Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Arti Visive, Performative, Mediali

Ciclo XXXII

Settore Concorsuale: 10/C1 - Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/06 – Cinema, fotografia e televisione

La relazione cinematografica tra Italia e Iran

Presentata da: Mohammadfoad Abachi

Coordinatore Dottorato

Prof. Daniele Benati

Supervisore

Prof. Paolo Noto

Esame finale anno 2020

Ringraziamenti:

Desidero ringraziare in particolar modo il Prof. M. Bagher Ghahramani il mio correlatore dell'Università di Teheran.

Ringrazio inoltre i miei genitori, la Prof.ssa Zohre Etemadi e il Prof. Abdollah Abachi, e in particolar modo il Dott. Farhad Taheryan e Parsa Taheryan.

Indice generale

Introduzione e prefazione....8

0.1- Breve illustrazione del lavoro....8

0.2- La struttura della tesi e approccio teorico della tesi....11

0.2.1- Lo sviluppo delle relazioni italo-iraniane nel quadro della Guerra Fredda....11

0.2.2- La creazione dello Stato moderno nella Persia del dopoguerra....21

0.2.3- La funzione culturale del cinema....29

0.2.4- Un quadro integrato....36

0.3- Definizioni e descrizioni generali....40

0.3.1- Stato e nazione....40

0.3.2- Cultura....42

0.3.3- Diplomazia....46

0.3.4- Diplomazia pubblica....52

0.3.5- Contenuto e tema....54

0.4- Componenti della tesi....56

Capitolo 1: Il Petrolio era l'ingrediente principale dell'amicizia tra Italia e Iran

1.1- Il petrolio e introduzione del capitolo....59

1.1.1- Il petrolio fondamento del progresso in Iran....59

1.1.2- Il governo di Mossadeq....64

1.2- I rapporti storici tra Iran e Italia....67

1.2.1- La posizione italiana prima della nazionalizzazione petrolifera....67

1.2.2- La posizione italiana durante la crisi della nazionalizzazione....69

1.2.2.1- L'Italia si scontra con il Regno Unito per l'acquisto di petrolio iraniano....74

1.3- Il rapporto tra il petrolio e lo Stato-nazione....78

1.3.1- Le opportunità e le conseguenze del petrolio nel processo di creazione dello Stato....78

1.3.2- La via dell'Eni in Iran....85

1.4- La trasformazione della società iraniana....95

1.4.1- L'espansione delle città....95

1.5- I risvolti del cambiamento economico nella vita iraniana....98

1.5.1- La dimensione economica....98

1.6- La dimensione economica nel mercato cinematografico iraniano.....101
1.6.1- Le sale cinematografiche in Iran.....101
1.6.2- Dimensione del pubblico cinematografico iraniano.....107
1.7- La sfera culturale.....112
1.7.1- Le strategie politiche di Pahlavi per il cinema.....112
1.7.2- Le politiche della censura di Pahlavi contro il cinema (controlli e censura).....118
1.7.3- Gli intellettuali oppositori alle politiche dello Scià.....126
1.8- Conclusione.....134
Capitolo 2: I risultati della diplomazia pubblica.....136
2.1- Introduzione.....136
2.1.1- Una breve spiegazione sugli sforzi diplomatici tra i due paesi.....136
2.2- Il doppiaggio come via per l'importazione.....140
2.2.1- Prima del doppiaggio - i dilmaj (narratori).....140
2.2.2- Come è iniziato il doppiaggio dei film stranieri in persiano.....145
2.3- Il doppiaggio dei film in persiano in Italia (anni '30/'50).....147
2.3.1- I primi tentativi (Alex Aghababeyan e Jalil Zarrineh).....147
2.3.2- Tradurre e scegliere i dialoghi giusti in film doppiati in persiano.....163
2.3.2.1- Altre tattiche per attirare gli spettatori iraniani e gli anni della fioritura del doppiaggio.....167
2.3.3- La fine del doppiaggio in Italia.....172
2.4- Alcuni aspetti della crescita delle produzioni italiane.....176
2.4.1- La crescita del numero dei film italiani era un motivo delle esportazioni di film in Iran.....176
2.5- Espansione delle attività culturali del Paese negli anni '60 e '70.....180
2.5.1- Farah Diba.....180
2.5.2- I festival cinematografici prima del Festival di Tehran.....185
2.6- Il Festival di Tehran.....189
2.6.1- I primi passi del Festival.....189
2.6.2- Il Festival di Teheran ottiene riconoscimento nel mondo del cinema.....192
2.7- Conclusione.....206
Capitolo 3: Le cifre del cinema iraniano e i temi italiani entrati nei Film Farsi..208
3.1- Introduzione del capitolo.....208

3.1.1- I registi iraniani come pubblico dei film italiani.....208
3.2- Il cinema in Iran.....213
3.2.1- Il cinema dal punto di vista della tradizione in Iran.....213
3.2.2- La dimensione del cinema iraniano e il cinema popolare.....215
3.3- I film iraniani adattati.....227
3.3.1- I temi dei film stranieri: la migliore fonte per i registi iraniani.....227
3.4- Le coproduzioni cinematografiche.....233
3.4.1- Le coproduzioni con Paesi stranieri.....233
3.4.2- Le coproduzioni con l'Italia.....239
3.4.3- Bernardo Bertolucci in Iran.....247
3.4.3.1- "La via del petrolio" lo schermo di sviluppo.....251
3.4.4- L'Iran come location per il film di Pasolini.....255
3.5- Un altro lato dell'industria cinematografica iraniana.....263
3.5.1- Cinema Diverso.....263
3.5.1.1- Una breve descrizione dei registi (Ghaffari, Golestan, Mehrjui, Kimiai, Karimi, Shirdel e Hatami).....270
3.5.1.2- L'approccio critico di questi registi ai problemi sociali.....274
3.6- Conclusione.....276
Conclusione.....278
Appendice dei titoli di film…….....……..…286
Bibliografia.....300
Pubblicazioni in persiano.....300
Pubblicazioni in inglese e in italiano.....313
Giornali e riviste:.....321
Riviste settimanali.....322
Riviste mensili e Riviste trimestrali.....322
Interviste a:.....323
Sitografia e Fonti degli archivi Online.....324
Appendice delle tabelle.....327
Tabella 1- *Indicatore di merci importante ed esportate (1332/1953-1338/1959)*……..327
Tabella 2- *Le statistiche delle importazioni ed esportazioni con l'Italia dal 1320/1941 al 1330/1951*……..327

Tabella 3- *Il valore del petrolio prodotto ed esportato dall'AIOC all'Italia*……327

Tabella 4- *La tabella mostra le esportazioni verso e le importazioni dall'Italia negli anni 1331/1952-1332/1953*…….……..……....328

Tabella 5- *Le statistiche delle importazioni dall'Italia dal 1341/1962 al 1354/1975*…..328

Tabella 6- *Stime Popolazione Urbana e Popolazione Rurale, 1900-1972*……...……....329

Tabella 7- *La quota dell'agricoltura nella produzione nazionale (percentuale)*……..…329

Tabella 8- *Urbanizzazione e ruralità in Iran (1335/1956-1390/2011)*…….…….....329

Tablella 9- *Modifiche percentuali annue nel valore dei settori chiave dell'economia iraniana, al netto di prezzi fermi al 1959*……..……330

Tabella 10- *Principali Indicatori Economici 1961-1974*……..…330

Tabella 11- *Popolazione, Popolazione Attiva, Economicamente Attiva, Occupata 1956-1977*……..…..331

Tabella 12- *Stima delle sale cinematografiche, 1936-1971*…….331

Tabella 13- *I biglietti venduti e la variazione di frequenza al cinema (a Tehran)*.….....332

Tabella 14- *Il grado di alfabetizzazione in Iran (1345/1966-1355/1976)*……..…332

Tabella 15- *I film stranieri con il permesso di proiezione (1331/1952- 1355/1976)*.…...332

Tabella 16- *I film Iraniani, Indiani, Arabi e Turchi con il permesso di proiezione (1348/1969- 1355/1976.*……..…….……..333

Tabella 17- *Numero di film prodotti per anno in Italia (1930 – 1956)*…….……....333

Tabella 18- *Numero di cortometraggi, film nazionali a lungometraggio, film di coproduzione (1960 – 1956)*……...……..…334

Tabella 19- *I film stranieri con il permesso di proiezione (1331/1952- 1355/1976)*..…..335

Tabella 20- *Quattro periodi comparativi (analisi comparativa) della società cinematografica iraniana prima della rivoluzione iraniana del 1979 (1309/1930-1357/1979).*……..335

Indice delle figure

Figura 1- *The scope of state functions*……..…….……...…....24

Figura 2- *The great wheel of culture in society (Adapted from Rosengren, 1984)*.……31

Figura 3- *Four types of relation between culture (media content) and society*.....…….....33

Figura 4- *I registi in quanto spettatori*…….…….…….....34

Figura 5- *La relazione tra film e società*…….…….....……..…36

Figura 6- *I cineasti influenzati dal cinema italiano*…….……..36

Figura 7- *Centro- periferia*…….…….…..….…….…...38

Figura 8- *Modello integrato*…….……..…….…….…..39

Figura 9- *Grafico dei redditi dello Stato dall'industria petrolifera iraniana dal 1966 al 1975*……..…83

Figura 10- *Diagramma della crescita delle città*……..…….…….…….…97

Figura 11- *L'importazione cinematografica (1952–1976)*…….……..……..……..107

Figura 12- *Il Grafico della percentuale di persone a cui piace maggiormente il cinema iraniano*…….……..109

Figura 13- *L'espansione della formula di Lasswell da parte di Richard Braddock*.……210

Figura 14- *Il modello dei gusti del pubblico e il contenuto multimediale*..……....211

Introduzione e prefazione

0.1- Breve illustrazione del lavoro

Questa tesi indaga lo sviluppo dell'industria cinematografica iraniana al tempo di Pahlavi II e l'influenza che l'industria cinematografica italiana ha esercitato nella sua evoluzione. L'analisi dei fatti viene vista soprattutto dalla prospettiva iraniana: la direzione della ricerca si basa sullo studio di materiali scritti in lingua farsi reperiti durante i soggiorni in Iran. Sebbene si tratti di un aspetto meno indagato, l'industria cinematografica iraniana è stata particolarmente influenzata dal cinema italiano negli anni dello Scià Mohammad Reza Pahlavi.

Come ricercatore di madrelingua farsi, parte dei testi, documenti storici e riviste da cui ho attinto, sono il frutto di vari soggiorni a Theran: ho analizzato saggi scritti in persiano sul doppiaggio, la diplomazia politico-economica, la diplomazia culturale e documenti storici relativi al tempo oggetto di studio. Questi documenti che ho reperito per la mia ricerca sono tratti dagli archivi iraniani. Inoltre ho consultato varie riviste pubblicate al tempo oggetto di studio (1950-1978), che ho trovato presso l'archivio dell'Università di Teheran (Center Document of Tehran University) e della "National Library and Archievs of I.R of Iran". In aggiunta ho intervistato Behrouz Mahmoudi Bakhtiari (docente dell'Università di Teheran), Mohammad Motmaenzadeh (produttore televisivo molto informato sul doppiaggio in Italia di film in persiano), il regista Fereydoun Jeyrani e Jalil Zarrineh, doppiatore dei film italiani in persiano attivo durante gli anni Cinquanta e altri esperti rispetto l'argomento trattato. Tutti i testi in persiano sono stati tradotti da parte dello scrittore della tesi e inseriti in lingua originale nel corso del trattato.

Durante il periodo preso in esame nel corso della trattazione, il petrolio ha funzionato come un motore di modernizzazione per l'Iran ed il cinema come mezzo moderno e tecnologico è stato utilizzato come una vetrina mostrando ai popoli una nuova cultura derivata dall'Occidente. Difatti il cinema mostrando sia i film stranieri, sia i film iraniani, ha accelerato gli obiettivi culturali di regime Pahlavi facendo conoscere a una società tradizionale e in particolar modo musulmana Sciita la modernità del mondo esterno. Un altro aspetto importante è che dalla creazione Stato-nazione, l'Iran è entrato in una forma nuova nel contesto delle connessioni esterne con gli altri all'inizio della dinastia di Qajar[1]: quest'ultima

1 Nell'epoca Qajar (la dinastia Qajar, fondata da Mohammad Khan Qajar) e in particolare la seconda metà del

ha fatto da sfondo per i rapporti internazionali del paese in una forma moderna nel periodo di Pahlavi I[2]: questa strattura, accanto ai programmi di modernizzazione guidato da Pahlavi I, aveva portato il Paese in una fase nuova per le sue relazioni con gli altri Paesi del mondo e in particolar modo con l'Italia.[3]

Dopo l'epoca di Pahlavi I, il potere per la gestione del Paese è stato diviso in un triangolo; 1- gruppi politici, 2- intervento degli Paesi stranieri come l' URSS e l'Ingilterra, 3- la dinastia

---

XIX secolo, quando il potere era nelle mani di Nasser-al-Din Shah Qajar, i principali attori nelle politiche iraniane erano russi e inglesi, ma vennero gettate le basi diplomatiche per nuovi rapporti (durante il passaggio dalla diplomazia semplice alla diplomazia classica) con l'Italia e gli Stati Uniti. In effetti il tentativo di stabilire relazioni diplomatiche con gli Stati Uniti era iniziato prima ancora che con l'Italia, al tempo della cancelleria di Amir Kabir, tuttavia un'ambasciata del governo statunitense non venne istituita in Iran fino al 1883 (con l'arrivo dell'ambasciatore Samuel Green Benjamin a Tehran), e alla quale corrispose cinque anni più tardi l'apertura di un'ambasciata iraniana a Washington (presieduta dall'ambasciatore Hajji Husseinghulli Khan, figlio di Mirza Agha Khan Nouri).

Le relazioni con l'Italia (ormai unificata grazie agli sforzi del Conte di Cavour e di Giuseppe Garibaldi) presero forma durante l'epoca Qajar. Nel 1861 il Re di Sardegna Vittorio Emanuele II, quello stesso anno proclamato anche Re d'Italia, inviò a Tehran il Barone Marcello Cerruti come rappresentante del governo italiano. Dagli sviluppi di questo contatto nacque il 'Trattato di amicizia e commercio', firmato il 29 settembre 1862 dal Ministro degli Esteri iraniano Mirza Said Khan. Nel 1886 i due governi stabilirono ambasciate nelle reciproche capitali: Nariman Khan Qawam al-Saltaneh fu inviato come ambasciatore a Roma, e il Barone Alessandro Ranato a Tehran. A questo punto, le relazioni tra i due Paesi erano cordiali e regolari. [A. Houshang Mahdavi 1355/1976, *Tarikh ravabet khareji Iran ["La storia delle relazioni estere"]*, vol. II, Tehran: Katibe, p. 311].

2 Di fatto Pahlavi I ha preso il potere con la Rivoluzione Costituzionale iraniana che si opponeva alla dinastia Qajar e mosse i primi passi nel 1906. Nel 1908 venne soppressa, ma riemerse nel 1909 e proseguì fino al 1911. A seguito di questa rivoluzione in Iran venne istituito un nuovo Parlamento (chiamato "Majles Shoraye Melli").

3 In epoca post-Costituzionale, le relazioni estere dell'Iran furono influenzate dalle crisi interne ed esterne. Il governo iraniano non riuscì quindi ad instaurare relazioni significative con Stati europei come l'Italia, fino all'ascesa al trono di Reza Khan Pahlavi, sostenuta dagli inglesi, e la conseguente fine del regno Qajar durato più di cento anni. Nell'epoca dei Pahlavi la presenza occidentale fu maggiore, a partire dal regno di Reza Khan e dalla vicinanza delle sue politiche alla Germania. In quest'epoca i tedeschi erano coinvolti sotto molti aspetti nello sviluppo dell'Iran, si pensi ad esempio ai privilegi sulla posta aerea in Iran nel 1927 o alla costruzione di una sezione delle ferrovie settentrionali nel 1928, o anche alla gestione degli affari della Banca Nazionale, affidata ad esperti tedeschi negli anni '30. Dopo l'ascesa al potere di Hitler nel 1934 le relazioni commerciali tra i due Paesi entrarono in una nuova fase, grazie alla quale nell'arco di cinque anni le esportazioni tedesche in Iran quintuplicarono, e la Germania divenne il maggiore acquirente di materie prime esportate dall'Iran. [A. H. Mahdavi, *op. cit.*, p. 382].

Naturalmente, per via della vicinanza tra Germania e Italia, anche Reza Khan riconosceva l'Italia come alleato fidato, e ricevette da essa un importante sostegno per la ricostruzione della propria Marina.

Ovviamente le strette relazioni dell'Iran con i Paesi che avrebbero creato l'asse Roma-Berlino non erano viste di buon occhio dai sovietici e dal Regno Unito. [Ivi, p. 383]. In generale, durante l'epoca di Reza Shah le relazioni coi tedeschi erano in espansione, dato che, per via della costruzione di fabbriche e dell'utilizzo di varie miniere, il Paese aveva bisogno di specialisti e operai stranieri, che potevano provenire dalla Germania e dall'Italia. [Emad- deddin Fayyazi 1393/2014, *Tarikh ravabet bein Iran va Italia ["La storia delle relazioni tra Italia e Iran"]*, Tehran: Islamic Azad University, p. 43].

Per altri esempi di diplomazia in quest'epoca è possibile fare riferimento al Trattato di amicizia con l'Italia, firmato il 14 shahrivar 1308 (5 Settembre 1929) tra i due governi, e ratificato il 14 ordibehesht 1309 (5 Maggio 1930), gesto che ne sottolineò l'impegno reciproco. Il trattato fu firmato da Mehdigholi Khan Hedayat (il Primo Ministro) per l'Iran, e per conto dell'Italia dal rappresentante plenipotenziario dell'Italia a Teheran. [Archivio della Repubblica Islamica del Parlamento Iraniano. Centro di ricerca del Parlamento

ereditata al Mohammad Reza.[4] Proprio per l'età giovane dello Scià e dell'interfrenza dei poteri stranieri, per circa un decennio il turno della gestione del Paese è arrivato ai gruppi politici e l' Iran per la prima volta ha sentito il gusto di un ambiente libero e democratico.

Approfondiremo più avanti che i redditi del petrolio non giocarono subito un ruolo importante dell'economia di Paese, ma è in questo periodo che il progetto di nazionalizzazione del petrolio ha inizio.[5] Con l'inizio dello sforzo di Mossadeq per la nazionalizzazione petrolifera e vendere il petrolio nazionalizzato attestiamo uno sforzo commerciale che troverà massima crescita nel rapporto bilaterale con l'Italia dopo la costruzione del Consorzio Petrolifero e con la presenza dell'ENI.[6]

Quindi il rapporto petrolifero e commerciale tra i due Paesi, essere nel Blocco Occidentale e la volontà da ambo le parti di seguire una politica indipendentemente, hanno favorito le relazioni culturali tra i due paesi.[7]

Perciò lo scopo di questo trattato è rispondere alla domanda sul perché si sia sviluppato un rapporto cinematografico tra l'Italia e l'Iran, come esso sia successo, come si sia manifestato nel cinema iraniano e in che modo abbia contribuito alla crescita di quest'ultimo. Per farlo,

---

Islamico della Repubblica Islamica dell'Iran 14/02/1309 (5 maggio 1930), [http://rc.majlis.ir/fa/law/show/91992?].

