

## Nella norma?

# La prima retrospettiva italiana sul cinema iraniano alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro del 1990

Marco Dalla Gassa\*

### ABSTRACT

Il saggio ricostruisce la genesi, la struttura e la portata della prima retrospettiva italiana dedicata al cinema iraniano, organizzata nel 1990 dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro sotto la direzione di Adriano Aprà. Analizzando il contesto geopolitico e istituzionale che rese possibile l'evento, il testo mette in luce il ruolo cruciale della Farabi Cinema Foundation e di altri enti governativi iraniani nella promozione internazionale del nuovo cinema post-rivoluzionario. Attraverso poi un'analisi dei materiali paratestuali e delle dinamiche curatoriali, si evidenzia come la retrospettiva pesarese, pur frutto di complesse negoziazioni diplomatiche, sia riuscita a operare una selezione strategica capace di valorizzare singolarità autoriali (Naderi, Makhmalbaf, Kiarostami) e ad attivare un discorso critico centrato sulla 'solitudine' e sul 'riscatto' come categorie ricorrenti della ricezione festivaliera. Il saggio propone infine una riflessione sulle modalità con cui i festival internazionali contribuiscono alla costruzione simbolica delle cinematografie 'altre', mostrando come Pesaro abbia saputo trasformare un'operazione condotta da istituzioni proiettate 'nella norma' in un dispositivo di riconoscimento selettivo e culturale 'fuori norma'.

**Parole-chiave.** Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro; Cinema iraniano post-rivoluzionario; Adriano Aprà; Film festival studies; Circolazione cinematografica; Farabi Cinema Foundation

The essay reconstructs the origins, structure, and scope of the first Italian retrospective dedicated to Iranian cinema, organized in 1990 by the Mostra del Nuovo Cinema of Pesaro under the direction of Adriano Aprà. By analysing the geopolitical and institutional context that made the event possible, the text highlights the crucial role played by the Farabi Cinema Foundation, and other Iranian state institutions in the international promotion of the new post-revolutionary cinema. Through an analysis of paratextual materials and curatorial dynamics, the essay shows how the retrospective – despite being the outcome of complex diplomatic negotiations – managed to carry out a strategic selection that emphasized key auteur figures (Naderi, Makhmalbaf, Kiarostami) and activated a critical discourse centred on 'solitude' and 'redemption' as recurring categories in festival reception. Finally, the essay reflects on how international film festivals contribute to the symbolic construction of 'other' cinemas, showing how Pesaro succeeded in transforming an operation driven by institutions oriented 'within the norm' into a device of selective and cultural recognition.

**Keywords.** Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro; Post-revolutionary Iranian cinema; Adriano Aprà; Film festival studies; Film circulation; Farabi Cinema Foundation

\* Marco Dalla Gassa, Università Ca' Foscari, dallagas@unive.it.

Nel 1983, dalle colonne di «Film Comment», John Motavalli scrive:

Il trionfo della Rivoluzione iraniana nel 1979, che prometteva una nuova era di libertà politica e culturale per un popolo a lungo sofferente, si è rivelato un disastro senza attenuanti – non da ultimo per l'emergente industria cinematografica del paese. Sotto il severo dominio della rigida teocrazia dell'ayatollah Khomeini, un'industria indipendente e un tempo fiorente, che nel solo 1972 produceva ben 91 lungometraggi, è stata ridotta a un'ombra sottomessa e impaurita di ciò che era. La maggior parte dei registi, produttori, attori e tecnici cinematografici più talentuosi sono ora in esilio e coloro che sono rimasti vivono in silenzio o lavorano sotto enormi restrizioni. Nei quattro anni successivi alla rivoluzione, sono stati prodotti solo 40 film, di cui 23 sono stati censurati<sup>1</sup>.

Nel 1994, dalle colonne di «Film Quarterly», Bill Nichols invece chiosa:

Il cinema iraniano si distacca dall'enfasi hollywoodiana per lo sviluppo lineare [...]; si astiene dal vivido, e persino esagerato, impiego della trama per raccontare storie relativamente semplici, com'è tipico del cinema sovietico; è privo delle ambiguità esistenziali del cinema d'arte europeo; [...] Siamo attratti nell'ambito sperimentale dell'immanenza, dove [si distinguono] i ritmi quotidiani, le manifestazioni del *taqiyab* (tenere segreti i propri veri sentimenti), un acuito senso della durata e l'intensificazione del bisogno di fare deduzioni [...]. È la stessa frugalità della rappresentazione e della narrazione a produrre la sensazione di un pattern o di un significato, non centrato però sui personaggi e sull'individualismo che una simile focalizzazione potrebbe sottintendere. [...] I film iraniani ci spingono in un mondo di vento, sabbia e polvere, di donne velate e uomini stoici, di tempi inusuali e ritmi estranei<sup>2</sup>.

A distanza di poco più di un decennio, le due valutazioni qui sopra riportate appaiono radicalmente divergenti, ben oltre le differenze tra singole soggettività critiche. La prima descrive un panorama produttivo quasi azzerato dal nuovo

<sup>1</sup> J. MOTAVALLI, *Exiles*, in «Film Comment», n. 4, July-August 1983, p. 56 (trad. nostra).

<sup>2</sup> B. NICHOLS, *Discovering Form, Inferring Meaning. New Cinemas and the Film Festival Circuit*, in «Film Quarterly», n. 3, spring 1994, p. 26 (trad. nostra).

regime, segnato da una censura pervasiva e dall'esilio di numerosi registi<sup>3</sup>; la seconda delinea invece una cinematografia matura, dotata di uno stile autonomo e riconoscibile, capace di distinguersi dai modelli statunitensi, sovietici o europei, tra «vento, sabbia e polvere», «donne velate, uomini stoici», «tempi inusuali e ritmi estranei». Tale contrasto solleva la nostra curiosità: è possibile che si tratti davvero dello stesso comparto produttivo? E se sì, attraverso quali processi si è potuto rialzare in così breve tempo dalle proprie 'ceneri', acquisendo prestigio e riconoscibilità internazionale? Meglio ancora: quali dinamiche interne all'industria cinematografica iraniana e quali condizioni esterne, legate al circuito festivaliero, hanno agito sinergicamente per rendere queste due rappresentazioni non contraddittorie, ma contigue, con una metamorfosi delle percezioni tanto rapida quanto poco indagata dalla letteratura accademica?

Per affrontare gli interrogativi posti, il saggio si concentra su alcuni momenti chiave che hanno favorito la circolazione del cinema iraniano e l'attivazione di specifici paradigmi ricettivi, ponendo particolare attenzione al ruolo conoscitivo e riconoscitivo esercitato dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Nell'edizione del giugno 1990, la prima sotto la direzione di Adriano Aprà, il Festival dedica un'ampia retrospettiva al cinema iraniano, la prima in Italia e tra le prime in Europa. In un contesto di articolate negoziazioni con le agenzie culturali e governative iraniane, si cercherà di comprendere se tale rassegna abbia rappresentato un momento di transizione verso la legittimazione del cinema iraniano, favorendo l'emergere di un canone o di disposizioni positive come quelle presenti nella citazione di Bill Nichols<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Tra questi Motavalli ricostruisce in particolare i tracciati diasporici di tre cineasti, Sohrab Shahid Saless, Parviz Kimiavi e Parviz Sayyad, emigrati rispettivamente in Germania, Francia e Stati Uniti e di altre star della televisione e del cinema iraniano sotto lo Shah. Cfr. MOTAVALLI, *Exiles*, cit, pp. 56-59.

