero prosperare all'interno del circuito festivaliero internazionale ma, al contempo, sopperire terribilmente nel proprio paese d'origine, a causa di uno scarso appeal popolare, nonché di una mancanza di finanziamenti nazionali.²⁵⁹ De Valck, inoltre, sottolinea la straordinarietà del fondo in quanto modello (archetipo, appunto), di una serie di iniziative che furono sviluppate da diversi festival cinematografici, quali, ad esempio, i già citati *Cinéfondation* di Cannes, o il *World Cinema Fund* di Berlino: «The Hubert Bals Fund was the first of its kind to offer

²⁵⁸Descrizione dell'Hubert Bals Fund riportata nel sito ufficiale dell'International Film Festival Rotterdam: <https://iffir.com/en/iffir-pro-faq/hbf-general>.

²⁵⁹De Valck, Marijke, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, cit., p. 110.

monetary support to filmmakers from developing countries to realise projects for which no funding would be available in their home countries»²⁶⁰.

L'*Hubert Bals Fund* offre il proprio supporto a registi emergenti, provenienti da paesi in via di sviluppo, in tutte le fasi della creazione di un film, dalla produzione, alla post-produzione e distribuzione. A questo scopo, esistono diverse sezioni in cui il fondo si articola: la sezione principale, *Script and Project Development*, consiste in una sovvenzione – che ammonta ad un massimo di 10.000 euro – utilizzabile per l'ulteriore sviluppo di sceneggiature (per la ricerca, la scrittura, l'eventuale traduzione) oppure per la presentazione del progetto selezionato a potenziali finanziatori o partner, in particolare in occasione di incontri internazionali di coproduzione o festival cinematografici.

Oltre al *HBF Script and Project Development*, vengono proposti anche i progetti *Hubert Bals Fund + Europe: Minority Co-production Support* e il *Netherlands Film Fund + Hubert Bals Fund*. Attraverso il primo si intende incoraggiare i produttori europei a partecipare, in qualità di coproduttori minori, a progetti cinematografici giudicati di alta qualità dal festival di Rotterdam, che provengono da Africa, Asia, America Latina, Merio Oriente ed Europa dell'Est. *HBF + Europe*, inoltre, è sostenuto dal programma *Creative Europe- MEDIA* dell'Unione Europea, e il suo finanziamento è destinato a coproduzioni internazionali, in cui siano coinvolti almeno un produttore europeo e uno extraeuropeo.²⁶¹

Per quanto concerne il *Netherlands Film Fund + Hubert Bals Fund: Co-Production Scheme*, invece, il progetto nasce dalla collaborazione tra il Fondo Cinematografico olandese e lo stesso *Hubert Bals Fund*, e offre supporto due volte l'anno a coproduzioni internazionali che presuppongono la presenza di (almeno) un partner olandese.

In order to stimulate Dutch producers to get involved in international co-productions, and to support Hubert Bals Fund projects in the stage of actual production, the Netherlands Film Fund and the HBF set up NFF+HBF Netherlands Film Fund - Hubert Bals Fund Co-

²⁶⁰De Valek, Marijke, *Screening World Cinema at Film Festivals: Festivalisation and (staged) authenticity*, in Stone, Rob et al., *The Routledge Companion to World Cinema*, Routledge, London New York 2018, p. 397.

²⁶¹Definizione dell'*Hubert Bals Fund + Europe: Minority Co-production Support* ripresa testualmente dal sito ufficiale dell'International Film Festival Rotterdam: <https://iffr.com/en/iffr-pro-faq/hbfeurope-minority-co-production-support>.

production Scheme (previously HBF Plus). Every year four projects can be granted with a maximum of €75,000 for (post-)production.²⁶²

Come chiarisce Iwana Chronis, manager dell'*Hubert Bals Fund* nel 2014, durante l'intervista condotta da Marijke de Valck: «Most of the projects that HBF supports concern films that the IFFR would like to screen. Innovative, adventurous, controversial, a bit wilder and younger than other festivals»²⁶³. La qualità artistica è, per l'*Hubert Bals Fund*, il primo criterio di selezione. Nell'individuare quali progetti valgono i fondi messi a disposizione dal Festival, vengono considerate anche le opere precedenti dei registi che candidano il proprio film, nonché – e questo dettaglio è indubbiamente significativo – i premi già guadagnati e le partecipazioni ai festival nazionali e internazionali.

Durante l'intervista, Iwana Chronis specifica che un altro importante criterio di valutazione è imposto dal Ministero degli Affari Esteri olandese, finanziatore del progetto per circa metà del budget. I fondi non possono essere utilizzati a sostegno di progetti che non derivano da paesi in via di sviluppo. L'*Hubert Bals Fund*, infatti, è dotato di una lista, la DAC list, in cui sono riportati tutti i paesi idonei all'ottenimento dei fondi: solo ed esclusivamente coloro che rientrano nella definizione di «paese in via di sviluppo» possono essere sovvenzionati dal fondo.²⁶⁴

Un terzo criterio, che viene specificato essere cruciale per la selezione dei film da implementare, è che i progetti siano *originali*, *autentici*, nonché *radicati* nella cultura dei candidati. A questo criterio si lega l'ultima clausola: il progetto scelto deve poter contribuire allo sviluppo dell'industria cinematografica e delle capacità registiche locali.²⁶⁵

È necessario, comunque, problematizzare i bivi a cui spesso si trovano davanti i decisori nella valutazione dei progetti da prediligere. Uno dei dilemmi che si verificano

²⁶²Definizione del Netherlands Film Fund + Hubert Bals Fund: Co-production Scheme ripresa testualmente dal sito ufficiale dell'International Film Festival Rotterdam: <https://iffir.com/en/iffir-pron-faq/nffhbf>.

²⁶³Intervista condotta da Marijke de Valck a Iwana Chronis (Head of the Hubert Bals Fund of International Film Festival Rotterdam). De Valck, Marijke, "Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: Principles and Practices, the Case of the International Film Festival Rotterdam", *Poetics*, 42, 2014, p. 53.

²⁶⁴La DAC list completa e aggiornata all'ultima edizione è riportata in fondo all'elaborato.

²⁶⁵De Valck, Marijke, "Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: Principles and Practices, the Case of the International Film Festival Rotterdam", cit., p. 53.

in fase di selezione, infatti, è quale tipo di cinematografia implementare: è giusto scegliere un progetto qualitativamente migliore, che proviene da un paese la cui industria cinematografica è più sviluppata, oppure porsi l'obiettivo, prima di tutto, di supportare quei paesi in cui l'industria è meno evoluta, optando quindi per la scelta di film qualitativamente inferiori?

È, infine, interessante portare l'attenzione su una specificazione che l'*Hubert Bals Fund* fa ai propri applicanti. La formula con cui introduce le proprie richieste è la seguente: «The HBF asks for a few things in return for its support, after a supported film is finished»²⁶⁶. Tra le richieste c'è la presenza di un credito, nei titoli di testa, con il logo dell'*Hubert Bals Fund*, oltre che l'esibizione del logo dell'International Film Festival Rotterdam in occasione della première del film. Questa logica conferma la necessità, da parte del Fondo – e del Festival di Rotterdam – di porre un marchio sulla propria creazione mentre, allo stesso tempo, come sostiene Daniel Steinhart: «Less the mark of a certain type of cinema, the HBF serves as a kind of seal of approval to ensure excellence»²⁶⁷.

Non è sorprendente che sia stato proprio l'International Film Festival Rotterdam ad istituire il primo fondo a sostegno dei progetti cinematografici di cineasti del Terzo Mondo. Nell'ampio quadro delle programmazioni festivaliere «tematiche», di cui de Valck discute lo sviluppo dagli anni Sessanta in poi, infatti, la studiosa spiega che la programmazione specializzata del festival di Rotterdam non fu strategicamente pianificata, ma fu risultato diretto del gusto e delle passioni cinematografiche del direttore Hubert Bals, nonché della sua predilezione per il cinema di nuovi mondi. Il festival sviluppò una chiara immagine del tipo di film e di cineasti che avrebbe accolto e supportato, concentrandosi sui nuovi talenti, sui nuovi autori del cinema d'essai e d'avanguardia, nonché rivolgendo da subito lo sguardo verso le cinematografie dei paesi in via di sviluppo.²⁶⁸

Allo stesso modo, anche Daniel Steinhart²⁶⁹ colloca la creazione dell'*Hubert Bals Fund* nella più ampia definizione identitaria del Festival di Rotterdam, il quale,

²⁶⁶<https://iffr.com/en/hbf-script-and-project-development-support>.

²⁶⁷Steinhart, Daniel, "Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund", cit., p. 11.

²⁶⁸De Valck, Marijke, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, cit., p. 179.

²⁶⁹Steinhart, Daniel, "Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund", cit., p. 2.

da sempre impegnato nell'indirizzare l'attenzione del pubblico internazionale verso un cinema mondiale, non solamente si è curato dell'istituzione di un fondo, ma anche di un vero e proprio mercato interno volto all'individuazione di progetti internazionali adatti alla coproduzione: il *CineMart*.

CineMart is IFFR Pro's co-production market, where a carefully curated lineup of projects in development are presented to international industry representatives. Bold independent feature film projects are launched onto the market, along with select Immersive (XR) projects. Together they receive vital mentorship and networking opportunities.²⁷⁰

Il *CineMart* si costituisce di una serie di incontri che hanno luogo durante i giorni dell'evento festivaliero, a cavallo tra i mesi di gennaio e febbraio, in cui cineasti, produttori e possibili finanziatori cercano le loro, rispettive, «opportunità». I progetti che vengono selezionati al *CineMart* sono seguiti da esperti del settore che agiscono da mentori nella valutazione e individuazione delle esigenze produttive. L'obiettivo del *CineMart* è, come chiarito dagli stessi organizzatori del festival, «finding the right creative and financial partners and fostering lasting connections»²⁷¹.

Steinhart²⁷² precisa che la selezione avviene scegliendo una varietà di progetti con temi e stili diversi, provenienti da diversi Paesi, calibrando accuratamente un mix di registi rinomati e talenti emergenti, e prediligendo, su tutti, il criterio della qualità artistica. L'associazione tra *Hubert Bals Fund* e *CineMart* rende solido l'apparato costruito dall'International Film Festival Rotterdam, in quanto i progetti che vengono individuati nel primo sono talvolta implementati anche dal secondo, che li porta a compimento.

The Hubert Bals Fund supports groundbreaking film projects in every stage of the production process, working especially with filmmakers from countries where local film funding and infrastructure is lacking or restrictive. The fund closely collaborates with

²⁷⁰Definizione del *CineMart* ripresa testualmente dal sito ufficiale dell'International Film Festival Rotterdam: <https://iffrr.com/en/about-cinemart>.

²⁷¹Ibidem.

²⁷²Steinhart, Daniel, "Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund", cit., p. 4.

IFFR's other industry activities, which include talent development and the co-production market CineMart.²⁷³

Similmente, anche Marijke de Valck esprime la forza sinergica che i due progetti, l'*Hubert Bals Fund* da un lato e il *CineMart* dall'altro, creano combinandosi. La studiosa, infatti, precisa che il loro coinvolgimento permette di alzare gli standard qualitativi che si richiedono dai film, aggiungendo a ciò che i programmatori scorgono nei progetti (per lo più la qualità artistica), la componente pragmatica della vendibilità nel mercato, variabile dettata dalla presenza di *CineMart*.²⁷⁴

Il passaggio successivo, dopo l'implementazione dei progetti dell'*Hubert Bals Fund*, e dopo l'eventuale partecipazione al *CineMart* è, per il Festival di Rotterdam, l'inclusione dei film all'interno della programmazione dello stesso festival, oppure la loro circolazione all'interno del circuito festivaliero. I produttori che lanciano il loro film al *CineMart*, infatti, continuano il dialogo con le parti interessate dopo il festival, spesso procedendo con trattative in altri mercati cinematografici (come il *Berlinale Co-Production Market* al Festival di Berlino e il *Producers Network* a Cannes). Questa creazione di reti e connessioni, per cui il film salta da un mercato festivaliero all'altro, permette, a sua volta, l'apertura ad altri, nuovi, mercati. Spesso, infatti, accade che i progetti attraggano l'attenzione di altri co-produttori, esterni al circuito festivaliero.

Tamara Falicov, in effetti, sostiene che l'aspetto più prezioso del fondo, oltre all'aiuto finanziario, sia l'esposizione dei film all'interno di un festival cinematografico internazionale di spicco, quale quello di Rotterdam²⁷⁵.

È anche grazie all'interesse dimostrato dall'*Hubert Bals Fund* nei confronti del cinema dell'Iran, dagli anni Novanta, che la cinematografia del Paese ha introdotto nel circuito festivaliero diversi successi internazionali. Dall'istituzione del fondo ad oggi, infatti, più di cinquanta progetti provenienti dall'Iran sono stati finanziati dall'*Hubert Bals Fund*, e di questi circa il 70% ha effettivamente raggiunto lo stadio conclusivo

²⁷³Definizione ripresa testualmente dal sito ufficiale dell'International Film Festival Rotterdam: <https://iffir.com/en/hubert-bals-fund>.

²⁷⁴De Valck, Marijke, "Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: Principles and Practices, the Case of the International Film Festival Rotterdam", cit., p. 54.

²⁷⁵Falicov, Tamara, "Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video", cit., p. 4.

della produzione, venendo finalmente alla luce²⁷⁶. Dei film prodotti una buona parte ha trovato esposizione all'interno delle selezioni festivaliere, e ha continuato a circolare aggiudicandosi premi e riconoscimenti internazionali. Un esempio emblematico è rappresentato dal film *Oblivion Verses* (Id., Alireza Khatami, 2017), il quale ha ottenuto, nel 2011, il finanziamento dal progetto *Script and Project Development Support*, mentre nel 2014, all'interno del *NFF + HBF Coproduction Scheme* ha concluso con la casa produttrice olandese *Lemming Film* un accordo di coproduzione e, nel 2015, grazie all'*HBF + Europe Minority Coproduction Support* ha trovato un ulteriore finanziamento nel partner tedesco *Endorphine Production*. Il film di Khatami venne ultimato, quindi, nel 2017 e nello stesso anno esordì alla 74esima edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, aggiudicandosi il Premio Orizzonti per la Miglior Sceneggiatura.

Un altro caso paradigmatico dell'importanza del ruolo giocato dall'*Hubert Bals Fund* nella consacrazione di un'artista è il film d'esordio dell'allora diciottenne Samira Makhmalbaf: *La mela*. Il film, infatti, venne selezionato dall'*Hubert Bals Fund* e ricevette un supporto per la produzione nel 1994. Quattro anni dopo, nel 1998, il film inaugurò la sua feconda stagione festivaliera partecipando al Festival di Cannes, nella sezione *Un Certain Regard* e si aggiudicò, pochi mesi dopo il debutto, il Premio FIPRESCI al Festival del Cinema di Locarno. Allo stesso modo anche *Bemani* (Id., Dariush Mehrjui, 2002), venne prima selezionato per lo *Script and Project Development Support* nel 2000, e ottenne nel 2002 un supporto alla post-produzione dall'*Hubert Bals Fund*, partecipando, infine, alla sezione *Un Certain Regard* del Festival di Cannes nello stesso 2002.

I progetti di grandi cineasti del cinema iraniano, quali Bahman Ghobadi, Mitra Farahani, Abolfazl Jalili, Babak Payami e altri, sono venuti al mondo proprio grazie al supporto dei festival internazionali e, nello specifico, grazie all'interazione con l'International Film Festival Rotterdam e l'*Hubert Bals Fund*, che hanno contribuito (con una certa lungimiranza) a lanciare nel mondo festivaliero la *nouvelle vague* dell'Iran.

²⁷⁶La tabella che riporta date di produzione, titoli, registi e anno di partecipazione all'HBF è riportata alla fine dell'elaborato.



Frame del film *Il sapore della ciliegia*, Abbas Kiarostami, 1996.

4.3 Film Festival e «Festival Film»

In *International Film Festival as Producers of World Cinema*, Dorota Ostrowska analizza il nuovo assetto dei festival cinematografici internazionali quali Cannes, Berlino e Rotterdam, ovvero quello che comprende fondi speciali e programmi di residenze artistiche a supporto dello sviluppo di progetti di cineasti provenienti da paesi in via di sviluppo, considerati parte della nuova generazione di registi internazionali. Ostrowska prende in esame la *Cinéfondation* di Cannes, il *World Cinema Fund* di Berlino, nonché l'*Hubert Bals Fund* del Festival di Rotterdam, sottolineando come l'esistenza di questi fondi necessiti di una problematizzazione sui modi in cui le dimensioni festivaliere danno forma alle pratiche di produzione e di distribuzione del cinema indipendente, su scala mondiale.

Come sostenuto da Marijke de Valck²⁷⁷, i festival esercitano un elevato grado di controllo sulla qualità dei progetti che vengono sviluppati all'interno dello stesso contesto festivaliero, progetti che, infatti, si inseriscono poi nella selezione ufficiale di altri festival internazionali e che, nel migliore dei casi, non rimangono ancorati alla proiezione del circuito festivaliero, ma trovano distribuzione nelle sale cinematografiche.

Ostrowska approfondisce questa considerazione, chiedendosi in che modo i festival internazionali, in veste di finanziatori, agiscono ed influiscono sulla costituzione di una cinematografia, oltre ad elevarne gli standard qualitativi. Tra le domande poste, alcune intendono indagare l'impatto di queste dinamiche sullo sviluppo del *World Cinema*: «How are the festivals, through the funds, instrumental in generating interest in *World Cinema*? What is the impact that this interest has had on how *World Cinema* is understood today?». ²⁷⁸

L'attenzione dell'autrice, seppur generalmente orientata al fenomeno che si innesca dall'interazione dei due attori, festival internazionali e cinema mondiale, si concentra su *Cinéfondation*. Il progetto, promosso dal Festival di Cannes, è

²⁷⁷De Valck, Marijke, "Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: Principles and Practices, the Case of the International Film Festival Rotterdam", cit., p. 54.

²⁷⁸Ostrowska, Dorota, "International Film Festival as Producers of World Cinema", cit., p. 145.

interessante per tre ragioni: la prima è che Cannes, in quanto festival cinematografico più influente, definisce le tendenze del cinema d'autore ed è la destinazione prescelta di autori e produttori di film indipendenti; la seconda è che il Festival ha istituito il più grande e importante mercato festivaliero, il *Marché du Film*; l'ultima, invece, è che, a differenza del *World Cinema Fund* berlinese o dell'olandese *Hubert Bals Fund*, Cannes ha rigettato la terminologia «World Cinema» o «paesi in via di sviluppo», per abbracciare una più ampia idea di cinema d'autore in una dimensione internazionale. Nel riconoscere il cauto approccio del Festival di Cannes al cinema mondiale, tuttavia, Ostrowska sottolinea che «Through the *Cinéfondation*, Cannes is promoting a particularly French kind of *World Cinema* which could be called French-global cinema»²⁷⁹, un tipo di cinema, cioè, che pur definendosi mondiale e pur provenendo dai più disparati angoli del mondo, non cela un particolare «gusto francese».

Secondo Ostrowska l'azione di Cannes è importante nella definizione di ciò che viene descritto «festival film»: i progetti che vengono ideati nel contesto festivaliero, infatti, sono già sin dalla loro nascita, pensati per un pubblico internazionale. Nonostante, quindi, i produttori dei film che partecipano ai progetti inclusi nella *Cinéfondation* provengano da paesi lontani dalla Francia (e spesso dall'Europa), questi stessi devono pensare a come rendere le proprie produzioni adeguate ad una presentazione mondiale: ambientazioni e linguaggio rimangono autoctoni, mentre i temi devono riuscire ad attirare un pubblico d'essai globale.

L'identità del film, conclude l'autrice, è la risultante di processi che si palesano durante il suo stesso sviluppo: le risorse da cui attinge per la produzione, nonché le pratiche di proiezione e distribuzione, tutte insieme, sono determinanti l'identità del film o della storia che viene presentata negli schermi²⁸⁰.

Dina Iordanova²⁸¹, in linea con le considerazioni sopra descritte, porta in ballo una nuova ipotesi: la possibilità di incappare in un possibile cortocircuito della produzione di film interna all'ambito festivaliero, che l'autrice segnala prendendo in prestito le parole del critico Paul Willemen. Secondo Willemen, infatti, nonostante i festival sembrino operare a livello globale, l'esistenza di progetti quale *Cinéfondation* potrebbe produrre una sorta di «bottleneck effect», letteralmente, un «effetto collo di

²⁷⁹Ivi, p. 146.

²⁸⁰Ivi, p. 150.

²⁸¹Iordanova, Dina, "The Film Festival as an Industry Node", cit., p.8.

bottiglia» per cui i film che vengono prodotti fuori dai circuiti commerciali sono destinati a rimanere fuori dai canali di circolazione ufficiali, dedicati – Willemen sostiene – al «blockbuster-type mainstream cinema». Il rischio è che il festival incapsuli, isoli, il cinema d'autore che viene prodotto nel contesto festivaliero, disegnando un netto confine tra sé e *l'altro cinema*.

Su questa divisione elitaria, che tende a separare il cinema d'autore presentato ai festival internazionali e il cinema mainstream, si basa il concetto di «festival film» per come elaborato dal critico americano Jonathan Rosenbaum, il quale chiarisce che il termine è spesso utilizzato con un'accezione negativa, specialmente in Nord America. Con esso, infatti, ci si riferisce a quei film che sono per lo più destinati a professionisti, specialisti o cultori cinematografici, ma che escludono il restante pubblico, essendo giudicati non fruibili dallo stesso, e quindi non adatti alla distribuzione (o meglio, ai canali ufficiali di distribuzione, quelli attraverso cui i blockbuster americani arrivano nelle sale internazionali).

Partendo dalle considerazioni di Rosenbaum, Cindy Wong²⁸² si cura di offrire un'esaustiva e dettagliata definizione dei caratteri tipici del «festival film». In breve, Wong sostiene che i festival cinematografici prediligono storie che si sviluppano su narrative anticonvenzionali, con uno stile lontano dal classico mainstream hollywoodiano, lontano dai generi e dalle convenzioni, lontano dalle consolidate costruzioni narrative, nonché dalla straordinarietà dei temi trattati. Il *festival film* si costruisce su un senso austero che si dispiega tanto nei temi trattati, quanto nel linguaggio filmico utilizzato, e si ammanta di un'essenzialità che esclude, nella maggior parte dei casi, la fruizione da parte di un'audience, per così dire, «mainstream», e che eleva invece questo tipo di cinema a produttori, distributori, programmatori o, generalmente, a un tipo di pubblico che non ha timore nell'affrontare un cinema più indigesto – il pubblico festivaliero.

Anche Tamara Falicov, nel tentativo di trovare una definizione esaustiva per il termine «festival film», parte dalla descrizione offerta da Rosenbaum, per superarla, in quanto l'autrice sembra intravedere in questo termine una certa capacità camaleontica. Falicov, infatti, chiarisce che, come sostenuto da Rick Altman, i *festival film* sono definiti dal loro contesto espositivo piuttosto che dalle loro caratteristiche

²⁸²Wong, Cindy Hing-Yuk, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, cit., p.87.

testuali, mentre Stringer, ampliando il concetto di Altman, ne dà una definizione ambivalente: «On the one hand, the term festival film is often used simply as a means to classify films exhibited at festivals. On the other hand, it works on occasion to identify titles assumed to be produced for festivals»²⁸³. Falicov, infine, aggiunge la lettura del termine operata da Marijke de Valck, la quale contribuisce alla stratificazione semantica dell'etichetta «festival film»: questi film sarebbero non solamente prodotti *per* il circuito festivaliero (come sostenuto da Stinger), ma anche *dal* circuito festivaliero tramite fondi e coproduzioni internazionali.

Tamara Falicov, in effetti, sostiene che l'idea alla base dei fondi sia che, tramite un supporto esterno, i registi provenienti da *altre culture* possano preservare ed esprimere liberamente la loro diversità culturale – diversità che però, come s'intuisce, presuppone l'esistenza un canone-norma da cui allontanarsi. Il termine di paragone è quindi rappresentato dal cinema occidentale, o anche semplicemente Hollywood, che funge da anti-modello su cui sviluppare un nuovo cinema d'essai, fuori dall'Europa e dall'America, ma dentro i confini nazionali dei paesi del Terzo Mondo.

Approfondendo questo concetto e considerando le diverse teorizzazioni che si sono costruite, negli ultimi decenni, attorno al *World Cinema*, Falicov sottolinea il generale presentimento per cui, talvolta, i fondi messi a disposizione dai festival internazionali non fungano propriamente da sostenitori di un cinema libero, quanto, piuttosto, da alimentatori di un cinema forzatamente *autoctono* e *autentico*, fatto di immagini esotiche di popoli nativi e di paesaggi marcatamente «nazionali».

Scholars have examined this relationship as one of neocolonialism (Halle 2010), and one of filmmakers having the “burden of representation” (Branston 2000) to write storylines about marginalization for the benefit of wealthy viewers or what has been deemed “poverty porn (pornomiseria)” (Ross 2011: 262). Others have cataloged instances where producers have been asked to make their films look more “authentic” (e.g., “more African”) and examine a kind of “global art house aesthetic” that Global South filmmakers may conform to (Bartlet 2000). Finally, these funds might begin to create what Miriam Ross calls a “favoured group of filmmakers” after she observed that from

²⁸³Falicov, Tamara L., *The “Festival Film”: Film Festival Funds as Cultural Intermediaries*, cit., p. 213.

2005 to 2009, 7 of 20 film projects received funding both from the Hubert Bals Fund and the World Cinema Fund.²⁸⁴

Falicov, quindi, conclude affermando l'esistenza di numerose ragioni che spingono i festival cinematografici a sostenere le cinematografie del Sud del mondo; tuttavia, l'autrice sostiene che se queste iniziative si presentano, da un lato, come opportunità, dall'altro esse comportano forti implicazioni, tra cui il consolidamento del potere esercitato dai custodi occidentali sui cineasti non-occidentali (in quanto i primi detterebbero le regole di selezione e produzione del cinema dei secondi).