4 All'inizio della Seconda guerra mondiale, in seguito all'occupazione dell'Iran da parte delle forze sovietiche e britanniche, il potere fu trasferito il 25 Settembre 1941 nelle mani di Mohammad Reza Pahlavi (Pahlavi II), dando il via alla dinastia Pahlavi, che sarebbe durata fino alla rivoluzione islamica (1979).

5 L'epoca della nazionalizzazione dell'industria petrolifera in Iran rappresentò un punto di svolta contro la presa inglese sulla regione, fatti che esamineremo più approfonditamente nella tesi.

6 Durante gli anni di Mossadeq, nonostante i desideri dei due Paesi di consolidare il rapporto commerciale e petrolifero, a causa dell'intervento del potere britannico sul petrolio nazionalizzato iraniano, questa relazione non è cresciuta in un modo significativo. Però interessante notare che esattamente in questo periodo sono arrivati in Italia i primi gruppi dei doppiatori e importatori dei film italiani in Iran. Ad ogni modo, risolta la questione del petrolio nazionalizzato iraniano attraverso la costituzione del Consorzio (le Sette Sorelle), le relazioni commerciali e culturali tra i due Paesi sono cresciute per due motivi: 1. entrambi i dei Paesi erano in Blocco Occidentale e avvicinate al centro potere (gli Stati Uniti); 2. per alcune zone petrolifere rimaste libere, l'Iran poté stipulare il contratto petrolifero sovranamente: questo fortunatamente è successo tra l'Italia e l'azienda ENI.

7 L'espansione delle relazioni politiche tra Iran e Italia si estende anche ai legami culturali e artistici, un argomento ben documentato durante il periodo preso in esame (1950-1978); in effetti, dopo l'espansione delle relazioni commerciali (legate al petrolio), si assiste ad un irradiamento delle relazioni culturali e in particolare cinematografiche. Ma tutto questo era già iniziato almeno mezzo secolo prima:
«L'avvio delle relazioni politiche tra Iran e Italia dovrebbe essere visto come un nuovo inizio in termini di attenzioni che entrambi i Paesi dedicavano alla reciproca cultura e letteratura. Forse la conseguenza culturale più importante dell'allargamento di queste relazioni è stata la maggiore opera letteraria sull'Iran realizzata in occidente, la traduzione completa dello Shāh-Nāmeh di Firdusi in lirica italiana. Questa opera epica ed unica sull'Iran fu realizzata dallo scienziato e letterato italiano Italo Pizzi.» [E. Fayyazi, *op. cit.*, p. 37.]
«در حقیقت آغاز روابط سیاسی میان ایران و ایتالیا را باید سرآغازی نو برای توجه دوکشوربه فرهنگ و ادب یکدیگر تلقی کرد، شاید مهمترین نتیجه فرهنگی گسترش این روابط، بزرگترین کار ادبی است که تا کنون درباره ایران در مغرب زمین صورت گرفته و آن ترجمه کامل شاهنامه فردوسی به شعر ایتالیایی است. این اثرحماسی بی‌نظیرایرانی توسط ادیب و دانشمند بزرگ ایتالیایی به نام <Italo Pizzi> صورت گرفت.»

sarà necessario approfondire gli argomenti del petrolio, del cinema popolare, del cinema intellettuale e del doppiaggio cinematografico in iraniano effettuato in Italia.

Di fatto l'influenza del cinema italiano sul cinema iraniano é, come accennato in precedenza, un campo d'indagine poco indagato: per esaminare questo rapporto non esiste un modello preciso di studio. Per tale ragione e per portare avanti l'analisi, ho scelto un modello integrato: una sintesi di vari principi che, considerando i fatti in prospettiva, mette a fuoco gli argomenti considerati dalla tesi. Pertanto, al fine di rispondere a queste domande e perseguire lo scopo della tesi, spieghiamo ora alcuni principi generali utilizzati nel corso della trattazione per illustrare questa relazione cinematografica.

0.2- La struttura della tesi e approccio teorico della tesi

0.2.1- Lo sviluppo delle relazioni italo-iraniane nel quadro della Guerra Fredda

Come già accennato lo scopo di questo trattato è rispondere alla domanda sul perché si sia sviluppato un rapporto cinematografico tra l'Italia e l'Iran, come esso sia successo, come si sia manifestato nel cinema iraniano e in che modo abbia contribuito alla crescita di quest'ultimo. Pertanto approfondiremo gli argomenti del cinema popolare, del cinema intellettuale e del doppiaggio cinematografico in iraniano effettuato in Italia.

Nel trovare le cause e le modalità dell'influenza del cinema italiano in Iran, dato che in questa relazione cinematografica il contributo degli italiani all'economia iraniana e la conseguente ricerca del cinema iraniano furono molto più ampi rispetto alla presenza degli iraniani in Italia, questa ricerca opererà una critica interpretativa e, spiegando e riaffermando alcuni elementi storici, cercherà di scoprire come e perché questa relazione sia esistita, al fine di esaminare i fattori che la influenzarono positivamente o negativamente. Ovviamente, è bene notare come l'attenzione principale della tesi sia riservata al Paese d'arrivo, cioè l'Iran, in termini di produzione filmica. Per fare tutto questo ci si è anche avvalsi dell'uso e del supporto di biblioteche, docenti, giornali e riviste, e interviste con personalità di spicco attive nel settore. Infatti, dopo la Seconda guerra mondiale, con l'inizio della Guerra Fredda[8] e il

8 La lotta geopolitica globale tra il sistema bipolarista degli Stati Uniti e URSS, come dice Mohammad Jafar Javadi Arjuomand, era basato sulla sicurezza mondiale. [M. Jafar Javadi Arjuomand, *Ta'asir jahani shodan farhang bar diplomacy omomi dar siasat khareji iran (Impatto della globalizzazione della cultura sulla diplomazia pubblica nella politica estera dell'iran),* «Islamic Revolution Studies, A Quarterly Scentific-Research Journal», Vol 10, n.34, Autumn 2013, p. 167].
Ogni Blocco proponeva i propri modelli da fare adottare al mondo, tra cui anche la lotta culturale. Questo scontro culturale tra le due superpotenze è evidente nelle loro produzioni cinematografiche durante l'epoca

collocamento dei Paesi all'interno di uno dei due Blocchi, i loro sistemi amministrativi, economici e sociali si allinearono a quelli degli Stati Uniti per l'Occidente e dell'URSS per l'Oriente; così la globalizzazione è emersa sia nei paesi del Blocco Occidentale che in quelli del Blocco Orientale. Nel caso dell'Iran e dell'Italia, entrambi i Paesi, nonostante le rispettive antiche civiltà e culture[9], furono posti sotto l'egida del Blocco Occidentale, da un lato perché dopo la guerra l'Italia aveva un forte bisogno di ricostruzione, dall'altro perché l'Iran era in via di sviluppo e aveva un forte bisogno di modernizzazione. Ma il desiderio dello Scià per la

della Guerra Fredda, quando ognuna delle superpotenze aveva una filmografia ideologica e utilizzava i film per dar valore al comunismo o al capitalismo e per poter trasformare la vita ideale della gente:
«Hollywood came under tremendous pressure to establish its anticommunist credentials once U.S.- Soviet diplomatic relations froze soon after the defeat of fascism in 1945.» [Tony Shaw, Denise J. Youngblood, *Cinematic Cold War: the American and Soviet struggle for hearts and minds*, Lawrence (KS), University Press of Kansas, 2010, p.19].
Nel periodo della guerra era forse il contrario:
«During the war, American filmmakers, like their Soviet counterparts, played an enthusiastic, imaginative, and vital role in the struggle against facism.»[Tony Shaw, Denise J. Youngblood, *op. cit.*, p.18].
Ma, in questa situazione, le opere di alcuni artisti sono state utilizzate da entrambi le parti, come nel caso di Arthur Miller:
«Internationally his plays had helped to create a certain respect for American culture, showing that there were also dissenting and critical voices to be heard. In this way Miller became an unofficial cultural ambassador for the United States. Yet back home his plays were accused of being communist propaganda and were consequently banned and withdrawn. On the Soviet side, meanwhile, Miller's works were often favourably received for their condemnation of capitalism, until changes in the political climate during the 1960s once again caused his plays to fall out of favour. Paradoxically, Miller's work could thus both be utilised as propaganda and dismissed by both camps.» [G. Scott-Smith, J. Segal, P. Romijn (eds.), *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, p.5]. Per maggiori informazioni vedi il capitolo 1 dello stesso libro.

9 Come ha scritto Fayyazi:
«La storia delle relazioni tra i due Paesi può essere considerata come la storia delle relazioni culturali tra Oriente e Occidente, dei quali per più di 2000 anni i due Paesi si potrebbero considerare ottimi rappresentanti.» [E. Fayyazi, *op.cit.*, p. 21.]
« تاریخ مناسبات دو کشور را درواقع می‌توان تاریخ مناسبات فرهنگی و تمدنی میان شرق و غرب دانست. زیرا بیشتر 20 قرن این دو کشور یکی نماینده شرق و دیگری نماینده غرب بوده اند.»
Il sopraggiungere dell'Islam in territorio persiano e la sua accettazione da parte della popolazione coincise con un lungo controllo della regione da parte prima degli arabi e poi dei mongoli (periodi durante i quali il Paese non fu indipendente), ciò comportò il cambiamento delle relazioni con l'area mediterranea:
«Queste relazioni erano più culturali, e almeno fino all'arrivo dei mongoli non fu possibile intavolare relazioni economiche e politiche significative.» [Ivi, p, 23.]
«این روابط بیشتر بار فرهنگی داشت و حداقل تا عصر مغولان شاید روابط اقتصادی و سیاسی قابل توجهی وجود نداشت.»
In generale, le relazioni tra la Persia e le altre civiltà, tenendo conto sia dell'approccio diplomatico sia di altre tecniche di interazione con il mondo, hanno storicamente vissuto alti e bassi nel corso dei secoli:
«Contatti diplomatici, politici e militari per relazioni commerciali e scambi reciproci di credenze religiose.» [Roger Savory, *Iran Under the Safavids*, Cambridge University Press, llustrata, 1980, tradotto in persiano: *Iran asr Safavi*, Kambiz Azizi, Tehran, Nashr Markaz, 1385/2006, p.100.]
«تماس های دیپلماتیک، سیاسی و نظامی؛روابط تجاری و مبادله متقابل عقاید مذهبی.»
Dopo l'entrata dell'Islam in Iran per tanti anni non è esistito uno Stato iraniano, le relazioni diplomatiche di questo periodo non possono essere classificate come diplomazia "dell'Iran". Bisogna comunque menzionare come, a partire dall'occupazione mongola, gli scambi commerciali e le relazioni politiche si intensificarono, e mercanti veneziani e genovesi furono interessati a commerciare con la Persia. Questo commercio proseguì durante il regno degli Ak Koyunlu e dei Safavidi. Durante il regno degli Ak Koyunlu gli sforzi fatti per avvicinare l'Iran e Venezia non portarono a grandi risultati. Dopo la morte del potente sovrano Uzun Hasan

modernizzazione proveniva direttamente dagli Stati Uniti, che introdussero elementi culturali e sociali occidentali, per quanto superficiali. Nel caso del cinema iraniano (negli anni '50 e '60), questa influenza si manifestava sotto forma di imitazione del cinema americano e italiano, soprattutto nel cinema iraniano popolare. Ad ogni modo, l'essere parte del Blocco Occidentale non fu l'unico motivo dell'espansione bilaterale delle relazioni, tanto che entrambi i Paesi ebbero contatti sia nel campo cinematografico (l'influenza del cinema intellettuale italiano sul Cinema Diverso iraniano), che in ambito economico (il caso della

---

nel 1478 i veneziani strinsero un accordo di pace con l'Impero Ottomano che pose fine ad una guerra durata 16 anni. Le relazioni tra i due governi non erano significative, per via della debolezza dei successori di Uzun Hasan. [Mohammad Hosein Kavousi, *Asnad ravabet Dolat Safavi ba hokomat Italia (documents of Safavid government relations with the Italian government)*, Tehran, Nashr vezarat omor Khareje, 1379/2000, p. 3].

Ad ogni modo, le relazioni della Persia con l'Occidente raggiunsero il punto più alto durante il periodo safavida, e in particolare durante il regno dello Scià Abbas Safavi, quando gli ambasciatori dello Scià, Hossein Ali Beyk Bayat e Anthony Shirley, si recarono a Venezia in suo nome per aprire un dialogo. In generale, le relazioni economiche tra i due regni fiorirono, motivo per il quale mercanti e viaggiatori veneziani si recavano in Persia durante il periodo safavida:

«In epoca safavida, il più famoso viaggiatore italiano, Pietro Della Valle, arrivò in Iran, e il suo diario di viaggio è uno delle migliori opere straniere sull'Iran dell'epoca safavida.» [E. Fayyazi, *op. cit*., p, 33.]

«درعصرصفویه معروفترین جهانگرد ایتالیایی یعنی <پیترودلاواله> به ایران آمد و سفرنامه او از بهترین آثار خارجی درباره ایران عصر صفوی است.»

In effetti, la religione Sciita fu proclamata in Iran come religione ufficiale del Paese durante la dinastia dei Safavidi (1502-1736), che nel periodo di Shah Abbas raggiunse il suo apice:

«it reached its height during the reign (1587–1629) of King Abbas the first (Abbas the Great). He drove out the Portuguese, who had established colonies on the Persian Gulf early in the 16th century. King Abbas also established trade relations with Great Britain and reorganized the army.» [Abdolmehdi Riazi, The Four Language Stages in the History of Iran, (pp. 98- 113) in: *Decolonisation, Globalisation: Language- in-Education Policy and Practice*, cura di: Angel M.Y. Lin, Peter W. Martin, Publisher: Multilingual Matters, 2005, p. 99.]

Dopo l'era safavide, durante il regno dello Scià Nader Afshar e della dinastia Afshar vennero allacciati nuovi collegamenti con altri Paesi europei (ad esempio la Gran Bretagna). Successivamente Scià Nader Afshar, Karim Khan prese il potere ed ebbe inizio la dinastia Zandieh: la pace fu ristabilita e i rapporti con l'Europa ripresero. Gli scambi avvenivano principalmente con la Gran Bretagna, e in misura minore con Francia o Olanda. [A. Hooshang Mahdavi, *Tarikh ravabet khareji Iran (Iran's Foreign Relations),* Vol. II, Tehran, Katibe, 1355/1976, p. 174.]

La firma dell'accordo tra la Gran Bretagna e Karim Khan Zand nel 1763 d.C. garantì il diritto di commercio con cittadini inglesi e lo stabilimento di una stazione commerciale a Bushehr, oltre a consentire loro scambi con i porti del Golfo Persico senza tariffe doganali. Tutto questo andava a vantaggio degli inglesi, ma il loro status di favore andò perso in seguito al loro fallimento nel liberare l'isola di Khark dal brigante Mir Mohanna, ragion per cui Karim Khan ordinò la chiusura delle stazioni inglesi e l'espulsione dei loro cittadini da Bushehr nel 1769. Gli inglesi fecero quindi di Basra il loro centro economico nella regione, e da allora ebbero inizio le provocazioni ai danni della Persia. [Ivi, p. 177-179.]

Dopo la morte di Karim Khan finì con lui la pace in Persia, ed ebbe inizio una lotta per la successione al trono. Gli inglesi colsero questa opportunità per occupare l'isola di Qeshm e stabilirvi la propria base operativa nel Golfo Persico, dalla quale successivamente iniziarono ad espandere la propria area di influenza nella regione e a monopolizzarne il commercio:

«Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, l'Iran e il Golfo Persico venivano considerati dagli inglesi come una barriera protettiva per l'India, ragione per cui si adoperarono per garantire l'unità e l'indipendenza di un Iran sotto la loro influenza e il loro controllo, che si opponesse ad altri paesi europei come la Francia e la Russia.» [A. H. Mahdavi, *op. cit.*, p. 184.]

«دراواخر قرن 18 و اوایل قرن نوزدهم ایران و خلیج فارس از نظر انگلیسی‌ها به صورت حفاظ و حصار سرحدات هند در آمد.به این جهت، از این تاریخ سیاست خودرا بر حفظ استقلال و تأمین وحدت ایران زیر نفوذ و نظارتخودشان قرار دادند تا سدی در برابر سایر

ENI), dal momento che tali relazioni affondavano le proprie radici in epoche remote:

> A partire degli anni Cinquanta, i rapporti politici dell'Italia con l'Iran, in quanto Paese strategico nell'area mediorientale, avevano contribuito molto all'avvio e rafforzamento della politica neoatlantica italiana.[10]

Quindi, schematizzando, possiamo stilare due domande:

1- La presenza di questi due Paesi nel Blocco Occidentale e la cultura occidentale globalizzante hanno allargato le relazioni cinematografiche tra Iran e Italia?

2- In quale misura i due Paesi hanno espanso questa relazione nei termini delle proprie culture indipendenti?

Come risposta si consideri che il trattato istituisce quattro elementi (variabili) come principi prescrittivi:

1. La cultura dominante del Blocco Occidentale (il capitalismo tra gli Stati facenti parte del Blocco come variabile esterna indipendente).
2. La cultura islamica e tradizionale nel Paese come variabile interna indipendente.
3. Le politiche estere e interne dell'Iran come variabile dipendente (dal petrolio).
4. La diplomazia pubblica dell'Iran come variabile mediatrice.

Agli attributi qui elencati viene data la parola "variabile", poiché ciascuno di questi indicatori può essere modificato in base alle condizioni di tempo e luogo. Inoltre si tenga presente che la diplomazia di ogni Paese (interagendo con il mondo esterno) è il risultato di diversi fattori determinati da più condizioni.

Per quello che riguarda la prima variabile, generalmente la diplomazia americana in Iran è considerata una variabile costante nel periodo in esame, perché non si sono succeduti cambiamenti fondamentali. Riguardo alla diplomazia americana durante la Guerra Fredda in Iran Mehrzad Boroujerdi ha citato Henry Precht, (responsabile per la questione Iraniana del Dipartimento di Stato americano, 1978-1981), il quale ha affermato che durante la Guerra Fredda l'America aveva tre obiettivi importanti: la preservazione di Israele nel Medio Oriente, la non-influenza dell'Unione Sovietica nel Medio Oriente e il continuo flusso di petrolio a buon mercato dal Medio Oriente al mondo.[11] A conferma di ciò che è stato detto, Precht parla

---

كشورهای اروپایی نظیر فرانسه و روسیه باشد.»