<sup>4</sup> In questo nostro breve carotaggio, pur senza citarli esplicitamente, ci avvarremo degli strumenti teorici offerti dai *film festival studies*: sia di quelli che analizzano l'attribuzione di capitale simbolico e sociale all'interno dei festival, sia di quelli che li interpretano come luoghi di scambio culturale e negoziazione politico-diplomatica. Cfr. almeno M. DE VALCK, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, pp. 29-35; S. PISU, *Il XX secolo sul red carpet. Politica, economia e cultura nei festival internazionali del cinema*, FrancoAngeli, Milano 2017; *Geopolitical Strategies in Film Festivals between Activism and Cinephilia*, a cura di M. Acciari, R. Menarini, in «Cinergie. Il Cinema e le altre arti», n. 3, 2014, <<https://cinergie.unibo.it/>

## Strategie produttive e soft power. Il ruolo della Farabi Cinema Foundation e di altre istituzioni governative

Come ricorda correttamente Motavalli, nel primo periodo post-rivoluzionario (1979-1982), la produzione cinematografica subisce un crollo vertiginoso a causa dell'incertezza generata dal cambio di regime e da una serie di riforme legislative che tardano ad arrivare per regolamentare il settore, inclusi i nuovi criteri della censura<sup>5</sup>. A fronte di un'industria che nel periodo dello Shah produceva una novantina di titoli l'anno, secondo Naficy e altri<sup>6</sup>, nel 1979 vengono realizzati soltanto 5 film che salgono a 14 nel 1982, a 35 nel 1983, 41 nel 1984, 47 nel 1986 e 50 nel 1989<sup>7</sup>. Principali meriti di tale incremento vanno attribuiti alla nascita di un sistema integrato di enti pubblici e privati che vede al suo centro le attività della Farabi Cinema Foundation, sotto la direzione di Mohammad Beheshti<sup>8</sup>. La FCF viene istituita nel 1983 dal Ministero della Cultura e dell'Orientamento Islamico, da poco affidato a Mohammad Khatami, futuro presidente 'moderato' della Repubblica Islamica, con alcune precise funzioni regolative: attribuisce un 'marchio di qualità' alle pellicole in linea con i dettami religiosi, sia in fase di pre che di post-produzione definendo (o rallentando/bloccando) i rispettivi percorsi distributivi; affitta attrezzature tecniche ai produttori (alcune confiscate nel 1979 ai privati); facilita l'individuazione di location e maestranze; sceglie i film stranieri che possono essere distribuiti nelle sale del paese, dando prevalenza ai film d'autore europei e asiatici ed escludendo quelli statunitensi. Tra il 1983 e il 1986, partecipa con proprie risorse alla co-produzione: tra i beneficiari ci sono autori

[article/view/6991/6725](https://www.italiancinema.com/article/view/6991/6725) (ultima consultazione: 3 novembre 2025).

<sup>5</sup> Per un riepilogo sull'andamento della produzione cinematografica iraniana dal 1979 al 2009 rimando ai dati diffusi dall'Iranian National Film Archive. Cfr. H. NAFICY, *A Social History of Iranian Cinema. The Islamicate Period, 1978-1984*, vol. III, Duke University Press, Durham 2012, p. 171.

<sup>6</sup> Cfr. *ibid.*

<sup>7</sup> Consultando altre fonti, i numeri variano di qualche unità, ma concordano nell'indicare un progressivo incremento delle pellicole realizzate nel corso del decennio. Cfr. ad esempio *L'Iran e i suoi schermi*, a cura di F. Bono, Marsilio, Venezia 1990, p. 102.

<sup>8</sup> Per un'analisi più approfondita delle politiche cinematografiche post-rivoluzionarie e del ruolo della Farabi Cinema Foundation (in farsi) cfr. M. ASADZADEH, H. ASHNA, *Theory of Iranian State Cinema (Post-Revolutionary Cinema Policy Analysis Emphasizing on the Policies of the Farabi Cinema Foundation)*, in «Journal Strategic Studies of Public Policy», n. 34, June 2020, pp. 252-271.

affermati come Mohsen Makhmalbaf<sup>9</sup> e Abbas Kiarostami, e registi di genere come Ebrahim Hatamikia e Kianoush Ayari. La Fondazione cura inoltre pubblicazioni promozionali in farsi e in inglese; si occupa della sottotitolatura delle pellicole; garantisce una presenza ufficiale ai mercati, oltre al supporto logistico ed economico alle delegazioni iraniane invitate nei festival<sup>10</sup>. Secondo l'opinione di Alberto Elena Díaz<sup>11</sup>, l'ente lavora in questo periodo per promuovere un'immagine moderata e spirituale del nuovo corso rivoluzionario, supportando registi compatibili con i principi religiosi e pur tuttavia capaci di coinvolgere un pubblico borghese e colto. Tanto sul fronte interno, quanto su quello internazionale, si propone come agente di diplomazia culturale, spendendosi non solo in termini di censura e oscurantismo, ma anche valorizzando qualità estetiche, pedagogico-educative e persino paesaggistico/turistiche del cinema nazionale. La sua prerogativa è di essere presente, come soggetto mediatore e garante, in tutte le fasi di preparazione, realizzazione, distribuzione e valorizzazione del film, 'pivot' imprescindibile per tutti i soggetti interessati al mondo cinematografico, istituzionali e non, pubblici e privati, locali e internazionali.

Il sistema di sostegno al cinema iraniano non si esaurisce certo con le attività della FCF. Vi concorrono anche altre istituzioni importanti, tra cui segnaliamo almeno il Fajr International Film Festival, il dipartimento cinematografico del Kanun (Istituto per lo Sviluppo Intellettuale dei Bambini e Giovani Adulti), il DE AFC – Documentary, Experimental and Animation Film Center (originariamente conosciuto come Sinema-ye tajrobi) e l'IRIB – Islamic Republic of Iran Broadcasting. Fondato nel 1982 per valorizzare la produzione nazionale, il Fajr<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Per quanto riguarda i nomi dei registi iraniani si è scelto di utilizzare la romanizzazione diffusa in lingua inglese. Essendo talvolta i sistemi di translitterazione tra il farsi e le lingue europee leggermente diversi tra loro, è possibile riscontrare alcune differenze tra i nomi qui citati e gli stessi menzionati nei volumi commentati.

<sup>10</sup> Cfr. NAFICY, *A Social History of Iranian Cinema*, vol. III, cit., pp. 127-130; A. DEVICTOR, *Politique du cinéma iranien de l'ayatollah Khomeyni au président Khâtami*, CNRS, Paris 2004, pp. 57-59.

<sup>11</sup> Cfr. A. ELENA DÍAZ, *La década prodigiosa. Cine iraní 1983-1993*, in «Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen», n. 19, Février 1995, pp. 17-27.