Sulla stessa lunghezza d'onda di Tamara Falicov, seppure con un'ottica marcatamente neocolonialista, Randall Halle²⁸⁵ si propone di offrire una panoramica delle strategie di coproduzione messe in atto in Europa le quali, a suo dire, servono in primo luogo la soddisfazione di un desiderio tutto europeo: ascoltare le storie di *altri* paesi. Affermata l'esistenza di un mercato in fervore per il cinema mondiale, Halle spiega che è necessario approfondire il fenomeno del finanziamento cinematografico «oltre confine» dal momento in cui il sostegno alla coproduzione ha raggiunto un livello tale che nel 2004 l'intera produzione cinematografica di numerosi paesi in via di sviluppo è avvenuta in coproduzione con partner dell'Unione Europea.²⁸⁶

Randall Halle problematizza l'azione delle coproduzioni internazionali temendo che esse – offrendo i mezzi per la realizzazione di un cinema mondiale – si arroghino il diritto di definire le specificità di intere cinematografie, costruendo, ad esempio, approfondimenti di personaggi-tipo, se non addirittura di popoli-tipo, e consegnando all'audience europeo «tales they want to hear».²⁸⁷

This engagement with a country or geographic region takes place not as occupation or direct political intervention but rather as a matter of culture and as an intervention in the public sphere. Because the intervention takes place through a masquerade of national appearance, it marks a gentler form of neocolonial activity in the transnational era. My

²⁸⁴Ivi, p. 218.

²⁸⁵Halle, Randall, *Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding and Neo-Orientalism*, cit., pp. 303-319.

²⁸⁶Ivi, p. 304.

²⁸⁷Ibidem.

concern here is not one of national sovereignty; [...] But in truth what concerns me most is the cycle of Orientalism that such film funding establishes.²⁸⁸

Il punto sostenuto da Halle, quindi, si riassume nella preoccupazione che questa nuova dinamica di «Orientalismo cinematografico» lavori a supporto di produzioni di storie di *altri luoghi* e *altri popoli*, connotate più dal gusto dell'audience che dalla cultura di provenienza. Sotto mentite spoglie di immagini autentiche, quindi, questi film offrirebbero al pubblico narrazioni che nascondono la complessità dei rappresentati.

In *Screening World Cinema at Film Festivals: Festivalisation and (staged) authenticity*, Marijke de Valck spiega che le critiche mosse ai fondi messi a disposizione dai festival europei derivano spesso dalla scomoda e iniqua dipendenza dei registi del Sud globale dalle entità occidentali. Da questo punto di vista, de Valck condivide la medesima preoccupazione di Halle: sembra difficile, infatti, scardinare la convinzione secondo cui fondi e coproduzioni internazionali siano realizzati per il favore e/o compiacimento del pubblico europeo.

Questi sospetti, nell'analisi condotta da de Valck, si traducono presto in due timori: il primo è che il gusto occidentale, e in particolare la predilezione per l'estetica del cinema d'autore, detti quali progetti includere nel finanziamento festivaliero e quali, invece, no. Il secondo è che l'esotismo di un certo gruppo di cineasti venga dato alla mercé del pubblico occidentale, tramite narrazioni artificialmente autentiche.

Pur riconoscendo l'impatto che la circolazione festivaliera ha avuto nel portare all'attenzione mondiale i film *del mondo* dalla seconda metà del ventesimo secolo, tuttavia, de Valck sottolinea l'importanza di disincantare lo spettatore da quella nozione di «autenticità» di cui si ammantano molti *world film* e che sembrerebbe esser parte della formula del successo dei film da festival. De Valck conclude affermando l'esistenza di una stretta e complessa interrelazione tra i festival cinematografici e il cinema mondiale: se la nozione di autenticità, infatti, è fondamentale alla comprensione delle loro dinamiche, la sua forza concettuale deriva piuttosto dalle sue sfaccettature semantiche, nonché dai diversi fini a cui quest'ultime mirano.²⁸⁹

²⁸⁸Ivi, p. 314.

²⁸⁹De Valck, Marijke, *Screening World Cinema at Film Festivals: Festivalisation and (staged) authenticity*, cit., p. 402.

È proprio in relazione al tema dell'autenticità che Dorota Ostrowska parla di «festival film», sostenendo che questo cinema dev'essere distinto da ciò che viene generalmente considerato parte del *World Cinema*: i film che vengono pensati e realizzati all'interno del contesto festivaliero, secondo Ostrowska, avrebbero una certa responsabilità di essere rappresentativi della propria autenticità locale, onere che il cinema mondiale, invece, non ha.

The festival films are as much rooted in their directors' countries of origin as the places from which their funders come. What makes these films different from the films usually considered "world cinema" is that it is very difficult to see them as examples of national cinema or products of national or indigenous cultures, although they more often than not come to represent that culture internationally. Rather, they are products of the transnational film festival circuit, which is driven by the arthouse cinema ethos, and for which the most important exhibition circuit is that of various film festivals.²⁹⁰

A questo proposito, sempre Marijke de Valck in *Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization*, sostiene che l'autenticità dei progetti che vengono selezionati per essere finanziati dai festival internazionali rappresenta un requisito fondamentale:

Projects that qualify for financial backing are typically required to contribute to the greater diversity of world cinema production by virtue of being local, authentic or rooted in traditional cultures, while also being capable of conveying a universal message and of appealing to the international art cinema audience—doing so, more often than not, at film festivals. It is the latter aspects (e.g., international appeal) that make such films viable in the global market.²⁹¹

L'autrice, inoltre, sostiene che i cineasti che realizzano i propri film attraverso i fondi internazionali sono perfettamente consapevoli della necessità di affrontare valori universali e di essere convincenti nella rappresentazione dell'identità nazionale, di creare, cioè, una forma filmica che sia al contempo nazionale e internazionale,

²⁹⁰Ostrowska, Dorota, "International Film Festival as Producers of World Cinema", cit., p. 146.

²⁹¹De Valck, Marijke, "Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: Principles and Practices, the Case of the International Film Festival Rotterdam", cit., p. 46.

geograficamente marcata e globalmente appetibile, per poter partecipare alle iniziative festivaliere.²⁹²

Allo stesso modo, chiedendosi «Does a kind of internationalism infuse the films' form, style, and content?»²⁹³, Daniel Steinhart, condivide le osservazioni di de Valck, affermando la presenza di un *authentic regional identity*, che tuttavia non esclude la possibilità di riconciliazione tra la dimensione locale e quella universalmente intellegibile. Ciò che è, quindi, importante per i progetti che vengono sottoposti ed elaborati in contesti quali l'*Hubert Bals Fund*, il *World Cinema Fund* o *Cinéfondation* è la capacità di affrontare temi umanistici, che riescano a trovare una risonanza mondiale, attraverso il mezzo della specificità culturale.

In relazione allo specifico caso del cinema iraniano, Azadeh Farahmand sostiene che spesso i cineasti iraniani sono stati tacciati di realizzare un cinema con un appeal esclusivamente internazionale, ignorando non solo le proprie aspirazioni, ma anche una rappresentazione fedele delle proprie specificità culturali, nel tentativo di conciliare la loro autentica identità regionale con quell'umanesimo universale che, come già segnalato, caratterizza il cinema dell'Iran.

Filmmakers from nations or regions that become festival darlings are often criticized for attempts to adjust the look and narratives of their films to offer selectable and prizeworthy products to festivals. Local journalists occasionally cite this qualitative shift—often in a negative tone—and express qualms about films of indigenous directors that are regularly sponsored at festivals.²⁹⁴

Similmente, anche Anne Démy Geroe²⁹⁵ indica non solo l'esistenza di «film da festival» ma anche di «registi da festival», e precisa che il cinema iraniano che partecipa ai festival cinematografici internazionali ricade spesso in una delle seguenti categorizzazioni di *festival film* iraniani:

²⁹²De Valck, Marijke, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, cit., p. 109.

²⁹³Steinhart, Daniel, "Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund", cit., p. 6.

²⁹⁴Farahmand, Azadeh, *Disentangling the International Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema*, cit., p. 276.

²⁹⁵Démy-Geroe, Anne, *Iranian National Cinema: The Interaction of Policy, Genre, Funding, and Reception*, cit., p. 81.

1. Film individuati quali «autentici film d'essai», lontani dal gusto nazionale e pertanto destinati ad una circolazione festivaliera ed extra-nazionale²⁹⁶;
2. Film deliberatamente «da festival», in cui vengono esibiti elementi etnografici ed esotici²⁹⁷;
3. Film che difficilmente otterranno un permesso di proiezione in patria a causa dei contenuti avversi alle regole censorie²⁹⁸.

Indubbiamente, neppure i *festival film* iraniani possono sottrarsi alle logiche di produzione ed esposizione sottese al circuito festivaliero internazionale; il problema dell'autenticità con il cinema iraniano sussiste in quanto molti cineasti provenienti dall'Iran hanno realizzato i propri film usufruendo di fondi o coproduzioni internazionali, e altrettanti film (prodotti in Iran o coprodotti internazionalmente) sono comparsi e continuano a comparire nelle programmazioni festivaliere.

La linea di demarcazione tra ciò che viene prodotto *per* il circuito festivaliero e *nel* circuito festivaliero, tuttavia, rimane difficile da tracciare, creando un senso d'indeterminazione riguardo ai caratteri che questo cinema nazionale dovrebbe esporre, e che ben si riassume con le parole di Cindy Wong: «This intricate relationship between these filmmakers and the film festival world, between the non-West and the West [...] posits interesting questions about transnational negotiation on how and what films should be made».²⁹⁹

²⁹⁶Ne sono un esempio i film di Abbas Kiarostami.

²⁹⁷Ne è un esempio *Deux fereshté (Due angeli)*, Mamad Haghigat, 2002).

²⁹⁸Ne sono un esempio i film di Jafar Panahi.

²⁹⁹Wong, Cindy Hing-Yuk, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, cit., p.111.

Conclusioni

Che cosa accade, quindi, quando una cinematografia quale quella iraniana si incontra con il circuito festivaliero internazionale?

Analizzando le logiche che sottendono la creazione di un cinema nazionale e, nello specifico caso, del Nuovo Cinema Nazionale Iraniano, si chiarisce come il cinema dell'Iran sia il risultato di una massiccia co-costruzione, operata all'interno dei festival, da attori e pratiche di diverso genere. Il Nuovo Cinema Iraniano presentato al pubblico internazionale negli anni Novanta è la lettura dominante di una cinematografia che si compone di tante possibili letture: un cinema austero, divergente dai canoni del cinema mainstream, esito del processo di conoscenza messo in atto dal pubblico e dalla critica, prodotto (semi-)finito di un'operazione di inclusione ed esclusione dei programmatori festivalieri.

Riconoscendo l'azione dei festival nella modellazione dei caratteri del cinema iraniano, tuttavia, non si approda semplicisticamente all'assunzione che esso sia risultato di una fantasia festivaliera. Nella creazione del «genere» del cinema iraniano ha, infatti, agito un circuito di scoperta-invenzione, i cui estremi della scoperta sono stati offerti da una cinematografia esistente, con una sensibilità tangibilmente sorprendente, e dei caratteri estetici, stilistici e narrativi storicamente e geograficamente connotati, mentre quelli dell'invenzione sono ricondotti al lavoro di attenta selezione dei programmatori, che si traduce nella scelta di una lettura dominante di una cinematografia, a discapito di tutte le altre possibili.

La concezione del cinema iraniano sviluppata nel contesto festivaliero non soltanto ha operato in termini descrittivi ma anche in termini prescrittivi, con e attraverso la programmazione, che ha contestualmente definito le logiche di selezione e alimentato la coerenza sottesa al genere del nuovo cinema iraniano. Il risultato è una narrazione il cui dominio è legittimato dalla risonanza e dall'autorità dell'evento festivaliero nel contesto cinematografico mondiale.

Le logiche di programmazione sono rivelatrici delle diverse identità festivaliere. Il confronto tra le letture del cinema iraniano costruite dalle programmazioni del Cinema Ritrovato e della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, ha evidenziato differenti concezioni di Cinema con le

quali le due manifestazioni operano nel dispiegamento delle loro divergenti agende festivaliere. Venezia, sotto il mirino delle aspettative del circuito festivaliero mondiale, si trova a dover conciliare agende commerciali, geopolitiche ed estetiche; da questa necessità, scaturisce la costruzione di una programmazione che accordi sociopolitica ed estetica, ovvero, ciò che il film dice dell'Iran e il modo in cui lo racconta. Presentando film inediti, il festival modella la percezione del panorama cinematografico contemporaneo, raggruppando i film sulla base di nuove caratteristiche autoriali, di genere o stilistiche, tenendo ben ancorata la forma alle necessità espressive del mondo contemporaneo.

Il Cinema Ritrovato – e in particolare l'approccio alla programmazione di Ehsan Khoshbakht –trova invece il proprio *quid* nella presentazione di retrospettive, sezioni e conferenze, tramite le quali il festival crea nuovi canoni, modificando gerarchie storiche e proponendo nuove letture, discostandosi dalle narrazioni dominanti dei maggiori festival cinematografici.

Dopo aver chiarito, quindi, che il cinema iraniano non è mai (stato) rappresentato in un contesto neutro, quanto piuttosto in un ambiente marcatamente definito dall'identità festivaliera, l'indagine è proseguita nella direzione della ricezione internazionale, concentrandosi sugli anni di esordio. Il cinema iraniano riscosse grande successo negli anni Novanta, anni in cui l'Europa si accorse che una cinematografia –in fervore già da qualche decennio – poteva imporsi non solo come movimento, ma come vera e propria *nouvelle vague*. La poeticità, l'umanesimo, il realismo d'ispirazione italiana, l'esoticità dei paesaggi e dei popoli rappresentati sono tutti caratteri che sorprendono, spiazzano, la critica cinematografica occidentale. L'Iran presenta un cinema delicato, che viene apprezzato per la sua capacità di parlare un linguaggio universale, presentando immagini di «bambini che corrono».

Tuttavia, interrogarsi sugli effetti dell'accoglienza della critica occidentale è risultato fondamentale alla comprensione delle dinamiche definitorie della cinematografia nazionale iraniana messe in atto dalla critica festivaliera: da qui scaturisce la necessità di problematizzare le pratiche di ricezione e il contesto in cui la critica produce il cinema che racconta. Non esiste una lettura corretta di un cinema nazionale, esistono, piuttosto, letture più o meno calzanti che si generano da contesti di varia natura, e la cui origine va sempre considerata come parte della stessa ricezione.

Tra le pratiche che contribuiscono alla definizione di una cinematografia nazionale, infine, è stata considerata la produzione dei film del Terzo Mondo all'interno del circuito festivaliero, tramite programmi di sostegno quali l'*Hubert Bals Fund* di Rotterdam, il *World Cinema Project* di Berlino, o il *Cinèfondation* del Festival di Cannes. Contestualizzare la produzione di film nazionali, in un ambiente internazionale, porta a dubitare che i fondi messi a disposizione dai festival internazionali non fungano propriamente da sostenitori di un cinema libero, quanto, piuttosto, da alimentatori di un cinema forzatamente autoctono e autentico, fatto di immagini esotiche di popoli nativi e di paesaggi marcatamente «nazionali». Questi sospetti si traducono in due timori: il primo è che il gusto occidentale, e in particolare la predilezione per l'estetica del cinema d'autore, detti quali progetti includere e quali escludere dal finanziamento festivaliero. Il secondo è che l'esotismo di un certo gruppo di cineasti venga dato alla mercé del pubblico occidentale, attraverso narrazioni artificialmente autentiche. Considerando l'ingente supporto che, dal 1994, l'*Hubert Bals Fund* ha fornito al cinema dell'Iran, il sospetto che i registi iraniani si siano dedicati alla realizzazione di «festival film» quanto più appetibili ad un pubblico occidentale ha comprensibilmente investito la produzione di tale cinematografia.

Tuttavia, risulta difficile tracciare una netta linea di demarcazione tra ciò che viene prodotto *per* i festival e ciò che, invece, è prodotto all'interno del circuito. L'intricata relazione tra la dimensione nazionale e quella internazionale, infatti, rende i contorni delle cinematografie nazionali molto sfocati. I sostegni alla produzione internazionale sono da ricondurre al più ampio spettro delle pratiche identitarie che connotano i festival cinematografici, in cui si inseriscono anche i riti legittimatori, la costruzione delle programmazioni e le narrazioni prodotte dalla critica festivaliera.

Domandarsi se il cinema iraniano sarebbe stato differente se non fosse mai entrato a contatto con i festival cinematografici internazionali è quasi naturale arrivati a questo punto, tuttavia, contestualmente alla domanda, scaturisce il timore che se *Dov'è la casa del mio amico?* non avesse mai partecipato a Locarno, non sarebbe esistito un Cinema Nazionale Iraniano.

Appendice 1: Intervista ad Alberto Barbera

G Iniziamo subito con il dire che forse è anche a lei (A.B) che dobbiamo l'introduzione del cinema iraniano nei Festival Internazionali. Già dal 1990, secondo anno in cui riveste il ruolo di Direttore al *Festival Internazionale Cinema Giovani* di Torino, introduce un film iraniano: Reyhaneh, Ali-Reza Raissian, in Concorso Lungometraggi, e organizza una sezione chiamata *Iranian Young Cinema Society*.

Che cosa l'ha avvicinata al cinema iraniano e cosa l'ha spinto, poi, ad introdurlo nel suo Festival?

A Io mi sono occupato del Festival Cinema Giovani – si chiamava ancora così prima di chiamarsi Torino Film Festival – sin dalla prima edizione, poi sono diventato direttore nell'89, ma, oltre ad occuparmi degli aspetti organizzativi, facevo anche la selezione di gran parte del programma: i film in concorso, fuori concorso, ecc. salvo alcune altre sezioni in cui c'erano altri responsabili.

Ero quello che viaggiava di più a livello internazionale. Erano gli anni in cui si percepiva che in Iran c'era un grande fermento, autori importanti, anche se erano poco conosciuti o addirittura sconosciuti al di fuori del loro paese, perché il primo film che in qualche modo ha spalancato le porte del cinema iraniano all'occidente è stato il film di Kiarostami, che andò a Locarno e fece scalpore, e dopo il quale si imparò a riconoscere anche gli altri registi, sia di quelli che avevano lavorato prima della rivoluzione khomeinista, sia di quelli che si erano affermati soltanto dopo.

Penso ad Amir Naderi, che lavorava già negli anni '70 ed era un grandissimo regista, e che poi è espatriato a seguito della presa di potere del regime khomeinista. Penso anche a Makhmalbaf, che ha esordito subito dopo la rivoluzione di cui è stato uno dei protagonisti, anche se poi ha preso le distanze dall'ideologia khomeinista.

Io ho cominciato ad incontrare, in alcuni festival internazionali – da Cannes, Montreal, Berlino – il responsabile della Farabi Alireza Shoojanori (che all'epoca era veramente un uomo di una bellezza rara) ed era molto gentile.

Continuavo a chiedergli se aveva dei film per Torino, e la cosa si è sbloccata con questi primi due episodi che tu hai citato [Reyhaneh, Ali-Reza Raissian e *Iranian Young Cinema Society*]. Poi dopo poco, forse uno o due anni dopo, sono riuscito a farmi invitare al Fajr Film Festival, e sono andato ogni anno (dal '91 o dal '92).

Al Fajr c'erano pochissimi ospiti occidentali, un gruppo di una ventina di persone, programmatori di altri festival, qualche critico particolarmente interessato al cinema iraniano. Si viveva insieme, si mangiava insieme, e andavamo a proiezioni organizzate a posta per noi. C'era Marco Muller, c'era il programmatore del Festival di Vancouver, Lisa Simon – critica americana. Era un periodo in cui erano pochi i direttori dei festival che viaggiavano, e andavano in luoghi non facili da frequentare – per cui ci incontrava spesso a Teheran, a Tokyo...

Ma la cosa bella del Fajr era che si potevano conoscere tutti i registi, erano tutti lì; quello era il festival in cui si presentava tutta la nuova produzione iraniana dell'anno, e tutti i registi si incontravano, conoscevano. Per cui ho conosciuto tutti, Makhmalbaf, Bani-Etemad, Panahi, Kiarostami, e sono stato invitato a casa di tutti!

Da parte loro c'era una grande curiosità, e una grande voglia di stabilire rapporti, e da parte nostra lo stesso c'era una grande voglia di entrare in rapporti che non fossero formali, con registi che abbiamo imparato a conoscere e amare.

Così è nata la voglia di conoscere e far conoscere questi autori, o almeno una parte di loro, attraverso i nostri festival, attraverso Torino. Abbiamo costruito rapporti che poi sono rimasti.

Il cinema iraniano continua ad essere un cinema vitale e interessante – non è un caso che ci siano quattro film iraniani a Venezia quest'anno.

E gli anni Novanta erano anni in cui, se si doveva indicare una cinematografia nuova, sorprendente, eccitante, capace di proporre grandi autori ma anche un nuovo approccio al cinema, alle modalità narrative, linguistiche, espressive, ecc. si diceva “cinema iraniano”; per dieci anni il cinema iraniano è stato il grande riferimento alternativo a cinematografie più consolidate, conosciute, frequentate, quali erano quelle occidentali.

G L'anno precedente, nel 1989, ha organizzato una retrospettiva sul Neorealismo Italiano (*Il Neorealismo in 50 film*). [Lo stesso anno, *Dov'è la casa del mio amico* di Abbas Kiarostami vince il Pardo di bronzo a Locarno].

Il cinema iraniano viene spesso accomunato a tale corrente cinematografica: l'utilizzo di attori non professionisti, bambini, la predilezione per il disagio sociale e le classi operaie... lei è d'accordo con questo paragone?

A Come sempre ci sono due aspetti opposti in questi accostamenti. Da una parte è vero, è un debito di riconoscenza che i registi iraniani stessi hanno sempre dichiarato. Quando chiedevamo a Kiarostami o Makhmalbaf quali erano stati i loro punti di riferimento, certo che c'era il cinema americano – tutti vedono film americani – soprattutto prima della Rivoluzione islamica, l'Iran era invaso da film americani. Da un lato c'era l'amore per il cinema americano, dall'altro c'era la scoperta del Neorealismo italiano che li aveva fortemente influenzati. Quando hanno iniziato a far film si sono ispirati al Neorealismo – e quindi è un'eredità fortissima, evidente in tutti gli elementi citati.

È anche vero, allo stesso tempo – e questo vale per tutti i film fatti dopo il regime islamico – che il cinema iraniano ha dovuto trovare modi per affrontare tematiche, situazioni, ambienti e personaggi, che certamente non erano graditi al regime, così come era accaduto al cinema italiano degli anni Quaranta, quando veniva accusato di lavare i panni sporchi in pubblico, mettendo in scena un'immagine poco promozionale del paese – poco gradita dal paese. La stessa cosa avvenne in Iran, e i registi iraniani hanno dovuto trovare sempre le modalità per affrontare tematiche che stavano loro a cuore; e queste modalità erano metaforiche, che utilizzavano situazioni e trasferivano situazioni reali, personaggi autentici, il degrado delle periferie, la miseria, dentro a storie che invece avevano una dimensione metaforica – talvolta allegorica- che non si limitava all'esibizione di questi elementi.

Anche oggi, noi riusciamo a leggere una forte dimensione critica in tutti i film iraniani, ma tutto questo è mascherato dietro a codici di genere.

La cosa più interessante dei giovani registi dell'ultima generazione di registi iraniani è il tentativo di mascherare elementi di critica al regime, alla società, all'ideologia islamica, attraverso racconti che fanno riferimento ai generi.

Penso al film *Without her* dove il riferimento è Hitchcock, o un certo tipo di cinema, genere, piuttosto che non invece i modelli del cinema iraniano a cui eravamo abituati negli anni '90 o all'inizio degli anni 2000.

Tutto questo è molto interessante: come sempre, nei paesi con un forte controllo censorio sui contenuti e modalità espressive, i cineasti devono sempre inventarsi un modo per riuscire a fare film, e non adeguarsi a direttive che vengono dall'alto – che gli impediscono di esprimersi.

G L'altra domanda che sorge da questa riflessione è: per quale motivo, se sussiste, il «Neorealismo iraniano» ci affascina nel presente, mentre per il cinema italiano è già un capitolo chiuso (pur riconoscendone il valore artistico)?

A Il cinema iraniano ci affascina poiché diventa lo strumento di conoscenza di un paese di cui ignoriamo quasi tutto. Pochi turisti privilegiati vanno in Iran alla scoperta di un Iran passato, della bellezza dei paesaggi, o di quello che rimane dell'antico splendore di certe città. L'informazione è così carente e frammentaria rispetto all'Iran, che non aiuta ad averne una percezione corretta.

Lo strumento più efficace, lo è sempre stato è il cinema, che ha una forza da questo punto di vista, di conoscenza e di svelamento di realtà, che poche altre forme d'arte possiedono. È diretto, concreto, immediato – anche quando è metaforico o allegorico. Tu vedi un film iraniano e hai la percezione di cogliere qualcosa di quel paese, in tutta la sua complessità politica, sociale, ideologica ed estetica.

Credo che sia questo ad affascinarci: vedere oggi i film iraniani vuol dire accedere a uno dei pochi strumenti di conoscenza non banale, non superficiale, non giornalistico, di quello che il paese è oggi.

Si apprende molto di più guardando 2-3 film iraniani in un anno, che le poche notizie che arrivano nei nostri giornali.

G Sempre a Torino, nel 2003, insieme ad Elisa Resegotti, ha organizzato un'intera manifestazione attorno a Kiarostami: *Sulle strade di Kiarostami* (18 Settembre – 12 Ottobre 2003).

Perché introdurre al cinema iraniano con Kiarostami? O, più generalmente (considerando il workshop con la Scuola Holden): perché introdurre al cinema con Kiarostami?