10 Soroor Coliaei, *Le relazioni Italo-Iraniane negli anni Settanta: aspetti politici ed economici*, in: *Europa e Medio Oriente (1973-1993)*, cura di: L.Monzali, F. Imperato, R. Milano, G. Galassa, 2017, p. 425.

11 Mehrzad Boroujerdi, *Siasat khareji Amrica dar ghebal Iran (La politica estera degli Stati Uniti nei confronti dell'Iran)*, Rilasciato su Radio *Farda*, in un'intervista con Tirdad Ehsani nel 22 febbraio 2008,

anche della politica estera degli Stati Uniti nell'intervista con Charles Stuart Kennedy del 2000, come segue:

> Our policy of support for the Shah remained unchanged.[12]

Altrove Precht continua affermando che gli Stati Uniti avevano trovato un buon mercato in Iran:

> I thought the political section was not very impressive because they had nothing to do. The economic section had more to deal with commercially. Iran was buying a lot.[13]

Ad ogni modo, lo Scià nutriva il desiderio di sviluppare la propria forza militare e di sicurezza.[14]

In generale, l'Iran ha sempre goduto di un grande potenziale per le relazioni di potere per via della sua posizione geografica (punto di connessione tra Oriente e Occidente, anche adiacente al Mar Caspio a Nord e al Golfo Persico da Sud, corridoio principale per trasferire la maggior parte di petrolio necessario nel mondo) e delle sue risorse naturali, come petrolio, gas e miniere.[15]

[http://mehrzadboroujerdi.com].

12 Henry Precht, *The Association for Diplomatic Studies and Training Foreign Affairs Oral History Project*, Intervista con Charles Stuart Kennedy, Library of Congress, March 8, 2000, p. 49, [http://www.loc.gov/item/mfdipbib000947].

13 Ivi, p. 43.

14 In effetti, Mohammad Reza Pahlavi, per perseguire l'obiettivo di trasformare l'Iran in una grande potenza della regione, tra gli anni 1953 e 1979 acquistò continuamente una quantità persino eccessiva di armi e armamenti dagli Stati Uniti:

«A major feature of this period was an ever escalating arms relationship between Iran and the US which progressively grew both qualitatively and quantitatively throughout the Cold War from a relatively minor aid relationship into a major arms credit partnership; within which Iran became the US's largest arms export customer by 1971.» [Stephen McGlinchey, *Building A Client state: AmericAn Arms PoliCies towards iran, 1950–1963*, cejiss, 2012, pp. 15-16], [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0].

Ma questa situazione mutò negli anni '60, e l'Iran divenne un partner per l'America:

«The transformation was characterized by frequent difficulties and disagreements as the Shah's demands and Washington's ability and/or desire to fulfill those demands rarely coalesced until the twilight of the Johnson Administration.» [Stephen McGlinchey, *Lyndon B. Johnson and Arms Credit Sales to Iran 1964–1968*, «Middle East Journal», vol 67, n. 2, spering 2013, p. 1].

Ad ogni modo, ci sono vari articoli e libri che riguardano la politica dello Scià per la gestione del Paese e l'alleanza con l'America, tra cui si possono menzionare: [E. Abbasi, *Dolat pahlavi va tose-eye eghtesadi (Lo stato di Pahlavi e l'espansione economica)*, Tehran, Markaz asnad enghelab eslami, 1383/2004]; [M. Asef, *Mabani idelogic hokomat dar doran Pahlavi (I fondamenti ideologici dello stato in periodo di Pahlavi)*, Tehran, Entesharat Markaz Asnad, 1384 /2005]; [M. Behnod, *Dolat haye iran az Seyed Zia ta Bakhtiar (Governatori dell'iran dal periodo di Seyyed Ziad al periodo di Bakhtiar)*, Tehran, Javdan, 1367/1988]; [H. Fardost, *Zohor va Soghot Pahlavi (La nascità e la caduta il regime Pahlavi)*, Tehran, Ettelaate, 1370/1991]; [M. Hadidi, J. Mafizade, *Pahlavi-ha(Pahlavi)*, Tehran, Moasse motaleate Tarikh moaser Iran, 1378/1999]; [A. ALam, *The Shah and I: The Confidential Diary of Iran's Royal Court, 1969-1977*, New York, I.B. Tauris, 1991].

15 Di fatti lo Scià, basandosi su questi stessi elementi e sulle entrate petrolifere gradualmente in espansione, pensava continuamente al rafforzamento e all'espansione della potenza militare dell'Iran con il sostegno e

Ma, al di là del desiderio del governo iraniano di acquisire potere militare, l'Iran era completamente sottomesso all'accettazione della cultura occidentale importata, e addirittura favoriva questo processo. In particalare la cultura capitalistica esportata dagli Stati Uniti in Iran, per via dello Scià loro alleato, fu una costante principale che non fu mai ostacolata dal regime, ma al contrario sempre sostenuta.

Il secondo punto preso in esame durante lo svolgimento della tesi considera la cultura islamica tradizionale: quest'ultima sempre in disaccordo con le politiche scelte dallo Scià della Persia rispetto all'alleanza con il Blocco Occidentale, costituisce variabile interna indipendente per un paese come l'Iran.

Il terzo punto come variabile dipendente dal petrolio considera il rapporto tra Iran e gli altri Paesi. Rispetto al rapporto con gli Statui Uniti l'Iran aveva costante bisogno del supporto americano, e per tutto il periodo preso in esame non venne mai considerato una potenziale minaccia da parte degli Stati Uniti. In effetti la fiducia riposta sull'America aumentò in seguito alla Seconda guerra mondiale: esempio lampante fu il caso dell'Azerbaijan, dove con il sostegno sovietico i separatisti tentarono di scindersi dall'Iran, ma vennero messi a tacere dall'esercito dello Scià supportato dagli americani. In aggiunta, la fiducia totale dello Scià aumentò dopo l'intervento degli Stati Uniti nel colpo di Stato del 19 Agosto 1953 contro il governo di Mosaddeq e il loro coinvolgimento nella nazionalizzazione dell'industria petrolifera iraniana: la presenza statunitense in Iran crebbe ancora, fino a quando tra tutti i Paesi esteri essi erano quelli con la maggiore influenza. Reciprocamente però l'Iran era fondamentale per gli Stati Uniti per via della vicinanza geografica all'Unione Sovietica e delle sue risorse petrolifere.[16] Ad ogni modo, la politica interna ed estera dell'Iran ha funzionato da variabile dipendente dal petrolio: da un lato ha favorito lo sviluppo dell'Iran e del suo cinema, e dall'altro ha svolto un ruolo importante nelle relazioni economiche e politiche tra Iran e Italia.[17]

---

l'aiuto degli americani (i quali scacciando gli inglesi dal Golfo Persico ne avevano assunto il controllo), e in una certa misura riuscì a raggiungere il proprio obiettivo:

«Shah Mohammad Reza Pahlavi of Iran used American fears of Communism to gain increased financial aid, military support, and influence in the United Nations.» [April R. Summitt, *For a White Revolution: John F. Kennedy and the Shah of Iran*, «The Middle Est Journal», autumn 2004, 58, 4, ProQuest, p. 560.]

16 Negli anni '60 le politiche estere iraniane virarono verso la distensione con l'Unione Sovietica e il Blocco Orientale, benché gli Stati Uniti rimasero il maggiore alleato nella regione dell'Ovest-Asiatico fino al 1357/1978.

17 L'espansione delle relazioni economiche tra Iran e Italia iniziò nel dopoguerra per via della questione del petrolio, e dopo la nazionalizzazione di quest'ultimo e l'ingresso dell'Eni in Iran esse entrarono in una nuova fase - tutti argomenti che saranno discussi più nel dettaglio nel Capitolo 1.

Difatti, i rapporti tra "governo – amministrazione dell'economia", "governo – amministrazione della società" e "governo – relazioni con il mondo esterno" sono tre punti fondamentali nello studio della seconda epoca Pahlavi[18], e tutti quanti sono in qualche misura legati al petrolio. Riguardo al governo e alla società, la sfida interna più gravosa del regime Pahlavi fu la trasformazione della struttura sociale tradizionale, cambiamento che prima di Mohammed Reza era già stato avviato dal padre: quando Reza Shah[19] assunse il potere tentò di portarlo a compimento molto rapidamente, il tutto, naturalmente, grazie agli introiti petroliferi:

> The Pahlavi era, 1925–79, is the principal period discussed in Building Iran.[20]

Inoltre, nei casi di "governo-amministrazione della società" e "governo-relazione con il mondo esterno", il petrolio era ancora uno dei fattori chiave nelle relazioni estere intavolate dalle politiche di Pahlavi, i cui proventi costituivano un fattore per lo sviluppo del Paese e dell'urbanizzazione, seguiti dalla crescita della moderna borghesia e delle sale cinematografiche, nonché dall'ingresso nel paese di film occidentali, soprattutto italiani.

La relazione diplomatica tra Iran e Italia germinò dopo la Seconda guerra mondiale. Durante la guerra le relazioni tra Iran e Italia erano state troncate, come sancito dall'Accordo Tripartito firmato da Iran, Regno Unito e Unione Sovietica il 29 gennaio 1942. Dopo la fine della guerra però, nel 1946, vennero ristabilite,[21] e un primo trattato di amicizia venne firmato a Tehran nell'Ottobre 1950. Nel febbraio 1954 fu firmato un successivo trattato sul commercio, il soggiorno e la navigazione tra Iran e Italia, con il quale le parti si impegnavano a

---

18 Come ha confermato anche Homa Katouzian, dal 1963 al 1977 il potere del regime s'era consolidato, perché: «all opposition had been beaten, the oil revenues were accruing to the estate at a rapidly increasing (and later exploding) rate, and foreign powers, western as well as Soviet and Estern European, became more and more unicritical towards the regime, not least because of the absence of an organized and the incresing oil wealth.»[Homa Katouzian, *Arbitary Rule: a Comparative Theory of State, Plitics and Society in Iran*, «British journal of Middle Estern Studies»,1977, vol. 24, n.1, Art, Design & architecture Collection, (pp. 49-73), p. 72].

19 In effetti Reza Shah può essere considerato il fondatore dell'Iran moderno, perchè:
«Iran took an irreversible turn toward the creation of a modern nation-cum-society. Conscious of the customary one-dimensional portrayal of the many changes that took place between 1921 and 1941 as the outcome of a one-man show, the editors are at pains to chart a new course - one that avoids an exclusively state-centered, top–down approach.» [Rudi Matthe, (recensione di), *Culture and Cultural Politics under Reza Shah: The Pahlavi State***,** *New Bourgeoisie and the Creation of a Modern Society in Iran,* (ed), Bianca Devos e Christoph Werner, London, Routledge, 2014, «The Middle East Journal», vol. 69, n. 1, inverno 2015, p.148].

20 Talinn Grigor, *Building Iran: Modernism, Architecture, and National Heritage under the Pahlavi Monarchs,* New York: Periscope Publishing, 2009, Pamela Karimi, CAA.Reviews; New York New York: College Art Association, Inc. (June 15, 2011).

21 Dopo avere instaurato nuove relazioni, Fatollah Pakravan servì da primo Ministro plenipotenziario (وزیر مختاردرایتالیا), e dopo che l'ambasciata aumentò di importanza, fu Ambasciatore dell'Iran fino al 1948.

consolidare le relazioni economiche e marittime, permettendo inoltre ai cittadini di entrambi i Paesi di viaggiare liberamente sul suolo altrui.

Nel quadro delle relazioni bilaterali gli anni 1957 e 1958 furono i più importanti per le relazioni diplomatiche tra i due Paesi: durante il primo dei due fu firmato l'accordo petrolifero tra la National Iranian Oil Company e l'ENI. Inoltre, il Presidente della Repubblica italiana Giovanni Gronchi si recò a Teheran su invito dello Scià per negoziare questioni come il petrolio e il futuro sviluppo degli accordi tra i due Stati. A seguito di questi colloqui, il 24 novembre 1957 una delegazione d'affari italiana composta da 5 dirigenti di grandi banche e rappresentanti di 20 aziende e fabbriche italiane si recò a Tehran. Per ricambiare la visita del Presidente Gronchi, Mohammad Reza Pahlavi compì a sua volta un viaggio in Italia nel 1958, durante la quale molti accordi culturali e commerciali vennero firmati.[22]

Nei primi anni del decennio '60, le relazioni tra Italia e Iran entrarono in una fase di stagnazione, che può essere definito come il periodo con le minori relazioni politiche ed economiche tra i due Paesi dopo la Seconda guerra mondiale. Le ragioni di questo significativo declino nelle relazioni tra le due parti vanno cercate nei problemi interni che dovevano affrontare: da un lato l'Italia era nel pieno della crisi vissuta dal Governo Aldo Moro, e dall'altro il regime Pahlavi era sottoposto alla pressione americana di compiere riforme e aprire gli ambienti politici e sociali creati con la Rivoluzione Bianca del 1962[23], ma allo stesso tempo incontrava forti resistenze da parte dei suoi oppositori. L'apice del conflitto in Iran si raggiunse il 5 giugno 1963.[24]

Ad ogni modo, la crisi economica investì l'Italia all'inizio degli anni '60, fino a quando il Governo Aldo Moro riuscì finalmente a farvi fronte con l'implementazione di alcuni programmi economici.[25]In effetti, il ritorno della stabilità nei due Paesi (in Iran dopo la crisi del 5 Giugno 1963[26], in Italia dopo il superamento della crisi economica) coincise con

22 Alireza Azghandi, *Ravabet khareji Iran: 1320- 1357 (Le relazioni esteri dell'Iran: 1941- 1978)*, Teheran, Nashr Ghoms, 1395/2016, p. 439.

23 Tra il 1953 e il 1959 gli americani donarono quasi 900 milioni di dollari all'Iran e tra il 1960 e il 1962 fornirono al Paese ulteriore assistenza, sottoposto a riforme politiche ed economiche, per esercitare pressione sullo Scià affinché portasse avanti i progetti della Rivoluzione bianca. [Homayoon Katouzian, *Eghtesad Siasi dar Iran 1305-1357 (Economia politica dell'Iran, 1926-1978)*, Teheran, 1374/1995, p. 370].

24 Per via della Rivoluzione Bianca, gli oppositori guidati dall'Ayatollah Khomeyni lanciarono una forte protesta nel 1963. In seguito la rivolta del 5 giugno i leader del partito Fronte Nazionale vennero arrestati e Khomeyni fu esiliato prima in Turchia e poi in Iraq; l'ordine venne infine ristabilito dallo Scià. [Ervand Abrahamian, *Iran between the two Revolutions*, 1982, tradotto in persiano da: Ahmad Golmohammadi, Mohammad Ebrahim Fattahi, *Iran bein do Enghelab*, Tehran, Ney, 1384/2005, p. 524].

25 E. Fayyazi, *op. cit*, pp. 134-137.

26 L'Iran dopo la crisi politica interna del 1963 visse maggiori sviluppi sociali ed economici grazie in gran parte

rinnovate relazioni reciproche. Nell'aprile 1964 il Ministro degli Esteri italiano Giuseppe Saragat si recò a Tehran su invito del Governo iraniano, e nel settembre 1970 vi fu una seconda visita del Ministro degli Esteri italiano, ora Aldo Moro, in Iran. Moro venne invitato da Ardeshir Zahedi, il suo omologo iraniano, per discutere importanti sviluppi in campo culturale, politico ed economico; il risultato furono investimenti da parte di alcune compagnie italiane nel settore industriale iraniano, come la costruzione della centrale elettrica di Isfahan. I negoziati condussero anche all'aumento dei volumi di scambio, con l'intenzione di accrescere gli investimenti italiani nei programmi economici e di sviluppo iraniani. In seguito a questa visita anche il Ministro degli Esteri iraniano Zahedi si recò a Roma nei primi del Giugno 1971; al termine della visita venne rilasciata una dichiarazione congiunta nella quale le due parti rinnovavano i propri sforzi per il mantenimento della pace in Medio Oriente (sull'orlo della nuova guerra arabo-israeliana) e la riapertura del Canale di Suez. Durante l'ultimo decennio del regime Pahlavi, le relazioni tra Iran e Italia nel campo della politica, dell'economia e della cultura fecero progressi, ma la cooperazione petrolifera tra il 1974 e il 1978 fu una delle questioni più principali. Per questo la visita del presidente italiano Giovanni Leone in Iran fu molto efficace nel rafforzare le relazioni economiche tra i due Paesi. Con la diffusione dei movimenti di protesta nel 1977 gli italiani si dissero preoccupati, ma dichiararono formalmente di non avere intenzione di interferire negli affari interni dell'Iran.[27] Quando nel 1979 la Rivoluzione iraniana ebbe infine luogo, un nuovo capitolo nei rapporti tra i due Stati ebbe inizio. A riguardo, le politiche estere e interne di Pahlavi considerate come variabili dipendenti dal petrolio, verranno sviluppate più approfonditamente nel Capitolo 1.

Il quarto presupposto dello svolgimento della tesi considera la diplomazia pubblica iraniana come variabile di mediazione per fare avanzare la politica estera del Paese. Questo tipo di diplomazia era, in effetti, molto più attivo che in precedenza, grazie alla crescita economica, alle entrate petrolifere e alla gestione culturale di Farah (moglie dello Scià) a partire dalla metà degli anni '60. La diplomazia pubblica iraniana non aveva lo stesso effetto di soft power prodotto degli Stati più influenti, ma otteneva risultati nel campo culturale del Paese o nella

all'aumento delle rendite petrolifere. I ricavi totali del petrolio ammontarono a 555 milioni di dollari nel 1963, $958 milioni nel 1968, 1,2 miliardi nel 1971, 5 miliardi nel 1974, e con il quadruplicamento del prezzo del petrolio nel 1976 i ricavi impennarono fino a circa 20 miliardi di dollari. Da questo sviluppo economico derivarono il terzo e il quarto piano di sviluppo, che portarono alla costruzione di grandi dighe, all'allargamento di porti, allo sviluppo della rete ferroviaria e delle strade asfaltate. In questi anni anche gli intrattenimenti di massa si svilupparono, con la vendita di biglietti nei cinema che passò da 20 a 110 milioni. [E. Abrahamian. *op. cit.*, pp. 525- 526].

27 E. Fayyazi, *op. cit.*, pp.141-156.

propaganda, e in alcuni casi stabiliva una comunicazione culturale con altri non basata sull'interesse.