<sup>12</sup> Sul ruolo del Fajr cfr. tra gli altri C. BERRY, *Fajr International Film Festival in the 1990s. The Past Is Another Country*, in *Film Festival Yearbook 6. Film Festivals and the Middle East*, a cura di D. Iordanova, S. Van De Peer, University of St Andrews, St Andrews 2014, pp. 105-113; A. DEMY-GEROE, *On*

si trasforma nel corso del decennio in uno dei pochi spazi di scambio culturale e commerciale con l'estero. Per ottenere il riconoscimento della FIAPF, introduce una sezione dedicata a opere provenienti da paesi islamici, dall'Asia e dal cosiddetto 'Terzo mondo', istituisce giurie internazionali e si articola in un'edizione nazionale (febbraio) e una internazionale (primavera), con ospiti stranieri, una selezione distinta e un mercato a partire dagli anni Novanta. Il Kanun, fondato ai tempi dello Shah, è forse ancora più noto all'estero: nella sua unità produttiva operano registi come Amir Naderi, Abbas Kiarostami, Bahram Beyzai, Ebrahim Forouzesh e Majid Majidi. L'istituto ha un proprio circuito di sale, spesso collegato a scuole e centri educativi, un festival specifico (ICFF, a Isfahan dal 1984) e una relativa libertà tematica ed espressiva, pur declinata nel filone dei film per ragazzi. Anche il DEAFIC, fondato nel 1984 e specializzato in produzioni in 16mm, e l'IRIB, la televisione di stato, si rivelano incubatori di talenti: consentono a figure come Ahmad Reza Darvish, Mohsen Makhmalbaf, Ebrahim Hatamikia e Khorshid Sinai di realizzare le loro opere prime o seconde, spesso stilisticamente audaci e tematicamente complesse (dolore, perdita, crisi morale tra i temi toccati)<sup>13</sup>. Il sistema è così interdipendente e integrato che già a metà degli anni Novanta, Elena Díaz afferma:

Il prestigio internazionale del cinema iraniano, meritato come pochi altri in questo decennio turbolento, è raramente visto da una prospettiva più ampia di quella delle brillanti opere isolate di presunti geni solitari. Eppure nulla potrebbe essere più lontano dalla verità di questa immagine idealizzata di un'esplosione di talenti in condizioni avverse. Il rinnovamento del cinema iraniano è stato un'operazione minuziosa e consapevole, irta di difficoltà e, in ultima analisi, dall'esito ancora incerto<sup>14</sup>.

Detto altrimenti, chi ha la possibilità di avvicinarsi alla cinematografia iraniana per la prima volta non può che riconoscere l'inverarsi di un 'soft power'<sup>15</sup>

*the Road for Iranian Cinema. Some Observations on a Decade or so of the Fajr International Film Festival*, in *Film Festival Yearbook 6*, a cura di Iordanova, Van De Peer, cit., pp. 115-127.

<sup>13</sup> Per una storia delle istituzioni governative di sostegno all'industria cinematografica si rimanda ai già citati lavori di Naficy e Devictor.

<sup>14</sup> ELENA DÍAZ, *La década prodigiosa*, cit., p. 26.

<sup>15</sup> A tal proposito cfr. B. ATWOOD, *Reform Cinema in Iran. Film and Political Change in the Islamic Republic*, Columbia University Press, New York 2016.

«minuzios[o] e consapevole» che, non a caso, cerca una sponda internazionale nei film festival per guadagnare ancora più prestigio e riconoscibilità. È, infatti, a questi ultimi che saranno dedicate le pagine seguenti, prima di sbarcare, da ultimo, in quel di Pesaro.

### **Il cinema post-rivoluzionario iraniano e la sua fortuna festivaliera**

Per quanto riguarda la circolazione internazionale del cinema iraniano<sup>16</sup>, un ruolo centrale va attribuito a *Gaav*<sup>17</sup> (*La vacca*, Dariush Mehrjui, 1969), premio FIPRESCI alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia nel 1971, film divenuto suo malgrado, dopo il 1979, un modello del nuovo corso post-rivoluzionario. Il riconoscimento pubblico di Khomeini, che ne lodò il contenuto morale in un discorso rivolto ai lavoratori del comparto audiovisivo, contribuì a orientare registi e produttori verso un'idea di cinema capace di coniugare funzione educativa, umiltà dei personaggi e simbolismo delle situazioni rappresentate<sup>18</sup>. La figura di un uomo (o più frequentemente di un ragazzo) solo e disperato per il trauma di una perdita diventa, infatti, una sorta di *topos* che ricorre, con poche eccezioni, in molte opere iraniane premiate all'estero negli anni Ottanta. Queste ultime vedono al centro delle vicende giovani orfani, studenti 'ribelli', profughi

<sup>16</sup> Non sono pochi i contributi dedicati alla circolazione del cinema iraniano attraverso i festival, anche se si trovano scarni riferimenti agli anni Ottanta. Cfr. S. ESFANDIARY, *Iranian Cinema and Globalization: National, Transnational, and Islamic Dimensions*, Intellect, London 2012; H. MOAZEZINIA, *Festival-cinema: Iranian cinema, international festivals*, Soroush, Teheran 2009; G. MOHAMMADIMEHR, M. SEPEHRI, *The Factors of Iranian Cinema's Global Success at Festivals: Content Analysis of Prize-Awarded Movies at Cannes, Berlin, Venice and Locarno Festivals*, in «Cross-Cultural Communication», n. 1, 2016, pp. 16-23.

<sup>17</sup> Per quanto riguarda la translitterazione dei titoli originali dei film dal farsi si è scelto di usare lo standard internazionale (fonte: IMDb), per coerenza di criterio. Per quanto riguarda il relativo titolo italiano di queste pellicole si è invece deciso di utilizzare la versione scelta dai distributori e/o dai festival italiani (non sempre una traduzione letterale). Quando i film non hanno conosciuto una distribuzione italiana si è scelto di inserire sempre il titolo internazionale in inglese nella prima e nelle successive occorrenze per facilità di memorizzazione.

<sup>18</sup> Cfr. H. EIDIZADEH, *Memories of a Revolution. How Iranian Cinema Was Shaped After the Islamic Revolution of 1979*, in «photogénie», n. 2, 22 April 2020, <<https://photogenic.be/memories-of-a-revolution-how-iranian-cinema-was-shaped-after-the-islamic-revolution-of-1979/>> (ultima consultazione: 6 maggio 2025).

