

<sup>1</sup> Leonardo Lardieri, “Ho bisogno degli incidenti della vita reale per dar corpo alla mia visione del film’. Incontro con il regista Jafar Panahi”, da *Sentieri selvaggi*, 2004, <https://www.sentieriselvaggi.it/ho-bisogno-degli-incidenti-della-vita-reale-per-dar-corpo-alla-mia-visione-del-film-incontro-con-il-regista-jafar-panahi/>

<sup>2</sup> *cf.* Capitolo 8

<sup>3</sup> In un'intervista sottolinea inoltre di aver svolto il ruolo di giurato e di presidente della giuria in tanti festival internazionali, senza che nessuno gli abbia mai imposto di premiare un film anziché un altro. *cf.* “*This Is Not a Film* (Q&A session with filmmakers Jafar Panahi and Mojtaba Mirtahmasb, October 4, 2016.)”, da Youtube, 2016.

<sup>4</sup> Scritte o curate da Marco Dalla Gassa, Marco Della Nave, Elisa Resegotti e Alberto Barbera, per citare solo le più complete e sistematiche, senza dimenticare gli studi più recenti e mirati come quelli di Dario Cecchi ed Elio Ugenti.

<sup>5</sup> A cura di Alberto Barbera e Umberto Mosca.

<sup>6</sup> A cura rispettivamente di Massimo Causo e Grazia Paganelli, Gemma Lanzo e Costanzo Antermite.

## 1. LA VITA PRIMA DEL CINEMA

11 luglio 1960: Jafar Panahi, futuro regista che interrogherà il confine tra realtà e finzione, nasce a Mianeh, località dell'Azerbaijan orientale, una provincia del nord-ovest iraniano. O forse no: il diretto interessato rivela che è falso; il luogo di nascita è Teheran. Il padre, un umile intonacatore molto legato alle sue origini, corre a registrarlo all'anagrafe del paese cui è affezionato.<sup>1</sup>

Jafar, uno dei sette figli di una famiglia tradizionalista, cresce nella capitale; a differenza di suo padre, non rivendica più di tanto l'appartenenza a una minoranza etnica e linguistica; si sente semplicemente iraniano, di quell'amata metropoli in cui ambienterà quasi tutti i suoi film.

Vivevamo nel sud di Teheran, sud-ovest di Teheran, nel quartiere Emamzadeh Hasan. C'erano un sacco di appartamenti vuoti e il passatempo più economico era giocare a calcio. C'erano un sacco di appartamenti vuoti, ma la gente non aveva abbastanza soldi per investire in immobili. Tutte le case erano di quaranta o sessanta metri quadri e le persone vivevano insieme come formiche. Case affollate di lavoratori. Se volevi allungare le gambe, dovevi metterle in testa a qualcun altro!<sup>2</sup>

Il giovane manifesta da subito una propensione per le arti. A dodici anni scrive il suo primo libro, che vince il concorso organizzato da una biblioteca. Parallelamente inizia ad andare al cinema, nonostante la proibizione paterna. Suo padre

era davvero appassionato di cinema, impazziva per l'andare al cinema. D'estate, quando non c'era scuola, andavo a lavorare con lui. A mio padre non piaceva che vedessi i film che vedeva lui. Ma io ero altrettanto interessato ad andare al cinema e, visto che non voleva portarmi, andavo da solo. A volte mi metteva a capo degli operai a contratto. Diceva: “Devo fare qual-

cosa, torno subito”. Avevo circa dodici anni all’epoca. Quando dopo mezz’ora non era ancora tornato, capivo che doveva essere andato a vedere un film. A quel punto, li abbandonavo e andavo al cinema anch’io. Di solito cercavo di vedere uno spettacolo diverso, ma a volte poteva succedere che finissi allo stesso film di mio padre. Se lo scopriva, più tardi a casa mi dovevo aspettare una punizione e la minaccia che non sarei andato più al cinema.<sup>3</sup>