In ogni caso per esaminare la diplomazia pubblica e l'approccio culturale del regime Pahlavi alla politica estera iraniana si possono considerare due periodi distinti (gli anni ‘50/‘30 da una parte, e gli anni ‘60/‘40 - ‘70/‘50 dall’altra), durante i quali la diplomazia pubblica e le politiche culturali del Paese sono state altalenanti.[28] Naturalmente, grazie al miglioramento della situazione economica, si prestò maggiore attenzione alle questioni e ai rapporti culturali, come appare evidente nei rapporti con l'Italia. Dal punto di vista di questa tesi, ciascuno di questi periodi presenta elementi importanti: per gli anni ‘50/‘30 la diplomazia nel campo del petrolio e l'aumento della presenza commerciale ed economica dell'Italia, hanno consolidato e rafforzato i rapporti di diplomazia pubblica tra i due paesi, nonché l'aumento negli arrivi di film italiani dovuto agli studenti iraniani in Italia. Gli anni ‘60/‘40 e ‘70/‘50 hanno rappresentato la continuazione dell'importazione di film italiani iniziata nel decennio ‘50/‘30, mentre gli anni ‘70/‘50 le scelte di diplomazia pubblica iraniana, le cui politiche culturali erano finalizzate anche allo sviluppo, alla comunicazione e all'introduzione della cultura iraniana (come indicatore della quale possiamo usare il cinema). Ad esempio portando avanti i Festival del Cinema di Teheran e altri per bambini e adolescenti, o festeggiando La Celebrazione dei 2500 anni dell'Impero Persiano, in particolare le serie di cerimonie per l'anniversario della fondazione dell'Impero Achemenide, mostrarono l'identità nazionale nel processo di costruzione della nazione-Stato:

> Perhaps the best indication of this emblematic shift was symbolised by the constrasting commemoration for the millennium of Ferdowsi’s brith in 1934 and the 2500 th anniversary of the accession of Cyrus the Great in 1971.[29]

In breve, la diplomazia pubblica e culturale dell’Iran fu una variabile mediatrice per attuare le politiche estere dell’Iran in connessione con Italia, dipendente comunque dal petrolio.

Provando a rispondere alle prime due domande poste all’inizio dell’indagine, possiamo affermare che in seguito all’avvicinamento del Blocco Occidentale e la scelta della politica

28 Durante gli anni '60 lo Scià volendo applicare una politica nazionale indipendente cercò di espandere legami con l'Europa:
«in the 1960s and 1970s the Pahlavi regime expanded its relations with Europe as an option to reduce, if necessary, its political and economic dependency on the US.» [Adam Tarock, *Iran-Western Europe relations on the mend,* «British Journal of Middle Eastern Studies», 1999, vol. 26, n.1, p. 41].

29 Ali M. Ansari, *The Plitics of Nationalism in Modern Iran*, New York, Cambridge University Press, 2012, p. 34.

indipendente per il petrolio entrambi i paesi sono entrati in una via di amicizia più stretta. Ad ogni modo queste quattro variabili riconducibili al secondo principio guidano lo svolgimento della tesi e forniscono le linee guida dell'andamento della ricerca.

0.2.2- La creazione dello Stato moderno nella Persia del dopoguerra

La base per comunicare con altri Paesi si regola sull'esistenza di uno Stato (con un proprio Governo) come rappresentante di una nazione: è perciò necessaria la costruzione di uno Stato-nazione nel quale identificarsi, e per questo il rapporto tra Iran e Italia si rinsaldò dopo la formazione di questo processo in Iran. Dal punto di vista di questo trattato, il processo di creazione della nazione in Iran è iniziato con l'evoluzione in uno Stato moderno (cosa che fece per primo Pahlavi), che però non si è ulteriormente evoluto. Questo processo istituzionale ha un ruolo decisivo nelle relazioni internazionali, dove lo Stato è l'attore principale. Nella materia esaminata (il rapporto tra Iran e Italia), la creazione di uno Stato-nazione e la dipendenza di esso dal petrolio furono le ragioni per l'espansione dei rapporti commerciali con l'Italia, che cercava anch'essa nuovi mercati: così molti film italiani vennero proiettati in Iran. Difatti esistono varie teorie sia sulla creazione di uno Stato sia sulla costruzione della nazione, nessuna delle quali però giustifica le condizioni di quei giorni in Iran, ciononostante si farà menzione di alcune teorie esistenti nell'analisi delle relazioni tra i due Paesi.
Tra le critiche politiche e le relazioni internazionali, più teorie sono state dedicate alla creazione dello Stato e della nazione in isolamento[30], ma secondo il punto di vista di questo

30 Ci sono varie teorie sulla creazione dello Stato e sulla creazione della nazione. Di solito le prime sono generalmente divise in due categorie: 1- Tradizionale e positivista (Positivista, che considera il paradigma del razionalismo; nelle teorie positiviste lo Stato è considerato l'attore principale con diverse intensità e debolezze), che riguarda le relazioni internazionali principalmente per il realismo, il liberismo, il nuovo realismo e il neoliberismo (ciascuno dei quali è diviso in diversi rami). 2- Le teorie critiche che sono nate in base alle nuove questioni del mondo e alle crisi che si verificarono negli anni '80 e '90, transizione dal positivismo (razionalismo) alla reattività (o alla riflettività). Tra esse si possono menzionare: 1- la teoria della società internazionale (International Society theory), secondo cui la comunità internazionale non è altro che una società in cui i governi hanno valori e interessi comuni, 2- la teoria critica (Critical Theory), secondo cui gli Stati sono stati stabiliti nella storia e nel tempo e possono essere cambiati, quindi il governo non è una cosa necessaria per le relazioni internazionali, 3- Teoria marxista, per cui il marxismo, in quanto scuola di pensiero, non ha una visione positiva dello Stato, lo considera piuttosto come parte integrante del sistema capitalistico e ritiene il nazionalismo essenzialmente un'ideologia borghese; credeva che a causa degli sviluppi di questa internazionalizzazione la lotta per la liberazione nazionale sarebbe stata parte integrante della lotta di classe. Tuttavia, nella pratica sono state dimostrate le falsità di queste previsioni, 4- la teoria del sistema mondo, secondo cui vi è una divisione del lavoro per cui le nazioni e gli Stati sono reciprocamente dipendenti dai cambiamenti economici: questa divisione globale si realizza in tre aree funzionali (tre unità economiche sociali), tra nazioni diverse in base alla loro capacità di svolgere un ruolo nell'economia internazionale. Studiando la storia dell'Europa, Wallerestein ha concluso che il moderno sistema capitalistico comprende un centro, una periferia e una semi-periferia. [Abdolali Ghavam, Afshin Zargar, *Dolat sazi, Mellat sazi va nazarie-ye ravabet Bein-al- melal (State – Building, Nation – Building and Theory of*

trattato sotto il regime di Pahlavi I la creazione dello Stato e della nazione è avvenuta in un unico processo[31] coercitivo top-down[32], che continuò al tempo di Pahlavi II con l'introduzione del petrolio nel sistema economico del Paese (come fattore efficace nel processo dello Stato-nazione). Certamente nel giustificare e spiegare il processo di creazione della nazione in Iran, data la dipendenza dalle potenze straniere, ci si può avvalere dell'uso della teoria della dipendenza nella comunicazione internazionale dello Stato. Inoltre non ci si dimentichi che lo sviluppo del Paese ha contribuito alla crescita dell'urbanizzazione, e la priorità del governo

International Relationa), Teheran, Azad University Press, 1387/2008, p.146-161].
Inoltre, sulla creazione della nazione si possono citare le teorie moderniste ed etno-culturali, come ha scritto Francisco Colom González:
«The relationship between nationhood and nationalism has been a divisive issue among the specialists in the field. Whereas *modernist* theorists (Anderson 1991; Gellner 1983; Hobsbawm 1990; Deutsch 1953) have a conception of the nation as a political construct whose cultural meaning was brought about by modern social change, ethno-cultural approaches on the other hand (Smith 1986; Connor 1994) have insisted on the symbolic patrimony inherited from the past as a prerequisite for the emergence of modern nations.» [Francisco Colom González, *Nationalism in Latin America*, Publisher: The Encyclopedia of Postcolonial Studies, Sangeeta Ray and Henry Schwarz (Editors-in-Chief), 2016, p.1, (http://eu.wiley.com/WileyCDA/WileyTitle/productCd-1444334980.html)].

31 Come notato in precedenza, esistono varie teorie sulla creazione dello Stato, nessuna delle quali basta da sola a spiegare le condizioni di quei giorni in Iran. Ma per via del sostegno di governi stranieri, forse la teoria della dipendenza, sia in termini di affiliazione politica che economica, può spiegare le relazioni estere dell'era Pahlavi. (come esempio sull'interferenza dei governi stranieri si può menzionare l'accordo tra Gran Bretagna e Russia che esautorò Reza Shah, dando legittimità al nuovo governo di Mohammad Reza, sancito dagli Usa dopo il colpo di Stato contro Mossadeq).
Ma le radici dello sviluppo della teoria della dipendenza dovrebbero risiedere secondo il pensiero di Marx e Lenin nella connessione tra i Paesi imperialisti con il Terzo mondo, la crescita degli studi marxisti in America Latina, le debolezze e gli errori sollevati nelle teorie classiche, la nuova situazione economica del Terzo mondo, e la nuova situazione internazionale. Tutto ciò ha influenzato la formazione della teoria della dipendenza, i cui teorici provengono dalle file marxiste. Inoltre la nuova situazione nei Paesi dell'America latina e l'inizio della Guerra Fredda cambiarono le modalità delle relazioni internazionali e spinsero i ricercatori a prendere in considerazione una nuova teoria. Nella teoria della dipendenza, c'è una visione bipolare divisa nel nucleo centrale e il satellite o margine. In questa teoria, il polo centrale si riferisce ai Paesi capitalisti, e il polo periferico si estende ai Paesi consumatori dei Paesi industrializzati: l'intensità della relazione dipende fortemente dalla dipendenza del satellite. C'è meno riluttanza per il Margine di via d'uscita nella teoria della scomparsa e del collasso del sistema capitalistico. Ci sono due prospettive generali in questa teoria; 1- la classica visione delle dipendenze; 2- una nuova visione delle dipendenze. In breve, nella prospettiva classica, la relazione tra gli Stati del centro-periferia è basata sullo sfruttamento e la continuazione di questa relazione renderà più ricchi i Paesi del centro e più poveri i Paesi satelliti. In questa prospettiva, il governo ha una posizione debole, poiché le multinazionali hanno una posizione dominante completa e sono meno toccate dal governo. Nel frattempo, gli industriali nazionali non competono con i capitalisti stranieri e investono molto nel settore dei servizi.

In termini di dipendenza classica, più degli altri, Peter Evans ha cercato di sviluppare questa visione spiegandola nel suo libro *Dependency Development*. Egli considera questa impressione accettabile per lo studio del Brasile. Evans ritiene che la presenza dell'imperialismo nei Paesi sottosviluppati contribuirà a un qualche tipo di sviluppo nelle industrie nazionali di questi Paesi. Evans sottolinea la necessità di prendere in considerazione fattori interni ed esterni in modo coordinato. A suo avviso, i due termini di sviluppo e dipendenza sono riassunti nel concetto che alla fine pur essendo dipendenti, si ottiene anche un certo grado di sviluppo. In effetti, la dipendenza è attribuibile alla combinazione di capitale nazionale e straniero a cui il governo contribuisce. In questa prospettiva il governo ha un ruolo più efficace da svolgere, organizza e coordina le forze, che sono, naturalmente, in linea con gli interessi dei capitalisti stranieri. [Taghi Azad Armaki, *Moghadamei bar "Nazarie vabasteghi" dar jame-e shenasi tose'e (Introduzione alla "Teoria dipendenza" in Sociologia dello sviluppo*, «Rivista trimestrale della Facoltà di Lettere e filosofia, Università

nell'espansione delle città era uno dei principali strumenti per lo sviluppo di un'identità nazionale, data la difficoltà evidente delle tribù diverse che si stabilirono insieme nelle città.[33] Ad ogni modo, il processo di creazione dello Stato nazionale non può essere ignorato, perché la mancanza di attenzione a esso porta a una comprensione incompleta delle relazioni internazionali.[34] Esso ha senso nello sviluppo e nella costruzione di un'identità comune: si concentra sia sull'ordine interno che sull'ordine internazionale. In questo processo il governo rafforzandosi fornisce servizi alla nazione e alla sua sicurezza. In questo mondo il governo nazionale è il principale fautore dell'interesse pubblico, perciò le aspettative dell'opinione pubblica sono in aumento.[35]

Tuttavia ciò che si profila chiaramente è che la vita moderna non sia possibile senza lo Stato, e nei luoghi in cui il governo ha intrapreso un percorso più avanzato e di successo esso ha svolto un ruolo attivo nel progetto di creazione della nazione (in termini di prossimità della nazione allo Stato). Ma secondo quanto è stato detto, lo Stato è l'attore più importante nella gestione della vita collettiva nel mondo moderno. Ci si aspetta che i governi lavorino per la sicurezza, la prosperità, la libertà, l'ordine e la giustizia. Fukuyama considera il bisogno di sicurezza come una priorità per i governi:

> States need to provide public order and defense from external invasion before they provide universal health insurance or free higher education.[36]

Tarbiat Modares», vol. 1, n. 5, 6, 7, autunno e inverno 1370/1991, pp. 67-73].

In effetti, nel governo di Pahlavi II, dopo aver sottoscritto un contratto tra il consorzio e le principali compagnie petrolifere, il PIL del Paese aumentò e questo portò a un aumento dei consumi. D'altro canto l'agricoltura venne seriamente indebolita, mentre le industrie di montaggio e le fabbriche crebbero. Su questa base il Paese era fortemente dipendente dai Paesi sviluppati, specialmente dagli Stati Uniti.

32 In generale i ricercatori considerano due modelli di creazione di Stato nazionale: 1- La creazione di una nazione, poi la creazione di uno Stato, dal basso verso l'alto (bottom-up) 2. La creazione di uno Stato, poi la creazione di una nazione successiva, dall'alto verso il basso (top-down). Il primo modello è noto unicamente alle società europee, che si è evoluto in un processo storico. Nel secondo modello (come gli Stati Uniti), in primo luogo, una società organizzata basata sull'immigrazione ha gradualmente formato una popolazione eterogenea grazie alla crescita dei diritti di cittadinanza. [A. Ghavam, A. Zargar, *op, cit.*, p. 224]. In Iran lo Stato nazionale si è creato nel periodo Pahlavi secondo il modello top-down. Badie crede che nelle società orientali la costruzione dello Stato nazionale proceda dall'alto verso il basso. Ciò è in risposta alle esigenze di polizia interne e alla necessità di rafforzare l'esercito per contrastare le minacce straniere. È innegabile che questo processo in Oriente sia avvenuto in ritardo e sia stato importato in qualche modo. [Bertrand Badie, *Le développement politique,* 1994, (trad in pesiano)*, Tose-eye siasi (Sviluppo del politico),* Ahmad Naghibzadeh, Teheran, Ghoms, 1383/2004, p. 155].

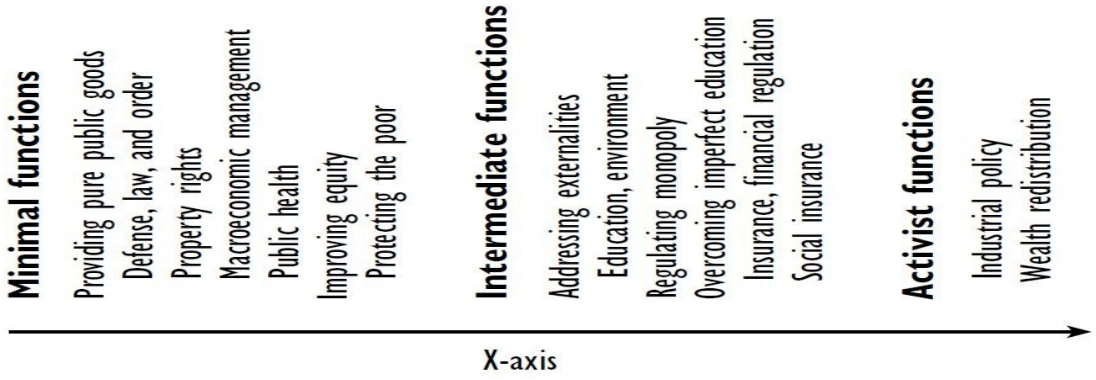
33 Con il passare del tempo e grazie alle entrate petrolifere il governo Pahlavi ha cercato di fondare l'identità nazionale iraniana basandosi sulla storia antica dell'Iran, ad esempio celebrando il 2500° anniversario.

34 A. Ghavam, A. Zargar, *op. cit.*, p. 146.

35 Ivi, p. 187.

36 Francis Fukuyama, *State – Building*, New York, Cornell University Press, 2004, p. 7.

Figura 1- The scope of state functions[37]



Ma le prestazioni dei diversi governi variano. In accordo con la Banca Mondiale, Fukuyama menziona tre categorie di funzioni governative e spiega che i diversi Paesi e i loro governi, secondo i servizi che offrono, possono essere classificati in questo modo:

> The World Bank's 1997 *World Development Report* (World Bank 1997) provides one plausible list of state functions, divided into three categories that range from "minimal" to "intermediate" to "activist". […] If we take these functions and array them along an X-axis as in Figure, we can then locate different countries at different points along the axis depending on how ambitious they are in terms of what their governments seek to accomplish.[38]

Una terra di etnie diverse, ognuna delle quali con una propria lingua e cultura, una volta divenuta una singola società deve trovare nello Stato l'attore che la definisca trovando una matrice comune tra le varie etnie[39], enfatizzando quegli aspetti che diano forma all'identità nazionale.