di guerra, migranti, uomini ritirati in qualche modo dal mondo<sup>19</sup>, in una continuità tematica e ‘caratteriale’ con *La vacca* che definisce quello che Marijke De Valck chiamerebbe un ‘sito di passaggio’<sup>20</sup>, ovvero un luogo negoziale dove convergono e si valorizzano diversi interessi: da una parte quelli delle istituzioni del nuovo corso rivoluzionario che hanno bisogno di veicolare storie edificanti ed educative, dove emerge tutta la tenacia di un popolo che si sta sollevando da un periodo buio; e, dall’altra, quelli dei programmatori festivalieri e delle opinioni pubbliche internazionali che riconoscono nei giovani iraniani solitari e determinati un desiderio universale di emancipazione e di riscatto che attraversava i cosiddetti ‘nuovi cinema’ da almeno gli anni Sessanta in avanti. Va aggiunto però che sono questi stessi film a esperire, nelle kermesse festivaliere, la medesima condizione di ‘solitudine’ e ‘riscatto’ (se premiati) dei loro personaggi, dal momento che, almeno fino al 1989, le presenze di pellicole iraniane in appuntamenti come Berlino, Venezia, Cannes, Rotterdam, São Paulo, Göteborg o Toronto restano episodiche e concentrate su pochissimi titoli, con l’eccezione del Festival des 3 Continents di Nantes<sup>21</sup>, del Locarno Film Festival<sup>22</sup> e di alcune vetrine para-festivaliere<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Pur senza arrivare agli eccessi visionari del contadino di *Gaav* analoghe disposizioni d’animo si trovano nella testardaggine e nella rabbia dell’orfano di *Davandeh* (*Il corridore*, Amir Naderi, 1985), selezionato a Venezia e Londra e vincitore della Mongolfiera d’Oro a Nantes oppure nella disperazione dell’adolescente di *Aab, baad, kbaak* (*Acqua, vento, sabbia*, Amir Naderi, 1989), anch’esso premiato a Nantes; stesso discorso vale per i protagonisti soli e indecisi di *Nakhoda Khorsbid* (*Capitan Khorsbid*, Nasser Taghvai, 1987) e di *Khane-ye doust kodjast?* (*Dov’è la casa del mio amico?*, Abbas Kiarostami, 1987), entrambi premiati al Fajr e poi, successivamente, a Locarno con il Pardo di bronzo; altre similitudini caratteriali si ritrovano nella disperazione del profugo afgano di *Bicycleran* (*Il ciclista*, Mohsen Makhmalbaf, 1989) o nelle fatiche dell’integrazione vissute dal giovane protagonista di *Bashu, gharibeye koochake* (*Bashù il piccolo straniero*, Bahram Beyzai 1989), vietato inizialmente perché non in linea con gli obiettivi della propaganda militare, recuperato con grande enfasi nell’edizione del Fajr del 1989 e poi presentato in molti festival internazionali. Lo stesso *Nema-ye Nazdik* (*Close Up*, Abbas Kiarostami, 1990), premio della critica al Festival Internazionale di Montreal, vede al centro della scena un uomo alla disperata ricerca... di un film da realizzare.

<sup>20</sup> Cfr. DE VALCK, *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*, cit., pp. 36-39.

<sup>21</sup> Nantes programma film iraniani con una certa regolarità. Nel dicembre 1980 presenta due film: si tratta di *Goft bar se nafareshan* (*All Three, He Said*, Gholamali Erfan, 1980) e *Jostaju 1* (*La ricerca 1*, Amir Naderi, 1980). Nel 1981 è la volta di *Tcherike-ye Tara* (*Balad of Tara*, Bahram Beyzai, 1979) e *Aghaye birglypbe* (*Mr. Hieroglyph*, Gholamali Erfan, 1980). Nel 1986 passa *Hayate Poshti Madreseye*

Come già accennato, un vero cambio di passo si verifica sul finire del decennio in una non casuale coincidenza con gli anni della presidenza Rafsanjani (agosto 1989-1997), figura ibrida tra politico, militare e imprenditore con interessi proiettati verso il commercio estero. In un contesto di parziale riapertura diplomatica verso Europa e Stati Uniti, anche il sostegno alla diffusione oltreconfine del cinema nazionale accelera visibilmente. Secondo le cifre fornite da Mohammad-Mehdi Dadgoo<sup>24</sup>, ai già significativi 88 titoli iraniani selezionati nel 1989, seguono ben 377 nel 1990, 291 nel 1991 e 415 nel 1993, con una media annuale di circa venti premi vinti. Da questo punto di vista possiamo considerare il 1990 come un anno spartiacque anche per la moltiplicazione di retrospettive e focus internazionali: in primavera, l'UCLA inaugura la Celebration of Iranian Cinema, settimana dedicata a film provenienti dall'Iran e dalla diaspora 'accentata'<sup>25</sup>, oggi sostenuta dalla Farhang Foundation; in estate, il Giffoni Film Festival presenta Portrait Iran Cinema, piccola rassegna di 8 film iraniani per l'infanzia, con lavori di Naderi, Kiarostami, Mehrjui e altri; nel novembre 1990, il Festival des 3 Continents di Nantes organizza il Panorama du ciné iranien, curato da Philippe Jalladeau, con ben 27 film, di cui però 22 risalenti all'epoca dello Shah e solo 5 post-1979.

È in occasione della retrospettiva di Nantes che si deposita, in particolare presso la critica francese, una lettura del cinema iraniano contemporaneo ben esemplificata dal reportage di Thierry Jousse pubblicato sui «Cahiers du Cinéma»

*Adl-e-Afagh* (*The School We Went to*, Dariush Mehrjui, 1980), una vecchia produzione del Kanun, mentre nel 1987 viene presentato *Kenar-e berke-ba* (*Beside the Ponds*, Yadollah No-asri, 1986). Nel 1988, oltre al già citato *Dov'è la casa del mio amico?*, si può vedere un altro film di Beyzai ovvero *Shayad Vaghti Deegar* (*Maybe Some Other Time*, 1988).

<sup>22</sup> Oltre ai titoli di Kiarostami e Taghvai già citati e ai due film premiati di Naderi (nel 1986 e nel 1989) c'è pure *Arousi-ye Khouban* (*Il matrimonio dei benedetti*, Mohsen Makhmalbaf, 1989).

<sup>23</sup> Cfr. H. NAFICY, *A Social History of Iranian Cinema: The Globalizing Era, 1984-2010*, vol. IV, Duke University Press, Durham 2012, pp. 243-244.

<sup>24</sup> Cfr. M.-M. DADGOO, *Government Policies*, in «Cinemaya. The Asian Film Quarterly», n. 22, winter 1993-1994, pp. 64-65.

<sup>25</sup> Il riferimento è naturalmente a un altro testo capitale di Naficy, peraltro co-curatore della sezione. Cfr. H. NAFICY, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2001.

nel dicembre 1990 intitolato *Iran: les modernes*<sup>26</sup>. Prima Jousse e poi Nichols e altri individuano nella cinematografia persiana tratti di una modernità alternativa e appartata, capace di rinverdire, pur in forme radicalmente differenti, la lezione delle *Nouvelles Vagues*, ma in termini assai diversi rispetto a quelle di altre aree geografiche. A definire tale modernità è infatti una concezione (premoderna?) sobria e rigorosa della scrittura per immagini, forgiata dalle necessità di eludere le restrizioni imposte dal regime grazie a uno sperimentalismo che tende non a ‘battere’ ma a ‘levare’, ovvero che privilegia la sottrazione all’enfasi, il nascondersi all’esibizione, secondo canoni che poi verranno formalizzati con l’etichetta dello *slow cinema*<sup>27</sup>. Tale chiave di lettura non si limita a essere applicata alla rappresentazione del singolo personaggio o alla traiettoria ricettiva di alcune pellicole, ma è estesa all’intera produzione iraniana, cristallizzandola, almeno secondo i criteri di selezione dei festival, come un soggetto altro: leggibile, moderno ma non occidentalizzato, poetico ma non (eccessivamente) esotico. È proprio questa duplice dimensione di solitudine strutturale e di riscatto simbolico che consente al cinema iraniano di tracciare un’identità autonoma e riconoscibile all’interno della variegata geopolitica delle immagini e, non a caso, è attorno a questa partita che si muove la rassegna pesarese del 1990.