In questi anni, Jafar frequenta pure il Kanun, l’Istituto pedagogico per lo sviluppo intellettuale del bambino e dell’adolescente. Si tratta di un ente statale di assoluta importanza per la storia del cinema iraniano<sup>4</sup> e per la formazione culturale del Nostro. Fondato negli anni 60, crea presto al suo interno una sezione cinematografica, affidata per qualche tempo alla direzione del maestro e mentore di Panahi, Abbas Kiarostami. L’Istituto sopravvive alla Rivoluzione e si afferma come la casa di produzione di quei capolavori della cinematografia nazionale che circolano anche all’estero. Dal Kanun transitano tanti maestri, come Amir Naderi e Bahram Beizai, la cui influenza è dichiarata dallo stesso Panahi. Questi sostiene di avere anche recitato – da bambino, scritturato soltanto poiché sovrappeso! – in uno dei cortometraggi dell’ente, intitolato *L’elefante e la tazza di tè*, ma è complicato verificare l’informazione. Di certo, ha l’occasione di vedere tanti film, anche stranieri, che lasciano un segno indelebile in lui. La pellicola che lo convincerà a fare cinema è *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica.

Nel frattempo, però, si diletta con la macchina fotografica. Dal 1980, mentre svolge il servizio di leva, Panahi viene inviato al fronte per la guerra con l’Iraq dove, oltre a combattere, realizza reportage fotografici. Quando un dirigente delle televisione iraniana assiste a una mostra di suoi scatti, allestita per la truppa, gli propone di registrare servizi per la radio. Panahi fa una controproposta e ottiene di realizzare video documentari, che

vengono trasmessi nel Kurdistan iraniano e dalla TV nazionale.

Nel 1981 è catturato da ribelli curdi e tenuto prigioniero per oltre due mesi. Si tratta del primo dei tanti arresti, di diverso tipo, che segneranno la tormentata esistenza del regista.

Congedato, Jafar continua la collaborazione con la televisione di stato. Nel 1984 si iscrive alla Scuola superiore di cinema e d’audiovisivo di Teheran, un istituto universitario anch’esso dipendente dalla TV statale. L’esperienza come documentarista gli è essenziale per superare il probante test d’ingresso. Al secondo anno, sceglie come specializzazione il montaggio. Parallelamente si sposa, saluta la nascita di Panah, il primo dei suoi due figli, e inizia a lavorare come archivista per mantenere la famiglia.

---

<sup>1</sup> Clément Chéroux, Jean-Michel Frodon, *Jafar Panahi images / nuages*, Filigranes Éditions, Centre Pompidou, 2016, p. 26. Tutte le traduzioni, dove non indicato diversamente, sono dell’autore.

<sup>2</sup> Drew Todd (Edited by), *Jafar Panahi - Interviews*, University Press of Mississippi, 2019, p. 77

<sup>3</sup> Liza Béar, “Jafar Panahi”, da *Bomb*, <https://bombmagazine.org/articles/jafar-panahi,1/04/1996>

<sup>4</sup> Per approfondire la storia del Kanun, *cf.* le schede che dedica all’ente l’Encyclopaedia Iranica, al sito [iranicaonline.org](http://iranicaonline.org).

## 2. I PRIMI ESPERIMENTI E L'INCONTRO CON KIAROSTAMI

A partire da *The Second Look (Negah-E Dovom)*, girato nel 1988 per il diploma, sorta di *making of* immaginario di un film reale<sup>1</sup> del suo amico Kambuzia Partovi, Jafar Panahi realizza alcuni cortometraggi. Terminati gli studi proprio nel giorno della nascita di sua figlia Solmaz, ottiene infatti un contratto come regista televisivo a Bandar Abbas, nel Golfo Persico. Del 1988 è anche *The Wounded Heads (Yarali Bashar)*, su un rito sciita illegale, legato alle celebrazioni dell'Ashura, in cui i penitenti si auto-infliggono sciabolate sul cranio, per farlo sanguinare in memoria del martirio dell'Imam Hussein.<sup>2</sup> Il film sarà bloccato dalla censura.<sup>3</sup> Nel 1990 realizza *Heraldry*, un altro documentario televisivo (non riportato nelle filmografie ufficiali, forse disperso), che immortalava un diverso rituale islamico a Minab, in cui le persone lavano la bandiera del Profeta, la decorano e la fanno circolare per il paese come un simbolo araldico. In questa fase, Panahi è un *filmmaker* islamista.<sup>4</sup> Le cose cambieranno nel giro di pochi anni.<sup>5</sup>