> Nationalism is the project to make the political unit, the state (or polity) congruent with the cultural unit, the nation.[40]

Naturalmente a questo scopo i governi usano strumenti diversi, come:

37 Ivi, p.9.
38 Ivi, p. 8.
39 Come dice Opello, a volte gli Stati si riferiscono a un'entità territoriale:
«Sometimes the state refers primarily to an institutional apparatus: bureaucracies, armies, ministries, police, legislatures, political parties, and the like. At other times it signifies something broader, more in keeping with its reference to a territorial entity, such as the state of France. At still other times it refers to its legal and symbolic character as sovereign power.». [Walter C. Opello, Stephen J. Rosow, *The Nation-State and Global Order A Historical Introduction to Contemporary Politics*, Lynne Rienner Publishers, 1999, p. 4].
40 Fox Jon E., Miller- Idriss Cynthia**,** *Everyday nationhood*, «Ethnicities», (Los Angeles, London, New Delhi, Signapore and Washington DC), 2008, p. 536. [https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00571904/document].

standardized languages, national (and nationalist) educational curricula, military conscription and taxation.[41]

D'altra parte nel processo di creazione della nazione, lo Stato ha bisogno del controllo della società nella sua giurisdizione territoriale:

increase in the state's control over its population through nationalisation policies.[42]

D'altro canto la nazione accetta la sovranità e l'unità per il servizio e lo sviluppo di quella terra. Diversi pensatori hanno espresso molte opinioni sulla relazione tra il governo e la nazione, tra cui:

Some were focused on extending the classic models of Weber, Gerschenkron, and Hirschman to account for contemporary developmental successes. Others were more concerned with understanding how state initiatives were undercut by the social structures that surrounded them. One thing that united them was that both put state-society relations at the center of their analyses.[43]

Nel processo di creazione della nazione-Stato le istituzioni politiche, sociali ed economiche all'interno di un certo confine politico (terra) sono interconnesse e si evolvono così che si forma una struttura politica democratica sulla base di valori civili e sullo Stato di diritto. Pertanto, da un'altra prospettiva, il concetto di creazione di uno Stato-nazione è uno dei concetti fondanti che è correlato al grado di sviluppo di un Paese:

La creazione dello Stato nazionale, al contrario dello sviluppo che ha un'impronta economica, sembra essere più di natura politica a causa della preminenza dei due termini di "Stato" e "nazione", che sono essenzialmente politici. Ma tutti i fattori sia politici sia economici che culturali svolgono un ruolo decisivo nella formazione e nello sviluppo dello Stato nazionale, tanto che se un processo di creazione della nazione-Stato s'indebolisce tutti i fattori incontreranno problemi e ritardi.[44]

دولت- ملت سازی برخلاف توسعه که بار اقتصادی آن بیشتر است در ظاهر با توجه بـه برجسـتگی دو واژه دولت و ملت که ماهیتاً واژه‌های سیاسی به شمار می روند، بار سیاسی آن بیشتر است. اما به لحاظ مـاهوی در شـکل‌گیری و تکامـل آن

41 *Ibidem*.

42 Daniel Chernilo, *A Social Theory of The Nation-State: The Political Forms of Modernity Beyond Methodological Nationalism*, London, Routledge, 2007, p. 5.

43 Peter Evans, *Embedded Autonomy: States and Industrial Transformation*, New Jersey, Princeton University Press, 1995, p. 37.

44 Alireza Soltani, *Naft va farayand Dolat, melat sazi dar Iran (Il petrolio e il processo della creazione Stato-nazione in Iran)*, «Rivista trimestrale Siasat, Journal of Faculty of Law and Political Science», vol. 42, n. 2, Estate 1391/2012, p. 97.

عوامل مختلف سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی نقش تعیین کننده بازی می‌کنند به گونه‌ای که اگر در فرایند دولت-ملت سازی یکی از عوامل کم‌رنگ یا ضعیف ظاهر شود؛ این فرایند با مشکل مواجه شده یا با تأخیر و هزینه بیشتر به نتیجه می رسد.

In effetti, i fattori economici possono giocare un ruolo decisivo nella direzione di questo processo, perché grazie a forti risorse economiche aumenta la capacità del governo di far progredire il processo di stato-creazione e di realizzazione dei suoi piani. Naturalmente, a questo proposito, anche la situazione storica e la situazione geopolitica del sistema internazionale sono considerati fattori molto importanti e influenti.[45] Esempio storico del ruolo positivo dell'economia nel processo di creazione dello Stato nazionale è la rivoluzione francese[46] con lo slogan nazionale:

> when the most popular motto was "Vive la Nation! "and when there was undoubtedly an explosion of nationalism.[47]

In effetti, dopo questa rivoluzione con l'avvento delle forze economiche nella struttura politica e la trasformazione della struttura tradizionale della società (le interrelazioni delle forze economiche, sociali e politiche dipendono dal sistema capitalista), il processo di creazione dello Stato-nazione assunse una forma reale e migliorò l'interazione tra governo e società.
Al contrario, alcuni Paesi in via di sviluppo che hanno un'esperienza insoddisfacente del processo di creazione dello Stato nazionale hanno visto gli effetti negativi delle variabili economiche sulla formazione di questo processo, perché hanno avuto una bassa capacità economica oppure non hanno convertito le strutture economiche tradizionali. Ma il punto importante è che, quando le capacità economiche di queste società furono riconosciute, queste società furono nuovamente sottoposte al monopolio statale, perché non si adattavano a un meccanismo razionale. Di conseguenza, controllando tutto dal governo, in primo luogo la relazione divenne unilaterale (la nazione dipendeva sempre dal governo), e in secondo luogo il potere politico del governo era aumentato nei confronti della nazione.[48] In ogni caso, il

45 A. Ghavam, A. Zargar, *op, cit*., p. 219.

46 Come dice Wallerstein, la rivoluzione di Francia ha cambiato la geocultura del sistema mondiale moderno: «For the french revolution brought about two fundamental changes in the geoculture of the modern world-system that we have already noted: it made change, political change, into a "normal" phenomenon, something inherent in the nature of things and in fact desirable. This was the political expression of the theory of progress that was so central to Enlightenment ideas. And secondly, the French Revolution reoriented the concept of sovereignty, from monarch or the legislature to the people.» [Immanuel Wallerstein, *World-system analysis*, Durham and London, Duke University Press, 2004, p.51].

47 Alice Teichova, *Nation, State And The Economy in History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 37.

48 Alireza Soltani, *op. cit*., pp. 99-101.

progresso del processo di creazione dello Stato nazionale è definito al fine di migliorare lo Stato di un Paese e delle persone che vi vivono collettivamente.[49]

Un ulteriore punto considerato fondamentale in questa tesi è che il petrolio sia stato un fattore determinante nel processo di creazione dello Stato nazionale in qualità di variabile economica. In Iran e ai tempi di Pahlavi II il risultato dell'arrivo delle entrate petrolifere nell'economia del Paese fu una sconfitta della classe media, l'indebolimento della struttura economica e l'ascesa dell'autoritarismo. Naturalmente, l'arrivo delle entrate petrolifere ha anche avuto vantaggi per il Paese, compresa l'attuazione del secondo, terzo e quarto piano di sviluppo. Anche nel campo del cinema, grazie alle politiche governative a favore dell'urbanizzazione, il numero di sale cinematografiche aumentò, così come il numero di film stranieri e italiani importati per intrattenere la popolazione emigrata dai villaggi alle città.

Sula base di ciò che è stato detto, in seguito al processo di creazione della nazione, dopo Reza Shah, consideriamo generalmente due fasi temporali in riferimento al rapporto con l'Italia:

1. L'era di Mossadeq e l'inizio delle relazioni commerciali e petrolifere tra i due Paesi dopo la Seconda guerra mondiale.
2. L'era dopo il colpo di Stato e l'amministrazione autocratica del Paese da parte di Mohammad Reza, congiunta all'espansione delle relazioni commerciali e culturali tra i due Paesi.

Infatti, dopo la rimozione di Reza Shah dal governo nel Settembre 1941 e il trionfo di Mohammad Reza cominciò una nuova era in termini di creazione di moderne istituzioni politiche, cioè i partiti politici, e il Paese visse un periodo di 10 anni nel quale il governo cominciò a lavorare sulla base del voto popolare e dei partiti.[50] È in questo decennio che assistiamo al processo di nascita della nazione: dal punto di vista politico esso ha raggiunto il picco nell'amministrazione del Paese da parte di Mossadeq e la nazionalizzazione dell'industria petrolifera. Dato che fino a quel momento le entrate petrolifere non erano seriamente influenzate dall'amministrazione del Paese, la nazionalizzazione del petrolio da parte di Mossadeq fu una mossa politica per la crescita dello Stato e della società da un punto di vista politico, piuttosto che economico. Il rapporto con l'Italia nella vendita di petrolio fu un tentativo del governo di Mossadeq per affrontare il colonialismo britannico e sviluppare un nuovo processo in Iran. Ma dopo il colpo di Stato contro Mossadeq, e con l'acquisizione del

49 A. Ghavam, A. Zargar, *op. cit.*, p. 249.

50 Hossein Azimi, *Madar haye Tose'e nayafteghi dar Eghtesad Iran (I circuiti non sviluppati nell'economia iraniana)*, Teheran, Nahr Ney, 1388/2009, p. 47.

potere da parte dello Scià, il processo di creazione dello Stato nazionale fu principalmente un flusso di potenze dipendenti dal petrolio, specialmente gli Stati Uniti.

In questa era, per vari motivi, le figure politiche non ebbero la possibilità di partecipare agli affari dello Stato, ma si formò un sistema in cui, sotto l'influenza dei fattori internazionali e delle condizioni della Guerra Fredda, il Paese beneficiò di alcune conquiste materiali del mondo contemporaneo. È in questo periodo che i progetti di costruzione, come strade, porti, università e centrali elettriche s'intensificarono conferendo al governo, dal 1351/1972 in poi, in qualche modo un'illusione del potere.[51]

Un altro punto importante è l'impatto del processo nazionale sul cinema e sulla diffusione della cultura. Infatti, mentre il processo di creazione della nazione-Stato si evolve, un Paese, oltre che economicamente, si svilupperà anche in senso politico, e in altre parole, la crescita intellettuale e la democrazia saranno istituzionalizzate in tali società. Da una prospettiva cinematografica, il cinema, che è allo stesso tempo uno strumento tecnologico e un contenuto derivato dal creatore del lavoro (il regista), insieme alla crescita economica richiede la crescita intellettuale dei produttori cinematografici (come parte della società) e del pubblico. Pertanto, questa crescita intellettuale nell'espressione di concetti creativi e liberali sarà raggiunta solo quando il processo di governo si è evoluto. I cineasti iraniani, essendo parte della società consumistica iraniana, inizialmente produssero film d'imitazione per via della mancanza di sviluppo del Paese. Ma con il passare del tempo e la crescita economica, dall'ultimo decennio del regime di Pahlavi II, la tendenza cinematografica dell'innovazione (la New Wave)[52] venne introdotta nel cinema iraniano, che beneficiò immensamente dello stile del filmmaking dei cineasti intellettuali italiani. Tuttavia da un lato il cinema non aveva piena libertà di esprimere i propri concetti, e dall'altro la comunità, che non aveva ancora sviluppato pienamente la propria cultura, non gli diede il benvenuto.

Il cinema in Iran si è diffuso poco dopo l'arrivo di un governo moderno, che naturalmente ha avuto una grande differenza con le società sviluppate occidentali. In breve, il processo incompleto di creazione dello Stato, che era esso stesso un processo dipendente dalle entrate petrolifere (che ha messo il Paese sulla strada del consumismo), ha fatto crescere la classe sociale popolare in Iran (immigrati dai villaggi alle città e alle comunità di marginalizzazione), per la quale il cinema popolare era un buono strumento d'intrattenimento.

51 Ivi, p. 47.

52 I film prodotti da registi intellettuali nell'ultimo decennio del regime di Pahlavi, in contrasto con un gran numero di film persiani che sono stati riadattati dalla fine degli anni '40, sono pochissimi.

Certamente, il cinema non ha potuto crescere in una società del genere, e i registi e le organizzazioni di produzione dei film non sono stati in grado di comprendere i concetti introdotti dalla società moderna, che – ormai sulla strada del consumismo (non della produzione) – si avvalse per molti anni dell'imitazione di temi e stili cinematografici di altri Paesi, come l'Italia. Pertanto, in sintesi, questo trattato considera i seguenti principi come applicati nel far progredire i suoi obiettivi:

1. La ragione dell'espansione delle relazioni commerciali e cinematografiche tra i due Paesi è il risultato del proseguimento del processo di creazione dello Stato nazionale nella seconda era di Pahlavi.
2. L'entrata del petrolio come variabile economica è cambiata molto in questo processo e nella relazione tra i due Paesi.
3. La formazione dello Stato-nazione non si è evoluta, e il risultato nel cinema popolare iraniano, visto che i suoi produttori facevano parte della società sottosviluppata, fu quello di emulare e utilizzare i temi del cinema italiano. Tuttavia nel cinema intellettuale, a causa della crescita di alcuni aspetti del processo, assistiamo all'emergere di registi che hanno utilizzato lo stile e il metodo dei grandi registi italiani in modo originale.

0.2.3- La funzione culturale del cinema

Questa trattazione non intende indagare i valori estetici e le influenze stilistiche realizzative derivate dal cinema italiano; lo scopo della spiegazione del cinema popolare e del cinema intellettuale iraniano è ricapitolare i contenuti che riflettono le condizioni socio-economiche dell'epoca, nonché i desideri del pubblico[53], rimasti cristallizzati nelle opere cinematografiche.

In altre parole, era la società la ragione stessa della creazione di questi film, perché i film ne riflettevano i desideri, pur sempre veicolando messaggi che influenzavano il pubblico. I cineasti e i produttori erano tra i primi a fare parte del pubblico dei film italiani e, rimanendone influenzati come qualsiasi altro elemento della popolazione iraniana, realizzavano film che ne traducevano alcuni elementi. I film del cinema popolare iraniano

53 Questa richiesta di film popolari era dovuta al soffocamento provocato dai vincoli sociali tradizionali, ad esempio sulla sfera sessuale, e dalla limitatezza della vita della maggioranza povera della gente, che pure sognava qualcosa di diverso per sé. La necessità del pubblico del cinema intellettuale invece era una critica della situazione attuale al fine di modificarla.

erano spesso totali imitazioni di film italiani, al contrario nel cinema intellettuale i film ispirati da opere italiane ne preservavano il contenuto e la cifra stilistica, trasponendoli nel contesto diverso del Paese. In altri termini, in questa relazione cinematografica i film italiani sono stati una causa dei film iraniani che li hanno imitati. È bene notare che, ovviamente, queste influenze nel cinema popolare avvenivano secondo i desideri del pubblico iraniano, ed è per questa ragione che il genere delle commedie italiane, quello più in linea con il pubblico iraniano, veniva riadattato più spesso. Addirittura a volte la trama di alcuni film era una eterogeneità di film italiani e di altri Paesi (soprattutto indiani o precedenti film persiani).

Difatti ritornando alla funzione del cinema, quest'ultimo è uno strumento tecnologico risultante dalla società moderna.[54] Questo cambiamento in Iran fu ritardato e questi concetti non furono ben compresi. In altre parole, invece di modernizzarsi l'Iran visse una pseudo-modernizzazione. Così, con l'inizio del periodo di pseudo-modernizzazione nell'epoca Pahlavi, molti strumenti moderni e nuovi oggetti e concetti, come il cinema e i mezzi di comunicazione, entrarono nel Paese, benché la popolazione non ne fosse preparata.

In effetti, il cinema come strumento comunicativo e tecnologico può allo stesso tempo essere fonte di svago e fungere da trasmettitore culturale, abbracciando sia il concetto di società[55] che quello di cultura e operando di conseguenza. Secondo le premesse di Rosengren la cultura, intesa come l'insieme di tre sistemi quali il contenuto, la pratica e l'efficienza (risultati e artefatti), è il punto centrale di tutti i settori della società, come spiega il seguente modello:

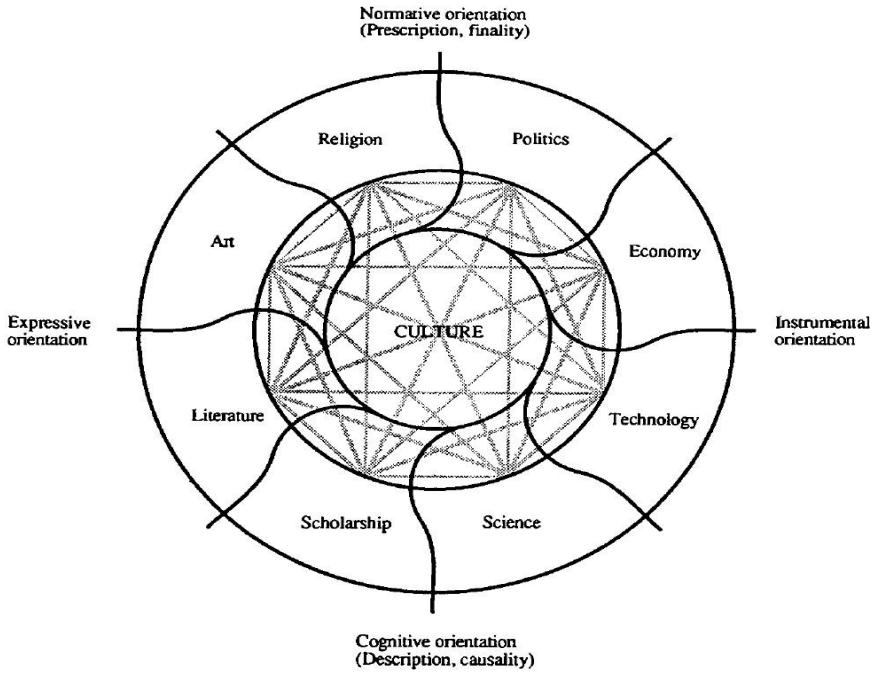
> [L'immagine sottostante] represents the three basic systems of ideas, action and artefacts by means of concentric circles. At the centre of the circumplex - the 'hub of the wheel' - we find culture, the ideational system of society. Culture, then, is both cognitively and normatively oriented, both expressive and instrumental. It unites and relates, one to the other, the four

54 Con la fondazione delle società occidentali nell'epoca della modernità e della crescita, nuove opportunità e minacce sorsero nei Paesi emergenti:
«it was in the middle of the nineteenth century with the expansion of industrial capitalism, the advancement of science, the rise of mass democracy, urbanisation, colonialism, mass education and public communication that western societies were seen as entering into a period of profound change.» [Kevin Williams, *Understanding Media Theory*, London, Arnold, 2003, p. 23.]

55 Rosengren considera tutte le società come la combinazione di tre componenti:
«All human societies may be conceptualized as being composed of three closely related systems: a *cultural* system of ideas, a *social* system of actions, and a *material* system of artefacts.» [Karl Erik Rosengren, *Media Effects and Beyond: Culture, socialization and lifestyles*, London and New York, Routledge, First pubblished 1994, Reprinted 1997, 1998, 2000, p. 3.]
Egli classifica anche le fondamenta della struttura sociale in due componenti essenziali: i valori concettuali, e i valori strumentali ed espressivi:
«Actually, all societal structures may be understood in terms of two pairs of very basic value orientations: Cognitive/normative value orientation, Expressive/instrumental value orientation.» [*Ibidem.*]

basic value orientations and their various subsystems. The network of broken lines relating the societal subsystems to each other tells us something about the complexity of the overall system, and of the immense communicative and co-ordinating functions fulfilled by culture: twenty-eight first order interdependencies, innumerable secondary and tertiary interdependencies and interactions. These relations connect society's institutional subsystems to each other: religion and politics; politics and science; science and technology; technology and religion, and so on, in never-ending chains of mutual interaction. All such relations may affect both ideas, actions and artefacts of the subsystems, but for pictorial convenience, the lines have been drawn going only from the system of action within one institutional subsystem to that of another.[56]

Figura 2- The great wheel of culture in society (adapted from Rosengren, 1984)[57]



In realtà questo modello afferma che i componenti della comunità sono connessi tra di loro attraverso la comunicazione, che precedentemente avveniva attraverso l'incontro degli individui e che ora invece si svolge attraverso i mass media. Ognuna di queste componenti ha anche una cultura unica, che, in combinazione con le altre forma l'identità e il significato di quella società. Ma questa relazione è diventata nuova per via dei nuovi mezzi di comunicazione, sia all'interno di una comunità (la relazione tra le varie parti costitutive della

56 K. E. Rosengren, *op. cit.*, p. 5.

57 *Ibidem.*

cultura) che in relazione ad altre culture. McQuail afferma che le organizzazioni che producono audio e video (mass media) facciano parte della struttura della comunità.