### **L’Iran e i suoi schermi... pesaresi**

La retrospettiva organizzata dalla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema si svolge dal 1° al 9 giugno. Curata da Adriano Aprà, essa offre la più ampia selezione di film contemporanei in lingua farsi mai presentata fuori confine, con il contributo di un numero assai significativo (e variegato) di partner istituzionali<sup>28</sup>, accompagnata da apparati critici inediti, tra cui un quaderno informativo e una monografia ricchi di dati e documenti, interviste, schede filmiche, saggi in tradu-

<sup>26</sup> Cfr. T. JOUSSE, *Iran: les modernes*, in «Cahiers du cinéma», n. 440, Février 1991, p. 13.

<sup>27</sup> Su questa categoria cinematografica cfr. almeno *Slow Cinema*, a cura di T. De Luca, N. Barradas Jorge, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016.

<sup>28</sup> Nel programma e nel quaderno informativo, Aprà ha modo di ringraziare le istituzioni che hanno collaborato per il reperimento di copie e sottotitoli, tra cui la Farabi Cinema Foundation, l’IRIB, l’Archivio Nazionale Cinematografico dell’Iran, l’Ambasciata d’Italia a Teheran, il Festival Internazionale del Cinema Fajr, il Tehran Kamran Shirdel, l’International Film & Video Center di New York.

zione. Il palinsesto si compone di 22 film, di cui 7 di uno stesso autore, Amir Naderi, a cui è dedicato un tributo, e altri 15 firmati da altri 15 cineasti diversi<sup>29</sup>. Se la personale di Naderi segue la classica logica della costruzione autoriale (ci torneremo tra poco), ben più interessante è la parte di programma ‘generalista’, perché sembra fotografare la recente produzione iraniana, ma per così dire con il ‘manuale Cencelli’ in mano. Ogni regista, compresi i già noti Kiarostami e Makhmalbaf, è presente con un solo lavoro, come per mantenere un grado di rappresentatività equilibrato tra le varie spinte in atto. Nel drappello di titoli presentati se ne trovano alcuni attenti a tematiche sociali e altri a soggetti più intimi e privati<sup>30</sup>; le ambientazioni colgono la ricchezza paesaggistica del paese, tra nord e sud, zone urbane e rurali, regioni desertiche e altre rigogliose, vedute montuose e marine<sup>31</sup>; i generi cinematografici spaziano dai film per bambini, ai *war movies*,

<sup>29</sup> L’omaggio a Naderi offre uno spaccato pre e post-rivoluzionario della sua produzione: vengono proiettati *Tangsir* (*Id.*, 1973), *L’armonica* (1974), *Entezār* (*L’attesa*, 1974), *Marsiyeh* (*Requiem*, 1974), *Jostojū yek* (*La ricerca 1*, 1980), *Il corridore* (1984) e *Acqua, vento, sabbia* (1989). La selezione si completa con un mediometraggio degli anni Settanta di Abbas Kiarostami, *Tajrobeh* (*Esperienza*, 1973), e con i seguenti titoli della decade successiva: *Marsiyeh-ye gomshodeh* (*Il requiem perduto*, Khosrow Sinai, 1971-1983), *Madian* (*La giumenta*, Ali Jekan, 1985), *Bashu*, *il piccolo straniero* di Bahram Beyzai, *Una dote per Robab* di Siamak Shayeghi, *L’ambulante* di Mohsen Makhmalbaf, *Ejareb-nesbin-ha* (*Gli inquilini*, Dariush Mehrjui, 1987), *Kelid* (*La chiave*, Ebrahim Forouzes, 1987), *Capitan Khorshid* di Nasser Taqvai, *Doran-e sorbi* (*Tempi difficili*, Khosro Masumi, 1988), *Ansu-ye Atash* (*Oltre il fuoco*, Kianoush Ayari 1988), *Didebban* (*La vedetta*, Ebrahim Hatamikia, 1989), *Gal* (*La rognia*, Abolfazl Jalili, 1987-1989), *Nar-o-ney* di Saeed Ebrahimifar e *Mabi* (*Il pesce*, Kambuzia Partovi, 1989).

<sup>30</sup> Ecco alcuni esempi che testimoniano la varietà della selezione. *La vedetta* di Hatamikia, tra i film più rappresentativi del cosiddetto ‘cinema sacro della difesa’ (*defa-e moghaddas*), racconta il viaggio solitario di un soldato incaricato di portare munizioni a un avamposto durante la guerra Iran-Iraq, fino al sacrificio per i suoi compagni. *La rognia* di Jalili, ambientato negli ultimi anni dello Shah, narra la vicenda di Hamed, un ragazzo rinchiuso in un riformatorio per attività politica e ridotto in condizioni disumane. *Oltre il fuoco* di Ayari è incentrato sull’impatto dell’industria petrolifera in un villaggio del Khuzestan e sul conflitto tra due fratelli. *Gli inquilini* di Mehrjui propone una satira sociale ambientata in un palazzo di Teheran, dove si scontrano un amministratore disonesto e le famiglie residenti. *La chiave* di Forouzes è ambientato in un appartamento, dove un bambino, rimasto solo, deve occuparsi del fratellino neonato.

<sup>31</sup> Il Khuzestan, nel sud-ovest iraniano, fa da sfondo a *Oltre il fuoco*, mentre *Bashu, il piccolo straniero* si apre nella stessa regione per poi spostarsi nel Gilan, nel nord-ovest verdeggiante del Paese, dove si svolge gran parte della narrazione. Sempre nel nord, tra Gilan e Mazandaran, si ambientano opere come *La giumenta* e *Una dote per Robab*. Teheran è lo scenario urbano riconoscibile

dalla satira di costume, al footage documentaristico. Ancora più di Nantes, Pesaro propone un ventaglio di situazioni nelle quali emergono non solo le istanze individuali, ma anche quelle collettive, non solo i condizionamenti esterni (guerre, intemperie), ma anche quelli psicologici o antropici. Sebbene tutti i materiali di esegesi critica cerchino inevitabilmente di tracciare un filo rosso tematico e stilistico tra le pellicole, facendo ricorso, come vedremo, ad alcune precise categorie culturali, con il senno del poi e a dispetto di altre manifestazioni analoghe, la retrospettiva di Pesaro si staglia per la pluralità della proposta ben oltre i canoni che si andavano allora consolidando.