A Perché è il più grande regista iraniano della seconda metà del Novecento, e lo è stato finché non è scomparso per una deprecabilissima malattia. Elisa ed io eravamo diventati molto amici di Abbas, Elisa lo frequentava ancora più strettamente perché aveva collaborato con lui in diverse occasioni. Io avevo da poco iniziato a collaborare con il Museo del Cinema, per lavorare alla programmazione del cinema e dell'attività culturale del museo, e credo che forse sia stata Elisa a dirmi "perché non facciamo una cosa su Abbas?". E abbiamo costruito questo progetto, molto ambizioso perché si trattava di voler mostrare tutte le facce della complessa creatività di Abbas, non soltanto il cineasta che tutti conoscevano, ma anche il fotografo, il pittore, il poeta, l'educatore – erano gli anni in cui lui cominciava a fare workshop per giovani cineasti. Allora ci dissi: facciamo una cosa completa su Abbas, chiediamogli di portare una mostra fotografica di immagini inedite, organizziamo una retrospettiva completa sui suoi film, che non siano ancora stati visti, chiediamogli di pubblicare una selezione delle sue poesie e di organizzare un workshop con giovani aspiranti registi. Lui ha accettato, e lo abbiamo fatto in collaborazione con la scuola Holden. Abbiamo fatto una selezione, sono arrivate tantissime candidature, e lui ha scelto pochi ragazzi. L'idea era di lavorare con lui realizzando dei cortometraggi. Einaudi ha pubblicato una raccolta di poesie, la Fondazione San Retto ha accettato di ospitare la mostra fotografica di Abbas, il Museo del Cinema ha organizzato una mostra completa e integrale dei film di Abbas – siamo riusciti a trovare anche i film sgraditi e censurati, per esempio *Il Rapporto* era un film che non era mai uscito dall'Iran. È stata la prima integrale assoluta organizzata su Abbas. Gran parte delle copie sono arrivate dall'Iran, perché abbiamo ottenuto una discreta collaborazione di tutti gli istituti coinvolti che avevano prodotto i suoi film. Lui è arrivato e ha condotto

questo workshop straordinario, da cui tra l'altro sono usciti due fratelli che poi son diventati cineasti veri: due gemelli torinesi.

Abbiamo pubblicato un catalogo con Electa, che conteneva saggi, schede di tutti i film, biografie, ed è stata un'operazione straordinaria, tanto che dopo Torino molte città europee ci hanno richiesto materiali, ed è stata fatta questa mostra in collaborazione con Barcellona e il Centre Pompidou.

Per non parlare delle disavventure! Lui ha voluto stampare le fotografie in Iran. Erano gigantesche, 2 metri e mezzo per 2, o forse più grandi. Lui ha voluto stamparle lì, ed erano tante, per cui si era fatto prestare un camioncino, ma in strada alcune erano volate via!

Le fotografie sono rimaste al Museo del Cinema. Rimpiango solo una cosa: che lui mi disse “scegline una” e io non lo feci, e ora non posso più andare a reclamarla.

G Nel 2007 anche Nanni Moretti ha ricoperto la carica di direttore al Festival di Torino.

Nel 1996, Moretti realizza il corto *Il giorno della prima di Close Up*, che ruota attorno alla sua preoccupazione per aver scelto di proiettare, nel suo cinema Nuovo Sacher, un film “iraniano”. Il film in questione è *Close Up* di Abbas Kiarostami, un film che, come dice Moretti, non viene apprezzato perché «ci si deve abituare». Con la solita ironia, il regista fa emergere delle piccole verità: il cinema iraniano, in Italia, non è allettante se non viene corredato da qualche parola d'incoraggiamento (*Un film iraniano [...] questo film è una riflessione sul potere del Cinema, insomma, un po' più invitanti*).

Per lei non esisteva la stessa paura nell'inserire un film iraniano in programmazione ad un Festival? Sussiste ora che in programmazione ci sono ben 4 film iraniani?

A No, nel modo più assoluto. Uno degli obiettivi del festival di Torino era da un lato far conoscere giovani registi, nuovi talenti – si lavorava su esordi e autori non affermati – e dall'altro c'era l'intenzione di far conoscere cinematografie poco

frequentate dalla distribuzione commerciale. Era proprio nello spirito, nel DNA del festival, prendere il rischio di fare conoscere autori di cinematografie ignorate, o trascurate dalla distribuzione commerciale che all'epoca era molto selettiva – nel senso che venivano distribuiti i soliti autori, le solite cinematografie conosciute, con scarsa attenzione per tutto il resto – salvo quando un certo cinema diventava di moda. Si pensi al cinema cinese: fino agli anni Novanta era una cinematografia sconosciuta, sebbene avesse una tradizione importantissima; quando alcuni film cinesi sono arrivati nei festival occidentali (Cannes, Venezia) e a vincere premi, il cinema cinese è diventato improvvisamente di moda. È sempre stato un fenomeno di nicchia, però i distributori italiani hanno cominciato a distribuire film cinesi in Italia.

Quando una cosa diventa di moda, trainato dal successo dei festival, un certo tipo di pubblico si incuriosisce e comincia a seguirlo.

Ma non ho mai avuto questo tipo di preoccupazione, né a Torino né a Venezia, perché l'obiettivo dei festival è quello: prendersi il rischio di far conoscere cinematografie e autori non conosciuti che sfuggono ad abitudini consolidate, a modelli spettacolari e narrativi del cinema occidentale, perché comunque il pubblico che frequenta il festival è un pubblico più curioso, attento, disponibile. Magari a primo impatto reagisce con un po' di sconcerto e – come è successo come i primi film coreani che a Venezia. Il primo anno ricordo che c'erano in concorso due film coreani, e la gente era allibita; adesso si vedono film coreani tranquillamente, perché si è fatta l'abitudine a codici narrativi ed estetici che all'epoca erano invece diversi rispetto a quelli a cui il pubblico era abituato.

Questo vale indubbiamente anche per il pubblico del cinema iraniano, all'inizio il grande pubblico era sconcertato, però poi i film di Kiarostami sono stati tutti distribuiti in Italia, e hanno tutti avuto un buon successo presso il pubblico del cinema d'essai.

- G *Gaav (La vacca)*, di Dariush Mehrjui, fu un grandissimo successo a Venezia nel 1970, tanto da vincere il premio collaterale FIPRESCI. Venezia, in qualche modo, da una parte spalancò le porte dei festival al cinema iraniano; dall'altra, sembrò incentivare la produzione del cinema iraniano nella stessa madre patria.

Saprebbe dirmi quale fu la ricezione al tempo, e se da quel momento ha effettivamente notato una proliferazione nella produzione di film iraniani?

- A È difficile rispondere a questa domanda. È chiaro che i festival, e in particolare Venezia, abbiano sempre avuto questa funzione: quella di far conoscere cinematografie ignorate. Se pensiamo che il cinema giapponese, prima della vittoria di *Rashomon* a Venezia nel 1951, era completamente ignorato in occidente, e da lì – visto l’impatto di *Rashomon* – arrivarono anche Mizoguchi e Ozu, e i grandi autori giapponesi sono arrivati nei festival occidentali. Questo è il lavoro dei festival: fare da apripista, esploratori, cercare novità laddove si manifestano senza che nessuno se ne renda conto. Ed è chiaro che questo abbia una duplice funzione: da un lato di spalancare le porte rispetto a segmenti della produzione artistica-cinematografica di cui si ignorava l’esistenza fino a quel momento, portandoci per mano a conoscere autori, modalità espressive nuove; dall’altro il successo che questi film ottengono in occidente ha una ricaduta sul paese: nel momento in cui questi film – che sia Kurosawa o che sia Makhmalbaf o Kiarostami – è chiaro che gli altri cineasti cominciano a prestare attenzione al fatto che ci sia un interesse occidentale per un certo tipo di cinema, per certe modalità espressive, e quindi tutto questo in qualche modo influisce sulla creatività e sul modo di concepire e realizzare film avendo presente la possibilità che questi film possono dialogare con culture diverse, arrivare a spettatori lontani.
- G È interessante che come primo esempio lei abbia menzionato Kurosawa, e in particolare *Rashomon*, uno dei casi che ha ispirato la mia tesi. Quando è arrivato a Venezia, molti avevano cercato di ricondurlo alla propria cinematografia o alla propria cultura. Indubbiamente Kurosawa in *Rashomon* è pirandelliano, però l’esistenza di questo paragone è come se lo snaturasse: Kurosawa non poteva conoscere Pirandello.
- A Questo è comprensibile; la prima cosa che fai quando vedi qualcosa di cui non possiedi codici né riferimenti è cercare di ricondurlo alla tua cultura, ai tuoi strumenti interpretativi. Perciò cerchi l’autore che in qualche modo ti consente di

interpretare ciò che stai vedendo. Certo che *Rashomon* non ha niente a che fare con Pirandello, però Pirandello ti aiuta a superare le difficoltà che incontri quando hai a che fare con una cultura completamente diversa da quella occidentale, che sono narrative, estetiche, culturali. Avrai tempo per capire che Pirandello non c'entra, però ti aiuta.

G In *Issues and Paradoxes in the Development of Iranian National Cinema*, di Reza J. Poudeh e M. Reza Shirvani, gli autori si esprimono come segue:

Between 1991 and 1997, while Iranian filmmakers were recognized with honors and awards on the international scene, some government film officials and pro-Islamic Republic filmmakers criticized what they called “festival films”— films perceived to have been made with the intention of entering international film festivals—for their negative portrayal of the Iranian society.

Quando si parla di film iraniani, si parla spesso di “festival film”, cioè film che strizzano l'occhio all'Occidente, rappresentando l'Iran così come lo spettatore europeo si aspetta, saziando la sua fame di esotismo.

Nella sua esperienza di selezione, le è mai capitato di incorrere in film che avessero questo atteggiamento?

A Questa è la cosa che viene fatta di solito da coloro che vogliono sminuire un film per ragioni politiche. E questo vale per il cinema iraniano, per il cinema cinese, persino per Kurosawa – c'è stato un momento in cui è stato detto che Kurosawa fosse il meno giapponese dei registi nipponici poiché si rifaceva a modelli narrativi del cinema americano, soprattutto nei film successivi. È una lettura che spesso nasconde preoccupazioni di altra natura. Questa accusa è la stessa che Andreotti faceva al Neorealismo italiano: di dare un'immagine stravolta dell'Italia per compiacere il gusto voyeuristico del pubblico internazionale.

Bisogna essere molto attenti quando si leggono critiche di questa natura, perché sono spesso strumentali ed eterodirette. È chiaro poi che ci siano casi di film che consapevolmente strizzano l'occhio al pubblico occidentale, o internazionale, per compiacere le aspettative che si sono create nel momento in cui certi film di quel paese hanno avuto successo.

È chiaro che registi meno dotati, talentuosi, creativi, impiegano gli strumenti più semplici e più banali che hanno a disposizione per cercare di raggiungere lo stesso successo, cioè applicare modelli estetici e narrativi che sanno funzionare. E quindi, rubando da film occidentali per trasferirli in un contesto di altro tipo. Questo succede sempre.

Il lavoro del critico, perciò anche quello del direttore di festival, è quello di saper discernere tra le cose autentiche da quelle che non lo sono, tra un vero artista, e un mestierante che si barcamena magari con risultanti non spregevoli, ma dove il riferimento a certi modelli diventa maniera invece che originalità.

G Pongo questa domanda in maniera provocatoria. Parlando sempre di ricezione, e collegandoci anche al discorso dell'orientalizzazione ed esotismo, è possibile che alcuni autori iraniani, quali lo stesso Kiarostami, abbiano utilizzato tale fascinazione a loro favore, realizzando film in cui la componente esotica è molto presente? Per componente esotica mi riferisco anche, semplicemente, ai campi lunghi sui paesaggi di montagna, o di collina.

A No, nel senso che non esiste in Kiarostami la tentazione dell'esotismo. Kiarostami è il regista più rigoroso che io ricordi, che abbia conosciuto. Uno che calibra in maniera così attenta qualsiasi inquadratura, qualsiasi passaggio narrativo, escludendo tutto ciò che non è direttamente funzionale alla sua visione, al progetto di film che ha in testa, quindi nulla di esotico. Poi, che ci sia da parte nostra una sovrapposizione su quelle immagini di volontà esotica, di ritrovare un gusto esotico nel piacere di scoprire la bellezza di questi paesaggi, anche questo è inevitabile. Si è messi di fronte a paesaggi sicuramente affascinanti, che non hanno nulla a che fare con i nostri, perché comunque c'è una dimensione estetica nel cinema di Kiarostami che è straordinaria; lui compone le inquadrature in maniera incredibile, e se questo asseconda anche il nostro gusto per l'esotico è un effetto collaterale, secondario.

Poi è chiaro che ci siano i registi che giocano su questo, considerando che tutti hanno un gusto per l'esotico: vale per noi nei confronti del cinema orientale, ma

vale per gli orientali nei confronti del cinema occidentale. È l'attrazione per modelli che non ci appartengono ed esercitano un fascino perché figurativamente sono belli.

G In *Iranian Cinema Uncensored: Contemporary Filmmakers since the Islamic Revolution*, l'autore, Shiva Rahbaran, conduce un'intervista con Mohammad Beheshti, direttore del Farabi Cinema Foundation, tra gli anni 80 e 90, durante il periodo più fruttuoso della New Wave iraniana.

Beheshti dice: «The key years for our cinema – our auteur cinema – were the years 1983 to 1988, that is, at the height of the war with Iraq».

Beheshti descrive il film di Kiarostami, *Dov'è la casa del mio amico?*, del 1987, un “miracolo”, e aggiunge che l'Iran è stato l'unico paese a sviluppare un cinema tanto sofisticato, in un periodo tanto complesso. Forse i termini di Beheshti sono esagerati, ma un po' sembra davvero così.

Secondo lei il cinema iraniano è nato, o per lo meno sbocciato, da (o grazie a) grandi periodi di difficoltà?

A Non lo so. È difficile dire che ci sia un rapporto diretto tra quel periodo così conflittuale, contrassegnato da una guerra tanto sanguinosa, che ha segnato profondamente la società iraniana -io ricordo che ancora 10 anni dopo i ragazzi che incontravo che lavoravano per la Farabi erano ancora traumatizzati da quello che era successo-. È difficile dire che ci sia un rapporto tra un trauma collettivo, contrassegnato dalla guerra con l'Iraq, e la creatività del cinema iraniano: mi sembra un passaggio troppo diretto, e netto.

Kiarostami aveva già fatto film ben prima della guerra, già negli anni 70 aveva fatto film straordinari, così come altri registi – Amir Naderi ha fatto i suoi primi lavori prima dello scoppio della guerra. Non è stata la guerra in quanto tale; vale la situazione generale, ma è troppo generale per essere applicata univocamente. In periodi di grande difficoltà, di qualsiasi natura -economica, politica, ideologica, censoria- queste difficoltà diventano uno stimolo per una creatività esacerbata. Facendo un altro esempio: il film migliore di Angelopoulos, le cose migliori che lui ha realizzato, le ha realizzate nel periodo in cui la Grecia era sotto il giogo della

dittatura dei colonnelli. I film successivi sono film di un grande autore, ma non hanno la forza estetica e narrativa, e ideologica dei suoi primi film realizzati in un periodo in cui la censura era fortissima e i vincoli erano fortemente condizionanti. Ma questo vale per tutto il cinema di quei paesi in cui i registi sono soggetti a pressioni politiche e censorie molto forti, poiché devono trovare modalità espressive inedite, nuove, che gli consentano di sfuggire a questi meccanismi di controllo.

La guerra era un trauma sociale che ha riguardato l'intera popolazione iraniana; si sono fatti moltissimi film successivamente sulla guerra Iran-Iraq (la maggior parte brutti, di propaganda), ogni volta che andavamo in Iran ci rifilavano una decina di questi film. Erano film di regime, destinati a sottolineare l'eroismo dei soldati iraniani contro il nemico.

G Similmente si esprime Anne Démy-Geroe in *Iranian National Cinema*, andando anche oltre all'affermazione di Beheshti, sostenendo che, paradossalmente, il cinema iraniano sembra dare il meglio di sé proprio quando le condizioni politiche in Iran peggiorano. Si guardi, ad esempio, il caso di Panahi con *Taxi Teheran*, premiato con l'Orso d'Oro al Festival di Berlino nel 2015, e girato in assoluta clandestinità.

È vero che la censura in Iran sia una terribile piaga, così come che le misure adottate per e contro il cinema trasudino ipocrisia (anche lei ha citato l'ipocrisia del governo iraniano durante la Conferenza stampa della 79.), eppure sorge il dubbio che talvolta tali restrizioni aggiungano, più che togliere, ai film iraniani. Potrebbe essere così?

A Si è quello che dicevo prima. Diventa uno stimolo, il regista deve trovare il modo di esprimersi comunque, e non soltanto trovare il modo di realizzare film graditi al regime, o accettati, approvati dalla censura. Quindi se un regista è un vero autore, non può far altro che trovare la scappatoia per sfuggire dal controllo della censura, e le scappatoie sono tante. Dal fatto di presentare falsi copioni per ottenere l'approvazione e poi girare un film completamente diverso. È uno stimolo creativo parlare di situazioni, ambienti, personaggi, che non sarebbero altrimenti accettati

se fossero affrontati direttamente, secondo i canoni tradizionali del cinema dominante. Ma questo vale per tutte le cinematografie che si confrontano con un regime forte; in questo momento vale per la Turchia, per la Cina, per tutti i paesi in cui la censura è sempre più aggressiva, a volte in maniera subdola e sotterranea, a volte in maniera esplicita, fino a quando arriva all'arresto dei registi, all'impedimento dei registi di esprimersi. Ci sono tanti esempi del passato, ma anche del presente.

G Mi viene in mente il cinema porno giapponese degli anni 70, Suzuki Seijun o Wakamatsu, ad esempio, che si sono inventati – o comunque hanno messo in pratica – tutta una serie di convenzioni e allegorie per dire esattamente quello che volevano dire, senza cadere sotto la censura.

A C'è anche un'altra banalità, che però è una grande verità, ovvero che quando questi stessi cineasti hanno dato il meglio di sé sotto la censura, o in momenti di grande pressione psicologica, quando poi si trovano a lavorare senza più vincoli e imposizioni, senza più controlli, è come se si adagiassero a modalità più tradizionali, meno inventive, meno creative, diventano anche meno interessanti. È un effetto, se non automatico, frequente.

G Mi lego a questa domanda per chiedere, invece, in assenza di censura il cinema iraniano sarebbe capace di dire?

A Non lo so. Il problema è che l'Iran sta attraversando una crisi catastrofica, molto peggio di quanto fosse in anni passati, e quindi i problemi sociali e individuali darebbero origine ad un'infinità di spunti narrativi e di indagine e approfondimento. Se non ci fosse la censura, certi temi verrebbero raccontati di petto, con una crudezza, che c'è, ma che è metaforica (basta vedere i film che ci saranno a Venezia quest'anno). Il film di Vahid Jalilvand, che non uscirà mai in Iran, mostra le tensioni sociali, politiche fortissime, la violenza del regime nel reprimere le manifestazioni di piazza. Il film ha una fortissima dimensione metaforica, che in qualche modo lo protegge anche dai rischi ancora maggiori se

avesse raccontato la stessa storia, in maniera realistica. Questo è un indizio emblematico. Come un regista iraniano oggi sotto la censura si pone il problema fin dove è in grado di spingersi per mettere in scena certe cose, senza rischiare che il suo film venga distrutto, e che lui venga messo in prigione.

G Ancora nel dialogo intercorso tra Rahbaran e Beheshti, l'intervistatore, facendo riferimento agli anni di direzione di Beheshti, dice:

This [Iranian films became key participants in international festivals] resulted in opening up – however little – the world's attitude towards us. Whereas the international media were filled with images of violence and brutality in Iran, Iranian films offered an alternative picture of the country. To what extent has New Iranian Cinema – or the Iranian New Wave – played a role in the making of revolutionary Iran?

È possibile che l'introduzione del cinema iraniano nei più importanti festival internazionali, quali Cannes, Berlino, Locarno e, ovviamente, Venezia, abbia influenzato la percezione degli europei nei confronti di quel paese?

A Certamente l'ha influenzata. Il cinema ha una capacità di influenza sull'immaginario collettivo e sulla percezione che noi abbiamo di un certo paese, di una certa realtà, che è molto maggiore rispetto a quella che può avere la banale informazione che arriva attraverso i media, se non altro per la forza del cinema e degli autori che hanno una capacità di rappresentazione della realtà molto maggiore rispetto a quella di un giornalista o reporter televisivo.

L'influenza quindi c'è, ed è fortissima. Non sono sicuro che sia unidirezionale. Quella di Beheshti mi sembra una giustificazione ideologica, una banalizzazione del ruolo di certe rappresentazioni, riducendole ad un effetto di contro bilanciamento. È come se il cinema servisse a costruire un'immagine edulcorata di quello che era l'impatto del regime sulla società iraniana.

G Indubbiamente il cinema ha fatto sì che qualcosa di diverso venisse mostrato, e che su questa (nuova) cosa si ponesse l'attenzione. E tuttavia possiamo anche dire che non è vero che il cinema abbia costruito, d'altra parte, un'immagine pacifica e

pacificata dell'Iran, poiché tanti film non puntano a questo. Penso alla trilogia di Koker, di Kiarostami: non c'è la volontà di offrire un'immagine pacificata; indubbiamente viene offerta un'immagine poetica di un evento tragico, però l'evento tragico c'è, esiste – con tutto ciò che comporta.

G In *The Factors of Iranian Cinema's Global Success at Festivals* (Gholamreza Mohammadimehr; Mohammadbagher Sepehri), gli autori scrivono:

Cultural representations help form the images people have of others; if assimilated by those others, they help form the images people have of themselves as well.

È possibile che il cinema iraniano abbia creato, stereotipi a parte, una sorta di identità nazionale a cui appellarsi, soprattutto fuori dall'Iran?

A Che il cinema contribuisca sempre, insieme ad altri strumenti di rappresentazione ed estetici, a costruire delle identità di un paese, anche per spettatori di altri paesi, è vero. Facendo un esempio il più macroscopico possibile, se si pensa a che cosa ha rappresentato la costruzione dell'immaginario americano da parte di Hollywood, rispetto alla realtà del paese, se pensi alla distanza che c'è tra il mito dell'America costruito dal cinema hollywoodiano, e la realtà del paese, questa è abissale.

Il mito del sogno americano fa a pugni con il fatto che l'America è uno dei paesi in cui le tensioni sociali irrisolte sono a livelli pazzeschi, in cui la povertà – costantemente negata e nascosta – arriva a livelli che per noi sono inaccettabili. Questo dà la misura di quanto il cinema, nel bene e nel male, possa contribuire a costruire un'identità, perché gli americani ci credono all'*American dream*.

Non siamo mai di fronte al bianco o al nero, ci sono sempre gradazioni di colore grigio infinite, e quindi bisogna fare attenzione. La costruzione del mito americano è servito comunque a far diventare l'America il primo paese al mondo; tutti ci credevano a tal punto che erano disposti a sacrificarsi per quella cosa lì. Nello stesso tempo, però si sono lasciati indietro tutta una serie di problemi irrisolti, per

cui oggi l’America è un paese lacerato da quelle contraddizioni che portano al trumpismo, al terrore di assassini che sparano ai concittadini.

G *Una separazione*, di Farhadi, non si inserisce più nella New Wave iraniana, di cui fanno parte Panahi, Kiarostami, Makhmalbaf, eppure ha riscontrato un enorme successo, tanto da vincere, nel 2011, l’Oscar per il miglior film straniero. Così, *Un eroe*, ha ricevuto tanti omaggi, tra cui la definizione “il *Ladri di biciclette* iraniano”.

In che direzione sta andando il cinema iraniano, e qual è la costante che si ripropone a distanza di 30 anni, che ne decreta il successo?

A La costante è legata al fatto che gli ultimi 30 anni sono stati 3 decenni di un regime che ha visto crescere la propria rigidità e incapacità di risolvere i problemi interni del paese, e quindi ecco lo stimolo per i cineasti di parlare dei problemi interni del paese, a trovare modalità estetiche e narrative per farlo. Questa è una continuità, legata alla continuità del regime. Dall’altro, non c’è dubbio che si siano succedute almeno 3 generazioni di registi a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta in poi. I grandi maestri che abbiamo citato (Makhmalbaf, Kiarostami, Panahi), poi una seconda generazione che è quella di Farhadi e altri, e oggi c’è già una terza generazione. Quest’anno sono arrivati a Venezia un numero esorbitante di film iraniani, molti più del solito, non so spiegare perché, e la maggior parte di questi sono di giovanissimi, nuovi autori, che hanno anche un approccio diverso, e cercano modi diversi per aggirare i vincoli censori. C’è un ricambio, ma anche una continuità di vitalità che probabilmente è anche determinata dal fatto che i cineasti iraniani vivono sotto una cappa ideologica fortissima. Quello che è interessante è che ci siano nuovi registi, che cerchino nuove modalità espressive, che in parte hanno indubbiamente ereditato dalle lezioni dei maestri degli anni Ottanta e Novanta, ma che in parte invece sperimentano anche strade nuove e linguaggi nuovi.

G Ciò che noto con estremo piacere è sembra che più si vada avanti, più la volontà di adagiarsi e di accettare le cose non ci sia. I linguaggi si rinnovano ovviamente, ma sembra rinnovarsi anche la necessità di dire queste cose.

G L'ultima domanda è: cosa possiamo aspettarci dai quattro film in concorso, due a Venezia 79 e due a Orizzonti, quest'anno?

A Sono quattro film bellissimi per motivi diversi. Quello di Jafar Panahi è probabilmente il più bello di quelli che lui ha fatto in clandestinità, sorprendente, rischioso, forte, un film fatto sui confini in tutti i sensi; in senso letterale, perché va a girare sul confine turco, ma anche sul confine del linguaggio, poiché è un film sul cinema ma anche sul permanere nella società iraniana, soprattutto quella lontana dalle grandi metropoli, più povera, più disagiata. Sulla sopravvivenza di modelli arcaici.

Il film di Jalivand è un film rischiosissimo, politicamente è uno dei film che rischia di più perché si spinge fino ai limiti di quello che si può dire, mettendo in scena i conflitti sociali all'interno del paese, senza incorrere in una censura assoluta.

World War III è un film che spiazzava continuamente lo spettatore, il cui finale è inaspettato. È un film sul cinema, come moltissimi film iraniani – sembra quasi un cliché, eppure ogni volta questi registi iraniani hanno una capacità di dire qualcosa di diverso, di andare al di là della rappresentazione stereotipata, del cinema sul cinema.

Without Her, è di un giovane regista al suo primissimo film. I modelli sono quelli di un cinema di genere occidentale, alla Hitchcock, a Vertigo – il riferimento è lontano ma c'è – però parla dell'Iran di oggi, della difficoltà di mantenere un'identità nella società iraniana di oggi. Un film non perfetto, eppure interessante per la volontà di parlare di problemi ricorrenti nel cinema iraniano, ma in maniera diversa.

G Vorrei concludere citando Majid Majidi quando dice: «If we talk in human nature language, our speech will not be limited to a geographical region».

Appendice 2: Intervista a Ehsan Khoshbakht

G You deserve credit for introducing Iranian cinema at the Cinema Ritrovato festival in Bologna. Your work has not only consisted of presenting Iranian cinema to the public – often unfamiliar with this cinematography – but also of contextualizing it, underlining the reason for your selection.