D'altra parte, riguardo le combinazioni del Modello Rosengren che spiega la relazione tra cultura e gli altri sistemi della società, McQuail scrive che «la struttura sociale influenza la cultura», e anche il suo contrario, «la cultura influenza la struttura sociale. Ciò fornisce quattro opzioni principali che sono disponibili per descrivere la relazione tra i mass media e la società».[58]

Per McQuail la relazione tra i mass media, intesi come mezzo di struttura comunitaria, e la società si basa sul materialismo. Poiché la cultura (il contenuto fornito dai media) dipende dalla struttura economica e politica di una comunità, chiunque possieda o controlli i media può offrire il contenuto fornito in modo selettivo o definitivo. Va notato che con questo tipo di approccio le caratteristiche degli autori del lavoro non vengono considerate e saranno esaminate solo le caratteristiche dei proprietari dei media e di chi li controlla.

In un altro modo, se consideriamo i media come un fornitore di contenuti (cultura) allora viene proposta l'opzione di idealizzazione: i media (cinema) hanno il potere di essere influenti e possono agire come fattore nel cambiamento della società, indipendentemente da chi possiede e controlla i media. In realtà, il contenuto fornito si basa sull'idea e sul pensiero costruttivo di quel lavoro. In quest'ottica i media sono uno strumento potente, che può agire positivamente o negativamente: ad esempio, l'influenza dei media sulla divulgazione delle società tradizionali o la promozione della pace e del dialogo ne sono un aspetto positivo. Ma queste influenze sono una funzione delle condizioni della società, perché le persone in quella società ricevono percezioni diverse dei contenuti forniti. Di conseguenza, l'effetto di questo contenuto è sulla condizione di quei tempi, nei quali questi effetti possono essere forti o deboli.

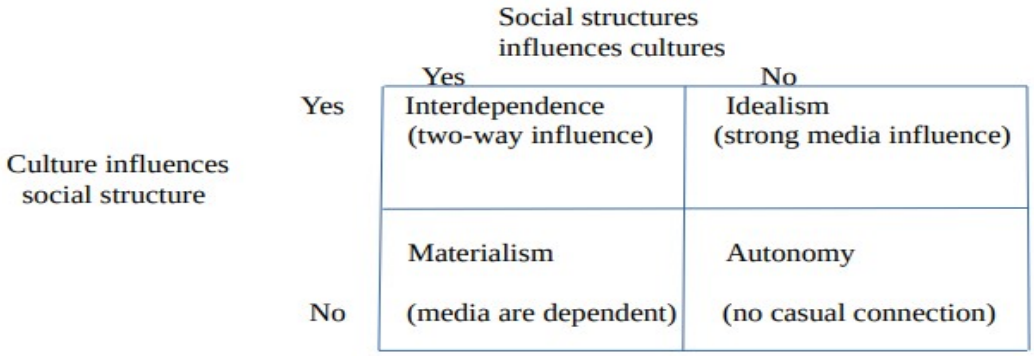
Secondo un altro approccio (interazione e interdipendenza) i media e la società si influenzano a vicenda. Infatti i media rispondono alle esigenze della comunità in termini di ricezione di informazioni e creazione di intrattenimento, e il contenuto fornito (cultura) va verso la direzione del cambiamento e della modernizzazione della comunità. In questa relazione i media sono uno specchio riflettente della società e per di più la influenzano.

Tuttavia nell'approccio finale (autonomia) la comunità e i media agiscono indipendentemente,

58 Denis McQuail, *McQuail's Mass Communication Theory*, Los Angeles, London, New Dehli, Singapore, Washington Dc, SAGE, 6th edition, 2010, pp. 70-71, [http://docshare04.docshare.tips/files/28943/289430369.pdf].

pertanto il mezzo offre i suoi contenuti buoni o cattivi, ma la comunità mantiene la propria cultura. Questo processo è applicabile anche nel contesto della globalizzazione della cultura, perché il contenuto fornito (la cultura) dai media può essere indipendente e non influenzare culture diverse.[59]

Figura 3- Four types of relation between culture (media content) and society[60]



Nel periodo coperto dalla mia ricerca le caratteristiche dei registi iraniani (film persiani del cinema popolare basati su temi italiani e i film dell'area intellettuale), le condizioni della produzione e dell'ambiente diventarono il fattore determinante nel contenuto dei film. Stilisticamente i registi iraniani realizzarono film con mezzi primari (con scarsa qualità e quantità degli strumenti cinematogtafici). Ovviamente le immagini presentate dal cinema popolare di quell'epoca (influenzate in alcuni casi dal cinema italiano) vanno oltre la realtà della vita, accedono ai desideri e ai sogni del pubblico, che sono il risultato delle circostanze particolari del tempo.

In Iran, dopo l'arrivo di Pahlavi I, vennero prese varie misure per modernizzare il Paese, alcune di esse accompagnate dall'introduzione di caratteristiche della cultura occidentale, le quali miravano a conferire un senso di sovranità e potenza ai cambiamenti nella cultura dominante della società (tradizionale e islamica). Per questo motivo in alcuni film prodotti le azioni del potere (il film *Dokhtare Lor*) sono abbastanza evidenti. Ma le condizioni dell'Iran sotto Pahlavi II (Mohammad Reza), che continuò a perseguire la politica di modernizzazione dell'Iran, erano diverse per via delle entrate petrolifere e dell'influenza americana nello scenario della Guerra Fredda, quindi i film realizzati rispecchiarono più fedelmente il volere della società iraniana.

59 Ivi, pp. 71- 72.
60 Ivi, p. 71.

Ad ogni modo, seguendo la via tracciata da McQuail, i film italiani dell'epoca fecero presa sui registi iraniani, che erano parte degli spettatori. In effetti questi film, nel campo del cinema intellettuale iraniano (la New Wave), favorirono il cambiamento e la modernizzazione fornendo contenuto (cultura), forma ed espressione cinematografica per creare opere artistiche e veritiere. Anche l'influenza nel cinema popolare, in termini di film più stilisticamente più snelli e arricchimento di trame, è stata tale da far presa sui registi. Pertanto, questo lavoro riconosce il contenuto fornito dai cineasti iraniani influenzati dal cinema italiano: da un lato esso riflette la vita sociale, economica, politica e culturale della società iraniana, dall'altro ha assunto il contenuto presentato nei film italiani, e lo ha trasposto.

Figura 4- I registi in quanto spettatori

In pratica, come si vede nella figura, l'Iran era sotto il controllo dello Scià, il quale si incamminò rapidamente lungo la via della modernizzazione con alcuni piani per lo sviluppo. D'altro canto, il cinema costituiva un mezzo per costruire la cultura moderna della società, per cui era sempre al centro dell'attenzione dello Stato. In questo scenario entrarono nel paese migliaia di film stranieri, in particolare italiani: i registi iraniani furono, come il resto della popolazione, prima spettatori di questi film, e successivamente realizzatori di opere ad essi ispirate.

Non per ultimo si tenga presente che per tali ragioni questo trattato considera il cinema popolare iraniano privo di qualsiasi valore artistico, perché esso è privo dell'espressione di uno stile cinematografico, seguendo solamente uno stereotipo. Invece la New Wave iraniana, pur cercando di presentare la realtà della comunità, ha garantito una precisa linea stilistica. Queste opere cinematografiche si sono avvalse di una forma di espressione intellettuale pur raccontando la realtà della società, hanno creato così una generazione culturalmente più evoluta rispetto alla precedente. Tuttavia il prodotto mediatico, così come le opere d'arte[61],

61 Un'opera d'arte o la creazione di un'opera è il risultato della creatività, plasmata su contenuti:

non si basa solo sulla mentalità del suo creatore, ma può riflettere gli atteggiamenti, le emozioni, le credenze, gli insegnamenti ideologici, i desideri, le paure, i sogni e persino le frustrazioni di certi gruppi sociali o una comunità. Il creatore del lavoro può identificarsi nell'opera o nel pubblico o nello stesso media.[62]

I media, oltre a influenzare direttamente le persone, possono anche esercitare potere sulla cultura, sull'archiviazione delle conoscenze, delle norme e delle valutazioni del pubblico che se ne avvale per orientare le proprie linee comportamentali.[63] A tale scopo i ricercatori delle scienze sociali hanno presentato modelli dettagliati per lo studio e la descrizione del processo di comunicazione, in particolare dei modelli di comunicazione sociale che nel corso degli anni sono diventati più completi e in grado di rispondere meglio ai problemi posti. Più semplicemente, nella comunicazione si possono considerare tre elementi di connessione (qui il regista), il dispositivo di comunicazione (qui il film) e il destinatario del messaggio. Nel 1963 G. Maletzke introdusse un modello più avanzato tra i ricercatori di telecomunicazioni, nel quale il comportamento della comunicazione e il comportamento del ricevitore dipendevano da diversi fattori, tra cui l'ambiente dei comunicatore-ricevitore.[64] Parviz Ejlali, approfondendo il materiale fornito da McQuail, descrive la relazione tra i mass media e la società, specificando che l'organizzazione cinematografica consiste di tre componenti principali: registi, film e pubblico. D'altra parte questi formano un insieme organico di persone che vivono in una società influenzata da diversi fattori politici, economici e sociali. (vedi Figura 5). La produzione di un film, che è il prodotto dell'industria cinematografica, richiede che l'organizzazione di produzione cinematografica e il potere politico consentano e supportino la pubblicazione delle immagini e dei concetti da essa forniti.

Il pubblico, proveniente da segmenti diversi della comunità, può essere sia entusiasta che rimanere deluso della visione di un film in sala, per questo ricopre un ruolo chiave nel decretare il successo del film.[65]

«Art can have a cognitive function also, that of reflecting the essence of the real; but this function can only be fulfilled by *creating a new reality*, not by copying or imitating existing reality. In other words, the cognitive problems that the artists chooses to deal with have to be solved *artistically*.» [Adolfo Vazquez, *Art and Society*, James M. Thompson (a cura di), *Teorie dell'arte del Novecento*, Carleton University Press Inc, 1999, p. 260.]

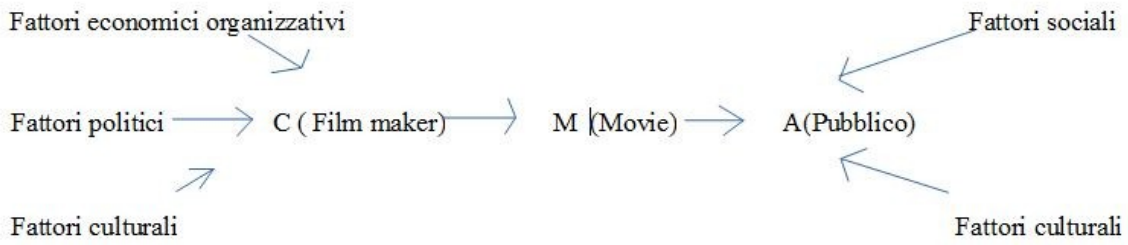
62 P. Ejalali, *op. cit.*, p. 21.

63 Denis McQuail, Sven Windhal, *Modelli di comunicazione per lo studio delle comunicazioni di massa*, 1981, trad. in Persiano: Godarz Mirzaie, *Model hay-e ertebat Jam'ie*, Teheran, Tarh Ayandeh, 2008, p. 101.

64 Ivi, p. 64.

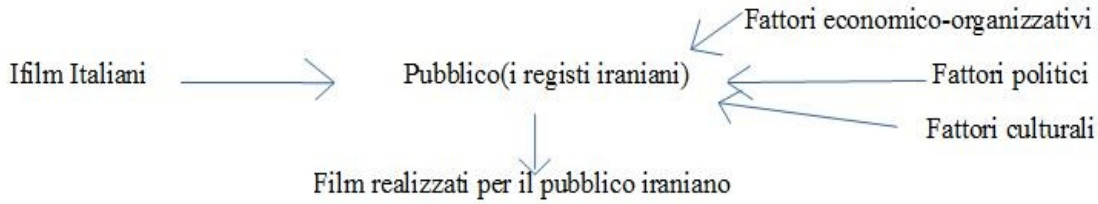
65 P. Ejlali, *op. cit.*, p. 21.

Figura 5- La relazione tra film e società



In questo trattato osserviamo anche le caratteristiche del cinema iraniano (popolare, intellettuale) per capire per quali ragioni il cinema italiano sia stato in grado di influenzarlo, pur considerando i cineasti iraniani come il pubblico del cinema italiano.

Figura 6- I cineasti influenzati dal cinema italiano



0.2.4- Un quadro integrato

L'obiettivo principale del trattato è esaminare la crescita e i legami commerciali con l'Italia nel periodo di Pahlavi II, considerandolo il più alto livello raggiunto nel processo di modernizzazione[66], e il successivo sviluppo della creazione dello Stato nazionale[67], la cui conseguenza fu l'espansione delle relazioni culturali: in questo modo molti film italiani entrarono in Iran e influenzarono il cinema iraniano. Infatti, sulla base di quanto detto

66 La modernizzazione è un processo generale, di cui il processo di creazione della nazione è uno degli aspetti. In Iran, durante il periodo Qajar, grazie alla maggiore familiarità degli iraniani con il processo di sviluppo in Occidente, ci furono alcuni passi verso la modernizzazione, che iniziò con l'avvento di Pahlavi I.

67 Negli anni '60 studiosi di scienze sociali come F.H. Cardoso ed Enzo Faletto studiarono l'America Latina elaborando una teoria del sottosviluppo, che si riferisce alla dipendenza da un sistema economico internazionale in cui diverse nazioni sono collocate in posizioni diverse:
«At the *center* the advanced industrial nations control the key sectors of technology and finance, an advantage that shapes the special forms taken by industralization in the *periphery.* It should be stressed that "development" under these circumstances is not possible: Economic growth, as measured by increased trade, rise in GNP, and industralization, may occure in some Third World countries at certain points in time.» [Jahn Foran, *Fragile Resistance: Social Transformation in Iran from 1500 to the Revolution*, Westview Press, Boulder. Sanfrancisco. Oxford, 1993, p. 5].

(principi precedendi), ci avvaliamo di un modello integrato anziché di una sola teoria per analizzare e spiegare l'argomento, difficilmente esauribile altrimenti; esamineremo quindi diacronicamente la portata, il modo e le cause di questa connessione.

Nel caso degli sviluppi della società iraniana, Jahn Foran concentra e integra nel suo libro la teoria del sistema mondo e le modalità di analisi della produzione (World system theory and modes of production analysis) nella questione del non sviluppo (sottosviluppo) nel modello di dipendenza. Questa integrazione è stata condotta per studiare la storia delle trasformazioni iraniane nel corso degli anni, dal 1500 al 1991. Utilizzando l'analisi dei modi di produzione (modes of production analysis)[68], Foran intende fare luce sui fondamentali cambiamenti sociali in Iran. Tuttavia lo scopo di questo trattato non è l'analisi di una transizione sociale fondamentale o un cambiamento sorto a causa dell'integrazione di diverse forme di produzione.

Pertanto, in questo saggio:

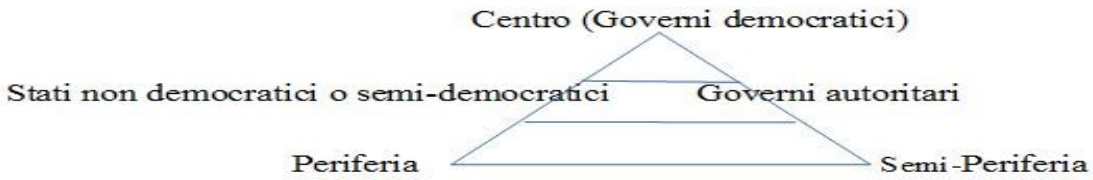
1. Consideriamo il petrolio uno dei principali mezzi economici per lo sviluppo del Paese, nonché per lo sviluppo delle relazioni con l'Italia.
2. Cerchiamo le cause della crescita del cinema italiano e il suo impatto sul cinema iraniano, ulteriore risvolto delle ingenti entrate petrolifere, che come conseguenza hanno concesso lo sviluppo delle sale cinematografiche, la crescita della popolazione urbana e la crescita di una nuova classe istruita, che era il pubblico di riferimento per i film intellettuali italiani. Ma non potendo eludere il quadro internazionale, è necessario spiegare brevemente la teoria del sistema mondo (World system theory), in quanto descrive gli obiettivi proposti.

Tornando alla costituzione dello Stato (in riferimento al principio della creazione dello Stato-nazione) sono state avanzate varie ipotesi, tra cui la teoria del sistema-mondo (World-system), alla quale Wallerestein ha dedicato una vita. Questa teoria si basa sulla divisione del lavoro e afferma che gli Stati-nazione sono dipendenti dal cambiamento economico. In questa divisione globale le diverse nazioni svolgono un ruolo in base alla loro forza nei tre settori

68 «Mode of production", is a somewhat more abstract structure, consisting of the combination of two elements: (1) a labor process (or several), referring to the way(s) in which raw materials and other inputs are worked up into products for consumption and/or exchange (that is, the setting and manner in which human beings produce their goods, for example in a factory or a small shop, on a plantation or a plot of their own, and the techniques they use to do this), and (2) a system of relations of production, denoting the social arrangement (usally in distinct social classes) through which the various labor processes are structured to yield an economic surplus (this refers to the patterns of ownership and control of the key means of production- such things as land, tools, raw materials, and machinery).» [John Foran 1993, *Fragile Resistance: Social Transformation in Iran from 1500 to the Revolution*, Boulder-Sanfrancisco-Oxford, Westview Press., p. 7].

economici e sociali dell'economia internazionale.[69] Sulla base della sua ricerca storica Wallerestein concluse che il sistema capitalistico consisteva di tre parti, il centro, la periferia e la semi-periferia (vedi Figura 7), per le quali l'accumulazione di capitale significava la continuazione del sistema capitalistico. Sulla base di questo modello, con maggiore prossimità alla periferia e distanza dal centro il processo di creazione dello Stato-nazione si indebolisce, e questo si traduce in un'immagine della nazione alle periferie più pallida e più debole che nel centro. Pertanto, gli Stati falliti sono considerati gli Stati più deboli, che si trovano nelle orbite esterne e periferiche: al contrario, avvicinandocisi al centro ci sono Stati che hanno un governo potente e democratico. Questo modello può spiegare al meglio l'impatto del sistema capitalistico sulla formazione di varie forme di governo.[70]

Figura 7- Centro-periferia



Fonte: A. Ghavam, A. Zargar, *op, cit.*, p. 163.

