USCENDO DAL CINEMA

Il senso tragicomico della vita

Un semplice incidente di Jafar Panahi.

di *Dario Cecchi* — 26 Ottobre 2025

Un semplice incidente può modificare il corso di più vite: Eghbal, rientrando a casa in automobile con moglie e figlia, investe accidentalmente un cane randagio. È una banalità, ma accade che nell'officina dove Eghbal porta il mezzo a riparare un operaio lo riconosca come l'aguzzino che lo ha interrogato e torturato in prigione. L'uomo di nome Vahid decide allora di seguire Eghbal con il furgone dell'officina, lo rapisce e lo porta fuori città, in aperta campagna: ha intenzione di seppellirlo vivo in una fossa per vendicarsi dei torti subiti. Se finisse qui, sarebbe la tragedia più breve da quando l'essere umano ha cominciato a raccontare storie: una tragedia completamente umana, senza l'intervento degli dei o del fato. Un uomo ha commesso un'ingiustizia nei confronti di un altro uomo: un caso li ha fatti rincontrare e la vittima decide di far espiare al carnefice le sue colpe. Già Aristotele affermava che nella rappresentazione tragica il migliore rovesciamento – *peripeteia*, che potremmo tradurre anche "incidente" – della condizione del protagonista è quello che non richiede prodigi miracolosi o interventi divini: il tragico può fare infatti irruzione in maniera casuale nella vita (2008, p. 67).

Vahid ha un dubbio: ha riconosciuto Eghbal dalla voce, perché durante gli interrogatori era bendato, ma vorrebbe la conferma di altri ex prigionieri. Attraverso Salar, un

vecchio compagno di cella, Vahid conosce così gli altri protagonisti della storia: la fotografa Shiva; la sua amica Goli, in procinto di sposarsi; l'incontenibile Hamid. Vuole sapere se anche loro riconoscono nell'ostaggio imbavagliato e legato nel furgone Eghbal l'inquisitore. **La vendetta da affare privato diventa l'impresa di una banda di improbabili giustizieri. La tragedia vira verso la commedia. Potremmo parlare anche di tragicommedia: la storia in sé resta tragica, ma viene narrata attraverso il dispositivo della commedia, che decide nelle singole situazioni quando e come far riemergere l'anima tragica del racconto**. Per buona parte del film la sorte sospesa dell'inquisitore inquisito diventa l'occasione per passare in rassegna una serie di caratteri diversi: Shiva la saggia per non soffrire tiene a distanza affetti ed emozioni; Goli per ritrovare una vita normale ha taciuto al futuro marito le violenze subìte in carcere; Hamid il furioso è disposto ad andare fino in fondo, ma in fondo non sa se il suo odio è rivolto verso Eghbal o verso Shiva, che ha troncato la loro relazione.

Dalla nemesi tragica siamo passati a una rappresentazione di costume, dove lo status di ex prigionieri e perseguitati politici è straordinario, ma è allo stesso tempo esemplare della condizione in cui versa oggi la società iraniana. **Nella dimensione della tragedia il mondo si divide tra buoni e cattivi. Nella dimensione della commedia il mondo si divide invece tra chi si adatta alla realtà, mimetizzandosi e rendendosi invisibile, e chi non può fare a meno di mostrare la propria personalità, a rischio di esporre a pericoli e condanne se stesso e gli altri**. I protagonisti del film di Jafar Panahi fanno parte della seconda categoria di esseri umani, mentre, nella società che li circonda, prevalgono gli appartenenti alla prima categoria: sono i benzinai, gli addetti alla sicurezza, le infermiere e tutte le figure che colgono ogni occasione propizia per domandare una mancia, una "bustarella" o, come dicono in Iran, un "regalo". Per questa categoria di persone il profitto è la compensazione dovuta per il fatto di ignorare i molti "incidenti" che avvengono intorno a loro ogni giorno. I protagonisti del film fanno invece i conti con gli incidenti passati e presenti delle loro vite e, pur di fare giustizia o almeno per affermare un senso diverso di umanità, sono disposti ad affrontarne altri.

Il regista sembra suggerire che nella società iraniana contemporanea i comportamenti tragicomici sono all'ordine del giorno, ma non vengono riconosciuti come tali: è necessario mostrarli sullo schermo per renderli visibili. Mi sembra che una parte della critica, a partire dalle reazioni dei "Cahiers du cinéma" all'uscita del film in Francia, non abbia veramente colto il senso dell'operazione (Uzal 2025, p. 5; Raufaste 2025, pp. 38-39). Può disorientare il passaggio dalle vertigini stilistiche degli *Orsi non esistono*, il precedente film di Panahi, e il tono più leggero dell'ultimo film. Ma bisogna essere capaci di leggere tra le righe di entrambi gli impegni che l'autore ha contratto con il pubblico. *Gli orsi non esistono* è una meditazione sull'impossibilità di fare film quando

ragioni politiche ti spingerebbero a un esilio volontario, che significherebbe però perdere non solo la patria ma la propria fonte di ispirazione.

