

USCENDO DAL CINEMA

# Riscrivere le immagini normative

*Daria's Night Flowers* di Maryam Tafakory.

di [Letizia Granata](#) – 11 Gennaio 2026



Il suono delle onde del mare sospinte dal vento, il rumore cadenzato di un rubinetto gocciolante, un coro femminile che intona una litania. Voci di donne che si intrecciano con i suoni della natura e si sovrappongono a immagini di mani che si muovono frenetiche, che annaspano, puliscono, sfogliano pagine proibite. Sotto lo sguardo dello spettatore si snoda un racconto collettivo, una storia impossibile nata dal desiderio di riscrivere la lunga parabola di violenza e dominazione patriarcale veicolata dal cinema iraniano post-rivoluzionario.

Presentato in concorso alla V edizione dell'InLaguna Film Festival, *Daria's Night Flowers* (2025) di Maryam Tafakory attinge a uno sconfinato materiale d'archivio cinematografico iraniano degli anni '80 e '90, ponendo interrogativi urgenti quanto necessari: come sovvertire la narrazione dominante a lungo sedimentata nell'immaginario comune e restituire agency a chi è stata negata? Quale operazione compiere per dare visibilità a quelle soggettività che sono state sistematicamente relegate ai margini?

**Se per l'avanguardia sovietica il montaggio è stata la messa in forma necessaria per**

**pensare e rappresentare la rivoluzione, anche per Tafakory il montaggio è l'unico gesto possibile per compiere una contro-rivoluzione e ribaltare il significato di quei materiali, restituendo il diritto di cittadinanza sullo schermo ai soggetti che ne sono stati esclusi.** Sabotare dall'interno immagini di autori come, fra gli altri, Dariush Mehrjui o Kamal Tabrizi per ritratteggiare donne dissidenti, autodeterminate e refrattarie alle categorizzazioni eteronormative, significa, per la regista iraniano-britannica, compiere un atto di resistenza politico e dunque cinematografico.

Già nelle sue opere precedenti – *I Have Sinned A Rapturous Sin* (2018), *Mast-del* (2023), *Razeh-del* (2024) – Tafakory si era confrontata con film iraniani prodotti all'indomani della rivoluzione, estraendone frammenti per realizzare delle narrazioni fino ad allora immaginate e mai ritenute possibili, in cui i sogni, le pulsioni sessuali e il desiderio omosessuale delle donne non fossero più oscurati dall'ombra fagocitante della censura. **Lo stesso processo di risignificazione ritorna in atto in *Daria's Night Flowers*, in cui la protagonista – Daria, appunto – lotta per la propria autodeterminazione contro un marito e un sistema che tentano in tutti i modi di punirla e farla redimere da un osceno peccato: l'amore per una donna.**

Sin dalle prime sequenze, la voce fuori campo – dispositivo tipico del *women's cinema* – accompagna lo sguardo dello spettatore tra immagini scomposte, sincopate, macchiate da inchiostri colorati, raccontando la storia di Daria, autrice di un manoscritto che sarebbe dovuto rimanere segreto e in cui confessa di amare una donna, Abi/Blu. Le pagine intrise di quell'amore proibito vengono però scoperte dal marito, il quale costringe la protagonista a vedere uno psichiatra affinché la sua deviazione sessuale possa essere curata. Daria però rifiuta questa prospettiva e tenta la fuga. La voce off, di Tafakory stessa, ci informa che quella sarà la prima volta in cui Daria, seppur per breve tempo, scomparirà.

Parallelamente a queste parole scorrono immagini di donne, alcune vessate fisicamente dai mariti, altre costrette a prendere psicofarmaci per la perversione sessuale, altre ancora colte in gesti domestici resi frenetici dal montaggio serrato. È così che, se la voce narrante restituisce la singola storia di Daria, le immagini comunicano altro: quella che stiamo ascoltando non è una vicenda personale, bensì un fatto collettivo. Daria è tutte quelle donne ed esse sono tutte Daria. **Il coro femminile che di tanto in tanto ritorna ad inserirsi nella traccia sonora del film non fa che moltiplicare questa percezione: così come la protagonista, altre innumerevoli donne sono sposate con mariti che hanno abusato di loro e cercato di curare ciò che consideravano una malattia – l'omosessualità – sedando ogni possibile ribellione.** Si tratta di un canto plurale di rivincita e di sopravvivenza, di un anelito di libertà per cui si

è disposte a compiere le azioni più efferate.