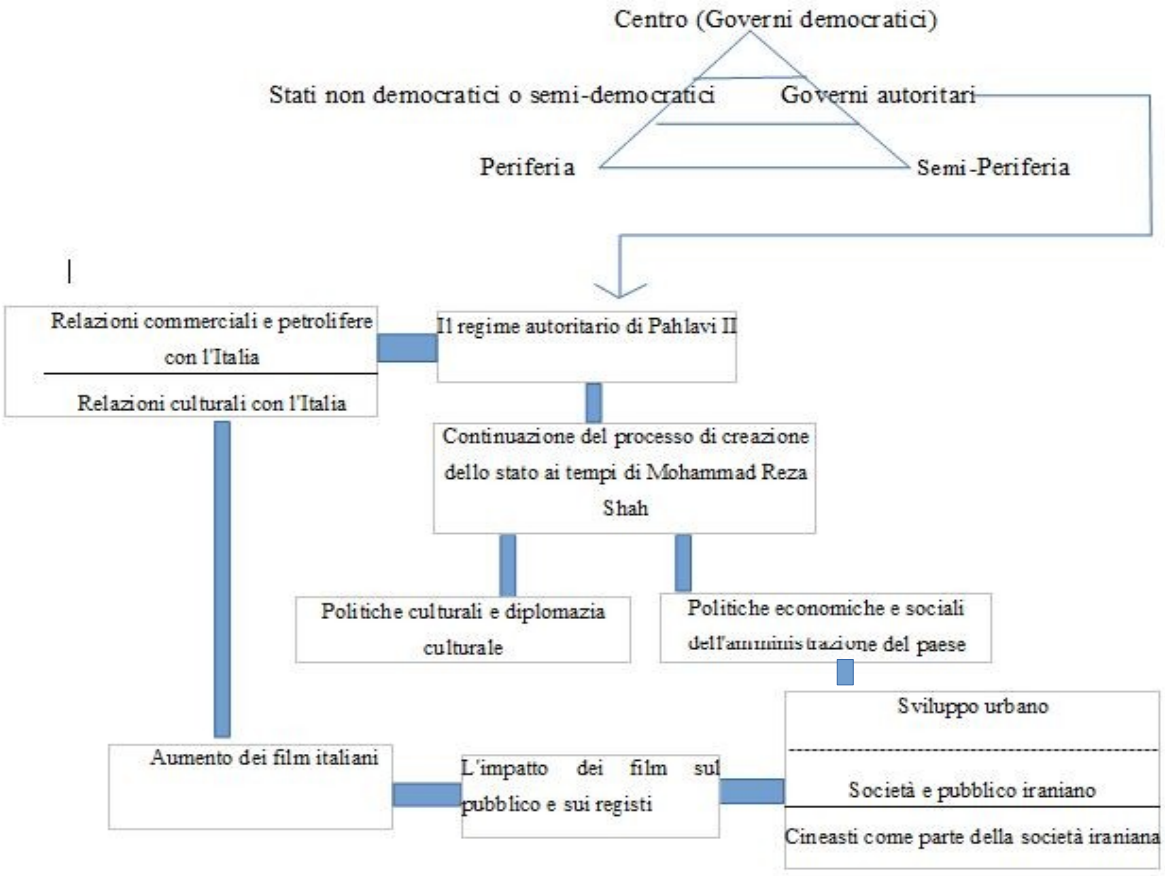
Come discusso in precedenza, l'argomento in esame è la ragione della crescita dei film italiani in Iran e del loro impatto sul cinema iraniano. Pertanto, insieme a questa teoria (che spiega le relazioni estere dell'Iran), e, data la formazione di un governo autoritario in Iran (Pahlavi II), è anche necessario considerarne i principi accennati. Infatti, per spiegare il rapporto culturale e cinematografico con l'Italia, che ha avuto luogo nel quadro del processo di costruzione dello Stato (come parte del processo di modernizzazione) dovremmo considerare la politica estera dell'Iran come una variabile dipendente dal petrolio (uno dei motivi per il dialogo con l'Italia era la necessità di aumentare le entrate petrolifere) e la diplomazia pubblica iraniana come variabile mediatrice (al fine di espandere le relazioni culturali). Inoltre, per completare questo schema è necessario considerare il contenuto fornito dai cineasti iraniani in termini di concetti

69 A. Ghavam, A. Zargar, *op. cit.*, p. 160.

70 Naturalmente non bisogna dimenticare che le teorie marxiste prendono praticamente tutto da un punto di vista economico e non prestano attenzione ad altri aspetti dell'azione sociale. In questo tipo di visione, l'attenzione è anche attirata dal guscio esterno delle interazioni governative. Inoltre, questo processo non può fornire un quadro completo delle forze e dei fattori interni e internazionali per la creazione di uno Stato nazionale. [Ivi, p. 162] Nello spiegare queste critiche, Foran afferma anche:
«The most telling of these have to do with the definition of capitalism as an economic system only in terms of its exchange side, that is, markets and trade between countries; there is no equivalent importance attached to production relations and national internal class structures. A second, related problem is the characterization of the entire world-economy today as capitalist, with no theoretical space for pre-capitalist or socialist modes of production within individual societies.» [J. Foran, *op. cit.*, p. 6].

del terzo principio, capace di riflettere sulla vita sociale, economica, politica e culturale iraniana, di cui i registi e le istituzioni cinematografiche iraniane (pubblico principale del cinema italiano) facevano parte. Ma per completare il modello integrato possiamo affermare che il sistema della gestione del paese Iran al tempo di Pahlavi II ha goduto sia dal punto di vista interno sia dal punto di vista esterno del modello Centro-Periferia perché era un regime autoritario e dipendeva dal centro di potere. Il regime ha messo in atto l'obiettivo di modernizzazione solo in centri commerciali strategici e nelle città piu grandi dell'Iran, mentre i villaggi sono rimasti in posizione di Semi-Periferia. Per tale motivo si sono verificati flussi migratori di massa interni al paese provenienti dai villaggi verso le città. Questo ha comportato una crescita considerevole del numero di spettatori appasionati per i film italiani. Perciò la ricerca combinando in un modello unico tutti principi precedendi già spiegati cercerà di mettere in esame il rapporto bilaterale tra i due Paesi.

Figura 8- Modello integrato[71]



71 Il "modello integrato" si basa in parte sul modello "centro-periferia" elaborato in uno studio di Ghavam A., Zargar A. 1387/2008, *Dolat sazi, Mellat sazi va nazarie-ye ravabet Bein-al- melal* [*Costruzione dello stato, della nazione e teoria delle relazioni internazionali*], Teheran: Azad University Press, p. 163 (basato sul concetto di Immanuel Wallerestein), in parte è una sintesi degli studi elaborati nel corso della mia tesi.

0.3- Definizioni e descrizioni generali

0.3.1- Stato e nazione

Ecco una breve spiegazione di alcuni temi e concetti (come cultura, diplomazia e diplomazia pubblica) che stanno alla base della trattazione. Questi sono i concetti teorici alla base della tesi, perché, come fatto notare in precedenza, l'espansione del commercio e delle relazioni diplomatiche tra l'Iran e l'Italia portò all'espansione delle relazioni culturali e cinematografiche nel Paese. D'altra parte, una comunità tradizionale come l'Iran con una cultura persiana ed islamica si confrontò con un'altra cultura, che godeva di libertà individuali e sociali.

Del termine "Stato" esistono varie definizioni provenienti da diversi campi di studio, ma in particolare è usato secondo le tre concezioni di diritto internazionale, politica internazionale, filosofia e sociologia:

> 1. In interntional law a state is an entity that is recognized to exist when a government is in control of a community of people within a defined territory. It is comparable to the idea in domestic law of a company being a legal person.
> 2. In the study of international politics, each state is a country. It is a community of people who interact in the same political system and who have some common values.
> 3. In philosophy and sociology, the state consists of the apparatus of government, in its broadest sense, covering the executive, the legislature, the administration, the judiciary, the armed forces, and the police.[72]

Altrove, Max Weber da un punto di vista sociologico scrive:

> the modern state sociologically only in terms of the specific means peculiar to it, as to every political association, namely, the use of physical force.[73]

Infatti, in modo semplice, si può dire che uno Stato con un centro politico unito gestisca e controlli i membri di una comunità che vivono in una determinata terra:

> Sometimes the state refers primarily to an institutional apparatus: bureaucracies, armies,

72 Peter Willetts, *Transnational actors and international organizations in: global politics,* cura di:John Baylis, Steve Smith*, The Globalization of World Politics: An Introduction to International Relations,* Oxford and New York, Oxford University Press, second edition, 2001*,* p. 358.

73 Max Weber, *From Max Weber: essays in Sociology*, Translated and edited: H. H Gerth, Wright Mills, New york, Oxford University Prees, 1946, p. 78.

ministries, police, legislatures, political parties, and the like. At other times it signifies something broader, more in keeping with its reference to a territorial entity, such as the state of France. At still other times it refers to its legal and symbolic character as sovereign power.[74]

Ma l'uso legittimo della forza è una caratteristica fondamentale di uno Stato, la quale gli conferisce identità. L'applicazione della forza da parte dello Stato è il risultato del potere legittimato da una legge, approvata dal governo dello stesso Stato e infine applicata da un'entità militare. Pertanto, in ogni Paese mantenere e rafforzare questa istituzione è uno degli obiettivi principali.[75] In questo caso Mohammad Tohid Fam lo definisce come un insieme di istituzioni con funzioni diverse, che gestisce e controlla gli affari di un Paese. Lo Stato può essere considerato come una dominazione, che include un certo numero di istituzioni pubbliche, come il governo, il parlamento, l'esercito, la magistratura e il settore amministrativo, e la sua legislazione e il mantenimento dell'ordine e della sicurezza:

Tuttavia, le varie forme di governo tipiche delle nazioni occidentali capitaliste differiscono in termini di costituzione, strutture politiche, formazioni sociali, ricchezza nazionale e potere produttivo.[76]

با این حال اشکال گوناگون دولت نزد ملل سرمایه دارو پیشرفته غرب، برحسب قانون اساسی، ساختارهای سیاسی، صورت بندی های اجتماعی، ثروت ملی و قدرت تولیدی، بایکدیگر بسیار تفاوت دارند.

Invece per la definizione di nazione[77] si può affermare che essa si concreti in un gruppo sociale composto da una vasta gamma di innumerevoli altri gruppi sociali. Certo, è diverso da altri gruppi sociali, poiché una nazione è composta da milioni o centinaia di migliaia di persone, e questo la distingue da gruppi più piccoli come una famiglia e un villaggio. Una nazione è una comunità politica le cui persone condividono una lingua, una terra e una storia comune. In effetti, essere all'interno di un certo confine territoriale con confini precisi che la separano dagli altri dà a una nazione un'identità geografica.[78]

74 Walter C. Opello, Jr., Stephen J. Rosow, *op. cit.*, p. 4.

75 A. Ghavam, A. Zargar, *op. cit.*, p. 36.

76 Mohammad Tohid Fam, *Nazarie- haye dolat dar asr jahani shodan democracy* (*Le terorie dello Stato in era nella Politica internazionale)*, «Faslname siasat khareji (la rivista stagione della politica internazionale)», anno 17, n. 4, inverno 1382/2003, p. 1013.

77 Utilizzando una metafora, una nazione è l'essere umano più completo tra tutte le società umane: «Nations are territorial societies, the cohensive power of which is supplied by the sentiment of nationality and the authority of state. The fact that state and nation are not synonymous and that states frequently incorporate several nationalities, indicates that the authority of government is the ultimate force of national cohesion.» [Niebuhr Reinhold, *Moral man and Immoral society: A Study in Ethnics and Politics*, Westminster John Knox Press, 2001, p. 83].

78 A. Ghavam, A. Zarghar, *op. cit.*, p. 40.

In generale, si può affermare che una nazione ha fondamenti oggettivi come lingua, religione, abitudini e tradizioni, razza e territorio, e fondamenti mentali, come sistemi di valori comuni, elementi mitici, memorie, credenze e culture.[79]

Tuttavia, l'argomento dello studio è l'Iran, che durante il periodo di Pahlavi II annoverava una popolazione composta da etnie curde, lorite, arabe e turche, la cui lingua ufficiale era il Farsi. All'epoca di Reza Shah, questo processo fu avviato ufficialmente, e sotto il dominio del figlio Mohammad Reza proseguì il percorso di sviluppo e modernizzazione, anche se sotto la dipendenza dall'Occidente e dagli Stati Uniti.

0.3.2- Cultura

Il termine "cultura" [in persiano:فرهنگ (farhang)] nella lingua persiana è una delle parole più antiche, menzionata in vari testi ereditati dal passato, e correlata al significato di imparare l'arte e la scienza.[80] Nel mondo contemporaneo, vengono date varie definizioni, ma ciò che più sinteticamente definisce il suo spettro d'indagine è che la cultura abbraccia diverse dimensioni della vita individuale e sociale dell'uomo. La cultura di ogni particolare gruppo etnico è unica ed è una cultura appresa, che può essere tramandata alla generazione successiva. Le definizioni di cultura possono essere classificate in base ai concetti di dimensione, valore, conoscenza, arte, mistica, scienza e normativa.[81] In effetti il concetto di cultura sta evolvendosi nel tempo di pari passo al progresso delle società; così si sono espressi i rappresentanti della Conferenza del Messico nel 1982:

> Culture therefore covered artistic creation together with the interpretation, execution and dissemination of works of art, physical culture, sports and games and open-air activities, as well as the ways in which a society and its members expressed their feeling for beauty and harmony and their vision of the world as much as their modes of scientific and technological creation and control of their natural environment.[82]

Secondo questo tipo di visione una persona ha un'identità razionale, il potere della critica e del giudizio, nonché un senso di impegno morale; la cultura include le arti, gli scritti, gli stili di

79 Ivi, pp. 44-45.
80 Darioush Ashouri, *Tarif- ha va mafhom farhang* (*I significanti del termine "cultura*"), Teheran, Markaz Asnad Farhanghi Asia, 1357/1978, p. 7.
81 Reza Salehi Amiri, Said Mohammadi, *Diplomacy Farhanghi (La diplomazia culturale)*, Teheran, Ghoghnous, 1389/2010, la versione pubblicata online da FIDIBO, [https://fidibo.com/], p. 19.
82 *Conferenza Mondiale sulle Politiche culturali*, Città del Messico, 26 luglio-6 agosto 1982, p. 8.

vita, i diritti umani fondamentali, i sistemi di valori e credenze individuali e collettive e tradizioni.[83] In effetti, i valori, le espressioni, le tradizioni e le credenze sono le manifestazioni della cultura nella società, ma l'enfasi sulla modernizzazione e l'avanzamento risiede nei punti che sono stati affrontati nelle prime definizioni moderne di cultura, come notato dall'antropologo britannico Edward Tyler:

> that complex whole which includes knowledge, belief, arts, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society.[84]

Da tutte queste definizioni risulta che la cultura può essere un'eredità del passato o può essere creata in quel momento dalle persone di quella comunità, ma distruggerla e ricostruirla non è qualcosa che può facilmente avere luogo in società tradizionali come l'Iran, perché in contrasto con l'aspetto religioso e conservatore. Per esempio, il cinema in Iran all'inizio della sua esistenza fu osteggiato dal clero Sciita perché ritenuto responsabile di diffondere la cultura occidentale, in seguito però rivalutato quando approfondiva i concetti religiosi, in aperta opposizione allo Scià. In generale, in Iran nel periodo dello studio ci troviamo di fronte a due aspetti generali:

1. La cultura derivata dalla tradizione iraniana, integrata con la cultura islamica.
2. La cultura allineata con la direzione del movimento del Paese verso la modernizzazione (la cultura del Blocco Occidentale).

In una società come l'Iran, la cui maggioranza delle persone è musulmana (di dottrina sciita) e la religione ha penetrato tutti gli aspetti della vita sociale e individuale, la struttura della religione agisce come una parte molto potente che pone anche altre sezioni sotto la sua stessa categoria.[85] Pertanto, alla luce di questa diffusa influenza nella definizione di cultura iraniana

---

83 R. Salehi Amiri, S. Mohammadi, *op. cit.*, p. 31.

84 Bruce M. Tharp, *Definizione di "cultura" e "cultura organizzativa": dall'antropologia all'ufficio*, 04/09/2001, p. 3, [http://www.thercfgroup.com/files/resources/Defining-Culture-and-Organizationa-Culture_5.pdf].

85 In realtà, il sistema della Repubblica islamica dell'Iran si basa sul pensiero dell'amministrazione della comunità in conformità con la legge islamica. Dal punto di vista degli studiosi islamici e a capo di essi l'ayatollah Khomeini (il fondatore della Repubblica islamica e la teoria di Velayat-e-Faqih), l'Islam è una religione completa in grado di fornire un quadro organico per l'amministrazione della società. Pertanto, con questo modello, tutti gli aspetti della vita personale e sociale (politica ed etica, ecc.) e le leggi che governano la società dovrebbero essere posti sotto l'egida della legge islamica. (Un modello che seguì la rivoluzione islamica sotto forma di un sistema politico). Quindi la cultura in una tale società ha una relazione molto stretta con la religione e molti dei valori culturali sono basati su insegnamenti religiosi. Sebbene nel periodo di analisi *(*Pahlavi*)* l'amministrazione della società non fosse basata su queste regole, l'influenza del clero tra le masse popolari era molto diffusa. Nel campo del cinema, l'opposizione di tutti gli studiosi a questo strumento ha rappresentato un ostacolo alla sua diffusione.

vi è una grande quantità di studi sugli insegnamenti religiosi, perché nell'Islam una persona musulmana è chiamata ad assumersi la responsabilità della successione di Dio, e lui ha eliminato le regole per prevenire comportamenti inappropriati.[86] In effetti un'altra contraddizione della comunità religiosa iraniana (confronto con la cultura occidentale), è stata determinata dagli albori nella definizione della cultura, perché dal punto di vista religioso l'intelletto umano si evolve in diverse fasi, motivo per cui gli uomini necessitano di ordini divini per portare a termine i loro affari, mentre dalla Modernità gli uomini diventano il soggetto principale. Analogamente, citando il filosofo Karl Raimond Popper, Mohammad Madadpor asserisce:

> La cultura, è il mondo degli artefatti (il terzo), nato dall'incontro dell'uomo (il primo mondo) con gli oggetti naturali (il secondo mondo), i cui risultati sono i pensieri, gli scritti e gli oggetti artificiali. In questa visione non c'è Dio.[87]
>
> انسان (یعنی عالم اول) با طبیعت (یعنی عالم دوم) برخورد می کند و حاصل این برخورد، اندیشه ها، مکتوبات، اشیای مصنوعی و امثال آن است که عالم سوم می باشد . در این نگاه، خدایی در کار نیست.