Panahi non si stanca mai di dire che il suo cinema non è politico, ma sociale, perché un cinema politico è il cinema di un "partito" (*hezb*): il regista lo ha ribadito di recente in un dibattito tenutosi a Roma in occasione della presentazione dell'ultimo film. Credo che l'affermazione vada presa sul serio. Un film autenticamente politico in un modo o in un altro è di parte: può esserlo nei modi peggiori, come mezzo di propaganda, o nei modi migliori, come forma di militanza (Cecchi, Montani 2025). Bisogna piuttosto provare a capire cosa intende Panahi quando parla di "cinema sociale", riconoscendo che questa etichetta può essere fonte di equivoci perfino peggiori di quella di cinema politico. **L'idea che Panahi ha di un cinema sociale sembra richiamare il passaggio dal Neorealismo, che è una delle stagioni del cinema mondiale più amate dal regista, a una maniera nuova e diversa di raccontare il reale attraverso le immagini**. I registi della *new wave* del cinema iraniano, Abbas Kiarostami e gli altri, e tra questi lo stesso Panahi, al pari dei maestri del cinema italiano del Secondo dopoguerra, hanno inventato un nuovo modo di guardare la realtà. Alla reinvenzione dello sguardo deve però subentrare un lavoro originale sulle forme che organizzano il racconto: basti pensare alla commedia all'italiana. Panahi ne è consapevole: anzi forse tra i registi iraniani oggi è quello più consapevole di questa necessità.

Quello che chiama cinema sociale non è uno specchio innocente della realtà: al contrario è uno strumento che deve far emergere ciò che la società vuole nascondere. Per questa ragione è necessario lavorare sulle forme del racconto e in particolare della commedia, che, esasperando i tratti dei vari caratteri umani, ce li rende visibili. E per la stessa ragione non bisogna temere, se la situazione storica lo richiede, di mescolare tragedia e commedia, anche quando si trattano argomenti seri come la morte e la vendetta. D'altronde la commedia all'italiana non ha forse saputo portare a vertici di perfezione ineguagliata il senso tragicomico della vita? Panahi fa lo stesso: alla fine i protagonisti del suo ultimo film non sanno più se il loro problema è decidere come punire il loro ex aguzzino oppure come uscire dal guaio in cui si sono infilati da soli. Alla fine, trasformando la vendetta in un rituale di espiazione e purificazione, Vahid libera Eghbal, dopo che questi ha riconosciuto le sue colpe. La vendetta si risolve nel perdono: la tragedia cede il passo alla commedia.

Nel finale ci ritroviamo all'ingresso dell'abitazione di Vahid. C'è confusione: l'uomo è in partenza, come se si accingesse a traslocare; l'anziana madre è ansiosa per la buona riuscita delle cerimonie di commiato dai vicini. Ci chiediamo se nel frattempo è sbocciato l'amore tra Shiva e Vahid e se i due stanno andando a vivere insieme:

qualcosa nel racconto aveva suggerito questa possibilità. Mentre vediamo l'uomo rientrare in casa a recuperare qualcosa, sentiamo, e lui con noi, avvicinarsi alle sue spalle un uomo dall'inconfondibile incedere cigolante, causato da una gamba di legno. È Eghbal, che aveva promesso di scomparire e invece è tornato. Per vendicarsi a sua volta? O per ringraziare Vahid della compassione che ha avuto nei suoi confronti? Non lo sapremo, perché il film finisce qui. Non sappiamo se alla fine la storia sarà una tragedia o una commedia. Ma se si tratta di cinema sociale, politico anche se non "di parte", è chiaro che questo finale aperto vuole dirci qualcosa sull'odierna situazione politica in Iran.

Riferimenti bibliografici

Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008.
D. Cecchi, P. Montani, *Immaginare, testimoniare, interpretare: il progetto e le forme di un cinema politico*, in L. Cortini, P. Scarnati, a cura di, *Quarant'anni e oltre. Storie e prospettive di un archivio audiovisivo*, Annali AAMOD 2025, Effigi, Grosseto 2025.
R. De Gaetano, *La scena americana. Filosofia, letteratura, cinema*, Mimesis, Milano 2025.
E. Raufaste, "Ceci est juste un film", *Cahiers du cinéma*, n. 824, 2025.
M. Uzal, "Sans filet", *Cahiers du cinéma*, n. 823, 2025.