Il solo e forse il più scomodo motivo di coesione della selezione riguarda la provenienza dei finanziamenti delle pellicole selezionate. A scorrere l'elenco delle società che hanno prodotto i film presentati, nella maggior parte dei casi compare infatti il nome delle istituzioni già menzionate: la Farabi Cinema Foundation, l'IRIB, ovviamente il Kanun e persino l'Organizzazione della Propaganda Islamica<sup>32</sup>. Ne consegue che il programma offre una fotografia non di un movimento 'fuori-norma', indipendente o antisistema, come era tradizione della manifestazione (e delle altre attività curatoriali di Aprà), ma al contrario di una resa 'nella norma', specie se consideriamo l'antologia finale come l'esito di una negoziazione con i rappresentanti della FCF, la sola istituzione che aveva titolo per concedere il diritto di riproduzione delle pellicole iraniane all'estero. Da qui un ulteriore interrogativo: quanto l'eterogeneità del programma, la sua rappresentatività 'equilibrata', la sua 'collegialità' dipende dalle volontà degli organizzatori e quanto da quella delle istituzioni governative con cui hanno collaborato? Quanta parte del lavoro curatoriale è demandato a soggetti terzi e quanto questi ultimi riescono a capitalizzare il rapporto negoziale per valorizzare non tanto un'idea artistica di cinema, quanto un'immagine 'adatta' del proprio paese?

in film come *L'ambulante*, *Gli inquilini*, *La rognà*, *La chiave* e *Il pesce*, i cui contesti metropolitani restituiscono la complessità della vita nella capitale post-rivoluzionaria. La regione costiera meridionale, compresa tra Bushehr e il Golfo Persico, appare in opere come *L'armonica*, *Acqua, vento, sabbia* e *Tangsir*, tutte di Amir Naderi.

<sup>32</sup> La FCF coproduce *La giumenta*, *La vedetta*, *Il pesce*, *Tempi difficili*; di contro *Il requiem perduto*, *La ricerca 1*, *Acqua, vento e sabbia*, *La rognà*, *Oltre il fuoco* sono titoli finanziati dall'IRIB. Il Kanun produce *Esperienza*, *L'armonica*, *L'attesa*, *Bashu*, *il piccolo straniero*, *La chiave*, mentre l'OPI co-finanzia *L'ambulante*.

### Una curatela in 'ribattere'

Dalle carte emerse negli archivi della Mostra<sup>33</sup> si evince che il rapporto di negoziazione avviene prevalentemente tra Adriano Aprà e Alireza Shoja Nouri, una laurea di letteratura italiana a Teheran, attore e produttore, ma soprattutto responsabile dell'ufficio internazionale della FBC, nonché referente dell'IRIB per la messa in onda dei film stranieri. Si registrano scambi tra i due già nel mese di novembre 1989. Il nuovo direttore invia un fax il 6 novembre 1989<sup>34</sup> manifestando interesse a programmare un'ampia rassegna e ne precisa i contorni in una lettera del 9 gennaio 1990 in cui auspica che essa si componga di almeno quindici titoli, per lo più inediti in Europa, annunciando, nel contempo, la preparazione di un volume monografico e la predisposizione di una tavola rotonda con ospiti dall'Iran<sup>35</sup>. La fase più intensa del lavoro curatoriale avviene a Teheran, tra l'1 e il 12 febbraio del 1990, durante l'ottava edizione del Fajr a cui partecipa Aprà come ospite, intrecciando rapporti con gli emissari della Fondazione e del Festival, raccogliendo dati per la pubblicazione e visionando altro materiale audiovisivo inedito. Non è dato sapere cosa succeda in quelle settimane, ma sta di fatto che in un telefax inviato da Aprà a Shoja Nouri il 2 marzo 1990 la selezione risulta pressoché ultimata, con l'elenco di tutti i 22 film poi programmati in giugno e l'inse-

<sup>33</sup> A tal riguardo vorremmo ringraziare Gianmarco Torri e Arianna Zaffini per il prezioso aiuto offerto nella consultazione dei materiali archiviati dal Festival.

<sup>34</sup> Non ci è stato possibile consultare il documento originale, ma il suo contenuto si evince dalla risposta di Shoja Nouri inviata il 16 novembre che così recita: «Dear Mr. Adriano Apel (sic), Many thanks for your fax of November 6, 1989. We welcome your proposal to have a programme of Iranian cinema at the 26th Mostra Internazionale del Nuovo Cinema in Pesaro; and we are counting on visiting you in Tehran to discuss in detail regarding the organization of the programme. Official invitation for you to attend the 8th Fajr International Film Festival (February 1st to 11th, 1990) will soon be sent from the Festival Office. Looking forward to seeing you in Tehran. Sincerely yours». Rif. Prot. n. 1404 - 16 novembre 1989.

<sup>35</sup> A conferma del momento rigoglioso del cinema iraniano all'estero, segnaliamo che in quella stessa lettera Aprà si sincera che gli abboccamenti avuti in precedenza da Shoja Nouri con Fabrizio Grosoli, allora co-direttore del Festival Internazionale Riminicinema, non spingano la Farabi a intessere analoghi rapporti di collaborazione con un altro festival italiano se non dopo l'edizione pesarese. Su questa retrospettiva, evidentemente, il nuovo direttore di Pesaro investe molte delle sue energie intellettuali e delle sue speranze di successo per quell'edizione. Rif. Prot. n. 042 - 9 gennaio 1990.

rimento di altri tre titoli che non figureranno nel programma finale<sup>36</sup>.

Che la scelta sia stata compiuta in autonomia da Aprà e i suoi collaboratori o considerando una serie di limitazioni imposte dalla controparte durante i giorni del Fajr, ciò che emerge dai materiali paratestuali prodotti dal festival e sul festival evidenzia, piuttosto plasticamente, sia la fatica della negoziazione, sia la necessità di posizionamento strategico dei soggetti coinvolti. Prendiamo il testo scritto – presumibilmente dallo stesso Aprà – che introduce il volume *L'Iran e i suoi schermi*. Merita di essere riportato quasi integralmente:

Negli ultimi anni il cinema iraniano è ricomparso sugli schermi internazionali. E dove è ricomparso ha spesso guadagnato premi: senza clamore, quasi in silenzio. Siamo andati a vedere, e ci siamo potuti rendere conto che non si trattava di casi isolati: dietro quei film c'è una cinematografia che sembra godere di un'insolita salute. [...] Sostanzialmente isolato e protetto dal resto del mondo [...] si ricostruisce il cinema iraniano fra mille difficoltà pratiche (una rivoluzione, una guerra) e molti errori ideologici. Questi errori sono stati riconosciuti, anche se non tutti eliminati, ed è stata avviata una politica cinematografica decisa a promuovere una qualità maggiore [...]. Non a caso i migliori film iraniani si situano dal 1985 in poi: sono davvero il risultato di una strategia riuscita. La possibilità di *riscatto dell'uomo* nonostante tutto – nonostante la povertà, la disoccupazione, i pregiudizi, le rivalità – sembra caratterizzare i film dei molti autori del nuovo cinema iraniano [...]. In questo *umanesimo*, per servirci di una terminologia occidentale, possiamo forse vedere l'impronta religiosa, che ci saremmo potuti aspettare molto più vistosa dal cinema di una Repubblica Islamica. Ma se è vero, per esempio, che il cinema iraniano è esplicito nel ritrarre i «*diseredati*», è assai reticente verso la religione, la politica e il sesso. [...]. Durissima è infatti la censura. Eppure i film, senza necessariamente ricorrere al gioco metaforico, sembrano riuscire abilmente ad aggirarla [...] con un cinema sostanzialmente *realistico*, sempre «*autentico*», radicato nella cultura nazionale, *terzomondista* per la carica di – diremmo noi – critica sociale che accompagna queste dolorose avventure degli uomini sulla terra<sup>37</sup>.