Nel 1991 Panahi è assistente alla regia in *The Fish* di Partovi, mentre realizza *Kīsh*, sull'isola omonima; nel 1992 incontra, ma solo idealmente, Abbas Kiarostami: il suo primo cortometraggio di fiction *The Friend (Doust, 1992)* è ispirato al corto d'esordio del collega, *Il pane e il vicolo (Nan va Koutcheh, 1970)*.

Nello stesso anno realizza *The Final Exam (Akharin emtehan, 1992)*, che lo soddisfa maggiormente sul piano tecnico. Entrambi i film, che impiegano attori non professionisti, sono pluripremiati al festival della TV nazionale iraniana di quell'anno. Tuttavia, come tutti i cortometraggi di questa prima fase, circolano poco in patria, mentre all'estero saranno proiettati in un'unica occasione, nella sola retrospettiva pressoché integrale sul regista, tenutasi al Centre Pompidou di Parigi nel 2016.

A questo punto, Jafar Panahi trova il coraggio di propor-

si come collaboratore del suo autore preferito. In un articolo scritto per la rivista iraniana *Film Monthly*,<sup>6</sup> il regista racconta la propria “avance” e l’esperienza come assistente alla regia in *Sotto gli ulivi* (*Zīre darakhatan zeyton*, 1994). Tutto nasce da un messaggio lasciato nella segreteria telefonica di Kiarostami, in cui Panahi si presenta come un regista televisivo, che ha girato un cortometraggio ispirato a *Il pane e il vicolo*. Ha saputo che il Maestro ha iniziato la produzione di un nuovo film e vorrebbe tanto lavorarci, mettendo a disposizione tutte le sue capacità. Kiarostami, che aveva visto alcuni film di Panahi, lo accoglie nella troupe. Jafar giunge sul set all’inizio delle riprese e, dopo due o tre giorni di lavoro, diventa primo assistente alla regia.

Essendo *Sotto gli ulivi* un’opera metacinematografica, per Panahi significa anche comparire come attore, nel ruolo di sé stesso. Dal set del Maestro, il principiante apprende un metodo di lavoro basato sulla continua rimessa in discussione della sceneggiatura, che si apre ai contributi degli attori al momento delle riprese; sulla ricerca meticolosa delle location e dei punti in cui l’inquadratura offre la migliore angolazione; sulla capacità di lavorare indifferentemente con attori professionisti o amatoriali; sul saper catturare il significato che ogni suono può celare.

Ma la collaborazione tra i due non termina qui, anzi è solo all’inizio: Kiarostami legge un soggetto di Panahi, lo sviluppa, e scrive così la sceneggiatura per il primo lungometraggio dell’allievo, *Il palloncino bianco* (*Badkonake sefid*, 1995).

Da qualche anno il cinema iraniano, con i suoi bambini che osservano il mondo attraverso uno sguardo solo in apparenza innocente, con le sue vertiginose riflessioni sulle potenzialità del mezzo-cinema, in barba alle difficoltà produttive e distributive si è affermato come uno dei migliori e più premiati al mondo. Per un debuttante di talento, esordire nel 1995 significa, con un po’ di fortuna, affiancare maestri come Kiarostami e Mohsen Makhmalbaf sulla ribalta internazionale.

Se so qualcosa, l’ho imparato dai loro film, da Beizai, Kimiai, Taghvai, Mehrjui, Naderi, e in particolare Kiarostami, il cui lavoro mi ha a lungo interessato. I loro film sono stati un’introduzione, o un background per il cinema iraniano, che è diventato così potente adesso. [...] Tutti ne vogliono sapere di più e noi non possiamo ignorare il ruolo che questi registi hanno avuto nel creare delle forti fondamenta per il cinema iraniano di oggi.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> *Golnar*, film del 1988.