In 2015, you organized *A Simple Event: The Birth of Iranian New Wave Cinema*, and presented four films, which we will discuss individually in a moment.

In the introduction to the four films, in the festival catalogue, you have written:

The filmmakers all loved Italian neorealism and having recently returned from western metropolises they were shocked to find a country whose face was leprous with poverty and inequity The Iranian New Wave was a moral, political and aesthetic response to that cultural shock.

Following this statement, I would like to ask you: in your opinion, did Iranian cinema, pre- and post-revolutionary, develop and take the form it still has today starting from social, political, economic difficulties?

E Well, the history of Iranian Cinema in Italy fortunately dates back to the Sixties. Italy was one of the first western countries which responded to Iranian cinema. It is exactly because places like Venice in the early Sixties, Pesaro in the mid-Sixties, gave access to these films. We have one film that has been restored, which is *A Fire* by Ebrahim Golestan, that comes directly from the archives of the Biennale. [In Italy] there is this history that makes it easier to show these films, for example, in the Netherlands. Italians have this cultural memory that dates back to the Sixties, and have access to certain material, they had most of these films for a long time.

In regard to the Introduction to the catalogue, for me it is the particular selection of films which involve people who had traveled back home from abroad (and in one case, one of them from Italy [Ghaffari], who studied at the Centro Sperimentale) and that's the way they reacted. But that cannot be applied to all Iranian so called «new wave films», because there were also a good number of

Iranian directors, including Ebrahim Golestan, Bahram Beyzai, Masoud Kimiai – and many others – who were looking at Iran from within. Some of them have left the country, but they have not stayed in another country for a long time to be able to compare and draw conclusions, so that applied to that [2015] particular selection, that included Dariush Mehrjui, Farrokh Ghaffari; these were the figures who indeed spent a great deal of time in the West, but that [discourse] cannot be applied [to everyone]. Another thing is that the kind of criteria that were applied to pre-revolutionary cinema cannot be applied to Iranian post-revolutionary cinema, even though in post-revolutionary cinema we have figures who have studied abroad and returned home. Looking at what is happening in the world now; we have better understanding of the things that we expect to see in another country, so there is always less of cultural shock. I am myself someone who has moved from Iran to Europe not long ago, and for me it was not that cultural shock, because I knew what to expect: it's easier to absorb, it's easier to digest, and it's easier to understand what is wrong in Iran, but at the same time you come to terms with its weaknesses, with its problems.

Back to what we were saying about the Sixties, instead, it was a totally new experience. This is very common in new cinemas in developing countries in Sixties and Seventies. You see that in African filmmakers who returned from Moscow, Brussels and Prague – they reacted the same way. So, there is always this sense of shock but also irony that many filmmakers shared.

G Absolutely. I think it works also the other way round. You said that people now know what to expect from one country, because of a kind of shared cultural knowledge; so, sometimes it seems to me that people have a kind of idea based on a few information they have on one country and they build a prejudice that can be taken off by these movies. It is possible?

E Of course. Film culture – like any other type of culture – can work on preconceptions and misconceptions. But the preconceptions and the misconceptions existed in different sections of film culture, and that is for me more

in the selection of films, in the program, in the circulation of films, and not in the making of films itself. So, back in the Sixties, we had five or six films of note produced in Iran. Now we have many more films produced, and many of their filmmakers have the ambition to show them in international film festivals, which is much easier now. Now the misconception manifests itself in the fact that, for instance, Europeans select these films. [The question is] which kind of films, which kind of selection, which subjects, which combination. On one hand, so, today it is easier to distribute and produce films, on the other hand, the misconception today is ever more than back in the Sixties because of the way the European selector and curator plays a role in this game. Selecting a certain group of films, you can offer an image of a national cinema which is accurate or non-accurate, close to the reality of society or not.

G I refer to what you just said to ask you how you deal with your selection work.

E Well Giada, I do not have unlimited access. Working in the film field, in particular in the domain of Iranian cinema, I have very limited access – perhaps one of the most limited of the national cinemas of the world. It is not like you are in Denmark that you could actually go through the catalogue of the entire national cinema (which is beautifully and professionally preserved) and you could ask for what you like to see or to show to audience. It doesn't work like that, because these films – Iranian pre-revolutionary cinema, which is what I love – are basically inaccessible, because they have closed the doors of the archives and you cannot ask for anything, they will say “no” to you for different reasons, and even when they say “yes” they make your life miserable during the process. What I do is mostly based on access: what I have access to and how I can make that little selection into a kind of interesting, meaningful program. In the Cinema Ritrovato program of 2015 there was a focus, there was a program, and that vision can change when I have more films. I have done different variations of that program, of different sizes; the largest I've made has been so what twelve films, and I'm now working on the absolutely largest pre-revolutionary review which is going to happen in Portugal, in Lisbon, next year and it's going to be 20 to 25 films – maybe even 30. What you have to

do if you are interested in Iranian pre-revolutionary cinema is to work hard on making more films available. If I cannot rely on Iranian National Film Archive, I try to initiate a project in which you can collect Iranian films, preserve them and restore them whenever possible. An example of it is Ebrahim Golestan's project at the Cineteca di Bologna. We have restored 10 titles – It's groundbreaking! We can show almost his entire oeuvre in excellent copies, perfectly subtitled, restored. Another example of a project the Cineteca has made in collaboration with the World Cinema Foundation is *Chess of the Wind*, Mohammad Reza Aslani. Like *Chess of the Wind*, some of these films did not exist in any other format, they were impossible to screen. So, as a curator, I have a dual task: one is showing and the other is making the films available, expanding the domain of access to Iranian pre-revolutionary cinema.

- G Going back to the selection of 2015, focusing on the four films you have carefully chosen as archetypes of the Iranian *nouvelle vague*, I would like to start with *Shab-e ghuzi (The Night of the Hunckback)*, Farrokh Ghaffari, 1965. You said: «Nevertheless, the film was a commercial flop, but did well at European festivals».

The question I ask is: why are films of this kind often a great success abroad, and not well received at home?

Perhaps they really reflect a European rather than an Iranian film canon?

Doesn't it seem paradoxical that a film that is supposed to symbolize the re-birth of a cinematography, is not appreciated by the same country from which it emerges?

- E Well indeed the films I choose are representative of the Iranian *nouvelle vague*, and Ghaffari's films are very important in many different ways. First of all, Ghaffari is the founder of the National Film Archive of Iran – the Cinematheque of Tehran, so we have a figure who has contributed enormously to film culture; not only he has been a filmmaker, but also a programmer and curator – that's very unique. Answering your question about why some films are flops in their own country and then successes elsewhere – especially at the festivals – you should

consider that this is a relative thing. When you say «successful» in Europe, you are talking perhaps of 8 screenings of the film in 4 different countries, and that is very different from screenings at the cinema [in Iran], for two or three weeks.

That's a different scheme. I'm sure these films had more viewers in Iran compared to Europe, so we have to be very careful when we talk about success in Europe.

Let's take, for example, *The Night of the Hunchback*, it was screened a couple of times at the Cinematheque, a couple of times in Italy, a couple in Belgium, and so on. But I'm sure that there were more screenings in Iran, even though it was a flop, because in Iran you're expecting money, while in West you expect people to write about the film. So, there are completely different dynamics; when you say «flop» you should consider different criteria, and that has been really unfair in my opinion in [the practice of] evaluating Iranian cinema.

Now, we should also consider that these films were produced by visionary, talented directors, in a country that didn't have the proper infrastructure for cinema – among many other things. What I mean is that it is easier now to make films, but it is much more difficult to distribute them in the country, because you don't have enough cinemas, and the chain of cinemas is almost entirely dedicated to popular, commercial films. So, unlike countries like the UK or Italy or France, you don't have a chain of cinemas that shows only alternative films – and I'm not talking about festivals, I'm not talking about cinematheques, I'm talking about regular cinemas that also show alternative films. This has never existed in Iran, infrastructure was not there. Consequently, these films could not be seen and distributed properly, so that they were flops it doesn't mean that many Iranians saw them and then hated them, no, on the contrary, properly many Iranians unfortunately didn't hear about the existence of these films.

Finally, I would like to answer to your last question [Doesn't it seem paradoxical that a film that is supposed to symbolize the re-birth of a cinematography, is not appreciated by the same country from which it emerges?]. This has been a very common narrative, not only in Iran but everywhere in the developing countries of the so called «Third World countries» (an expression that I hate), that these films are made for international film festivals. That's completely wrong – I believe.

During the same years *The Night of the Hunchback* was made, a lot of Iranian commercial films were made, that were flops; we also have less commercial films, or arthouse films, which were successful. This is really relative; the success of a film cannot be used to make the argument that there is a paradox at work, that these films are meant to say something about that country, but they are not popular or not seeing in their country, while instead they are seen in other parts of the world. I think, statistically, we can prove that it is not true. So, there have been arthouse films very successful in Iran, like *The Cow*, which was also successful outside Iran. There is no general rule for it, and I think we should not fall into the trap of some sort of skeptical view on circulation of arthouse cinema in Iran.

- G Moving on, I would like to deepen the discourse on *Gaav (The Cow)*, that you just mentioned. I would like to talk a little bit more of this film, because it very important, as it was also shown at the Venice Film Festival in 1971.

In your introduction, you say:

Promptly banned from export, one of Mehrjui's French friends smuggled a print out to the Venice Film Festival, where it was shown without subtitles and became one of the first films of Iranian cinema given international appraisal.

The Cow, after receiving the FIPRESCI Prize from the Jury in Venice, has thrown the doors wide open for Iranian cinematography in the international arena.

What was the role of festivals such as Venice, Cannes, Locarno, Rotterdam in the expansion of the Iranian *nouvelle vague*? And what has been the effect of this recognition at home?

- E International film festivals, since a long time, since the end of the Second World War, served as a window to the World Cinema. When you show a film at Cannes or Venice it's not just a bunch of people watching it, there is a selected group of people who could write about the film, in French, English, Japanese, in any language. The film multiplies because of the literature produced. It is setting a lead

of what actually goes in many different directions around the world, and that's the beauty of film festivals.

I should, however, correct a couple of things in what I have said then. It is true that *The Cow* was one of the groundbreaking films of the Venice Film Festival.

What's so interesting is that the film was shown both in Cannes and Venice, which is something that you couldn't do today, but in those days films could be screened in both festivals. I also would like to correct a remark, which is not incorrect, but it needs further explanation: the film was shown without subtitles, but in those days in Venice many films were shown without subtitles, they had simultaneous translation. So, it doesn't mean that the film was shown without understanding. [...] In those days it was like that, especially for films that Italian distributors knew that they could not distribute in Italy. It was only for the festival, there wasn't justification for subtitles in the film when there was no market for it.

The film had a lot of enemies in Iran because it was depicting the poverty of this village. This film left a remarkable impact of the people who saw it then and since because – just to give you an example – one of the most important textbooks on film called *Film as a Subversive Art*, by Amos Vogel, cited *The Cow* as a subversive film. This film was seen because of the bizarre, unusual, surrealistic way of telling a story. It was different from everything people had seen not only from Iran, but internationally, and that is why the film became so big. Of course, when a good film is presented and promoted by a young director, that makes a good impact; people in the film festivals could see this young, cool director, smoking joints, looking like a rock and roll star in his twenties.

That is also why the film festival is so important, because you can see the director, and Mehrjui was there, at the right time and right place.

- G Dwelling again on *The Cow*, you said that he has shown something really surreal, and I read about that in *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, in which Hamid Dabashi writes about this and his collaboration with Gholamhossein Saedi. I would like to read you some lines:

The collaboration between Saedi and Mehrjui was one of the most auspicious events of modern Iranian cultural history. [...] What the Saedi-Mehrjui split personality marks is a transitional phase in Iranian cinema, when the singular creativity of Farrokhzad and Golestan in both literary and cinematic arts departed, and a generation of filmmakers emerged that benefited from but did not share the literary imagination of the preceding generation.

What, if anything, has changed with *The Cow*? What did the collaboration between Saedi and Mehrjui add to the realism of Golestan and Farrokhzad?

E I think I don't agree with what Dabashi says here. In one case [*The Cow*] we have the act of literary adaptation, there is a book by Gholamhossein Saedi which is then made into a movie by Dariush Mehrjui, and this is one thing. The other thing, in the case of Farrokhzad and Golestan, is that we have people who are coming from the world of literature, they think differently, there is no adaptation. People like Dabashi who oversimplify actually do a lot of damage. What Farrokhzad and Golestan do in their films is in the mind of a poet and comes into shaping a film, while what Mehrjui does is completely different.

I would say something more on Saedi because I think he is very important. Because the idea of *nouvelle vague* is something borrowed, Iranians would like to introduce their history of *nouvelle vague* by introducing a triangle of key films; the triangle in the French Nouvelle Vague is considered: *Hiroshima Mon Amour*, *A bout de souffle* and *Les 400 coups* – they all came in 1959, which is the golden year of the French new wave. Iranians say 1969, and indeed there is a golden triangle: *Gheysar* [Masoud Kimiai], *Gaav* and *Tranquillity in Presence of Others*. Two of these films are written by Gholamhossein Saedi, a Marxist – psychiatrist writer. The challenge is that one of these films, *Tranquillity in Presence of Others*, was banned for three years and *The Cow* was not shown until 1970. The only film that was actually shown in 1969 was *Gheysar*. But my point is Gholamhossein Saedi had a major share on the emergence of the Iranian cinema in the late Sixties. Like much of Iranian culture, this also is something very influenced by written words, by literature.

- G Dariush Mehrjui in an interview with Shiva Rahbaran (author of *Iranian Cinema Uncensored*) put it this way:

In our country it was actually the auteur film - the elitist cinema - that managed to take root and develop after the revolution. Whereas in other countries commercial and mainstream cinema developed first, in our country it was 'artistic' cinema that saved our film industry after the revolution. And today this is recognised internationally.

Why did art cinema develop? Perhaps because it was the one most appreciated by festivals?

Or perhaps because of an all-Iranian sensibility?

Or because it is the type of cinema that most easily escapes censorship? (Kiarostami)

- E I don't agree with that statement. I think the status quo after the Iranian Revolution didn't change that much, in fact, after the Revolution, there were films which were directed by the same filmmakers who were making films before the Revolution. I remember once I went to the cinema when I was a kid, in Iran, and it was to watch a film called *Eagles* [Samuel Khachikian, 1984] which was the biggest box office hit in the history of Iranian cinema in the Eighties, and the filmmaker was Iranian-Armenian, Samuel Khachikian, whose films I have shown in Bologna, in 2017, and he was a director who was making films since the Fifties. In terms of the industry I disagree; in terms of the international recognition I agree that there was a shift, but this shift doesn't have nothing to do with the quality of the films, because— in my opinion — the quality of the films was much higher in the Sixties and Seventies, and they were much more innovating and they were more subversive than the films that have been made in the Eighties and Nineties. The films of Eighties and Nineties were much more timid and careful, I don't believe that they were more poetic or closer to the Iranian culture than the films on the Sixties and Seventies, I would rather say the opposite. I would also argue that the problem regarding censorship in the Sixties and Seventies also existed in the Eighties and Nineties, with the difference that the Islamic Republic Regime was much more brutal and severe. They didn't care about the international image, unlike the previous regime which could make compromises. I don't think the shift

in the country has been that big, between the two periods – and this is so interesting because you expect a revolutionary country to work in a completely different way. But, in my opinion, this was mostly a false revolution, a non-revolution, there was a power changing hands, under new disguise, and that disguise was called Revolution, but eventually it became like a gang takeover – you see the change in Russian cinema because that's a proper revolution. But you don't see that much in Iranian cinema, because there's much confusion, everything is more artificial. Even films depicted as Islamized look very confused; no one knows what's going on, and that confusion was perhaps the reason why there was not a major drastic shift in the post-revolutionary cinema, except in one thing: the question of hijab. That is what visually made the change, but not thematically.

G I get that. I remember reading something on the fact that there was this attempt of Islamizing cinema, but there were no exact rules on that, that filmmakers didn't know how to do it, there were no strict rules – beside the fact that women had to be fully covered. There were a lot of rules about that, on how women and men should have been interacted during the set, in the making of the movie, but no traces of what an Islamized cinema should have been.

Changing subject, I would like to ask you something about the major review on Ebrahim Golestan you realized in 2016, in which you introduced a masterpiece: *Brick and Mirror* (1963-64). In the introductory booklet to Venice, you make several remarks about the film's innovativeness.

Starting from Sahand Abidi's section, *A Clock Without Hands*, I would like to draw attention to two issues, the first being the film's poetic inspiration, and the other is the innovativeness of the film in a technical sense, Golestan's ability to bring reality to the screen: «It represents a new style and approach to working with actors. It is an experiment in the exploration of the expressive possibilities of the medium itself».

I would therefore like to ask you to introduce me to these two aspects of Iranian cinema, and especially Golestan's cinema: poeticity and the use of the filmic medium.

- E You know, no poet wants to be poetic. A poet is a poet and sounds poetic to us. Golestan making films was not an act of creating poetry, at all. He was doing something very tangible: there was a story, a situation, a country, there was a group of characters that he could create, with no limitation in the way he could film them. He combined all of those, with his sensibility, his understanding of film history, his unique great writing style, and the result became *Brick and Mirror*, which you perceive as a work of poetic cinema. This particular film was not conceived as a work who could be labeled as such. On the contrary, this film was made to act as a very particular problem: the problem of fear and anxiety in society, the inability of society to deal with its problems, to face a situation which is very tragic. For Golestan the child of the film is representative of the country: nobody takes the responsibility for the child (/Iran) except the woman. This is a film in which men are so crippled by their biases, their fears, ambitions, and women can face the reality and can step forward for change, can fight for change – and that's what of the greatest films of Iranian cinema because of that. And if you compare Golestan to the other Iranian arthouse filmmakers, you don't see one of them – neither pre- or post- revolutionary – doing it. And that's about the poetic side.

About the innovativeness, because Golestan is an innovator, he is constantly searching for the new ways of doing things, of doing differently. In this film everything that he did was in the direction of innovation, with director towards reaching a realistic goal, for more realism – which might be at odds with the notion of poetic film. The use of direct sound was extremely rare in Iranian cinema; Iranian films, like Italian films, are always dubbed during post-production in studio, so you never record the sound on the set. Golestan wanted the sound on the set, because he wanted the realism, he wanted the actors to read their own lines without a professional dubber, so he wanted the authenticity. And that is one example. Another one is the use of the wider screen format. Why did Golestan bother to use the wider screen format? Because he realized that, using wider screen,

he could have more details. In telling the story visually, he realized that he could create juxtapositions, which are very hard to achieve in a kind of standard format. And this is not very realistic, because the way Golestan used it is actually very expressionistic. Also, another innovation of his was telling the story in long sequences: this is a film that has a scene in a room with two actors, man and woman, that lasts 40 minutes. Nobody else – definitely not in Iranian cinema – has done it in the Sixties.

The film has a wonderful open ending: this is really the work of a writer. At the end it doesn't say «the end», it doesn't say a thing – it has Golestan signature. That's pretty much how the innovation in the film is offered. This remain one of the most groundbreaking films ever produced in the country, because it's hard to believe the amount of innovation in this film, done by a person who is self-financing the film.

G I would like to deepen what you said about Golestan, that he is an innovator and anticipated a lot of things then present in other movies of the New Iranian Cinema of Eighties and Nineties. For example, in *Through the Olive Trees*, we have one of the most famous open endings of all Iranian cinema, I think.

And also, there is another fact that is related to Kiarostami. *A Simple Event* [Sohrab Sahid Saless, 1973] «led to a series of social dramas featuring child actors», so it set a trend that was meant to be successful only in the Eighties and Nineties. My question is: why all these features did not have «success» in international festivals during the Sixties and Seventies, but only after the Revolution, during *nouvelle vague* of the Eighties?

E Well, I think western critics missed on Iranian cinema during the Sixties, they were late and they were lazy to understand. It happens all the time, they didn't get it then – now they get it, and they are all crazy about cinema in that period. We shouldn't forget, however, that in the Sixties so many things were happening in the world. There were films coming from everywhere: Japanese, Indians, Soviets, the whole Eastern European block; they were all doing fantastic films – there was no shortage of films. We lost some national cinemas in that over flux of creativity. That is why

it makes sense that these films were seen as much as they should have been; however, we should put the Iranian cinema in the proper context, considering the impact that it had. I feel like *The House is Black* by Farouh Farrokhzad had every reason to be completely forgotten, because since the beginning everybody tried to suppress this film; they didn't want this film to be seen because it was too harsh. This film has continued to become like a substratum to a cinema which opposes any form of storytelling which is popular in the mainstream cinema or even arthouse cinema, and her reputation has grown over the years and the film has found its proper place. This figures' understanding has been very gradual. There is also another element: when we talk about Czechoslovak's New Wave of the Sixties, we shouldn't forget that there were films exported on a regular basis; but Iranian cinema of the same period only had a small number of films which could leave the country, because many directors didn't know how to submit their films at international film festivals. Golestan knew because he was familiar with the process. And when these films are not seen as a group of films, coming from a movement, it's harder to connect with them. Just imagine, instead, if it was possible to see twenty Iranian films back to then. Among them, films have a lot of similarities, but also dissimilarities depicting the state of Iranian society and cinema. That didn't happen unfortunately because the lack of access, and sometimes also lack of imagination. Italian curators and festival directors have been curios, but others that now cherish Iranian cinema in the Sixties and Seventies didn't do enough to get those films out of the country.

- G Maybe, at some point, also the Fajr Film Festival helped in in raising awareness of Iranian cinema, since it invited many artistic directors from Europe to attend the event. When I talked to Alberto Barbera and asked him how he got to know Iranian cinema, he responded that, thanks to the Fajr, he had the opportunity to know not only the films but also the filmmakers (he knew Makhmalbaf, Panahi, Kiarostami).
- E That's totally true. As I said, in the Sixties the infrastructure didn't exist. That changed by the Seventies, when establishing the Tehran International Film Festival which was a pretty prestigious international film festival and it was showing the

best of New Iranian cinema along with international films, but at the same time – to catch up with recent history of Iranian cinema – they have shown films by Thirties as a part of a sidebar of the festival. So, Tehran International Film Festival became like a hub for introducing the Iranian cinema for international audience and programmers have travelled to Tehran to watch films, but unfortunately it happened only in six editions and then it was canceled during the Revolution. If that festival could have lasted for longer time it could have been a perfect hub for being introduced to Iranian cinema. So, they were aware of the problem, and they found a solution – it was a brilliant one in my opinion. Unfortunately, Revolution destroyed many things, including that. What happened next was the Fajr Festival, almost like a caricature of Tehran International Film Festival, and it's the continuation of the same idea.

- G Tom Gunning, in *Night and day in the big city: wandering narratives* writes: «The essence of neorealist filmmaking lies in using the story to explore a world, rather than using the world simply as a backdrop for a story».

Neither Tom Gunning can resist the comparison with Italian Neorealism.

Is there really this commonality with it, or is it a coincidence? Or is it true that Iranian cinema owes something to the Italian post-war current, but that this too is only an inspiration for the realization of something, then, completely different?

- E That is one of the most annoying things that one hears about the Iranian cinema. It is untrue in most cases. In many cases, not in Tom Gunning's case, people have no idea about Neorealism, so the definition of Neorealism is very clumsy. They think Neorealism is a social proper picture which is done by non-actors on location. If we take a very naïve definition of Italian Neorealism then, yes, some Iranian films are similar to it, but more than that, some Iranian directors were very much inspired by Italian Neorealism, because they could watch these films in cinemas in Tehran, and these films made a huge impression on them. But even if they were influenced – in their own words – by Italian cinema, the result was never purely neorealist, because they were Iranian filmmakers, they were automatically, genetically, going in directions which were opposing to neorealist tradition. Take *Brick and Mirror*,

for instance, it is a very unusual film: in its hunger for realism, you could say it shared the realist aspect of Neorealism, at the same time it uses very famous stage actors, uses methods and techniques which are not neorealistic. There are certain expressions of cinema, like completely black background and only two figures – like you’re looking to a film of Orson Welles or Fritz Lang. So, this is a realistic film and, at the same time, in the process of telling the story, it re-defines the realism, which is something between Symbolism, Realism and Expressionism – but these are just labels, they don’t mean much. When you have directors who, again, say they are influenced by Neorealism, what they actually do is much more playful and modern. I guess the only directors who were genuinely interested in neorealist tradition, and they tried to even imitate it, were the generation of directors like Farrokh Ghaffari; he made a film called *South of the City*, which was banned and destroyed. It is a very neorealist film, a kind of pure neorealistic film, very much influenced by Italian Neorealism, and yet he was trying to bring it into an Iranian setting. The other example is Nosrat Karimi: he was a comedy director, he was perhaps the third director to Vittorio De Sica in the Sixties, and then when he returned to Iran he started making films; his first film *The Carriage Driver*, was screened in Bologna this year, and it’s a very good example of how he uses neorealist tradition, but also combined with Commedia all’italiana, with Pink Realism, and sex comedies. So it’s never pure, Iranian cinema is always a hybrid of many different things; because they want to do it their own way automatically brings elements from many different sources. It is called Iranian cinema because it doesn’t resemble anything else. So, *The Cow*, is a very realistic film but it’s also a very surrealistic film. They all existed in one place, and that’s a characteristic that doesn’t exist in any other national cinema. I guess the Neorealism attribution is a kind of a lazy remark, more than factually accurate.

- G Thank you very much. This is exactly what I started to think during my approach to Iranian cinema; also, watching the movies, I get why there is so much comparison between the two, but I wouldn’t reduce everything to this comparison.

Again, the American critic [Tom Gunning] expresses a perplexity about his own position as a spectator: «I am not sure I grasp all the nuances of this film's title [...] I take the title as reminding us that something may appear either as a barrier to vision or as a means of reflection».

It is evident how cultural differences creep in, always and inevitably, between the film as it is conceived and its reception.

In your opinion, what are the effects caused by this phenomenon? Is the film enriched with new meanings, or is it distorted by misleading interpretations?