Da queste righe si evince, innanzitutto, che anche i selezionatori pesaresi riconoscono un'accelerazione produttiva dell'industria cinematografica iraniana dai tratti insoliti e la considerano frutto di una 'strategia' istituzionale coerente e

<sup>36</sup> Si tratta di *Jostoj 2 (La ricerca 2*, Amir Naderi, 1981), *Mashq-e shab (Compiti a casa*, Abbas Kiarostami, 1989), *Nema-ye Nazdik (Close Up*, Abbas Kiarostami, 1990). Rif. Prot. n. 221 - 2-3 marzo 1990.

<sup>37</sup> Cfr. *L'Iran e i suoi schermi*, a cura di Bono, cit., p. 7-9 (corsivi nostri).

fruttuosa. È un riconoscimento importante per i partner coinvolti. E nondimeno, forse per fugare dubbi su eccessivi compromessi con Teheran, il testo si muove sul doppio piano discorsivo già individuato nelle due citazioni di Motavalli e Nichols: da una parte si denuncia il rigido controllo censorio e le politiche culturali di regime, prendendone espressamente le distanze<sup>38</sup>, dall'altra si afferma l'abilità dei cineasti di aggirare i limiti e le leggi in essere. Il riferimento ai premi ottenuti all'estero sostanzia, inoltre, la convinzione che esistano una serie di 'certe tendenze', di fili rossi famigliari per il pubblico festivaliero (occidentale), dall'umanesimo alla volontà di riscatto, dall'attenzione verso i 'diseredati'<sup>39</sup> alla collocazione dell'Iran tra i paesi 'terzomondisti'. Non sfuggirà che il vocabolario adottato serve soprattutto a rivendicare una coerenza con la linea editoriale del festival pesarese, da sempre interessato allo stato di salute delle cinematografie 'marginali'<sup>40</sup>. Anche l'uso del concetto di 'realismo' e di 'autentico', che appare a fine citazione, prepara il campo a una forma di ricezione che si lega, rassicurante, alle tradizioni di pensiero teorico e di pratica movimentista a cui la Mostra del Nuovo Cinema ha sempre guardato con attenzione e simpatia: il Neorealismo italiano, il realismo di ispirazione socialista, il cinema-diretto, l'ontologia baziniana

<sup>38</sup> A tal proposito è assai interessante la chiusa della premessa, per i toni, oltre che per i contenuti: «Il metodo scientifico che ha caratterizzato l'attività espositiva e documentativa della Mostra pesarese fin dai suoi esordi non ci esime da un chiarimento. Una cosa è mostrare senza censura il 'diverso': per dovere d'informazione e di conoscenza; un'altra è condividerlo. Mostrare e non condividere ci è capitato in passato con alcune cinematografie di regimi del fu 'socialismo reale'; ci capita adesso con l'Iran. In questo caso va non solo ribadito che le opinioni espresse sono quelle di chi le ha scritte; va anche precisato che dissentiamo decisamente dall'ideologia teocratica oggi dominante in Iran e, per quanto riguarda il cinema, da una censura fra le più reazionarie oggi esistenti e operanti e da una politica culturale oggettivamente di regime». *Ibid.*

<sup>39</sup> L'impiego frequente del termine 'diseredati' deriva con ogni probabilità dalle relazioni istituite dal Festival con la *Bonyad-e Mostazafan va Janbazan* (Fondazione per i diseredati e veterani di guerra), ente pubblico, religioso e caritatevole fondato nel 1979. Si tratta del braccio economico del regime islamico, sotto l'autorità della Guida Suprema e strettamente legato ai Corpi delle Guardie della Rivoluzione Islamica.

<sup>40</sup> Lo stesso volume curato da Francesco Bono sembra confermare questo approccio negoziale grazie a saggi già emblematici a partire dal loro titolo, quali G. D'ERME, *Iran e Occidente: un caso di confronto culturale*, pp. 13-28; H. NAFICY, *Sviluppo di un cinema islamico in Iran*, pp. 73-98; *L'industria cinematografica iraniana: fatti e cifre*, pp. 99-106; H. GOLMAKANI, *La censura cinematografica in Iran*, pp. 107-120; M. PURMAND, *Elementi comuni nei film iraniani*, pp. 135-144.

(che Aprà conosce molto bene)<sup>41</sup> e così via. Assistiamo, in altre parole, a un trasformarsi dell'idea curatoriale non in battere o in levare, ma per così dire in 'ribattere', grazie a una serie di enfasi e sottolineature presenti nei materiali paratestuali, più ancora che nei film stessi.

Non è dunque un caso se anche la reazione della stampa segua la stessa falsariga tracciata dai curatori pesaresi: di 'diseredati' parlano infatti sia Ermanno Comuzio su «Cineforum», sia Guido Oldrini sia Luca Norcen in due saggi che compaiono su «Cinema Nuovo», ovvero in due testate, una di ispirazione cattolica, l'altra comunista, attente agli 'ultimi' della terra<sup>42</sup>. Ancora più frequente il riferimento a un umanesimo che cerca voce e riscatto, spesso in forme miti e in tempi dilatati: c'è chi scrive di «dolore umano che scaturisce dai film»<sup>43</sup>, chi di registi che rappresentano «l'uomo iraniano con le sue contraddizioni umane e sociali, puntando sulle omissioni, sui silenzi colpevoli, sul 'non detto'»<sup>44</sup>, chi invece della «sorprendente qualità di questa cinematografia dai ritmi lenti e mistici, dai simbolismi avviluppati, dalle immagini affascinanti e poetiche»<sup>45</sup>; c'è chi rimarca le «costanti ispirazioni [che] vengono dalla semplicità del quotidiano, dalla miseria, [...] dai lavori umili, dalla osservazione del attività umana e dalla sua interazione con la natura»<sup>46</sup> e chi si lascia «catturare dalle immagini di questi film dai ritmi lenti, ricchi di simbolismi, privi quasi di dialogo»<sup>47</sup>. Ancora più emblematico è quanto sostiene Dario Formisano su «l'Unità»: «A Pesaro si vedranno film realisti, ancorati alla storia e alle tradizioni dell'Iran, caratterizzati, certo a causa della re-

<sup>41</sup> Cfr. A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, presentazione, scelta dei testi e traduzione di A. Aprà, Garzanti, Milano 1973.

<sup>42</sup> Cfr. E. COMUZIO, *Tempi difficili, oltre il fuoco. Il nuovo cinema iraniano*, in «Cineforum», n. 7-8, luglio-agosto 1990, pp. 8-17; G. OLDRINI, *Pesaro. Diseredati dell'Islam e reiitti della vecchia Europa*, in «Cinema Nuovo», n. 4/5, luglio-ottobre 1990, pp. 18-19; L. NORCEN, *Pesaro. I film iraniani. Tre pregiudizi sconfessati*, in «Cinema Nuovo», n. 4/5, luglio-ottobre 1990, pp. 20-23.

<sup>43</sup> N. IVALDI, *Storia e attualità in cento anni*, in «Il giornale dello spettacolo», 4 settembre 1990.

<sup>44</sup> F. RUFFATTO, *Vecchio e nuovo nel cinema prima e dopo Khomeini*, in «Quaderni di cinema», n. 46, marzo-giugno 1990.