<sup>2</sup> Clément Chéroux, Jean-Michel Frodon, *op. cit.*

<sup>3</sup> Drew Todd (Edited by), *op. cit.*

<sup>4</sup> Hamid Naficy, *A Social History of Iranian Cinema, Volume 4: The Globalizing Era, 1984–2010*, Duke University Press Books, 2012, p. 183

<sup>5</sup> La parabola di Panahi è analoga a quella del collega Mohsen Makhmalbaf, passato dall’essere un militante islamista contro lo scià e il regista di film di propaganda religiosa, a fautore di un pensiero umanista contro ogni fanatismo, infine esule dall’Iran e portavoce del Movimento verde in Europa.

<sup>6</sup> Riportato in Drew Todd, *op. cit.*, pp.3-7.

<sup>7</sup> Drew Todd, *op. cit.*, p. 13

3. L'ESORDIO: *IL PALLONCINO BIANCO* (1995)

Alla fine delle riprese di *Sotto gli ulivi* (1994), Kiarostami invita Panahi al montaggio. Jafar accetterebbe volentieri, ma ha un problema: in quei giorni deve girare un cortometraggio, che ha già scritto e che deve essere realizzato per la televisione. Per impedirgli di iniziare, Kiarostami promette che, se Panahi parteciperà al montaggio, scriverà di suo pugno una versione lunga della sceneggiatura di quel corto. Nasce così, da un soggetto dell'allievo (concepito insieme al suo amico e collega Parviz Shahbazi) elaborato dal maestro, *Il palloncino bianco* (*Badkonake sefid*, 1995), primo lungometraggio di Jafar Panahi. Il suo film più leggero; quello maggiormente influenzato dalle opere giovanili del mentore.

\*

(Recensione di "Cinema iraniano blog")<sup>1</sup>

Manca poco più di un'ora al Norouz, il capodanno persiano. Mentre la radio scandisce il conto alla rovescia,<sup>2</sup> la piccola Razieh (Aida Mohammadkhani), sette anni compiuti, chiede a sua madre con insistenza 100 toman per comprare un nuovo e grande pesciolino rosso. Ottenuta una banconota da 500 (circa 1,5 dollari, corrispondenti a un terzo del reddito giornaliero di una famiglia come la sua), si addentra tra le insidie di Teheran. Un incantatore di serpenti la spaventa facendo finta di dare i soldi in pasto ai rettili, e arrivata al negozio si rende conto di aver perso la banconota. Quando la ritrova, non riesce a impedire che un colpo di vento la faccia finire sotto una grata. Il fratello maggiore Ali prova ad aiutarla nel recupero; un soldato si ferma a fare due chiacchiere. Ma Razieh può parlare con uno sconosciuto? Mentre la pioggia complica le operazioni, un ragazzino che vende palloncini fornisce l'aiuto decisivo, attuando un'idea di Ali.

L'opera prima di Jafar Panahi è una classica quanto freschissima produzione nello stile dell'istituto pedagogico Kanun, i cui

film hanno tanto influenzato il Panahi spettatore. La caparbieta aiuta i bambini a crescere e a stare al mondo, nonostante la sorda indifferenza degli adulti, dei quali i piccoli riescono in ultima istanza a fare a meno.

Se alquanto kiarostamiana è la sostanziale assenza della figura paterna, significativamente chiuso in casa, non inquadrato, ma che non si esime dall'impartire ordini autoritari, il regista esordiente denota già quelle attenzioni all'universo femminile e al caos della capitale che caratterizzeranno gran parte della sua filmografia.

Lunghe inquadrature, predilette rispetto agli stacchi di montaggio, accompagnano Razieh in un breve (meno di un'ora e venti) percorso a tappe, dalla valenza metaforica, verso l'appagamento di desideri infantili, perseguiti con senso del dovere (rifiuta di prendere il pesce rosso e di pagare in un secondo tempo), molta ingenuità, incrollabile costanza, e con l'aiuto di altri giovani. La circonda una Teheran laboriosa, multi-etnica, brulicante di umili mercanti, ambulanti o bottegai.