E If only Iranians commented Iranian cinema the result would be very boring, and disappointing. What is great about cinema is that it is something that anyone can comment upon. It's not the matter of who, from which cultural background, which country, which period in history, comment the film, it's a matter of how knowledgeable, how prepared that person is for making that comment. How filmic literary that person is, how educated that person is. Some of the most remarkable comments on Iranian films I heard come from people who are not Iranian. So, I don't think it is a problem, on the contrary, I think it is a matter of who can comment or who should we read, because there are so many comments out there, it is a waste of time to read them all. Someone like Tom Gunning, he has invested in Golestan for a long time so, at least for me, he has a weight. On the other hand, there are some Iranians of note who talk rubbish. This is not a matter of familiarity. This is a part of the reception of the film. We should see case by case, but there's a general rule: films should be commented upon by people from places which have very little or nothing to do with the origins of the film.

G The last question is very much related to this, and in part you have already answered. Have you ever noticed differences in reception between you, a connoisseur of Iranian culture and society, and an audience unfamiliar with it?

E It happens all the time. Ordinary people at cinema sometime say something that is so true; it brings something that you have not thought about, because you have

been so confined to stereotypical ideas which are already offered to you on a plate: «this is Iranian cinema, take it, it's all there!». And then I hear something and I think that's it's so true, something that he or she is saying is so true. But I should correct you, that I'm not a connoisseur of Iranian cinema, I do it because I have to do it, since if I'm not doing it nobody else will do it. I'm in a good place, I have the means for making this happens because of Bologna, but I don't see me as an expert.

G But thank you for doing it. Maybe in the future there will be more people able to do what you're doing now.

E Maybe you!

G I would love to!
Would you like to add something else?

E No, just please do it, go and educate yourself, do it because if you do it you will do that Country a great great favor.

Appendice 3: Tabelle

Locarno Film Festival						
Anno	Titolo originale	Titolo internazionale	Sezione	Regista	Anno di produzione	Paese
1966	Siyâvosh dar Takht-e Jamshid	Siyavosh at Persepolis	Programma principale/ Lungometraggi in competizione	Férydoun Rahnéma	1966	Iran
1969	Eyes	Eyes	Programma principale/ Cortometraggi in competizione	Ebrahim Vahidzadeh	1969	Iran
1974	Yek Ettefagh-e Sadeh	A Simple Event	Sezioni speciali/ Tribune Libre	Sohrab Sahid Saless	1973	Iran
1975	Dar Gorbat/ In der Fremde	Far from Home	Sezioni speciali/ Tribune Libre	Sohrab Sahid Saless	1975	Germania/Iran
1976	Reifezeit	The Coming of Age	/	Sohrab Sahid Saless	1976	Iran
1983	Ferestadeh	The Mission	Programma principale/ Lungometraggi in competizione	Parviz Sayyad	1983	Iran/USA
1986	Dawandeh	The Runner	Programma principale/ Lungometraggi in	Amir Naderi	1984	Iran

			competizione			
1988	Nakhoda Khorshid	Captain Khorshid	Competizione	Nasser Taghvai	1987	Iran
1989	Khaneh-ye dust kojast?	Where's the Friend's Home??	Competizione	Abbas Kiarostami	1988	Iran
1989	Arusi-ye khuban	Marriage of the Blessed	Hors competition	Mohsen Makhmalbaf	1989	Iran
1989	Aab, baad, khaak	Water, Wind, Dust	Hors competition	Amir Naderi	1985	Iran
1990	Nema-ye nazdik	Close Up	Hors competition	Abbas Kiarostami	1990	Iran
1991	Dar kouchehay-e eshq	In the Alleys of Love	Settimana della critica	Khosro Sinae	1990	Iran
1991	Dandan-e-mar	Snake Fang	Hors competition	Masoud Kimiai	1990	Iran
1992	Zendegi va digar hich	And Life Goes On	Settimana della critica	Abbas Kiarostami	1992	Iran
1994	Zir e darakhtan-e zeytun	Through the Olive Trees	Piazza Grande	Abbas Kiarostami	1994	Iran
1994	Zendegi va digar hich	And Life Goes On	Programma speciale	Abbas Kiarostami	1992	Iran
1994	Sara	Sara	Programma speciale	Dariush Mehrjui	1993	Iran
1994	Ruzi, ruzagary, cinema	Once Upon a Time Cinema	Programma speciale	Mohsen Makhmalbaf	1992	Iran
1994	Khomreh	The Jar	Competizione	Ebrahim Foruzesh	1992	Iran
1994	Khaneh-ye dust kojast?	Where's the Friend's Home??	Programma speciale	Abbas Kiarostami	1987	Iran

1994	Did e-ban	The Scout	Programma speciale	Ebrahim Hatamikia	1988	Iran
1994	Chakmeh	The Boots	Programma speciale	Mohammad Ali Telebi	1992	Iran
1994	Az Karkheh ta Rhein	From Karkheh to Rhein	Programma speciale	Ebrahim Hatamikia	1993	Iran
1994	Abadani-Ha	The Abadanis	Competizione	Kiyanush Ayyari	1993	Iran
1995	Zir e darakhtan-e zeytun	Through the Olive Trees	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Lungometraggi	Abbas Kiarostami	1994	Iran
1995	Zard-e ghanary	Canary Yellow	Programma speciale/ Cineaste iraniane	Rakhshan Bani-Etemad	1989	Iran
1995	Zang-e tafrih	Recess	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Cortometraggi	Abbas Kiarostami	1972	Iran
1995	Zaman-e dast rafteh	The Lost Time	Programma speciale/ Cineaste iraniane	Pouran Derakhshandeh	1990	Iran
1995	Zendegi va digar hich	And Life Goes On	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Lungometraggi	Abbas Kiarostami	1992	Iran
1995	Tajrobeh	The Experience	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Lungometraggi	Abbas Kiarostami	1973	Iran

1995	Salaam Cinema	Hello Cinema	Cinema	Mohsen Makhmalbaf	1994	Iran
1995	Rusariyeh	The Blue Veiled	Competizione	Rakhshan Bani-Etemad	1994	Iran
1995	Rang-ha	The Colours	Retrospectiva Abbas Kiarostami/Cortometraggi	Abbas Kiarostami	1976	Iran
1995	Rah-e hal	Solution	Retrospectiva Abbas Kiarostami/Cortometraggi	Abbas Kiarostami	1978	Iran
1995	Rabete	The Relationship	Programma speciale/Cineaste iraniane	Pouran Derakhshandeh	1987	Iran
1995	Ghazieh-e shekl-e avval, ghazieh-e shekl-e dovvom	First Case, Second Case	Retrospectiva Abbas Kiarostami/Lungometraggi	Abbas Kiarostami	1979	Iran
1995	Nargess	Nargess	Programma speciale/Cineaste iraniane	Rakhshan Bani-Etemad	1992	Iran
1995	Nan va kucuh	The Bread and Alley	Retrospectiva Abbas Kiarostami/Cortometraggi	Abbas Kiarostami	1970	Iran
1995	Nema-ye nazdik	Close Up	Retrospectiva Abbas Kiarostami/	Abbas Kiarostami	1990	Iran

			Lungometr aggi			
1995	Mosafer	The Traveller	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Lungometr aggi	Abbas Kiarostami	1974	Iran
1995	Masq-e shab	Homework s	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Lungometr aggi	Abbas Kiarostami	1990	Iran
1995	Manam mitunan	Manam mitunan	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Cortometra ggi	Abbas Kiarostami	1975	Iran
1995	Lebasi baray-e arusi	A Suit for the Wedding	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Lungometr aggi	Abbas Kiarostami	1976	Iran
1995	Khaneh-ye dust kojast?	Where's the Friend's Home??	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Lungometr aggi	Abbas Kiarostami	1987	Iran
1995	Khaneh siah ast	The House is Black	Programma speciale/ Cineaste iraniane	Forugh Farrokhzad	1962	Iran
1995	Hamsoraya n	The Chorus	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Cortometra ggi	Abbas Kiarostami	1982	Iran
1995	Hamshahri	Fellow Citizen	Retrospetti va Abbas	Abbas Kiarostami	1983	Iran

			Kiarostami/ Lungometr aggi			
1995	Gozaresh	The Report	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Lungometr aggi	Abbas Kiarostami	1977	Iran
1995	Do rah-e hal baray-e yek masaleh	Two Solutions for a Problem	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Cortometra ggi	Abbas Kiarostami	1975	Iran
1995	Dandan-e- dard	Toothache	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Cortometra ggi	Abbas Kiarostami	1980	Iran
1995	Be tartib ya bedun-e tartib	Regularly or Irregularly	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Cortometra ggi	Abbas Kiarostami	1981	Iran
1995	Badkonan- e sefid	The White Balloon	Piazza Grande	Jafar Panahi	1995	Iran
1995	Avaliha	First Graders	Retrospetti va Abbas Kiarostami/ Lungometr aggi	Abbas Kiarostami	1985	Iran
1995	Afsaneh-ye Ah	The Legend of Ah	Programma speciale/ Cineaste iraniane	Tamineh Milani	1991	Iran
1996	Noon-o- goldoon	A Moment of Innocence	Concorso Internazion ale	Mohsen Makhmalba f	1996	Iran

1997	Tarh	The Project	Cineasti del presente - Fuori concorso	Abbas Kiarostami	1997	Iran
1997	Ta'm e guilas	Taste of Cherry	Film sorpresa	Abbas Kiarostami	1997	Iran
1997	Safari be diare mosafar	A Journey to the Land of the Traveller	Cinema	Bahman Kiarostami	1993	Iran
1997	Ruzi keh khaleh mariz boud	The Day the Aunt Was Ill	Cineasti del presente - Fuori concorso	Hannah Makhmalbaf	1997	Iran
1997	Pish	Palm Leaf	Cineasti del presente - Fuori concorso	Nasser Taghvai	1997	Iran
1997	Ayneh	The Mirror	Concorso Internazionale	Jafar Panahi	1997	Iran
1997	Ardekoul	Ardekoul	Cineasti del presente - Fuori concorso	Jafar Panahi	1997	Iran
1998	Yek Ettefagh-e Sadeh	A Simple Event	Cineasti del presente - Fuori concorso	Sohrab Sahid Saless	1973	Iran
1998	Sib	The Apple	Cineasti del presente - Fuori concorso	Samira Makhmalbaf	1998	Iran
1998	Raghs-e-khak	Dance of Dust	Concorso Internazionale	Abolfazl Jalili	1998	Iran

1998	Madresse y ke bad bord	The School that was Blown Away by the Wind	Cineasti del presente - Fuori concorso	Mohsen Makhmalbaf	1997	Iran
2000	Hamrah-e-bad	Along with the Wind	Settimana della critica	Manuchehr Tayab	2000	Iran
2001	Delbaran	Delbaran	Concorso Internazionale	Abolfazl Jalili	2001	Iran
2002	Sougnameh sarzamin nimrouz	Mourning-Book for the Land of the Meridian	Journee afghane	Amin Aslani	2002	Iran
2002	Ruzegar-e ma	Our Times	Cineasti del presente - Fuori concorso	Rakhshan Bani-Etemad	2002	Iran
2002	Man, Taraneh, panzdah sal daram	I am Taraneh, I am Fifteen Years Old	Concorso Internazionale	Rassul Sadr Ameli	2002	Iran
2002	Madreseh goosheh hayat	School in the Corner	Journee afghane	Farzad Tohidi	2000	Iran
2002	Asir va entezar	Captive Waiting	Cineasti del presente - Video	Mohammad Ahmadi	2002	Iran
2002	Aleph bay-e afgan	The Afghan Alphabet	Journee afghane	Mohsen Makhmalbaf	2002	Iran
2002	Aleph bay-e afgan	The Afghan Alphabet	Cineasti del presente - Fuori concorso	Mohsen Makhmalbaf	2002	Iran

2003	Namehaye baad	Letters in the Wind	Concorso Cineasti del presente	Alireza Amini	2002	Iran
2003	Gagooman	The Twilight	Concorso Cineasti del presente	Houshang Noorollahi	2002	Iran
2003	Danehaye rize barf	Tiny Snowflakes	Concorso Internazionale	Alireza Amini	2003	Iran
2004	Un shab che barun umad	The Night It Rained	Retrospetti va Newsfront	Kamran Shirdel	1968-1974	Iran
2004	Tehran paietakhte iran ast	Tehran is the Capital of Iran	Retrospetti va Newsfront	Kamran Shirdel	1966-1980	Iran
2004	Nema-ye nazdik	Close Up	Retrospetti va Newsfront	Abbas Kiarostami	1990	Iran
2004	Nedamatgah	Women's Prison	Retrospetti va Newsfront	Kamran Shirdel	1965	Iran
2004	Dastan Natamam	Story Undone	Concorso Internazionale	Hassan Yektapanah	2004	Iran/Ireland/Singapore
2005	Zir e darakhtan-e zeytun	Through the Olive Trees	Piazza Grande	Abbas Kiarostami	1994	Iran/Francia
2005	Shesh video arts	Shesh Video Arts	In Progress	Mina Akbari	2005	Iran
2005	Raiees Jomhour Mir Qanbar	President Mir Qanbar	Concorso Video	Mohammad Shirvani	2005	Iran
2005	Ma hameh khoubim	We are all fine	Concorso Internazionale	Bijan Mirbagheri	2005	Iran
2005	Article 61	Article 61	Human Rights Program	Mahvash Sheikholeslami	2005	Iran

2006	Zemestan	It's Winter	Film delle giurie	Rafi Pitts	2006	Iran
2006	Chand kilo khorma baraye marassem-e tadfin	A Few Kilos of Dates for a Funeral	Concorso Cineasti del presente	Saman Salour	2006	Iran
2006	Chahar shanbeh souri	Chahar shanbeh souri	Concorso Internazionale	Asghar Farhadi	2006	Iran
2007	Rusariye abi	The Blue Veiled	Retrospetti va Retour a Locarno	Rakhshan Bani-Etemad	1995	Iran
2007	An seh	Those Three	Concorso Cineasti del presente	Naghi Nemati	2007	Iran
2008	Nema-ye nazdik	Close Up	Retrospetti va Nanni Moretti - Carta Bianca Esercente	Abbas Kiarostami	1990	Iran
2008	Baghdad barber	Baghdad barber	Pardi di domani: Concorso internazionale	Massoud Bakhshi	2008	Iran
2009	Tehran bedoune mojavez	Tehran Without Permission	Film delle giurie	Sepideh Farsi	2009	Iran
2009	Frontier Blues	Frontier Blues	Concorso Internazionale	Babak Jalali	2009	Iran
2010	Darbareye Elly	About Elly	Film delle giurie	Asghar Farhadi	2009	Iran
2011	Ayneh	The Mirror	Programmi speciali	Jafar Panahi	1997	Iran

2013	Endorphin	Endorphin	Pardi di domani: Concorso internazionale	Reza Gamini	2013	Iran
2015	Ma dar behesht	Paradise	Concorso Internazionale	Sina Ataeian Dena	2015	Iran
2016	Khaneh-ye dust kojast?	Where's the Friend's Home??	Histoire(s) du cinema: Omaggio Abbas Kiarostami	Abbas Kiarostami	1988	Iran
2017	Negah	Gaze	Pardi di domani: Concorso internazionale	Farnoosh Samadi	2017	Iran
2018	Zanani ba gushvareha ye baruti	Women With Gunpowder Earrings	Settimana della critica	Reza Farahmand	2017	Iran
2019	Extra Sauce	Extra Sauce	Locarno Academy	Alireza Ghasemi	2019	Iran
2020	Spotted Yellow	Spotted Yellow	Pardi di domani: Concorso internazionale	Baran Sarmad	2020	Iran
2020	Noon-o-goldoon	A Moment of Innocence	Un viaggio nella storia del Festival	Mohsen Makhmalbaf	1996	Iran
2021	Mask	Mask	Pardi di domani: Concorso internazionale	Nava Rezvani	2021	Iran

2021	Here My Village	Here My Village	Locarno Kids Screenings	Abas Aram	2019	Iran
------	--------------------	--------------------	-------------------------------	-----------	------	------

Tabella 1. Film iraniani esibiti al Locarno Film Festival dalla sua fondazione fino all'edizione del 2022.

Festival del Cinema Ritrovato						
Anno	Titolo originale	Titolo internazionale	Sezione	Regista	Anno di produzione	Paese
2013	Ragbar	Downpour	Cinematibero	Bahram Beyzaie	1971	Iran
2015	Yek etefagh-e sadeh	A Simple Event	The Birth of Iranian New Wave Cinema	Sohrab Sahid Saless	1973	Iran
2015	Gaav	The Cow	The Birth of Iranian New Wave Cinema	Dariush Mehrjui	1969	Iran
2015	Oon shab ke baroon oomad ya hemase-ye roosta zade-ye gorgani	The Night It Rained or the Epic of the Gorgan Village Boy	The Birth of Iranian New Wave Cinema	Kamran Shirdel	1967	Iran
2015	Shab-e ghuzi	Night of the Hunchback	The Birth of Iranian New Wave Cinema	Farrokh Ghaffari	1964	Iran
2016	Ganjineha-ye gohar	The Crown Jewels of Iran	Golestan Film Studio, between Poetry and Politics	Ebrahim Golestan	1965	Iran
2016	Tappeha-ye Marlik	The Hills of Marlik	Golestan Film Studio, between Poetry and Politics	Ebrahim Golestan	1964	Iran

2016	Khesht o ayeneh	Brick and Mirror	Golestan Film Studio, between Poetry and Politics	Ebrahim Golestan	1963-1964	Iran
2016	Khaneh siah ast	The House is Black	Golestan Film Studio, between Poetry and Politics	Forough Farrokhzad	1962	Iran
2016	Yek atash	A Fire	Golestan Film Studio, between Poetry and Politics	Ebrahim Golestan	1961	Iran
2017	Zarbat	Strike	Tehran Noir: The Thrillers of Samuel Khachikian	Samuel Khachikian	1964	Iran
2017	Delhoreh	Anxiety Scen	Tehran Noir: The Thrillers of Samuel Khachikian	Samuel Khachikian	1962	Iran
2017	Toofan dar shahr-e ma	Storm in Our City	Tehran Noir: The Thrillers of Samuel Khachikian	Samuel Khachikian	1958	Iran
2017	Chahar rah- e havades	Crossroad of Events	Tehran Noir: The Thrillers of Samuel Khachikian	Samuel Khachikian	1955	Iran

2019	Ghazieh-e shekl-e avval, ghazieh-e shekl-e dovvom	First Case, Second Case	Recovered & Restored	Abbas Kiarostami	1979	Iran
2020	Hamshahri	Fellow Citizen	Recovered & Restored	Abbas Kiarostami	1983	Iran
2020	Be tartib ya bedun-e tartib	Regularly or Irregularly	Recovered & Restored	Abbas Kiarostami	1981	Iran
2020	Rah-e hell-e yek	Solution N.1	Recovered & Restored	Abbas Kiarostami	1978	Iran
2020	Shatranj-e baad	Chess of the Wind	Cinematibe ro	Mohammad Reza Aslani	1976	Iran
2022	Cheshmeh	The Spring	Recovered & Restored	Arby Ovanessian	1972	Iran
2022	Doroshkechi	The Carriage Driver	Recovered & Restored	Nosrat Karimi	1971	Iran
2022	Dar Gorbat/ In der fremde	Far from Home	Cinematibe ro	Sohrab Sahid Saless	1975	Iran
2022	À vendredi, Robinson	See you Friday, Robison	Documents and Documentaries	Mitra Farahani	2022	Francia/Svizzera/Iran/ Libano
2022	Yek atash	A Fire	Cinematibe ro	Ebrahim Golestan	1961	Iran

Tabella 2. Film iraniani esibiti al Festival del Cinema Ritrovato dalla sua fondazione fino all'edizione del 2022.

Festival Cinema Giovani di Torino						
Anno	Titolo originale	Titolo internazionale	Sezione	Regista	Anno di produzione	Paese
1990	Reyhaneh	Reyhaneh	Concorso Lungometraggi	Alireza Raisian	1990	Iran
1990	Rassegna: Iranian Youth Cinema Society					
1993	Sib	The Apple	Concorso Cortometraggi	Mojtaba Eghdam	1993	Iran
1995	Badkonane sefid	The White Balloon	Concorso Lungometraggi	Jafar Panahi	1995	Iran
1995	Kharej az mahdoudeh	Off the Limits	Primo Piano: Rakhshan Bani-Etemad	Rakhshan Bani-Etemad	1989	Iran
1995	Nargess	Nargess	Primo Piano: Rakhshan Bani-Etemad	Rakhshan Bani-Etemad	1992	Iran
1995	Pul-e Khareji	Foreign Currency	Primo Piano: Rakhshan Bani-Etemad	Rakhshan Bani-Etemad	1990	Iran
1995	Rusariye abi	The Blue Veiled	Primo Piano: Rakhshan Bani-Etemad	Rakhshan Bani-Etemad	1994	Iran
1995	Zard-eghanary	Canary Yellow	Primo Piano: Rakhshan	Rakhshan Bani-Etemad	1989	Iran

			Bani- Etemad			
1996	Pedar	The Father	Concorso Lungometr aggi	Majid Majidi	1996	Iran
1996	Close up Long Shot	Close Up Long Shot	Fuori Concorso	Mahmoud Chokrollahi , Moslem Mansouri	1996	Iran
1996	Arusi-ye khuban	Marriage of the Blessed	Primo Piano: Mohsen Makhmalba f	Mohsen Makhmalba f	1989	Iran
1996	Baycot	Boycott	Primo Piano: Mohsen Makhmalba f	Mohsen Makhmalba f	1985	Iran
1996	Baysikelran	The Cyclist	Primo Piano: Mohsen Makhmalba f	Mohsen Makhmalba f	1989	Iran
1996	Dastforush	The Peddler	Primo Piano: Mohsen Makhmalba f	Mohsen Makhmalba f	1987	Iran
1996	Este'aze	Seeking Refuge in God	Primo Piano: Mohsen Makhmalba f	Mohsen Makhmalba f	1984	Iran
1996	Gabbeh	Gabbeh	Primo Piano: Mohsen	Mohsen Makhmalba f	1996	Iran

			Makhmalba f			
1996	Gong-e khab-dideh. Zendeg, asar va andishehay e Mohsen Makhmalba f	Stardust- stricken. Mohsen Makhmalba f: A Portrait	Primo Piano: Mohsen Makhmalba f	Mohsen Makhmalba f	1996	Iran
1996	Gozidehtas vir dar doran-e Qajar	A Selection of Images in Qajar Dinasty	Primo Piano: Mohsen Makhmalba f	Mohsen Makhmalba f	1993	Iran
1996	Honar pishé	The Actor	Primo Piano: Mohsen Makhmalba f	Mohsen Makhmalba f	1993	Iran
1996	Nobat-e asheqi	Time of Love	Primo Piano: Mohsen Makhmalba f	Mohsen Makhmalba f	1990	Iran
1996	Noon-o- goldoon	A Moment of Innocence	Primo Piano: Mohsen Makhmalba f	Mohsen Makhmalba f	1996	Iran
1996	Ruzi ruzegari Cinema	Once Upon a Time, Cinema	Primo Piano: Mohsen Makhmalba f	Mohsen Makhmalba f	1992	Iran
1996	Salaam Cinema	Hello Cinema	Primo Piano: Mohsen	Mohsen Makhmalba f	1995	Iran

			Makhmalbaf			
1996	San-o shisheh	The Stone and the Glass	Primo Piano: Mohsen Makhmalbaf	Mohsen Makhmalbaf	1993	Iran
1996	Cinema Cinema	Cinema Cinema	Primo Piano: Mohsen Makhmalbaf	Maani Petgar	1994	Iran
1997	Mosafere Jonub	The Traveller From the South	Lungometraggi	Parviz Shahbazi	1997	Iran
1997	Ayneh	The Mirror	Fuori Concorso	Jafar Panahi	1997	Iran
1998	Sib	The Apple	Concorso Lungometraggi	Samira Makhmalbaf	1998	Iran
1999	Ziarat	Pilgrimage	Concorso Lungometraggi	Mehdi Jafari	1999	Iran
2000	Yek rouz bishtar	One More Day	Concorso Lungometraggi	Babak Payami	1999	Iran
2001	Zir-e poost-e shaahr	Under the Skin of the City	Concorso Lungometraggi	Rakhshan Bani-Etemad	2001	Iran
2003	Nafas-e ameegh	Deep Breath	Concorso Lungometraggi	Parviz Shahbazi	2003	Iran
2004	Parvane-ha-Badraghe-Mikonand	Butterflies Are Just a Step Behind	Concorso Lungometraggi	Mohammad Ebrahim Moaiery	2004	Iran

2006	Ray-e Baz	Words	Concorso Lungometraggi	Mehdi Nourbakhs h	2006	Iran
2009	Nahied=Ve nus	Nahied=Ve nus	Paesaggio con figure	Parisa Yousef Doust	2008	Iran
2010	Salaam Isfahan	Salaam Isfahan	Paesaggio con figure	Sanaz Azari	2010	Iran
2011	Seh-o-nim	Three and a Half	Concorso Lungometraggi	Naghi Nemati	2011	Iran
2012	Yek khanévadéh-e mohtaram	A Respectable Family	Torino Film Lab	Massoud Bakhshi	2012	Iran
2014	Iranien	Iranian	TFFDOC/ Democrazia	Mehran Tamadon	2014	Francia/Svizzera/Iran
2020	Botox	Botox	Concorso	Kaveh Mazaheri	2020	Iran
2020	Extra Sauce	Extra Sauce	Fuori Concorso/ Corti	Alireza Ghasemi	2019	Iran
2020	Aleph bay-e afgan	The Afghan Alphabet	Masterclass	Mohsen Makhmalbaf	2002	Iran
2020	Coup 53	Coup 53	Masterclass	Taghi Amirani	2019	Iran
2020	Salaam Cinema	Hello Cinema	Masterclass	Mohsen Makhmalbaf	1995	Iran
2021	Rendez-vous	Rendez-vous	Torino 39 corti	Roshanak Ajamian	2021	Iran

Tabella 3. Film iraniani esibiti al Festival Cinema Giovani di Torino (poi Torino Film Festival) dalla sua fondazione fino all'edizione del 2022.