<sup>45</sup> Z. CREMONIN, *L'Iran di oggi e le speranze*, in «Sipario», novembre 1990.

<sup>46</sup> P. SANDRINI, *Antichi miti, nuovo cinema*, in «Il Lavoratore», 22 giugno 1990.

<sup>47</sup> C. DI TOMMASO, *Iran e Irlanda protagonisti*, in «Italia Oggi», 9 giugno 1990.

ligiosità del paese, da un profondo e inedito umanesimo»<sup>48</sup>. Illuminante non è tanto l'opinione, quanto la data: il 26 maggio 1990, a una settimana dall'inizio della Mostra. Formisano non è un veggente, naturalmente, ma ripresenta i contenuti della conferenza stampa di lancio della manifestazione<sup>49</sup>.

L'impianto discorsivo assume rilevanza in ragione di quel che capiterà dopo. Nonostante l'unicità della proposta pesarese, la sua planarità ed equità, con il senno del poi possiamo affermare che l'operazione di collaborazione tra la Mostra, la Farabi e gli altri enti governativi iraniani non assicura grandi fortune ai titoli e ai cineasti selezionati. Quasi nessuna opera selezionata si guadagna una distribuzione in sala o per l'home-video. D'altra parte, nomi come Siamak Sharyeghi, Khosro Masumi, Ebrahim Hatamikia, Saeed Ebrahimifar, Ali Jekan, Khosrow Sinai o Kambuzia Partovi sono oggi sconosciuti ai più e persino i lavori di personalità di maggiore spicco come Bahram Beyzai, Dariush Mehrjui, Ebrahim Forouzesh, Nasser Taqvai, Kianoush Ayari o Abolfazl Jalili saranno scarsamente presenti nel circuito festivaliero dopo il 1990. Detto altrimenti, dei sedici cineasti fatti sbarcare a Pesaro nel 1990 soltanto tre sapranno conquistarsi una riconoscibilità internazionale: Amir Naderi, Abbas Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf.

Le ragioni di un filtro così rigoroso non dipendono da un solo fattore, ma non si può negare che il contributo della Mostra sia evidente, partecipando alla costruzione di un discorso autoriale già avviato, sia tramite scelte di programmazione – come l'omaggio a Naderi – sia attraverso materiali paratestuali che ne orientano la ricezione. Emblematica, a tal proposito, è l'inclusione nel volume *L'Iran e i suoi schermi* di quattro lunghe interviste ai tre registi sopra citati e a Bahram Beyzai, i cui nomi giocoforza emergono sugli altri. Al 'battere' della

<sup>48</sup> D. FORMISANO, *Dall'Iran senza furore*, in «L'Unità», 25 maggio 1990.

<sup>49</sup> Nel testo, Formisano virgoletta anche un passaggio di Adriano Aprà che indirizza il percorso ricettivo della rassegna. «La retrospettiva servirà a sfatare alcune false convinzioni diffuse anche tra gli addetti ai lavori. Che non esista ad esempio un cinema iraniano o che si tratti eventualmente di un cinema esclusivamente di propaganda. L'Iran invece ha una solida industria cinematografica che produce una cinquantina di titoli all'anno e che si è razionalmente organizzata (una legge, alcuni organismi di controllo e di promozione) a partire almeno dal 1983. E quel che più stupisce è che nonostante un sistema censorio fortissimo non ci siano film di propaganda e neppure film di pura evasione come potevano essere i "telefoni bianchi" dei nostri anni Trenta e Quaranta». *Ibid.*

Farabi Cinema Foundation corrisponde un 'ribattere' dell'evento pesarese: alla collegialità auspicata da un'istituzione governativa, si contrappone la scelta di un'altra istituzione culturale che vuole valorizzare singolarità che si stagliano su un paesaggio uniforme. Detto altrimenti, la curatela di Aprà non si limita a offrire una rappresentazione equilibrata delle produzioni di stato, ma introduce sottili gerarchie del gusto, privilegiando figure che, simbolicamente e fisicamente, si mantengono a distanza dal potere: Naderi viveva a New York dal 1986, Makhmalbaf girerà in forme indipendenti, anche all'estero, fondando una casa di produzione e lavorando con moglie e figlie, mentre Kiarostami entrerà, di lì a poco, nell'orbita della francese MK2. Ulteriori motivi vanno cercati nella 'modernità' delle loro opere, molto apprezzata dalla critica europea, ravvisabile in architetture narrative complesse, riferimenti meta-cinematografici e stili di regia radicali. Non è un caso, dunque, se pochi anni dopo, al cospetto di un'analogia retrospettiva proposta dal Toronto International Film Festival nel 1992, lo stesso Bill Nichols recuperi buona parte del bagaglio interpretativo messo in campo da Pesaro e Nantes, attribuendo al dispositivo festivaliero un ruolo culturale ancora più importante:

Incontriamo questo tipo di opere come osservatori partecipanti in un processo che rende disponibile ciò che altrimenti sarebbe inaccessibile, ma in una forma e in un contesto che ne alterano contemporaneamente i significati locali e conferiscono nuovi significati globali. Il contesto festivaliero aggiunge una sovrapposizione globale ai significati più locali. [...] In effetti, prevale una dialettica di comprensione/incomprensione, comprensione/errore di comprensione, riconoscimento/mancato riconoscimento, ma non come (distorsione) del globalismo rispetto all'(autenticità) del localismo. [...] Non sarà dunque la cultura locale o nazionale a essere oggetto di recupero o di salvataggio. Saranno invece i modelli *distintivi* di ricezione/interpretazione promossi dal festival cinematografico internazionale a fornire un nuovo punto focale<sup>50</sup>.

L'iniziale 'solitudine' e 'riscatto' del contadino de *La vacca* e dei suoi successivi epigoni che abbiamo visto trasformarsi in 'solitudine' e 'riscatto' dei singoli film iraniani nel contesto festivaliero, poi della cinematografia nel suo insieme e

<sup>50</sup> B. NICHOLS, *Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism*, in «East-West Film Journal», n. 1, January 1994, pp. 68-69 (corsivo nostro).

infine dei singoli autori all'interno di una retrospettiva planare, si traduce, ora, nella 'solitudine' e nel 'riscatto' dello sguardo critico del cinefilo (e del curatore). È forse proprio questa singolarità a interessare Aprà e i suoi collaboratori, perché tiene sullo sfondo e non a fuoco la dimensione collettiva e 'nella norma' presumibilmente contrattata con Farabi, per focalizzarsi sui cineasti e sui critici 'fuori-norma', a cui affidare la propria unicità di posizionamento nel sistema festivaliero. Per chiudere potremmo dire che i frutti discorsivi delle storie autoriali iraniane più recenti che contraddistinguono il discorso critico attorno ai lavori di Jafar Panahi, Mohammad Rasoulof o Saeed Roustaei, anche loro tratteggiati in una dimensione di isolamento e ribellione contro un sistema diventato via via più oppressivo, trovano già i loro semi nella Mostra pesarese del 1990. Con buona pace di Alberto Elena secondo cui «nulla potrebbe essere più lontano dalla verità di questa immagine idealizzata di un'esplosione di talenti in condizioni avverse»<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> ELENA DIAZ, *La década prodigiosa*, cit., p. 26.