Curioso che Ali faccia notare alla sorella che con 100 toman si può andare due volte al cinema. Parla a nome dell'autore e delle sue passioni?

*Caméra d'or* a Cannes<sup>3</sup> per la migliore opera prima (più due premi collaterali) e inizio di una carriera tanto gloriosa quanto travagliata: anche un film limpido e all'apparenza innocuo come *Il palloncino bianco* ha rischiato di non poter concorrere agli Oscar, a causa di tensioni diplomatiche tra Iran e Usa.

Per il *Guardian*, è uno dei migliori film per famiglie.<sup>4</sup> Per i lettori di questo blog, il quarto film iraniano più bello di sempre.<sup>5</sup>

\*

Ho iniziato con una breve bozza e ho trascorso molto tempo lavorandoci su, prima di passarla a Kiarostami. In quella bozza, il *focus* era sugli eventi e sulla narrazione; ma dopo che Kiarostami ha scritto la sceneggiatura, sono finiti in primo piano i personaggi secondari – le persone che non potevano partecipare ai festeggiamenti

di Capodanno, ognuno per i suoi propri motivi.<sup>6</sup>

Se da un lato l'esperto sceneggiatore evita le "didascalicità" allargando lo sguardo rispetto all'apologo principale, dall'altro lato il giovane regista apporta un contributo determinante quando, nel corso dei sopralluoghi per la scelta delle location, scrittura tra gli interpreti secondari diversi appartenenti alle minoranze etniche del Paese. Purtroppo, solo lo spettatore che conosce la lingua persiana e la geografia dell'Iran può apprezzare al meglio le varie provenienze: una donna è armena, il soldato è del nord est iraniano, il sarto è azero, il venditore di pesciolini viene dal Caspio.

Il ragazzo che compare nell'ultima scena, afgano, viene notato per caso in un sobborgo di Teheran da Panahi, che grazie a questo incontro modifica il finale. Originariamente il film avrebbe dovuto concludersi con i due fratelli che corrono dal venditore di pesciolini e trovano il negozio chiuso; al che, un anziano seduto di fronte regala loro una vaschetta col pesce rosso. La sequenza viene girata ma, in sede di montaggio, il regista preferisce spostare l'attenzione su quel personaggio emarginato, dedicandogli il *freeze frame* conclusivo, e concedendogli anche l'onore di ispirare, col palloncino che egli tiene per un bastone, il titolo del film, che sarebbe dovuto essere *Felice anno nuovo*.

Se *Il palloncino bianco*, allegoricamente parlando, è un film sugli estranei – i bambini sono estranei in un mondo adulto – allora Panahi lo conclude spostando la nostra attenzione su un estraneo tra gli estranei.<sup>7</sup>

La pellicola è girata nella capitale, tranne un paio di scene filmate a Kashan. L'efficace montaggio restituisce un senso di continuità spaziale anche laddove due sequenze consecutive sono girate nelle due differenti location. Le riprese, in 35 mm, iniziano nell'aprile 1994, mentre l'audio che preannuncia il capodanno persiano (corrispondente all'equinozio di primavera) è stato registrato dalla radio il mese prima. Tranne che nelle poche sequenze in interni, vengono impiegate esclusivamente luci naturali.

Inizialmente è previsto un commento musicale, ma Panahi non è soddisfatto dell'esito e rinuncia a inserirlo. In compenso, il lavoro sul sonoro è lungo e tortuoso; la resa dei rumori ambientali appare buona, eppure non lascia pienamente soddisfatto il regista.