Il manoscritto, la voce fuori campo, il canto corale femminile non illustrano dunque le immagini, ma le attraversano, contraddicendole. Tramite questa costante tensione tra parola e immagine, la regista mette in atto una vera e propria riscrittura delle narrazioni veicolate dal cinema iraniano post-rivoluzionario, trasformando le figure femminili storicamente rappresentate come passive, colpevoli o da redimere, in soggetti desideranti, resistenti e sovversivi. Come accade nell'*écriture féminine* (Cixous, 1997), il desiderio diventa qui il principio generativo della soggettività e del racconto, la forza che permette al corpo di sottrarsi ai dispositivi di controllo e di immaginare altre forme di esistenza. «Il desiderio non è [dunque] un eccesso da reprimere, ma una forza positiva e costitutiva del soggetto [...]» (Pravadelli 2014, p.138). È a partire da questa concezione che il cinema femminista – si pensi, fra le altre, alle opere di Chantal Akerman – ha elaborato forme filmiche capaci di scardinare le strutture narrative dominanti, aprendo lo spazio a una scrittura non lineare, refrattaria ad ogni gerarchia. Nel film di Tafakory questa eredità teorica si traduce in una pratica cinematografica che fa del rapporto fra parola e immagini un luogo di resistenza.

Infatti, riportata a casa, Daria non si arrende alla prospettiva di una vita coniugale eterosessuale posta sotto il segno della sottomissione al marito. Se il divorzio non è un'opzione valutabile perché "le gentili percosse di un bell'uomo non convincerebbero i giudici", allora l'unica soluzione è disfarsene e poi scomparire. La scomparsa della protagonista avviene grazie ai semi di fiori dotati di un particolare potere, scoperti per la prima volta in un villaggio in Gilan. Qui, i fiori che danno il titolo al film stesso rappresentano ben più che un escamotage narrativo: essi acquisiscono un profondo significato simbolico. **Al contrario dei farmaci che gli uomini tentano di somministrare alle donne per esercitare sui loro corpi una forma "scientifica" (e dunque razionale) di controllo, i semi – appartenenti al mondo sapienziale femminile legato alla natura – assumono il ruolo di un farmaco opposto, che da strumento di oppressione diviene mezzo di liberazione, di fuga verso una nuova vita attraverso la smaterializzazione del corpo.** Così, Daria scompare per una seconda volta, definitivamente. La sua scomparsa non è però un giallo da risolvere, bensì la forma più compiuta, sebbene rarefatta, della sottrazione alla violenza patriarcale attraverso l'affermazione della propria identità e del proprio desiderio lesbico.

Non è un caso che Daria non si dia mai totalmente allo sguardo dello spettatore, e che per tutto il film rimanga una figura fantasmatica, quasi inafferrabile, colta di spalle o in fuga. La questione dell'invisibilità portata avanti da *Daria's Night Flowers* da rappresentazionale diventa così strutturale: Tafakory mette in discussione i dispositivi

stessi che regolano ciò che può essere visto e ciò che deve restare invisibile, costruendo un cinema che non pretende di mostrare tutto, ma che abita consapevolmente la zona dell'opacità, del non detto, del rimosso.

È in questa scelta di sottrazione che *Daria's Night Flowers* trova la propria radicalità. Quando l'amore non può essere nominato e il desiderio viene invalidato dalla norma, ciò che viene messo in questione non è soltanto un ordine morale, ma l'intero regime di visibilità che governa i corpi e le immagini. **La sparizione di Daria non coincide dunque con un annullamento, ma con una presa di distanza irriducibile, con la possibilità di esistere altrove, fuori dal campo di ciò che può essere mostrato, corretto o redento.** In questo spazio oblioso, fragile e inabitabile, il desiderio non viene semplicemente liberato, ma resta vivo proprio per la sua inafferrabilità: non pacificato, non normalizzato, non restituito all'ordine delle immagini dominanti.

#### Riferimenti bibliografici

H. Cixoux, *Il Riso della Medusa*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, CLUEB, Bologna 1997.

M. Foucault, *Sorvegliare e punire* (1975), trad. it. a cura di Ugo Tarchetti, Einaudi, Torino 2014.

V. Pravadelli, *Le donne del cinema. Dive, registe, spettatrici*, Laterza, Roma 2014.

*Daria's Night Flowers*. Regia: Maryam Tafakory; sceneggiatura: Maryam Tafakory; montaggio: Maryam Tafakory; musiche: Stefan Smith, Maryam Tafakory; produzione: Maryam Tafakory; durata: 16' ; anno: 2025.