Festival del Cinema di Cannes						
Anno	Titolo originale	Titolo internazionale	Sezione	Regista	Anno di produzione	Paese
1961	Koorosh-e Kabir	Cyrus the Great	Competition Short Films	Feri Farzaneh	1961	Iran
1964	Shab-e ghuzi	Night of the Hunchback	Semaine de la Critique	Farrokh Ghaffari	1964	Iran
1964	Tolu-e Fajr	Dawn of the Capricorn	Competition Short Films	Ahmad Faroughy-Kadjar	1964	Iran
1972	Postchi	The Postman	Quinzaine des Réalisateurs	Dariush Mehrjui	1972	Iran
1975	Shazdeh Ehtejab	Prince Ehtejab	Quinzaine des Réalisateurs	Bahman Farmanara	1974	Iran
1979	Sayehayebolande bad	Tall Shadows of the Wind	Semaine de la Critique	Bahman Farmanara	1979	Iran
1980	Tcherik-eye Tara	Ballad of Tara	Un Certain Regard	Bahram Beyzaie	1979	Iran
1981	Dar defa az mardom	In Defense of People	Quinzaine des Réalisateurs	Rafiqh Pooya	1981	Iran
1991	Dar kouchehay-eshq	In the Alleys of Love	Un Certain Regard	Khosrow Sinai	1991	Iran
1992	Zendegi vadirar hich	And Life Goes On	Un Certain Regard	Abbas Kiarostami	1992	Iran
1992	Baduk	Baduk	Quinzaine des Réalisateurs	Majid Majidi	1992	Iran

1992	Ghalb	Ghalb	Competition Short Films	Sa'ied Mojaveri	1992	Iran
1993	Abbas Kiarostami in Giuria					
1994	Zir e darakhtan-e zeytun	Through the Olive Trees	Competition Feature Films	Abbas Kiarostami	1994	Francia/Iran
1994	Zinat	Zinat	Semaine de la Critique	Ebrahim Mokhtari	1994	Iran
1995	Nobat-e asheqi	Time of Love	Un Certain Regard	Mohsen Makhmalbaf	1990	Turchia/Iran
1995	Salaam Cinema	Hello Cinema	Un Certain Regard	Mohsen Makhmalbaf	1995	Iran
1995	Badkonan-e sefid	The White Balloon	Quinzaine des Réalisateurs	Jafar Panahi	1995	Iran
1996	Gabbeh	Gabbeh	Un Certain Regard	Mohsen Makhmalbaf	1996	Francia/Iran
1997	Ta'm e guilas	Taste of Cherry	Competition Feature Films	Abbas Kiarostami	1997	Iran
1998	Sib	The Apple	Un Certain Regard	Samira Makhmalbaf	1998	Francia/Iran
1998	The First Sin	The First Sin	Cinéfondation	Fatimeh Sorkhabi	1998	Iran
1999	Ghessé hayé kish	Tales of Kish	Competition Feature Films	Abolfazl Jalili, Mohsen Makhmalbaf e Naser Taghvai	1999	Iran

2000	Takhté siah	Blackboard s	Competitio n Feature Films	Samira Makhmalba f	1999	Iran/Italia/ Giappone
2000	Djomeh	Djomeh	Un Certain Regard	Hassan Yektapanah	2000	Francia/Ira n
2000	Zamani barayé masti asbha	A Time for Drunken Horses	Quinzaine des Réalisateur s	Bahman Ghobadi	2000	Iran
2001	Safar e Ghandehar	Kandahar	Competitio n Feature Films	Mohsen Makhmalba f	2001	Francia/Ira n
2001	ABC Africa	ABC Africa	Out of Competitio n	Abbas Kiarostami	2001	Iran
2001	Zir-e noor- e maah	Under the Moonlight	Semaine de la Critique	Seyyed Reza Mir- Karimi	2001	Iran
2002	Dah	Ten	Competitio n Feature Films	Abbas Kiarostami	2002	Iran
2002	Avazhayé sarzaminé madariyam	Songs From My Mother's Country	Un Certain Regard	Bahman Ghobadi	2002	Iran
2002	Bemani	To Stay Alive	Un Certain Regard	Dariush Mehrjui	2002	Iran
2002	Abbas Kiarostami Giuria Cinéfondation e Cortometraggi					
2003	Panj é asr	At Five in the Afternoon	Competitio n Feature Films	Samira Makhmalba f	2003	Iran
2003	Talaye sorkh	Crimson Gold	Un Certain Regard	Jafar Panahi	2003	Iran
2003	Deux fereshte	Two Angels	Semaine de la Critique	Mahmat Haghighat	2003	Iran
2003	Nafas-e ameegh	Deep Breath	Quinzaine des	Parviz Shahbazi	2003	Iran

			Réalisateur s			
2004	Five Dedicated to Ozu	Five Dedicated to Ozu	Out of Competitio n	Abbas Kiarostami	2003	Iran
2004	Dah	Ten	Un Certain Regard	Abbas Kiarostami	2004	Iran
2004	Gavkhouni	The River's End	Quinzaine des Réalisateur s	Behrouz Afkhami	2003	Iran
2004	Khab é talkh	Bitter Dream	Quinzaine des Réalisateur s	Mohsen Amiryouss efi	2004	Iran
2005	Yek shab	One Night	Un Certain Regard	Niki Karimi	2003	Iran
2005	Jazireh ahani	Iron Island	Quinzaine des Réalisateur s	Mohamma d Rasoulof	2005	Iran
2005	Abbas Kiarostami Giuria Camera d'Or					
2006	Marjane Satrapi Giuria Un Certain Regard					
2007	Niki Karimi Giuria Cinéfondation e Cortometraggi					
2008	Taraneh tanhaïye Tehran	Lonely Tunes of Tehran	Quinzaine des Réalisateur s	Saman Salour	2008	Iran
2008	Marjane Satrapi Giuria Concorso					
2009	Kasi az gorbehaye irani khabar nadaresh	No One Knows About Persian Cats	Un Certain Regard	Bahman Ghobadi	2009	Iran
2010	Copie conforme	Certified Copy	Competitio n Feature Films	Abbas Kiarostami	2010	Italia/Franc ia/Iran

2011	In film nist	This Is Not a Film	Special Screenings	Jafar Panahi, Mojtaba Mirtahmasb	2011	Iran
2011	Be omid e didar	Goodby	Un Certain Regard	Mohammad Rasoulof	2011	Iran
2012	Yek khanévadéh-e mohtaram	A Respectable Family	Quinzaine des Réalisateurs	Massoud Bakhshi	2012	Iran
2013	Anonymou s	Anonymou s	Un Certain Regard	Mohammad Rasoulof	2013	Iran
2014	Abbas Kiarostami Presidente della Giuria Cinéfondation e Cortometraggi					
2014	Leila Hatami Giuria Concorso					
2015	Nahid	Nahid	Un Certain Regard	Ida Panahandeh	2015	Iran
2015	Koshtargah	Slaughterhouse	Cinéfondation	Behzad Azadi	2015	Iran
2015	Desiree Akhavan Giuria Queer Palm					
2016	Forušande	The Salesman	Competition Feature Films	Asghar Farhadi	2016	Iran
2016	Varoonegi	Inversion	Un Certain Regard	Behnam Behzadi	2016	Iran
2016	Aram	Aram	Cinéfondation	Fereshteh Parnian	2016	Francia/Iran
2016	In the Hills	In the Hills	Cinéfondation	Hamid Ahmadi	2016	UK/Iran
2016	Katayoon Shahabi Giuria Concorso					
2017	Lerd	A Man of Integrity	Un Certain Regard	Mohammad Rasoulof	2017	Iran
2017	24 Frames	24 Frames	Special Screenings - 70th Anniversary Events	Abbas Kiarostami	2016	Iran

2017	Lunch Time	Lunch Time	Competition Short Films	Alireza Ghasemi	2017	Iran
2017	Heyvan	Animal	Cinéfondation	Bahman Ark, Bahram Ark	2017	Iran
2018	Se rokh	Three Faces	Competition Feature Films	Jafar Panahi	2018	Iran
2018	Tariki	Umbra	Competition Short Films	Saeed Jafarian	2018	Iran
2018	Mesle bache adam	Like a Good Kid	Cinéfondation	Arian Vazirdaftari	2018	Iran
2020	Shatranj-e baad	Chess of the Wind	Cannes Classics	Mohammad Reza Aslani	1976	Iran
2021	Qahremān	A Hero	Competition Feature Films	Asghar Farhadi	2021	Iran
2021	Orthodontics	Orthodontics	Competition Short Films	Mohammadreza Mayghani	2021	Iran
2021	The Year of the Everlasting Storm	The Year of the Everlasting Storm	Special Screenings	Jafar Panahi	2021	Iran
2022	Baradaran-e Leila	Leila's Brothers	Competition Feature Films	Saeed Roustaei	2022	Iran
2022	Holy Spider	Holy Spider	Competition Feature Films	Ali Abbasi	2022	Danimarca, Germania, Svezia, Francia
2022	Tasavor	Imagine	Semaine de la Critique	Ali Behrad	2022	Iran

Tabella 4. Film iraniani esibiti al Festival del Cinema di Cannes dalla sua fondazione fino all'edizione del 2022.

Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia						
Anno	Titolo originale	Titolo internazionale	Sezione	Regista	Anno di produzione	Paese
1961	Yek atash	A Fire	Cortometraggi	Ebrahim Golestan	1961	Iran
1962	Ma adamin	Us, Men	Cortometraggi	Ebrahim Golestan	1962	Iran
1964	Tappeha-ye Marlik	The Hills of Marlik	Cortometraggi	Ebrahim Golestan	1964	Iran
1966	Kharman va bazr	Harvest and the Seed	Lungometraggi	Ebrahim Golestan	1965	Iran
1968	La tragedia di un popolo	La tragedia di un popolo	Cortometraggi	Sabih Abdul-Karim	1968	Iran
1971	Gaav	The Cow	Concorso	Dariush Mehrjui	1969	Iran
1972	Aramesh dar Hozur Deegaran	Tranquillity in Presence of Others	Venezia Giovani	Naser Taqvai	1972	Iran
1972	Bitá	Bitá	Giornata del film iraniano	Hagir Daryosh	1972	Iran
1972	Postchi	The Postman	Venezia Critici	Dariush Mehrjui	1972	Iran
1972	Ragbar	Downpour	Informativa Critici	Behram Beizaye	1971	Iran
1972	Cheshmeh	The Spring	Giornata del film iraniano	Arby Ovanessian	1972	Iran
1972	Tolu-e Fajr	Dawn of the Capricorn	Cortometraggi	Ahmad Farouhy-Kadjar	1964	Iran
1972	Arbat'in	Arbat'in	Cortometraggi	Naser Taqvai	1970	Iran
1972	La danza del Rounama	La danza del Rounama	Cortometraggi	M. Ahmadzade r	1972	Iran

1972	Danze Bodjnourd	Dance of Bodjnourd	Cortometraggi	Sohrab Sahid-Saless	1969	Iran
1972	Jen	Djinn	Cortometraggi	Bahram Reypour	1970	Iran
1972	Nan va kucheh	The Bread and Alley	Film per ragazzi	Abbas Kiarostami	1970	Iran
1972	Rahae	Release	Film per ragazzi	Naser Taqvai	1971	Iran
1972	Adyan dar Iran	Religions of Iran	Cortometraggi	Manoucher h Tayab	1971	Iran
1972	Bad-e Jenn	Wind of Djinn	Cortometraggi	Naser Taqvai	1969	Iran
1975	Tabiate bijan	Still Life	Lungometraggi	Sohrab Sahid-Saless	1974	Iran
1983	Voyage au pays De Rimbaud	Voyage to the Land of Rimbaud	Programmi Speciali	Dariush Mehrjui	1983	Francia
1985	Dawandeh	The Runner	Venezia Speciali	Amir Naderi	1984	Iran
1989	Mehmanan -e-Hotel Astoria	Guests of Hotel Astoria	Orizzonti	Mohamed-Reza Allamehza deh	1989	Iran
1991	Goruhban	The Sergeant	Fuori Concorso	Masud Kimiai	1991	Iran
1993	Manhattan By Numbers	Manhattan By Numbers	Finestra sulle immagini	Amir Naderi	1993	USA
1995	Det, yani dokhatr	Det, Means Girl	Concorso	Abolfazl Jalili	1994	Iran
1995	Abbas Kiarostami Giuria Ufficiale					
1996	Ta'm e guilas	Taste of Cherry	Concorso	Abbas Kiarostami	1996	Iran
1996	Yek dastan-e vaghe'i	A True Story	Finestra sulle immagini	Abolfazl Jalili	1996	Iran

1997	Fasslohpadjom	The Fifth Season	Settimana Internazionale della Critica	Rafi Pitts	1997	Iran
1998	Sokout	The Silence	Concorso	Mohsen Makhmalbaf	1998	Iran
1999	Bad ma rakhahad bord	The Wind Will Carry Us	Concorso	Abbas Kiarostami	1999	Francia/Iran
1999	Baran va boomi	Baran and the Native	Cortometraggi	Rakhshan Bani-Etemad	1998	Iran
2000	Samira Makhmalbaf Giuria Ufficiale					
2000	Roozi keh zan shodam	The Day I Became a Woman	Settimana Internazionale della Critica	Marziyeh Meshkini	2000	Iran
2000	Dayereh	The Circle	Concorso	Jafar Panahi	2000	Iran/Italia/Svizzera
2001	Jafar Panahi Giuria Opera Prima					
2001	Raye makhfi	Secret Ballot	Concorso	Babak Payami	2001	Iran/Italia/Canada/Svizzera
2002	Zendan-e zanan	Women's Prison	Controcorrente	Manijeh Hekmat	2002	Iran
2002	kan	Episodio di 11'09"01-September 11	Eventi Speciali	Samira Makhmalbaf	2002	Iran
2002	Navare khali	Blanck Tape: a Tehran Diary - The Videotape Fariborz Kamkari	Nuovi Territori	Fariborz Kamkari	2002	Iran

		found in the Garbage				
2002	Batcheh- hayeh afghan	Afghan Children	Nuovi Territori	Mehrdad Farid	2002	Iran
2002	Bad gisuanat ra shaneh khahad zad	The Wind Will Comb Your Tresses	Nuovi Territori	Saman Salur	2002	Iran
2002	Emtehan	Exam	Settimana Internazion ale della Critica	Nasser Refaie	2002	Iran
2003	Abjad	The First Letter	Controcorr ente	Abolfazl Jalili	2003	Iran
2003	Sokaate Beine Do Feks	Silence Between Two Thoughts	Controcorr ente	Babak Payami	2003	Iran
2003	Paberahne ta Harat	Barefoot to Harat	Nuovi Territori	Majid Majidi	2002	Iran
2003	Lezate Divanegi	Joy of Madness	Settimana Internazion ale della Critica	Hana Makhmalba f	2003	Iran
2004	Sag-haye velgard	Stray Dogs	Concorso	Marziyeh Meshkini	2004	Iran/Franci a/Afghanist an
2004	20 Angosht	20 Fingers	Cinema Digitale	Mania Akbari	2004	Iran
2004	Hamsafare Khamoosh	Silent Companion	Corto Cortissimo	Elham Hosseinzad eh	2004	Iran
2006	Mohsen Makhmalbaf Giuria Opera Prima					
2006	Baz ham sib dari?	Have You Another Apple?	Fuori Concorso Mezzanotte	Bayram Fazli	2006	Iran

2008	Shirin	Shirin	Fuori Concorso	Abbas Kiarostami	2008	Iran
2009	Chaleh		Settimana Internazion ale della Critica	Ali Karim		Iran
2010	The Accordion	The Accordion	Gionate degli Autori	Jafar Panahi	2010	Iran
2010	Shirin Neshat Presidentessa Giuria Orizzonti					
2011	In film nist	This is not a film	Fuori Concorso	Jafar Panahi	2011	Iran
2012	Amir Naderi Giuria Orizzonti					
2012	Khanéh Pedari	The Paternal House	Orizzonti	Kianoush Ayari	2012	Iran
2013	Golshifteh Farahani Giuria Orizzonti					
2013	Mahi va gorbeh	Fish and Cat	Orizzonti	Shahram Mokri	2013	Iran
2014	Ghesse-ha	Tales	Concorso	Rakhshan Bani- Etemad	2014	Iran
2014	Bache	The Baby	Cortometra ggi	Ali Asgari	2014	Iran
2014	Melbourne	Melbourne	Settimana Internazion ale della Critica	Nima Javidi	2014	Iran
2015	Chaharshan beh, 19 Ordibehesh t	Wednesday , May 9	Orizzonti	Vahid Jalilvand	2015	Iran
2016	Malaria	Malaria	Orizzonti	Parviz Shahbazi	2016	Iran
2016	Drum	Drum	Settimana Internazion	Keywan Karimi	2016	Francia/Ira n

			ale della Critica			
2017	Rakhshan Bani-Etemad Giuria Orizzonti					
2017	Napadid Shodan	Disappearance	Orizzonti	Ali Asgari	2017	Iran/Qatar
2017	Bedoone Tarikh, Bedoone Emza	No Date, No Signature	Orizzonti	Vahid Jalilvand	2017	Iran
2018	Pagard	Staircase	Orizzonti Corti	Mohsen Banihashe mi	2018	Iran
2018	Hamchena n ke mimordam	As I Lay Dying	Orizzonti	Mostafa Sayyari	2018	Iran
2018	Khesht o ayeneh	Brick and Mirror	Venezia Classici	Ebrahim Golestan	1963-1964	Iran
2019	Metri shesh va nim	Just 6.5	Orizzonti	Saeed Roustae	2019	Iran
2019	Khaneh siah ast	The House is Black	Venezia Classici	Forough Farrokhzad	1962	Iran
2019	Tappeha-ye Marlik	The Hills of Marlik	Venezia Classici	Ebrahim Golestan	1964	Iran
2020	Khorshid	Sun Children	Concorso	Majid Majidi	2020	Iran
2020	Dašt-e khāmuš	The Wasteland	Orizzonti	Ahmad Bahrami	2020	Iran
2020	Jenayat-e bi deghat	Careless Crime	Orizzonti	Shahram Mokri	2020	Iran
2021	Shahram Mokri Giuria Orizzonti					
2021	Zalava	Zalava	Settimana Internazion ale della Critica	Arsalan Amiri	2021	Iran
2022	Leila Hatami Giuria Ufficiale					
2022	Khers Nist	No Bears	Concorso	Jafar Panahi	2022	Iran

2022	Shab, Dakheli, Divar	Beyond the Wall	Concorso	Vahid Jalilvand	2022	Iran
2022	Jang-e jahani sevom	World War III	Orizzonti	Houman Seyyedi	2022	Iran
2022	Bi-roya	Without Her	Orizzonti Extra	Arian Vazirdaftar i	2022	Iran

Tabella 5. Film iraniani esibiti alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica dalla sua fondazione fino all'edizione del 2022.

Festival Internazionale del Cinema di Berlino						
Anno	Titolo originale	Titolo internazionale	Sezione	Regista	Anno di produzione	Paese
1963	Flaming Poppies	Flaming Poppies	Short Films	Hushang Shafti	1963	Iran
1972	Gaav	The Cow	Forum internazionale del giovane cinema	Dariush Mehrjui	1969	Iran
1972	Postchi	The Postman	Forum internazionale del giovane cinema	Dariush Mehrjui	1972	Iran
1974	Man anam keh	Man anam keh	Competizione	Ali Akbar Sadeghi	1974	Iran
1974	Tabiate bijan	Still Life	Competizione	Sohrab Shahid Saless	1974	Iran
1974	Yek Ettefagh-e Sadeh	A Simple Event	Forum	Sohrab Shahid Saless	1973	Iran
1975	Dar Gorbat/ In der Fremde	Far from Home	Competizione	Sohrab Sahid Saless	1975	Germania/Iran
1976	Baghé sangui	The Garden of Stones	Competizione	Parviz Kimiavi	1976	Iran
1977	Khake Sar Beh Mohr	The Sealed Soil	/	Marva Nabili	1977	Iran
1978	Dayereh mina	The Cycle	/	Dariush Mehrjui	1977	Iran
1981	Jostoju	The Search	/	Amir Naderi	1980	Iran
1987	Jadehay sard	Frosty Roads	Panorama	Masoud Jafari Jozani	1985	Iran

1989	Kelid	The Key	Kinderfilmfest	Ebrahim Forouzes	1987	Iran
1990	Mahi	The Fish	Kinderfilmfest	Kambuzia Partovi	1989	Iran
1991	Dandan-e-mar	Snake Fang	Competition	Masud Kimiai	1990	Iran
1991	Reyhaneh	Reyhaneh	Panorama	Alireza Raisian	1990	Iran
1991	Lili-lili-hozak	Tickle, Tickle, Little Ditch	Kinderfilmfest	Behrooz Yaghmaiein	1990	Iran
1993	Nargess	Nargess	Forum	Rakhshan Bani-Etemad	1992	Iran
1993	Chakmeh	The Boots	Kinderfilmfest	Mohammad-Ali Talebi	1993	Iran
1994	Gozidehtasvir dar doran-e Qajar	A Selection of Images in Qajar Dynasty	Panorama	Mohsen Makhmalbaf	1993	Iran
1994	Ou Va Parandeh Hayash	He, and His Birds	Panorama	Farshad Fad	1993	Iran
1994	Nan o she'r	Bread and Poetry	Kinderfilmfest	Kiumars Poorahmad	1994	Iran
1995	Kouzeh Gar	The Potter	Kinderfilmfest	Safar-Ali Asgharzadeh	1994	Iran
1995	Kuh-e javaher	Jewel Mountain	Kinderfilmfest	Abdollah Alimorad	1994	Iran
1995	Tick Tak	Tick Tack	Kinderfilmfest	Mohammad-Ali Talebi	1994	Iran
1996	Badkonan-e sefid	The White Balloon	Kinderfilmfest	Jafar Panahi	1995	Iran

1997	Kiseje berendj	Bag of Rice	Kinderfilmfest	Mohammad-Ali Talebi	1996	Giappone/Iran
1999	Ajans-eshische-i	The Glass Agency	Forum	Ebrahim Hatamikia	1998	Iran
1999	Banu	The Lady	Forum	Dariush Mehrjui	1998	Iran
1999	Yek Ettefagh-e Sadeh	A Simple Event	Forum	Sohrab Sahid Saless	1973	Iran
1999	Mehr-emadari	Mathernal Love	Kinderfilmfest	Kamal Tabrizi	1998	Iran
2000	Yek rouz bishtar	One More Day	Panorama	Babak Payami	1999	Iran
2000	Dokhtari ba kafsh-hayekatani	The Girl in the Sneakers	Kinderfilmfest	Rasoul Sadrameli	1999	Iran
2000	Rang-ekhoda	The Colour of Paradise	Kinderfilmfest	Majid Majidi	1999	Iran
2001	Booyekafoor, atreyas	Smell of Camphor, Fragrance of Jasmine	Forum	Bahman Farmanara	2001	Iran
2001	Zamani barayé masti asbha	A Time for Drunken Horses	Kinderfilmfest	Bahman Ghobadi	2000	Iran
2002	Babak Payami Giuria Opera Prima					
2002	Jazireh	The Island	Panorama	Safoura Ahmadi	2001	Iran
2002	Juste une femme	Just a Woman	Panorama	Mitra Farahani e Sonbol B.Y.	2001	Francia/Iran
2002	Choori	Chick	Kinderfilmfest	Javad Ardakani	2001	Iran
2003	Bad gisuanat ra	The Wind Will Comb	Kinderfilmfest	Saman Salur	2002	Iran

	shaneh khahad zad	Your Tresses				
2004	Samira Makhmalbaf Giuria Internazionale					
2004	Tabous - Zohre & Manouchehr	Zohre & Manouchehr	Panorama	Mitra Farahani	2003	Francia/Iran
2004	Behesht jaye digari ast	Paradise is Somewhere Else	Kinderfilmfest	Abdolrasoul Golbon	2003	Iran
2005	Sad Rooz	One Hundred Days	Panorama	Azadeh de Leon	2004	Canada/Iran
2005	Bazi	The Play	Kinderfilmfest	Gholam Reza Ramezani	2004	Iran
2005	Hayat	Hayat	Kinderfilmfest	Gholam Reza Ramezani	2004	Iran
2005	Lakposhtha parvaz mikonand	Turtles Can Fly	Kinderfilmfest	Bahman Ghobadi	2004	Iran/Iraq
2006	Zemestan	It's Winter	Competition	Rafi Pitts	2006	Iran/Francia
2006	Offside	Offside	Competition	Jafar Panahi	2005	Iran
2006	Kami balatar	A Little Bit Higher	Short Films	Mehdi Jafari	2005	Iran
2006	Be Ahestegi	Gradually	Panorama	Maziar Miri	2005	Iran
2006	Kargaran mashghool-e karand	Men at Work	Forum	Mani Haghighi	2006	Iran
2006	Sobhi digar	Another Morning	Forum	Nasser Refaie	2006	Iran
2007	Niki Karimi Giuria Opera Prima					

2008	Avaze gonjeshk- ha	The Song of Sparrows	Competitio n	Majid Majidi	2008	Iran
2008	3 zan	3 Women	Panorama	Manijeh Hekmat	2008	Iran
2008	Be Like Others	Be Like Others	Forum	Tanaz Eshaghian	2008	USA/Cana da/Iran
2008	Buda az sharm foru rikht	Buddha Collapsed Out of Shame	Generation	Hana Makhmalba f	2007	Iran/Franci a
2009	Rafi Pitts Giuria Opera Prima					
2009	Darbareye Elly	About Elly	Competitio n	Asghar Farhadi	2009	Iran/Franci a
2010	Shekarchi	The Hunter	Competitio n	Rafi Pitts	2010	Iran/Germa nia
2010	Red, White & The Green	Red, White & The Green	Panorama	Nader Davoodi	2009	Iran
2010	Az bad beporsid	Ask the Wind	Generation	Batin Ghobadi	2009	Iran
2010	Dastoor-e ashpazi	Iranian Cookbook	Culinary Cinema	Mohamma d Shirvani	2010	Iran
2010	Moush va gorbe	Cat and Mouse	Culinary Cinema	Bijan Zamanpira, Nahid Ghobadi	2010	Iran
2011	Jafar Panahi Giuria Internazionale					
2011	Jodaeiye Nader az Simin	Nader and Simin. A Separation	Competitio n	Asghar Farhadi	2011	Iran
2011	Offside	Offside	Special Screening	Jafar Panahi	2005	Iran
2011	Untying the Knot	Untying the Knot	Berlinale Shorts	Jafar Panahi	2007	Iran
2011	Dayereh	The Circle	Panorama	Jafar Panahi	2000	Iran/Italia/S vizzera