*Il palloncino bianco* è prodotto dal secondo canale delle rete televisiva statale IRIB, in collaborazione con Ferdos Films e con la Fondazione Farabi, potente eminenza grigia della cinematografia nazionale, che assicura un'ampia visibilità all'estero. Con questo film Panahi ottiene uno dei suoi maggiori successi; Internet Movie Data Base stima un incasso di 924.940 dollari, a fronte di costi di produzione pari ai 150.000. Per il regista è anche l'occasione di uscire dall'Iran per la prima volta in vita sua. Curiosamente, a Tokyo perde tutti i soldi che aveva con sé, proprio come Razieh nel film. Per fortuna vince il festival della capitale nipponica: il premio di 160.000 dollari gli consente anche di produrre i film successivi. Quando torna da Cannes, ad attenderlo all'aeroporto c'è Kiarostami, che gli dice: "Quanti premi hai vinto, tre? Bene, ti sei appena fatto tremila nemici".

<sup>1</sup> <https://cinemairanianoblog.blogspot.com/2019/03/il-palloncino-bianco-jafar-panahi-1995.html>

<sup>2</sup> Il tempo della narrazione non coincide perfettamente col tempo della storia, poiché il regista ha tagliato cinque minuti dopo la prima proiezione al festival di Isfahan.

<sup>3</sup> Il film era destinato al Festival di Locarno, ma l'ammissione a Cannes l'ha fatto dirottare, con grande dispiacere dell'allora direttore del festival elvetico Marco Müller.

<sup>4</sup> Xan Brooks, "The best family films of all time", da *The Guardian*, <https://www.theguardian.com/film/2005/dec/10/familyandrelationships.family1>

<sup>5</sup> Claudio Zito, "Il miglior film iraniano per i follower di Cinema Iraniano", da *Cinema iraniano blog*, <https://cinemairanianoblog.blogspot.com/2019/03/il-miglior-film-iraniano-per-i-follower.html>

<sup>6</sup> Drew Todd (Edited by), *op. cit.*, p. 8

<sup>7</sup> Jared Rapfogel, "Don't Look at the Camera: Becoming a Woman in Jafar Panahi's Iran", da *Sense of Cinema*, [http://sensesofcinema.com/2001/jafar-panahi/panahi\\_jared/](http://sensesofcinema.com/2001/jafar-panahi/panahi_jared/)

#### 4. A CONFRONTO COL METACINEMA: *LO SPECCHIO* (1997)

Dopo il buon successo internazionale de *Il palloncino bianco* (1995), Jafar Panahi rifiuta alcune offerte di lavoro all'estero, preferendo rimanere in una realtà che conosce meglio, per realizzare un altro film con una bambina come protagonista. Perché il cinema iraniano annovera così tanti film sull'infanzia? Quella che talvolta sembra una spiegazione di comodo – lo sguardo innocente serve ad aggirare la censura – è confermata dalle parole di Panahi:

Come è noto, i migliori film iraniani sono quelli sui bambini. È anche un risultato delle condizioni sociali. Nel senso: quando non sei in grado di esprimere le tue parole attraverso gli adulti a causa della censura, le trasferisci ai bambini e parli attraverso il loro linguaggio. Ci sono troppi film iraniani sui bambini, mentre ce ne sono pochi *per* bambini. Sfortunatamente non c'è stata altra scelta. Ammetto che bambini sono stati il nostro pretesto.<sup>1</sup>

Il regista riesce a evitare il rischio di ripetersi, con un film che è al contempo simile e diverso dal precedente per effetto della riflessione metacinetografica – altra tipicità del cinema persiano dalla fine degli anni 80, in particolare da *Close-Up (Nema-ye Nazdik)*, 1990 di Abbas Kiarostami, anticipato da una sequenza di *Marriage of the Blessed (Arousi-ye Khouban)*, 1989 di Mohsen Makhmalbaf. *Lo specchio (Ayneh)*, 1997) ragiona sul confine tra realtà e finzione, producendo «una sorta di cortocircuito tra natura e naturalismo, fenomeno e riproduzione impura del fenomeno».<sup>2</sup>

Rumori di fondo accompagnano i titoli di testa. Un gruppo di bambine esce da una scuola di Teheran. Al cancello è rimasta Mina, un'alunna con un braccio ingessato. Parlando con