2011	Talaye sorkh	Crimson Gold	Forum	Jafar Panahi	2003	Iran
2011	Bad o meh	Wind & Fog	Generation	Mohammad-Ali Talebi	2011	Iran
2011	Ghesseh-haye yek khati	Simple Things	Generation	Behzad Farahat	2010	Iran
2011	Khane Fatemeh kojast?	Where Is Fatemeh's House?	Generation	Fereydon Najafi	2010	Iran
2011	Badkonane sefid	The White Balloon	Generation	Jafar Panahi	1995	Iran
2011	Pashmaloo	Hairy	Generation	Ana Lily Amirpour	2010	USA/Iran
2012	Asghar Farhadi Giuria Internazionale					
2012	Paziraie sadeh	Modest Reception	Forum	Mani Haghighi	2012	Iran
2013	Shirin Neshat Giuria Internazionale					
2013	Pardé	Closed Cuirtain	Competition	Jafar Panahi, Kambuzia Partovi	2013	Iran
2013	Fifi az khoshhali zooze mikeshad	Fifi Howls from Happiness	Panorama	Mitra Farahani	2013	USA/Iran
2013	Roubahikeh beh donbal-e seda raft	The Fox Who Followed the Sound	Generation	Fatemeh Goudarzi	2012	Iran
2014	Mitra Farahani Giuria Internazionale					
2014	Asabani nistam!	I'm not Angry!	Panorama	Reza Dormishian	2014	Iran
2014	Iranien	Iranian	Forum	Mehran Tamadon	2014	Francia/Svizzera/Iran
2015	Taxi	Taxi Teheran	Competition	Jafar Panahi	2015	Iran

2015	Paridan az ertefa kam	A Minor Leap Down	Panorama	Hamed Rajabi	2014	Francia/Iran
2015	Madar-e ghalb atomi	Atom Heart Mother	Forum	Ali Ahmadzade	2015	Iran
2015	Mahiye sorkh shodeh	The Fried Fish	Generation	Leila Khalilzadeh	2014	Iran
2016	Ejdeha Vared Mishavad!	A Dragon Arrives!	Competition	Mani Haghghi	2016	Iran
2016	Lantouri	Lantouri	Panorama	Reza Dormishian	2016	Iran
2016	Royahaye dame sobh	Starless Dreams	Generation	Mehrdad Oskouei	2016	Iran
2016	Valderama	Valderama	Generation	Abbas Amini	2016	Iran
2017	Nema-ye nazdik	Close Up	Berlinale Special	Abbas Kiarostami	1990	Iran
2017	Tamaroz	Simulation	Forum	Abed Abest	2017	Iran
2018	Khook	Pig	Competition	Mani Haghghi	2018	Iran
2018	Hojoom	Invasion	Panorama	Shahram Mokri	2017	Iran
2018	Dressage	Dressage	Generation	Pooya Badkoobeh	2018	Iran
2018	Hendi va Hormoz	Hendi & Hormoz	Generation	Abbas Amini	2018	Iran/Republica Ceca
2019	Nasht	Leakage	Forum	Suzan Iravanian	2019	Iran/Republica Ceca
2019	Tattoo	Tattoo	Generation	Farhad Delaram	2019	Iran
2019	Magralen	Magralen	Generation	Maryam Zarei	2019	Iran/Canada
2019	Delband	Beloved	Culinary Cinema	Yaser Talebi	2018	Iran
2020	Sheytān vojud nadārad	There Is No Evil	Competition	Mohammad Rasoulof	2020	Germania/Iran/Republica Ceca

2020	Namo	The Alien	Forum	Nader Saeivar	2020	Iran
2021	Mohammad Rasoulof Giuria Internazionale					
2021	Ghasideyeh gave sefid	Ballad of a White Cow	Competition	Behtash Sanaeeha, Maryam Moqadam	2020	Iran/Francia
2021	Mantaghey e payani	District Terminal	Encounters	Bardia Yadegari, Ehsan Mirhosseini	2021	Iran/Germania
2022	À vendredi, Robinson	See you Friday, Robison	Encounters	Mitra Farahani	2022	Francia/Svizzera/Iran/Libano
2022	Ta farda	Until Tomorrow	Panorama	Ali Asgari	2022	Iran/Francia/Qatar

Tabella 6. Film iraniani esibiti al Festival Internazionale del Cinema di Berlino dalla sua fondazione fino all'edizione del 2022.

Hubert Bals Fund - Rotterdam Film Festival				
Anno di selezione	Titolo Internazionale	Regista	Tipo di supporto	Anno di produzione
1994	The Apple	Samira Makhmalbaf	Production support	1998
1995	The Destination	Bahram Beyzaie	Script and Project Development Support	
1996	Stardust-Stricken, Portrait of Mohsen Makhmalbaf	Houshang Golmakani	Production support	1996
1996	Leila	Dariush Mehrjui	Script and Project Development Support	1997
1997	Marjam	Rajab Mohammadin	Script and Project Development Support	
1997	Banoo-ye ordibeheshi	Rakshan Bani-Etemad	Script and Project Development Support	1999
1999	Iran Is My Land	Parviz Kimiavi	Post-production support	2000
1999	Delbaran	Abolfaz IJalili	Post-production support	2001
2000	Secret Ballot	Babak Payami	Script and Project Development Support	2001
2000	Sagkoshi	Bahram Beyzaie	Post-production support	2002
2000	Bemani	Dariush Mehrjui	Script and Project Development Support	2002
2001	The Truck	Kambozia Partovi	Script and Project Development Support	

2001	Desert Station	Ali Reza Raisian	Post-production support	2002
2002	Women's Prison	Manijeh Hekmat	Post-production support	2002
2002	Fifth Reaction	Tahmineh Milani	Script and Project Development Support	2003
2002	Bemani	Dariush Mehrjui	Post-production support	2002
2003	The Silence Between Two Thoughts	Babak Payami	Post-production support	2003
2003	The House under the Water	Sepideh Farsi	Script and Project Development Support	2010
2003	The First Letter	Abolfazl Jalili	Post-production support	2003
2003	Tehran 7:00 A.M.	Amir Shahab Razavian	Post-production support	2003
2003	Story Undone	Hassan Yektapanah	Script and Project Development Support	2005
2003	Navel	Mohammad Shirvani	Post-production support	2004
2004	Writing on the Earth	Ali Mohammad Ghasemi	Post-production support	2006
2004	The Nightly Song of the Travellers	Chapour C. Haghghat	Post-production support	2005
2004	The Fires of the Heart	Mana Rabiee	Script and Project Development Support	
2004	Story Undone	Hassan Yektapanah	Post-production support	2004
2004	Hafez	Abolfazl Jalili	Script and Project Development Support	2007

2005	The Firm Land	Chapour C. Haghighat	Script and Project Development Support	2008
2005	The Day Lasts More Than a Hunderd Years	Babak Payami	Script and Project Development Support	
2005	President Mir Qanbar	Mohammad Shirvani	Post-production support	2005
2005	Full or Empty	Abolfazl Jalili	Post-production support	2005
2005	A Few Days Later	Niki Karimi	Script and Project Development Support	2006
2005	1001 Nights	Ali Mohammad Ghasemi	Script and Project Development Support	
2006	Fire Keeper (Manly Secret)	Mohsen Amiryoussefi	Script and Project Development Support	2009
2006	Black Game	Mohammad Shirvani	Script and Project Development Support	
2007	Love without L.V.E.	Bahman Ghobadi	Script and Project Development Support	
2007	Le coq	Mitra Farahani	Script and Project Development Support	
2008	Gesher	Vahid Vakilifar	Production support	2010
2008	Circumstance	Maryam Keshavarz	Script and Project Development Support	2011
2008	Be Calm and Count to Seven	Ramtin Lavafipour	Post-production support	2008
2009	Modest Reception	Mani Haghighi	Script and Project Development Support	2012

2011	Oblivion Verses	Alireza Khatami	Script and Project Development Support	2017
2011	Goodbye	Mohammad Rasoulof	Post-production support	2011
2012	Fat Shaker	Mohammad Shirvani	Post-production support	2013
2013	Tobeh	Mitra Farahani	Script and Project Development Support	
2013	A Really Ordinary Citizen	Majid Barzegar	Script and Project Development Support	2015
2014	The Unwelcomed Whirling Wind In Our Stomach	Mohammad Shirvani	Script and Project Development Support	
2015	Yellow Apples	Shahram Mokri	Script and Project Development Support	
2015	Wine Sediment	Mohammad Rasoulof	Script and Project Development Support	2017
2015	Tehran: City of Love	Ali Jaberansari	Script and Project Development Support	2018
2016	Narges	Mohammad Rasoulof	Script and Project Development Support	
2019	Agony of the Beasts	Alireza Khatami	Script and Project Development support: Bright Future & NFF+HBF Co-development Scheme	

Distribution				
Anno	Titolo internazionale	Regista	Supporto	Anno di distribuzione
2002	Journey of the Grey Man	Amir Shahab Razavian	Distribution	2005
2003	Tehran 7:00 A.M.	Amir Shahab Razavian	Distribution	2004

The Netherlands Film Fund + Hubert Bals Fund Coproduction Scheme				
Anno di selezione	Titolo internazionale	Regista	Dutch Producer	Anno di produzione
2014	Oblivion Verses	Alireza Khatami	Lemming Film	2017
2016	Tehran, City of Love	Ali Jaberansari	Viking Film	2018

Hubert Bals Fund + Europe: Minority Coproduction Support				
Anno di selezione	Titolo internazionale	Regista	Co-producer	Anno di produzione
2015	Oblivion Verses	Alireza Khatami	Endorphine Production (Germany)	2017

Tabella 7. Film iraniani finanziati in produzione, coproduzione e distribuzione dal progetto *Hubert Bals Fund*, dalla sua fondazione fino all'edizione del 2022.

ELIGIBLE COUNTRIES			
Afghanistan	Egypt	Micronesia Moldova	Sri Lanka Sudan
Albania Algeria	El Salvador Equatorial	Mongolia Montenegro	Suriname Swaziland
Angola	Guinea Eritrea	Montserrat Morocco	Syrian Arab
Antigua and	Ethiopia Fiji Gabon	Mozambique Myanmar	Republic Tajikistan
Barbuda Argentina	Gambia Georgia Ghana	Namibia Nauru	Tanzania Thailand
Armenia	Grenada	Nepal Nicaragua Niger	Timor-Leste Togo
Azerbaijan	Guatemala Guinea	Nigeria Niue	Tokelau Tonga
Bahamas Bahrain	Guinea-Bissau Guyana	North Macedonia	Trinidad and Tobago
Bangladesh	Haiti Honduras Hong	Oman	Tunisia
Barbados Belarus	Kong India Indonesia	Pakistan Palau	Turkey
Belize Benin	Iran	Palestine Panama	Turkmenistan
Bhutan Bolivia	Iraq Jamaica Jordan	Papua New Guinea	Tuvalu Uganda
Bosnia and	Kazakhstan Kenya	Paraguay	Ukraine
Herzegovina	Kiribati	Peru Philippines Puerto	United Arab
Botswana Brazil	Korea, Democratic	Rico Qatar	Emirates United
Brunei Burkina	People's Republic of	Russian Federation	States Virgin
Faso Burundi Cabo	Kosovo Kyrgyzstan	Rwanda	Islands Uruguay
Verde Cambodia	Lao People's	Saint Helena	Uzbekistan Vanuatu
Cameroon	Democratic Republic	Saint Kitts and Nevis	Venezuela Viet Nam
Central African	Lebanon	Saint Lucia	Wallis and Futuna
Republic	Lesotho Liberia Libya	Saint Vincent and the	West Bank and Gaza
Chad Chile	Madagascar Malawi	Grenadines	Strip Yemen Zambia
China, People's	Malaysia Maldives	Samoa	Zimbabwe
Republic of	Mali	Sao Tome and Principe	
Colombia Comoros	Marshall Islands	Saudi Arabia	
Congo, Democratic	Mauritania Mauritius	Senegal Serbia	
Republic of the	Mexico	Seychelles Sierra	
Congo-Brazzaville		Leone Singapore	
Cook Islands Costa		Solomon Islands	
Rica		Somalia	
Côte d'Ivoire Cuba		South Sudan	
Djibouti Dominica		South Africa	
Dominican			
Republic			
Ecuador			

Tabella 8. DAC list fornita dall'*Hubert Bals Fund*.

Bibliografia

- Altman, Rick, *Reusable Packaging*, in *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, Brown, Nick (a cura di) University of California Press, Berkeley 1998.
- Bourdieu, Pierre, “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed”, *Poetics* 12.4-5 1983, pp. 311-356.
- Capezzuoli, Fulvio, *Il sapore della bellezza. Il cinema iraniano e la sua poesia*, Gremese Editore, Roma 2003.
- Celli, Carlo, *National Identity in Global Cinema: How Movies Explain the World*, Springer, Berlin 2016.
- Cinema d’oggi, *Leone d’oro all’iraniano Il Cerchio*, 25/09/2000.
- Chan, Felicia, “The International Film Festival and the Making of a National Cinema”, *Screen* 52.2, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 253-260.
- Chaudhuri, Shohini, Finn, Howard, “The Open Image: Poetic Realism and the New Iranian Cinema”, *Screen* 44.1 2003, pp. 38-57.
- Cineaste Editors, “Facing East: Iranian Cinema as Revelation”, *Cineaste*, 31:3, 2006, p.4.
- Czach, Liz, “Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema”, *The moving image* 4, University of Minnesota Press, Minnesota 2004, pp. 76-88.
- Dabashi, Hamid, *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, Mage Publishers, Washington 2007.
- , *Close Up: Iranian Cinema, Past, Present and Future*, Verso, London 2001.
- Dayan, Daniel, *Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival*, Moving Images, Culture and the Mind. Ed. Bondebjerg, University of Luton Press, London 2000.
- Dalla Gassa, Marco, Pellò, Stefano, “Porte senza chiavi, chiavi senza porte. Abbas Kiarostami e la promessa dell’attraversamento”, *Cinergie. Il Cinema e le altre Arti*, 2019.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 2. The Time-Image*, Atholone Press, London 1994.
- Démy-Geroe, Anne, *Iranian National Cinema: The Interaction of Policy, Genre, Funding, and Reception*, Routledge, Oxford 2020.

- De Valck, Marijke, *Screening World Cinema at Film Festivals: Festivalisation and (staged) authenticity*, in Stone, Rob et al., *The Routledge Companion to World Cinema*, Routledge, London New York 2018, pp. 393-403.
- , Kredell Brendan and Loist Skadi (a cura di) *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*, Routledge, London-New York 2016.
- , "Supporting Art Cinema at a Time of Commercialization: Principles and Practices, the Case of the International Film Festival Rotterdam", *Poetics* 42, 2014, pp. 40-59.
- , Soeteman, Mimi, "And the Winner is... What Happens Behind the Scenes of Film Festival Competitions", *International Journal of Cultural Studies*, 2010, pp. 290-307.
- , *Film festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007.
- Di Chiara, Francesco, Re, Valentina, "Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. Il cinema ritrovato and beyond", *Cinémas* 21, pp. 131-151.
- Di Marino, Bruno, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- Dovey, Lindiwe, *Early Curatorial Practices, European Colonialism, and the Rise of "A-list" Film Festivals*, in Id., *Curating Africa in the Age of Film Festivals*, Palgrave Macmillan, New York 2015, pp. 29-45.
- Elsaesser, Thomas, "Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe". *European Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, pp. 82-107.
- English, James, "The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value", *Journal of Cultural Economics*, vol 30, n.2, Springer 2006, pp. 161-163.
- Esfandiary, Shahab, "Iranian Cinema and Globalization: National, Transnational, and Islamic Dimensions", *Intellect Books*, Bristol-Chicago 2012.
- , "Mehrjui's Social Comedy and the Representation of the Nation in the Age of Globalization", *Iranian Studies* 44.3 2011, pp. 341-358.
- Evans, Owen, "Border Exchanges: The Role of the European Film Festival", *Journal of Contemporary European Studies*, 15:1, 2007, pp. 23-33.

- Falicov, Tamara, "Migrating from South to North: The Role of Film Festivals in Funding and Shaping Global South Film and Video", *Locating Migrating Media* 2010, pp. 3-21.
- Farahmand, Azadeh, *Disentangling the International Festival Circuit: Genre and Iranian Cinema* in Galt, Rosalind and Schoonover, Karl, *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 263-281.
- , *Perspectives on Recent (International Acclaim for) Iranian Cinema*, in Tapper, Richard, *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, I.B. Tauris, London New York 2002, pp. 86-108.
- Gelardi, Andrea, "La scoperta del "Terzo Mondo": le politiche di programmazione degli antifestival italiani (1960-1976)", *Cinergie* 21, 2022, pp. 163-177.
- , "Bologna and its Cineteca: Building Trans-cending Networks", *Excursions*, 8:1, pp. 1-28.
- , "Same Vision, New Visibility: Il Cinema Ritrovato 2018", *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, Issue 16, 2018, pp. 138-145.
- , "Selling World Cinema by the Pound: Disclosing the Worldist Idea of Cinema", *Cinergie* 10, 2016, pp. 171-179.
- Halle, Randall, *Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding and Neo-Orientalism*, in Galt, Rosalind and Schoonover, Karl, *Global Art Cinema: New Theories and Histories*, Oxford University Press, Oxford 2010, pp. 303-319.
- Iordanova, Dina, "The Film Festival as an Industry Node", in *Media Industries Journal* 1.3, 2015, pp. 7-11.
- Laura, Ernesto G., *Tutti i film di Venezia 1932-1984*, Biennale di Venezia, Venezia 1985.
- Mir-Hosseini, Ziba, "Iranian Cinema: Art, Society and the State", *Middle East Report*, 2019, MERIP 2001, pp. 26-29.
- Mohammadimehr, Gholamreza, Sepehri, Mohammadbagher, "The Factors of Iranian Cinema's Global Success at Festivals: Content Analysis of Prize-Awarded Movies at Cannes, Berlin, Venice and Locarno Festivals", *Cross-Cultural Communication*, 12(1) 2016, pp. 16-23.

- Moruzzi, Norma Claire, "Women's Space/Cinema Space: Representations of Public and Private in Iranian Films", *Middle East Report* 212, MERIP 1999, pp. 52-55.
- Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, *L'Iran e i suoi schermi*, Marsilio, Venezia 1990.
- Mottahedeh, Negar, "Iranian Cinema in the Twentieth Century: A Sensory History", *Iranian Studies* 42:4, 2009, pp.529-548.
- Mulvey, Laura, *Abbas Kiarostami: Cinema of Uncertainty, Cinema of Delay*, in Id., *Death 24x a second. Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, London 2006, pp. 123-143.
- , *Afterword*, in Tapper, Richard, *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, I.B. Tauris, London New York 2002, pp. 254-261.
- Naficy, Hamid, *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010*, Duke University Press, Duke 2012.
- , "Making Films with an Accent: Iranian Émigré Cinema", *Framework: The Journal of Cinema and Media* 43:2, 2002, pp.15-41.
- , "Veiled Voice and Vision in Iranian Cinema: The Evolution of Rakhshan Banietemad's Films", *Social Research* 67:2, The Johns Hopkins University Press 2000, pp. 559-576.
- , "Islamicizing Film Culture in Iran – An Update", *Médias d'Iran et d'Asie Centrale*, CEMOTI 1995, pp.145-185.
- Nagib, Lucia, *Jafar Panahi's Forbidden Tetralogy: This is Not a Film, Closed Curtain, Taxi Tehran, Three Faces*, in Id., *Realist Cinema as World Cinema*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2020, pp. 63-85.
- Nichols, Bill, "Discovering Form, Inferring Meaning: New Cinemas and the Film Festival Circuit", *Film Quarterly*, 47:3 1994, pp. 16-30.
- Ostrowska, Dorota, "International Film Festival as Producers of World Cinema", *Cinéma&Cie: International Film Studies Journal*, 10, 2010, 145-150.
- Peña, Richard, "Iranian Cinema at the Festivals", *Cineaste*, 2006, pp. 40-41.
- Poudeh, Reza J., Shirvani Reza M., "Issues and Paradoxes in the Development of Iranian National Cinema: An Overview", *Iranian Studies* 41.3 2008, pp. 323-341.
- Punt, Michael, "Festival Il Cinema Ritrovato 2004", *Leonardo*, 2005, 38.3, pp. 264-265.

- Rahbaran, Shiva, *Iranian Cinema Uncensored: Contemporary Film-makers Since the Islamic Revolution*, Bloomsbury Publishing, Bloomsbury 2015.
- Rosen, Philip, *History, Textuality, Nation: Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas*, in Vitali, Valentina e Willemen, Paul (a cura di), *Theorising National Cinema*, BFI, London 2006.
- Sadr, Hamid Reza, *Children in Contemporary Iranian Cinema*, in Tapper, Richard, *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, I.B. Tauris, London New York 2002, pp. 227-237.
- Saeed-Vafa, Mehrnaz, *Location (Physical Space) and Cultural Identity in Iranian Films*, in Tapper, Richard, *The New Iranian Cinema. Politics, Representation and Identity*, I.B. Tauris, London New York 2002, pp. 200-214.
- Salazkina, Masha, "World Cinema as Method", *Canadian Journal of Film Studies/Revue Canadienne d'études cinématographiques*, 29:2, 2020, pp. 10-24.
- Sarsangi, Majid and Soleimanzadeh, Hamed, "Contemporary Iranian Cinema from Another Perspective", *Journal of Fine Arts*, 1(3), 2018, pp. 16-21.
- Scott, Anthony Oliver, "Iran's Tensions, Foreshadowed in Its Cinema", *The New York Times*, New York 2009, pp. 3-4.
- Sheibani, Khatereh, "Kiarostami and the Aesthetics of Modern Persian Poetry", *Iranian Studies*, 39,4, Routledge, London 2006, 509-537.
- Steinhart, Daniel, "Fostering International Cinema: The Rotterdam Film Festival, CineMart, and the Hubert Bals Fund", *Mediascape: Journal of Cinema and Media Studies* 2, 2006, pp. 1-13.
- Turan, Kenneth, *Sundance to Sarajevo: Film Festivals and the World They Make*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2002.
- Ugenti, Elio, *Abbas Kiarostami. Le forme dell'immagine*, Bulzoni Editore, Roma 2018.
- Vaziri, Persheng, "Iranian Documentary Cinema between Reality and Fiction", *Middle East Report*, MERIP 2002, pp. 53-54.
- Wong, Cindy Hing-Yuk, *Film Festivals. Culture, People, and Power on the Global Screen*, Rutgers University Press, New Brunswick-London 2011.
- Zeydabadi-Nejad, Saeed, *The Politics of Iranian Cinema Film and Society in the Islamic Republic*, Routledge, Abingdon 2010.

---, "Iranian Intellectuals and Contact with the West: the Case of Iranian Cinema", *British Journal of Middle Eastern Studies* 34.3 Taylor & Francis 2007, pp. 375-398.

Zimmit, Raz, "Mounting Political and Civil Repression in Iran", *Insight*, Institute for National Security Studies 2022, pp. 1-5.

Il Cinema Ritrovato:

Brick and Mirror, Booklet, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna, 2018.

Catalogo della XXVII edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna 2013, Bologna, 2013.

Catalogo della XXIX edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna 2015, Bologna, 2015.

Catalogo della XXX edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna 2016, Bologna, 2016.

Catalogo della XXXI edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna 2017, Bologna, 2017.

Catalogo della XXXIV edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna 2020, Bologna, 2020.

Catalogo della XXXVI edizione del Festival del Cinema Ritrovato di Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna 2022, Bologna, 2022.

Cineteca. Mensile di informazione cinematografica, Editrice Compositori, Bologna, 1986;

Cineteca. Mensile di informazione cinematografica, Editrice Compositori, Bologna, 1987;

Cineteca. Mensile di informazione cinematografica, Editrice Compositori, Bologna, 1988;

Cineteca. Mensile di informazione cinematografica, Editrice Compositori, Bologna, 1989;

Cineteca. Mensile di informazione cinematografica, Editrice Compositori, Bologna, 1990;

Cineteca. Mensile di informazione cinematografica, Editrice Compositori, Bologna, 1991;

Cineteca. Mensile di informazione cinematografica, Editrice Compositori, Bologna, 1992;

Cineteca. Mensile di informazione cinematografica, Editrice Compositori, Bologna, 1993;

Cineteca. Mensile di informazione cinematografica, Editrice Compositori, Bologna, 1994;

Cineteca. Mensile di informazione cinematografica, Editrice Compositori, Bologna, 1995;

Cineteca. Mensile di informazione cinematografica, Editrice Compositori, Bologna, 1996;

The House is Black and The Hills of Marlick, Booklet, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna, 2019.

La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia:

Bassotto, Camillo, Bernardini, Aldo, (a cura di) *31. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, La Biennale, Venezia 1970.

Bassotto, Camillo, Mendolia, Donato, De Nunzio, Osvaldo (a cura di) *32. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, La Biennale, Venezia, 1971.

Bassotto, Camillo, Mendolia, Donato, De Nunzio, Osvaldo (a cura di) *33. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, La Biennale, Venezia, 1972.

Mereghetti, Paolo (a cura di) *40. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, La Biennale, Venezia 1983.

Mereghetti, Paolo (a cura di) *41. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, La Biennale, Venezia 1984.

Mereghetti, Paolo (a cura di) *42. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, La Biennale, Venezia 1985.

Gervasoni, Marie-George, (a cura di) *43. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, La Biennale, Venezia 1986.

44. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, La Biennale, Venezia 1987.

45. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, La Biennale, Venezia 1988.

Gervasoni, Marie-George, (a cura di) *46. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, La Biennale, Venezia 1989.

Gervasoni, Marie-George, (a cura di) *47. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, La Biennale, Venezia 1990.

Gervasoni, Marie-George, (a cura di) *48. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, La Biennale, Venezia 1991.

49. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Fabbri, Milano 1992.

50. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Fabbri, Milano 1993.

51. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Fabbri, Milano 1994.

52. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Fabbri, Milano 1995.

53. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, Mondadori, Milano 1996.

54. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Mondadori, Milano 1997.
55. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Il Castoro, Milano 1998.
56. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Il Castoro, Milano 1999.
57. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Il Castoro, Milano 2000.
58. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Il Castoro, Milano 2001.
59. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Il Castoro, Milano 2002.
60. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Electa, Milano 2003.
61. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Electa, Milano 2004.
62. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Electa, Milano 2005.
63. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Electa, Milano 2006.
64. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Electa, Milano 2007.
65. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Electa, Milano 2008.
66. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Electa, Milano 2009.
67. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Electa, Milano 2010.
68. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Electa, Milano 2011.
69. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia 2012.
70. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Marsilio, Venezia 2013.
71. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2014.
72. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2015.
73. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2016.
74. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2017.

75. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2018.
76. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2019.
77. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2020.
78. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2021.
79. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia 2022.

Filmografia

- Abadani-Ha* (*The Abadanis*, Kiyanush Ayyari, 1993);
Abad Va Yek Rooz (*Life and a Day*, Saeed Roustaei, 2016);
ABC Africa (Id., Abbas Kiarostami, 2001);
Alefbay-e afghan (*Alfabeto afgano*, Mohsen Makhmalbaf, 2002);
Aliens (Id., James Cameron, 1986);
Aramesh dar Hozur Deegaran (*Tranquillità in presenza d'altri*, Naser Taqvai, 1972);
À vendredi, Robinson (*A venerdì, Robinson*, Mitra Farahani, 2022);
Ayneh (*Lo specchio*, Jafar Panahi, 1997);
Bacce-ha-ye Aseman (*I ragazzi del paradiso*, Majid Majidi, 1997);
Badkonan-e sefid (*Il palloncino bianco*, Jafar Panahi, 1995);
Baduk (Id., Majid Majidi, 1992);
Baradaran-e Leila (*Leila e suoi fratelli*, Saeed Roustaei, 2022);
Bedoune Tarikh, Bedoune Emza (*Senza data, senza firma*, Vahid Jalilvand, 2017);
Bemani (Id., Dariush Mehrjui, 2002);
Be tartib ya bedun-e tartib (*In ordine o in disordine*, Abbas Kiarostami, 1981);
Bi-roya (*Senza di lei*, Arian Vazirdaftari, 2022);
Blade Runner (Id., Ridley Scott, 1982);
Chahar rah-e havades (*L'incrocio degli eventi*, Samuel Khachikian, 1955);
Chaharshanbeh, 19 Ordibehesht (*Mercoledì 9 maggio*, Vahid Jalilvand, 2015);
Cheshmeh (*The Spring*, Arby Ovanessian, 1972);
Dah (*Dieci*, Abbas Kiarostami, 2002);
Darbareye Elly (*About Elly*, Asghar Farhadi, 2009);
Dar Gorbat/ In der fremde (*Far from Home*, Sohrab Sahid Saless, 1975);
Dashte Khamoush (*Terra desolata*, Ahmad Bahrami, 2020);
Dawandeh (*Il corridore*, Amir Naderi, 1984);
Dayereh (*Il cerchio*, Jafar Panahi, 2000);
Dayereh mina (*The Cycle*, Dariush Mehrjui, 1977);
Delhoreh (*Angoscia*, Samuel Khachikian, 1962);
Det, yani dokhatr (*Det, Means Girl*, Abolfazl Jalili, 1994);
Doroshkechi (*The Carriage Driver*, Nosrat Karimi, 1971);

Foruṣānde (Il cliente, Asghar Farhadi, 2016);
Gaav (La vacca, Dariush Mehrjui, 1969);
Gabbeh (Id., Mohsen Makhmalbaf, 1996);
Ganjineha-ye gohar (I gioielli della corona dell'Iran, Ebrahim Golestan, 1965);
Germania anno zero (Id., Roberto Rossellini, 1948);
Ghalb (Id., Sa'ied Mojaveri, 1992);
Gozihtasvir dar doran-e Qajar (A Selection of Images in Qajar Dynasty, Mohsen Makhmalbaf, 1993);
Hamshahri (Concittadino, Abbas Kiarostami, 1983);
In film nist (Questo non è un film, Jafar Panahi, Mojtaba Mirtahmasb, 2011);
Jang-e jahani sevom (Terza guerra mondiale, Houman Seyyedi, 2022);
Jenayat-e bi deghat (Un crimine sconsiderato, Shahram Mokri, 2020);
Jodaeiye Nader az Simin (Una separazione, Asghar Farhadi, 2011);
Khaneh siah ast (La casa è nera, Feroz Farrokhzad, 1962);
Khaneh-ye dust kojast? (Dov'è la casa del mio amico?, Abbas Kiarostami, 1987);
Kharman va bazr, (Harvest and the Seed, Ebrahim Golestan, 1965);
Khers nist (Gli orsi non esistono, Jafar Panahi, 2022);
Khesht o ayeneh (Mattone e specchio, Ebrahim Golestan, 1963-4);
Khomreh (La giara, Ebrahim Foruzesh, 1992);
Khorshid (Sole, Majid Majidi, 2020);
Koorosh-e Kabir (Ciro il Grande, Feri Farzaneh, 1961);
Ladri di biciclette (Id., Vittorio de Sica, 1948);
Ma adamin (Us, Men, Ebrahim Golestan, 1962);
Mahi va gorbeh (Fish and Cat, Shahram Mokri, 2013);
Metri shesho nim (Sei milioni e mezzo, Saeed Roustaei, 2019);
Napapid shodan (Sparizione, Ali Asgari, 2017);
Nargess (Id., Rakhshan Bani-Etemad, 1992);
Nema-ye nazdik (Close Up, Abbas Kiarostami, 1990);
Noon-o-goldoon (Pane e fiore, Mohsen Makhmalbaf, 1996);
Oblivion Verses (Id., Alireza Khatami, 2017);
Oon shab ke baroon oomad ya hemase-ye roosta zade-ye gorgani (The Night It Rained or the Epic of the Gorgan Village Boy, Kamran Shirdel, 1967);

Paberahne ta Harat (Barefoot to Harat, Majid Majidi, 2002);
Paisà (Id., Roberto Rossellini, 1946);
Pedar (Il padre, Majid Majidi, 1995);
Postchi (Il postino, Dariush Mehrjui, 1972);
Ragbar (Downpour, Bahram Beyzaie, 1971);
Raghs-e-khak (La danza della polvere, Abolfazl Jalili, 1998);
Rah-e hell-e yek (Soluzione numero uno, Abbas Kiarostami, 1978);
Rashomon (Id., Akira Kurosawa, 1950);
Raye makhfi (Il voto è segreto, Babak Payami, 2001);
Reifezeit (The Coming of Age, Sohrab Sahid Saless, 1976)
Reyhaneh (Id., Alireza Raisian, 1990);
Roozi keh zan shodam (Il giorno in cui sono diventata donna, Marziyeh Meshkini, 2000);
Rusariye abi (The Blue Veiled, Rakhshan Bani-Etemad, 1994);
Safar e Ghandehar (Kandahar, Mohsen Makhmalbaf, 2001);
Salaam Cinema (Hello Cinema, Mohsen Makhmalbaf, 1995);
Shab, Dakheli, Divar (Oltre il muro, Vahid Jalilvand, 2022);
Shab-e ghuzi (La notte del gobbo, Farrokh Ghaffari, 1964);
Shatranj-e baad (Chess of the Wind, Mohammad Reza Aslani, 1976);
Shirin (Id., Abbas Kiarostami, 2008);
Sib (La mela, Samira Makhmalbaf, 1998);
Tabiate bijan (Still Life, Sohrab Sahid Saless, 1974);
Ta'm e guilas (Il sapore della ciliegia, Abbas Kiarostami, 1996);
Tappehha-ye Marlik (Le colline di Marlik, Ebrahim Golestan, 1964);
Taxi (Taxi Teheran, Jafar Panahi, 2015);
The Accordion (La fisarmonica, Jafar Panahi, 2010);
Toofan dar shahr-e ma (Tempesta sulla nostra città, Samuel Khachikian, 1958);
Unagi (L'anguilla, Imamura Shoei, 1997);
Viaggio in Italia (Id., Roberto Rossellini, 1954);
Yek atash (Un fuoco, Ebrahim Golestan, 1961);
Yek Ettefagh-e Sadeh (Un semplice evento, Sohrab Sahid Saless, 1973);
Zalava (Id., Arsalan Amiri, 2021);

Zamani barayé masti asbha (Il tempo dei cavalli ubriachi, Bahman Ghobadi, 2000);
Zarbat (Colpo, Samuel Khachikian, 1964);
Zard-e ghanary (Canary Yellow, Rakhshan Bani-Etemad, 1989);
Zendan-e zenan (La prigionie delle donne, Manijeh Hekmat, 2002);
Zendegi va digar hich (E la vita continua, Abbas Kiarostami, 1992);
Zir e darakhtan-e zeytun (Sotto gli ulivi, Abbas Kiarostami, 1994);
Zir-e noor-e maah (Under the Moonlight, Seyyed Reza Mir-Karimi, 2001);

Sitografia

Cerimonia di Premiazione della 79. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, https://www.youtube.com/watch?v=3DzN3t_1nIU&t=8075s.

Cinéfondation (Cannes): <https://www.cinefondation.com/en/selection/presentation>

Cinema Ritrovato: <http://festival.ilcinemaritrovato.it/>

Cinematografo: *Panahi Condannato*: <https://www.cinematografo.it/news/panahi-condannato-ftl35fju>

Cineteca di Bologna:
https://it.wikipedia.org/wiki/Cineteca_di_Bologna#:~:text=Il%20Cinema%20Ritrovato%20%C3%A8%20una,alla%20produzione%20cinematografica%20delle%20origini.

Conferenza stampa del film *Gli orsi non esistono*, 9 settembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Rc6M-nLjLCQ>

Conferenza di presentazione della rassegna *Teheran Noir, Lezione di cinema: Samuel Kachikian*, 26 giugno 2017, https://www.youtube.com/watch?v=d4_ph9MJ03M.

Conferenza stampa di presentazione della 79. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, https://www.youtube.com/watch?v=fiv_4tS121Q&t=3862s.

Di Nicolantonio, Laura, *Intervista a Ehsan Khoshbakht, curatore della rassegna Noir Teheran, retrospettiva dedicata al genio ritrovato del regista Samuel Khachikian*, 2 luglio 2017, <https://festival.ilcinemaritrovato.it/intervista-con-eshan-koshbakt-curatore-della-rassegna-noir-teheran-retrospettiva-dedicata-al-genio-ritrovato-del-regista-samuel-khachikian/>.

Festival de Cannes: <https://www.festival-cannes.com/en/75-editions/archives>

Festival de Cannes: https://it.wikipedia.org/wiki/Festival_di_Cannes

Festival del Cinema Ritrovato di Bologna:
<https://festival.ilcinemaritrovato.it/edizioni-precedenti/>

Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino:
<https://www.torinofilmfest.org/it/edizioni-precedenti/>

Festival Internazionale del Cinema di Berlino:
https://it.wikipedia.org/wiki/Festival_internazionale_del_cinema_di_Berlino

Festival Internazionale del Cinema di Berlino: <https://www.berlinale.de/en/archive/archive-overview/welcome.html>

Festival Internazionale del Cinema di Rotterdam: <https://iffr.com/en/iffr-2022>

Hubert Bals Fund: <https://iffr.com/en/iffr-pro-faq/hbf-general>.

Hubert Bals Fund + Europe: Minority Co-production Support: <https://iffr.com/en/iffr-pro-faq/hbfeurope-minority-co-production-support>.

ICFR: International Coalition for Filmmakers at Risk: <https://www.icfr.international/news/venice-solidarity-initiatives/>

Il voto è segreto, Babak Payami, 2001: <https://filmitalia.org/it/film/27450/>.

Imdb: https://www.imdb.com/?ref_=nv_home;

Indie-eye: *Panahi, Rasoulof, Al-Ahmad: L'Iran torna indietro di 40 anni*: <https://www.indie-eye.it/cinema/covercinema/panahi-rasulof-al-ahmad-liran-torna-indietro-di-40-anni.html>

Indie-eye: *Panahi sconterà sei anni di carcere*: <https://www.indie-eye.it/cinema/news/jafar-panahi-scontera-sei-anni-di-carcere.html#:~:text=%E2%80%9CJafar%20Panahi%20era%20gi%C3%A0%20stat%20o,per%20scontare%20la%20sua%20pena%E2%80%9D>.

Internazionale: Samuel Khachikian, *Teheran Noir*, del Cinema Ritrovato di Bologna: <https://www.internazionale.it/opinione/lee-marshall/2017/06/26/cinema-ritrovato-khachikian>

Intervista ad Ehsan Khoshbakht sul cinema di Samuel Khachikian: <https://festival.ilcinemaritrovato.it/en/intervista-con-eshan-koshbakt-curatore-della-rassegna-noir-teheran-retrospettiva-dedicata-al-genio-ritrovato-del-regista-samuel-khachikian/>

Khaneh siah ast (La casa è nera, Forough Farrokhzad, 1962): <https://www.raiplay.it/video/2020/04/La-casa-e-nera-c68f8579-5ec7-43a5-a332-f1fe164e46e1.html>;

La Repubblica: *Condannato il regista Panahi – Sei anni di carcere e film vietati*: https://www.repubblica.it/esteri/2010/12/20/news/panahi_condannato-10431553/

La Repubblica: *Il giallo del visto a Panahi atteso al Lido e poi al Lumière*: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/09/01/il-giallo-del-visto-panahi-atteso-al.html?ref=search>

La Repubblica: *Iran, arrestato Jafar Panahi con moglie e figlia – “Preparava un documentario sulle proteste”*:

https://www.repubblica.it/esteri/2010/03/02/news/arrestato_regista_iraniano-2476201/

La Stampa: *Iran, arrestato il regista Jafar Panahi*:

<https://www.lastampa.it/esteri/2010/03/02/news/iran-arrestato-il-regista-jafar-panahi-1.37019042/>

Lavagne, Samira Makhmalbaf, 2000: <https://filmitalia.org/it/film/27211/>.

Lezione di Cinema (Samuel Khachikian):

https://www.youtube.com/watch?v=d4_ph9MJ03M

Locarno Film Festival: <https://www.locarnofestival.ch/it/LFF/about/the-festival/program-archive/film-list.html>

Mahmud Ahmadinejad - elezioni presidenziali:

https://it.wikipedia.org/wiki/Mahmud_Ahmadinejad#Elezione_alla_presidenza_del_2009

Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia:

<https://www.labiennale.org/it/cinema/2021/edizioni-passate>

Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia:

https://it.wikipedia.org/wiki/Mostra_internazionale_d%27arte_cinematografica

Mostra Internazionale del Cinema Libero di Porretta Terme:

<https://porrettacinema.com/il-festival/mostra-internazionale-del-cinema-libero/>

Netherlands Film Fund + Hubert Bals Fund: Co-production Scheme:

<https://iffr.com/en/iffr-pro-faq/nffhbf>.

World Cinema Foundation:

http://fondazione.cinetecadibologna.it/world_cinema_foundation

Recensioni

Aspesi, Natalia, “Il tempo dei cavalli ubriachi”, *D*, 24 aprile 2001, <https://www.cinematografo.it/film/il-tempo-dei-cavalli-ubriachi-ef9fxwyr>.

Baldo, Ernesto, Venezia, il Leone dell'Iran, *La Stampa*, 10 settembre 2000, http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,23/articleid,0444_01_2000_0246_0025_3821008/.

Barbera, Alberto, “In film nist”, *Rivista del Cinematografo online*, 19 maggio 2011, <https://www.cinematografo.it/recensioni/in-film-nist-rl7kr2pa>.

Battistini, Elisabetta, Leila's Brothers, Saeed Roustaei, Quinlan rivista online, 27 maggio 2022, <https://quinlan.it/2022/05/27/leilas-brothers/>.

Bignardi, Irene, Dal Kurdistan una poesia da Leone d'Oro, *La Repubblica*, 7 settembre 1999, <https://www.repubblica.it/online/cinema/vento/vento/vento.html>

---, “Il palloncino bianco”, *La Repubblica*, 14 gennaio 1996, <https://www.cinematografo.it/film/il-palloncino-bianco-rqarcuw2>.

---, La corsa silenziosa della solidarietà, *La Repubblica*, 29 novembre 1991, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/11/29/la-corsa-silenziosa-della-solidarieta.html?ref=search>.

Bo, Fabio, “Il tempo dei cavalli ubriachi”, *Il Messaggero*, 6 aprile 2001, <https://www.cinematografo.it/film/il-tempo-dei-cavalli-ubriachi-ef9fxwyr>.

Boille, Francesco, “Gli orsi non esistono è un'opera di presagio sull'Iran e non solo”, *Internazionale*, ottobre 2022, <https://www.internazionale.it/opinione/francesco-boille/2022/10/14/gli-orsi-non-esistono-jafar-panahi-recensione>.

Bolzoni, Francesco, Il palloncino bianco, *Avvenire*, 21 gennaio 1996, <https://www.cinematografo.it/film/il-palloncino-bianco-rqarcuw2>.

Cheshire, Godfrey, Taste of Cherry, *Criterion*, 31 maggio 1999, <https://www.criterion.com/current/posts/55-taste-of-cherry>.

D'Agostini, Paolo, Ambiguo ed affarista è un candidato perfetto, *La Repubblica*, 13 maggio 1992, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/05/13/ambiguo-ed-affarista-un-candidato-perfetto.html?ref=search>.

Danese, Silvio, Il tempo dei cavalli ubriachi, *Quotidiano Nazionale*, 6

aprile 2001, <https://www.cinematografo.it/film/il-tempo-dei-cavalli-ubriachi-ef9fxwyr>.

Emiliani, Simone, Alle cinque della sera, di Samira Makhmalbaf, Sentieri selvaggi rivista online, 25 settembre 2003, <https://www.sentieriselvaggi.it/alle-cinque-della-sera-di-samira-makhmalbaf/>.

Erickson, Steve, “Taste of Cherry”, *Film Quarterly*, 1 aprile 1999, p. 54, <https://doi.org/10.2307/1213826>.

Farassino, Alberto, Un cinema che grida contro ogni violenza, *La Repubblica*, 1 febbraio 1991, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/02/01/un-cinema-che-grida-contro-ogni-violenza.html?ref=search>.

---, “Viene dall’Oriente il cinema più bello”, *La Repubblica*, 10 agosto 1989, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/08/10/viene-dall-oriente-il-cinema-piu-bello.html?ref=search>.

Ferzetti, Fabio, Il palloncino bianco, *Il Messaggero*, 22 gennaio 1996, <https://www.cinematografo.it/film/il-palloncino-bianco-rqarcuw2>.

Holden, Stephen, In the Human Anthill, Room for Individuality and a Sense of Dignity, *The New York Times* online, 27 settembre 1997, <https://www.nytimes.com/1997/09/27/movies/film-festival-review-human-anthill-room-for-individuality-sense-dignity.html>.

Kenny, Glenn, “Chess of the Wind Review: A Remnant of an Iran That Used to Be”, *The New York Times*, New York 2020: <https://www.nytimes.com/2021/10/28/movies/chess-of-the-wind-review-a-remnant-of-an-iran-that-used-to-be.html>.

Kezich, Tullio, Pane e fiore, *Il Corriere della Sera*, 19 giugno 1997, <https://www.cinematografo.it/film/pane-e-fiore-ynpiup0x>.

Lee, Marshall, “Il cinema ritrovato di Samuel Khachikian”, *Internazionale*, 26 giugno 2017, <https://www.internazionale.it/opinione/lee-marshall/2017/06/26/cinema-ritrovato-khachikian>.

Lehrer, Jeremy, “God and Satan in The Apple”, *Indiewire*, 24 febbraio 1999, <https://www.indiewire.com/1999/02/samira-makhmalbaf-god-and-satan-in-the-apple-82358/>.

Levantesi, Alessandra, “Il senso di Kiarostami per se stesso”, *La Stampa*, 15 maggio 2004,
http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/Itemid,3/action,detail/id,0192_01_2004_0133_0033_1339816/.

---, “Pane e fiore”, *La Stampa*, 28 giugno 1997,
<https://www.cinematografo.it/film/pane-e-fiore-ynpiup0x>.

---, “Il cinema di Khomeini è un bambino che corre”, *La Stampa*, 9 giugno 1990,
http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,14/articleid,0906_01_1990_0132_0014_12424986/.

Louvish, Simon, “The White Balloon”, *Sight and Sound*, gennaio 1996,
<https://scrapsfromtheloft.com/movies/white-balloon-badkonak-esefid/>.

Martinengo, Maria Teresa, “I piccoli registi dell’Iran. Hanno solo 14 anni i cineasti del dopo Khomeini”, *La Stampa*, 13 novembre 1990,
http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,25/articleid,1309_02_1990_0302_0025_19414398/.

Masciullo, Pietro, “Venezia 67 – The Accordion, di Jafar Panahi”, *Sentieri Selvaggi rivista online*, 2 settembre 2010, <https://www.sentieriselvaggi.it/venezia-67-the-accordion-di-jafar-panahi-giornate-degli-autori/>.

Meale, Raffaele, Careless Crime, di Shahram Mokri, *Quinlan rivista online*, 9 settembre 2020, <https://quinlan.it/2020/09/09/careless-crime/>.

Meale, Raffaele, Figli del sole, Majid Mahidi, *Quinlan rivista online*, 7 settembre 2020, <https://quinlan.it/2020/09/07/sun-children/>.

Napoleoni, Chiara, “The Accordion”, *Rivista del Cinematografo online*, 2 settembre 2010, <https://www.cinematografo.it/recensioni/the-accordion-oygw3zjg>.

Natta, Enzo, Il sapore della ciliegia, *Famiglia Cristiana*, 26 novembre 1997,
<https://www.cinematografo.it/film/il-sapore-della-ciliegia-no9dsduk>.

Nepoti, Roberto, Il tempo dei cavalli ubriachi, *La Repubblica*, 8 aprile 2001,
<https://www.cinematografo.it/film/il-tempo-dei-cavalli-ubriachi-ef9fxwyr>.

---, “L’Iran visto dai bambini”, *La Repubblica*, 14 agosto 1998,
<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1998/08/14/iran-visto-dai-bambini.html?ref=search>.

---, "Il Festival dei censurati", *La Repubblica*, 10 agosto 1997, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/08/10/il-festival-dei-censurati.html?ref=search>.

Nesselson, Lisa, *Crimson gold*, *Variety*, 4 giugno 2003, <https://variety.com/2003/film/markets-festivals/crimson-gold-1200541253/>.

Paini, Luigi, *Il sapore della ciliegia*, *Il Sole 24 Ore*, 19 ottobre 1997, <https://www.cinematografo.it/film/il-sapore-della-ciliegia-no9dsduk>.

Pellegrini, Luca, "Il cerchio", *Rivista del Cinematografo online*, 7 settembre 2000, <https://www.cinematografo.it/film/il-cerchio-chu04oa1>.

Pontiggia, Federico, *No Bears*, *Cinematografo rivista online*, 9 settembre 2022, <https://www.cinematografo.it/recensioni/no-bears-rgxl0sr0>.

Raganelli, Giampiero, *World War III*, di Houman Seyedi, *Quinlan rivista online*, 8 settembre 2022, <https://quinlan.it/2022/09/08/world-war-iii/>.

---, *Il male non esiste*, di Mohammad Rasoulof, *Quinlan rivista online*, 29 febbraio 2020, <https://quinlan.it/2020/02/29/there-is-no-evil/>.

---, *First Case, Second Case*, *Quinlan rivista online*, 28 giugno 2019, <https://quinlan.it/2019/06/28/first-case-second-case/>.

---, *Brick and Mirror*, di Ebrahim Golestan, *Quinlan rivista online*, 7 ottobre 2016, <https://quinlan.it/2016/07/10/brick-and-mirror/>.

Rosenbaum, Jonathan, *The Circle*, 15 giugno 2001, <http://jonathanrosenbaum.net/2001/06/the-circle/>.

---, "The Apple", 23 ottobre 1998, <https://jonathanrosenbaum.net/1998/10/the-apple/>.

---, "Taste of Cherry", *Chicago Reader*, 28 maggio 1998, <https://chicagoreader.com/film/fill-in-the-blanks/>.

---, *Where Is the Friend's House?*, 1 maggio 1998, <https://jonathanrosenbaum.net/1998/05/where-is-the-friends-house/>.

---, "Toddler Time, The White Balloon", *Chicago Reader*, 7 marzo 1996, <https://chicagoreader.com/film/toddler-time/>.

---, "And Life Goes On", *Chicago Reader*, 22 ottobre 1992, <https://chicagoreader.com/film/iranian-sights/>.

---, "Close Up", 16 ottobre 1992, <https://jonathanrosenbaum.net/1992/10/close-up/>.

Ruggeri, Francesco, Viaggio a Kandahar, *Sentieri selvaggi rivista online*, 11 ottobre 2001, <https://www.sentieriselvaggi.it/viaggio-a-kandahar-di-mohsen-makhmalbaf/>.

Sarris, Andrew, Suicidal Tendencies, Human and Political, *Observer*, 23 marzo 1998, <https://observer.com/1998/03/suicidal-tendencies-human-and-political/>.

Schiavoni, Massimiliano, Gli orsi non esistono, di Jafar Panahi, *Quinlan rivista online*, 10 settembre 2022, <https://A6n.it/2022/09/10/gli-orsi-non-esistono/>.

Spiniello, Aldo, “Gli orsi non esistono, di Jafar Panahi”, *Sentieri Selvaggi rivista online*, 6 ottobre 2022, <https://www.sentieriselvaggi.it/gli-orsi-non-esistono-di-jafar-panahi/>.

Stone, Judy F., A New Face at the Wheel, *Los Angeles Times*, 20 aprile 2003, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-apr-20-ca-stone20-story.html>.

Stratton, David, Blackboards, *Variety*, 12 maggio 2000, <https://variety.com/2000/film/reviews/blackboards-1200462320/>.

Thomas, Kevin, Ten journeys into oppression in Iran, *Los Angeles Times*, 6 febbraio, 2003, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-feb-06-wk-screen6-story.html>.

Tornabuoni, Lietta, Il sapore della ciliegia per vivere, *La Stampa*, 31 ottobre 1997, http://www.archiviolastampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/Itemid,3/action,detail/id,0617_01_1997_0300_0026_8454554/.

Turan, Kenneth, The White Balloon, *Los Angeles Times*, 6 settembre 1998, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1998-sep-06-tv-19894-story.html>.

Turco, Mario, “Oltre il muro, di Vahid Jalilvand”, *Sentieri selvaggi rivista online*, 8 settembre 2022, <https://www.sentieriselvaggi.it/beyond-the-wall-di-vahid-jalilvand/>.

Young, Deborah, The Wind Will Carry us, *Variety*, 8 settembre 1999, <https://variety.com/1999/film/reviews/the-wind-will-carry-us-2-1117752093/>.

---, The Taste of Cherries, *Variety*, 25 maggio 1997, <https://variety.com/1997/film/reviews/the-taste-of-cherries-1117329750/>.