Ma nella prospettiva islamica, come accennato in precedenza, gli esseri umani da soli non possono vivere in maniera compiuta il proprio percorso sulla terra, perché la conoscenza verrà completata nel tempo, e richiede la guida di una conoscenza superiore che insegni il giusto modo di vivere, derivato dal Profeta Maometto agli Imam nella Shi'a, infine attraverso gli studiosi religiosi. Nonostante gli sforzi dello Scià per modernizzare il Paese attraverso la presenza della cultura occidentale, la società iraniana con la rivoluzione del 1979 ha mostrato che la cultura popolare ha preso le parti della religione. Infatti nell'Iran dell'era Pahlavi vari movimenti intellettuali avevano opinioni differenti sulla cultura, ma poiché la maggior parte del popolo iraniano era in linea con le correnti tradizionaliste ed islamiche, gli studiosi religiosi avevano un ruolo chiave: l'Imam Khomeini si era distinto come l'avversario più forte dello Scià, colui che nel 1979 difatti guidò la rivoluzione iraniana, perciò una sua dichiarazione sulla cultura può essere propedeutica:

> Indubbiamente l'elemento fondamentale per l'esistenza di una qualsiasi società è la cultura. Fondamentalmente la cultura di ogni società ne forma l'identità e l'esistenza, e

86 Mohammad B. Tala-tape, *Mabani esteratezhi farhangi az didgah Imam Ali* (*Fondamenti culturali dal punto di vista di Imam Ali*), Isfehan, Markaz tahghighat rayane-ie Isfehan, 1384/2005, p. 23.

87 Mohammad Madadpor, *Bonyad-haye kar-amadi dar fathang Islam* (*Le fondazioni efficienze nella cultura islamica)*, «La rivista Baztab Andishe», n. 18, 17/5/1389 (8/10/2010), [https://hawzah.net/fa/Article/View/90993/بنیادهای].

l'allontanamento dai suoi principi, per quanto la società possa essere potente e forte in termini economici, politici, industriali e militari, la rende assurda, vuota e priva di alcun valore. Se la cultura di una società dipende da una cultura straniera allora la sua dimensione tende a venire ridotta fino alla dissolvenza completa. L'indipendenza e l'esistenza di ogni società derivano dall'indipendenza della propria cultura. È innegabile che l'obiettivo principale dei colonizzatori sia l'invasione e il dominio della cultura altrui.[88]

بی شک بالاترین و والاترین عنصری که در موجودیت هر جامعه دخالت اساسی دارد فرهنگ آن جامعه است. اساساً فرهنگ هر جامعه هویت و موجودیت آن جامعه را تشکیل می دهد و با انحراف فرهنگ، هر چند جامعه در بُعدهای اقتصادی، سیاسی، صنعتی و نظامی قدرتمند و قوی باشد ولی پوچ و پوک و میان تهی است. اگر فرهنگ جامعه ای وابسته و مرتزق از فرهنگ مخالف باشد، ناچار دیگر ابعاد آن جامعه به جانب مخالف گرایش پیدا می کند و بالاخره در آن مستهلک می شود و موجودیت خود را در تمام ابعاد از دست می دهد. استقلال و موجودیت هر جامعه از استقلال فرهنگ آن نشأت می گیرد، و ساده اندیشی است که گمان شود با وابستگی فرهنگی، استقلال در ابعاد دیگر یا یکی از آنها امکانپذیر است. بی جهت و من باب اتفاق نیست که هدف اصلی استعمارگران که در رأس تمام اهداف آنان است، هجوم به فرهنگ جوامع زیرسلطه است.

Da questa dichiarazione emerge il rifiuto netto dell'Imam Khomeini all'accettazione di una cultura dipendente dai paesi coloniali e la forte riaffermazione dell'autonomia culturale. Morteza Motahhari[89], studioso islamico che si opponeva allo Scià e ai fondatori di Hosseiniyeh Ershad a fianco di Shariati[90] (lo Scià chiama questi intellettuali islamici i movimenti marxisti islamici), rivendica gli aspetti materiali e spirituali della cultura:

I profeti in passato hanno avuto ruoli basilari nel miglioramento e nel progresso delle società. La civiltà umana ha due aspetti: materiale e spirituale. L'aspetto materiale della civiltà è l'aspetto tecnico e industriale che si è evoluto nel corso degli anni. L'aspetto spirituale della civiltà è legato alle relazioni umane, è dovuto agli insegnamenti dei profeti e, alla luce di questo aspetto della civiltà, anche i suoi aspetti materiali si stanno espandendo. Pertanto, il ruolo dei profeti nell'evoluzione dell'aspetto spirituale della civiltà è diretto, ed è indiretto nell'evoluzione dell'aspetto materiale.[91]

پیامبران درگذشته اساسی ترین نقش ها را دراصلاح وبهبود و پیشرفت جوامع داشته اند. تمدن بشردو جنبه دارد: مادی و معنوی. جنبه مادی تمدن، جنبه فنی و صنعتی آن است که دوره به دوره تکامل یافته است و به امروزرسیده است. جنبه

88 Rohollah Khomeini, *Sahifeh Noor*, vol 15, Teheran, Tanzim va nashr asar Imam Khomeini, 31/3/1360 (21/6/1981), p. 243, si vede anche nel sito ufficiale di Khomeini: [http://www.imam-khomeini.ir/fa/C207_43549/].

89 Morteza Motahhari è stato un ecclesiastico, filosofo, conferenziere e politico iraniano. Motahhari è considerato avere esercitato un'influenza importante sulle ideologie della Repubblica Islamica, facendo parte tra gli altri di Hosseiniye Ershad e dell'Associazione del Clero Combattente.

90 Ali Shariati Mazinani era un rivoluzionario e sociologo iraniano che si concentrò sulla sociologia della religione.

91 R. Salehi Amiri, S. Mohammadi, *op. cit.*, pp. 36-37.

معنوی تمدن مربوط به روابط انسانی انسان هاست. جنبه معنوی، مرهون تعالیم پیامبران است و در پرتو این جنبه از تمدن است که جنبه های مادی ان نیز مجال رشد می یابد. علی هذا، نقش پیامبران در تکامل جنبه معنوی تمدن به طور مستقیم است و درتکامل جنبه مادی به صورت غیرمستقیم.

Questa separazione della definizione di cultura in tipi materiali e spirituali, infatti, riflette bene il punto di vista degli intellettuali islamici nel rifiuto della cultura occidentale, così come l'opposizione a strumenti come il cinema, che descrivono lo stile di vita e il tipo di relazioni occidentali, da cui i film italiani non hanno fatto eccezione. Tuttavia ciò era in contrasto con la politica dello Scià che ha portato il Paese sulla via della modernizzazione: nonostante egli accettasse l'ideologia islamica, il suo obiettivo era di avvicinarsi allo stile di vita occidentale, grazie alle numerose trasformazioni economico-culturali, che stavano cambiando le aspirazioni delle nuove classi sociali. Ma in un'ottica islamica la cultura occidentale promossa dagli americani non era integrabile con la tradizione.

0.3.3- Diplomazia

La diplomazia rappresenta l'insieme di tecniche o arti per le relazioni estere di un Paese democratico, di cui il rappresentante in terra straniera è il diplomatico, una sorta di politico ospite in un altro Paese diretto dal Ministero degli Esteri. Ad ogni modo i politici incaricati dal Ministero operano negli interessi della propria politica estera.[92] Per praticare l'interazione con Paesi stranieri la diplomazia si avvale di vari strumenti: considerazioni politiche, economiche e di sicurezza sono le tre aree in gioco nell'arena internazionale, determinanti per gli orientamenti diplomatici.

Storicamente la diplomazia vide la luce nell'antica Grecia, progredì in epoca romana e bizantina, e divenne un campo autonomo di studi nel Rinascimento. In questo periodo la necessità di una relazione equa e interconnessa tra i numerosi potenti di ciascun territorio è stata la ragione della prominenza della diplomazia:

> The first diplomatic system of which there is not only reliable but copious evidence was also one whose evident complexity was derived from the need to communicate among equals, the reverse of the submission or revolt situation which normally obtained on the peripheries of loosely controlled empires. In ancient Greece, a collectivity of small city-states emerged, separated by a sufficiently rugged topography to ensure their independence, but connected by

92 Mahmoud Toloui, *Farhang jame'e Siasi (Dizionario politico completo)*, Teheran, Nashr Elm, 1390/2011, pp. 523-524.

sea routes and relatively short, if difficult, land journeys, thus compelling regular intercity communication. This diplomatic traffic was made more necessary by the fact that, for a substantial period, no single city was powerful enough to establish an empire over the others, nor were they overwhelmed from outside.[93]

L'inizio della diplomazia moderna ebbe luogo in Italia al tempo del Rinascimento, dove, nel XV secolo, i Comuni e le Signorie necessitavano di scambi corretti e regolamentati:

Diplomacy in the modern style, permanent diplomacy, was one of the creations of the Italian Renaissance. It began in the same period that saw the beginnings of the new Italian style of classical scholarship and in the same areas, Tuscany and the valley of the Po.[94]

Durante il Rinascimento oltre alla pace sorse l'obiettivo di difesa degli interessi degli Stati esistenti, spesso più economici che militari, tanto che l'aura di un buon diplomatico superava quella di un condottiero, meno abile nella conservazione e nell'ingrandimento dello Stato in modo non violento:

the fifteenth-century Italian tended to value the successful diplomat with or above the successful general. Not because 'the business of an ambassador is peace', but because the diplomat, like the general, was an agent for the preservation and aggrandizement of the state.[95]

Ma la diplomazia in Iran non si sviluppò in quegli anni come in Italia, i governanti di allora ritenevano che il suo compito fosse la pace, perciò almeno fino all'era Qajar la diplomazia venne sottovalutata:

Per inquadrare lo sviluppo della diplomazia in Iran dall'islamizzazione fino alla metà del XX secolo si possono identificare quattro periodi: nella prima fase, quando l'Iran è un califfato, non ci sono tracce di diplomazia; nella seconda fase è la diplomazia degli invasori Mongoli, come Ilkhan e Timurid; nella terza fase una diplomazia semplice può essere scorta nei governi che hanno espanso i propri confini, come Agh Qoyunlu, Safavid, Afshariyan, Zandieh e l'era dei primi Qajar. La diplomazia all'ultimo livello è la diplomazia in transizione dalla diplomazia elementare alla diplomazia classica.[96]

دربررسی دیپلماسی در ایران پس از اسلام تا اواسط قرن بیستم می توان چهار مقطع را شناسایی کرد. مقطـع اوّل ایـران

93 Keith Hamilton, Richard Longhorne, *The Practice of Diplomacy: It`s Evolution, Theory & Administration*,Second Edition published 2011 2 Park Square, Milton Park, Abingdon, p. 14.

94 Garrett Mattingly, *Renaissance Diplomacy*, Houghton Mifflin Company, Boston, The Riverside Press, Cambridge, 1955, p. 55.

95 Ivi, p. 63.

96 Ehsan Mesbah, *Diplomacy Kelasic va Takvin an dar Iran (Diplomazia classica e la sua crescita in Iran)*, «Fasl name Sisat», anno primo, n. 4, p. 13.

تحت خلافت است که در آن سابقه ی قابل ذکری از دیپلماسی وجود ندارد. مقطع دوّم دیپلماسیِ حکومت های دارای ریشه ی مغول در ایران مثل ایلخانان و تیموریان است. در مقطع سوم می توان دیپلماسی ابتدایی و ساده را در حکومت های در حال بسط جغرافیا و قدرت مثل آ ق قویونلوها، صفویه، افشاریه، زندیه و اوایل دوران قاجاریه دید. دیپلماسی در آخرین مقطع عبارت از دیپلماسی گذار یافته از دیپلماسی ساده و ابتدایی به دیپلماسی کلاسیک است.

Infatti, dopo la morte di Yazdgerd nel 651 d.C., per lungo tempo l'Iran fu sotto il controllo degli arabi. C'erano sì alcuni governi che miravano all'indipendenza iraniana dal dominio degli Abbasidi, allora con sede del califfato a Baghdad, tuttavia a causa della breve durata di questi governi e dei conflitti con altri rivali, quasi non esiste un resoconto delle relazioni diplomatiche:

> Il nostro Paese, governato da dominatori assoluti[97], non avrebbe potuto in alcun modo avere una diplomazia centralizzata.[98]

> کشورما، که در هرگوشه آن حکمرانان مطلق العنانی حکومت می کرد، لاجرم نمی‌توانست از دیپلماسی متمرکزی برخورداراباشد.

Dopo l'invasione mongola dell'Iran venne a stabilirsi una relazione commerciale tra i nuovi invasori e gli stati cristiani dell'Europa, in particolare la Francia e la Repubblica marinara di Genova; non possiamo considerare queste relazioni come diplomatiche, tuttavia esse evidenziano connessioni straniere nel contesto territoriale dell'Iran:

> Dato il principio che la diplomazia è uno degli strumenti di politica estera di uno Stato, i governi mongoli non erano mediatori di essa, il nostro Paese era un'arena della loro invasione, uccisione e occupazione; naturalmente, la diplomazia avrebbe dovuto essere utilizzata come mezzo per frenare questa politica di saccheggio.[99]

> با توجه به این اصل که دیپلماسی یکی از وسایل سیاست خارجی یک دولت است، چون حکومات مغولی کارگزار سیاست خارجی ایران نبودند و فقط به قصد غارت کشور مارا عرصه تهاجم، کشتار و آشغال خود ساخته بودند، طبیعتاً دیپلماسی انان می بایست بعنوان وسیله‌ای برای تأمین این سیاست بکار می رفت.

97 Prima dell'invasione mongola ci fu la dinastia Taherian (206-260 AH), che pagava le tasse al tesoro del Califfato Abbaside, poi regnò Saffarian (247-287 AH), che rovesciò la dinastia Taherian nell'anno 260 AH e fu il primo ad accogliere molte parti dell'Iran, ma nessuna azione specifica venne intrapresa nel campo delle relazioni politiche. Poi Samani e Al Boyah, che per primi governarono il Khorasan e le regioni orientali (287-390). E questi ultimi, che erano allo stesso tempo quasi sasanidi, governarono sulle zone: Fars, Khuzestan, Isfahan e altre parti dell'Iran; in seguito i Ghaznavidi (367-583 AH), i Selgiuchidi (430-485 AH) e infine Khwarazmshahian prese il potere, ma quasi nessuno di loro riuscì a stabilire un governo centralizzato. Con l'invasione mongola dell'Iran, durante il periodo Khwarazmshahian, nel 629 AH l'Iran cadde sotto i conquistatori mongoli. [Mohammad Ali Mahid, *Tarikh diplomacy Iran* (*La storia della diplomazia dell'Iran*), Teheran, Nashr Mitra, 1361/1982, pp. 73-74].

98 Mohammad Ali Mahid, *Pazhoheshi dar tarikh diplomacy Iran (Una ricerca nella storia della diplomazia iraniana)*, Teheran, Nashr Mitra., 1361/1982, p. 74.

99 Ivi, p. 75.

Durante l'invasione mongola, all'epoca del dominio di Ilkhanan (1256-1353 d.C.) quando Holacou attaccò l'Iran, iniziò una relazione commerciale con gli europei, e questa connessione ebbe luogo al tempo di Ghazan Khan:

> L'apice degli scambi con Venezia[100] e l'attività commerciale dei mercanti di Genova in Iran era legata al tempo del Ghazan e trovava luogo nella città di Tabriz, che divenne il centro di commerci più importante dell'Oriente con l'Occidente.[101]

> اوج فعالیتهای تجار ونیزوجنوا در ایران مربوط به زمـان غـازاق و متمرکـز در شـهر تـبریز بـود؛ بطـوری کـه در این دوره،تبریز به مهم ترین مرکز تجاری شرق با غرب وبه کانوق عرضـه و مبـادلات کالاهـای آسـیایی و اروپـایی مبـدل شده بود.

Ma fu in epoca safavide (1502-1722 d.C.) che venne creato in Persia, dopo secoli, un governo centralizzato con relazioni diplomatiche regolamentate con altri Paesi; per esempio, lo Scià Ismail inviò un ambasciatore nella Repubblica di Venezia per persuaderli alla guerra contro l'Impero Ottomano:

> Il governo veneziano, che era stato in grado di conquistare l'egemonia sul Mar Mediterraneo attraverso la sua potenza mercantile e la sua vasta forza navale sin dalle Crociate, negli ultimi anni del quindicesimo secolo aveva subito invasioni ottomane nelle proprie colonie, e per questo fu un alleato naturale dell'Iran.[102]

> دولت ونیز که به واسطه قدرت سرشار تجارتی و نیروی دریایی عظیم خود از زمان جنگهای صلیبی توانسته بود سیادت خودرا بر دریای مدیترانه مسلم گرداند، در سالهای آخر قرن پانزدهم دچار تجاوزات عثمانی به قلمرو خود گردیده بود و از این بابت متحد طبیعی ایران به شمار می رفت.

Più tardi lo Scià Abbas Safavi, della dinastia safavide, intraprese grandi sforzi per cooperare con potenti Stati europei contro il rivale Impero ottomano, stabilendo relazioni amichevoli,

---

100 Durante il periodo Uljaitu, Venezia e l'Iran iniziarono ad espandere i loro affari. Esiste un documento originale tartaro e la sua traduzione in latino del novembre 1306:

«The document conferred certain privileges on Venetian traders, and stated that the traders who has frequented the Persian realm for a long time past had no reason to complain of ill usage» [Henry Howorth, *History of Mongols from the 9th to 19th Century, v*ol 3, London, Longmans, Green, 1888, p. 631].

In seguito, al tempo di Abu Sa'id, uomini d'affari veneziani continuarono le loro attività commerciali a Tabriz, durante le quali l'Ambasciatore venne in Iran dal Senato:

«the Venetian Senate sending an embassy to Persia, to Abusaid Khan, who is called "Imperator Monsait" in the record of event. The leader of the embassy was Michele Dolfino, and it went in 1320.» [Ivi, p. 632].

101 Vali Dinparast, Nasser Sedghi, Sa'ideh Souri, *Monasebat tejari jomhori-hay Veniz va Genova ba Iran dar asr Ilkhani* (*Relazioni commerciali delle Repubbliche di Venezia e Genova con l'Iran nel periodo di Ilkhani*), Teheran, «Giornale scientifico di storia islamica e iraniana», Al Zahra University, 8/4/1393 (29/6/ 2014), p. 57.

102 A. H. Mahdavi, *op. cit.,* p. 27.

schierando ambasciatori e sviluppando relazioni commerciali.[103] Il modello della diplomazia in Iran, sia semplice che primitiva, fu portato avanti nell'era Qajar:

> Il modello di diplomazia è uguale al precedente, mercanti, missioni e viaggiatori europei viaggiarono verso l'Iran e dopo periodi di permanenza, al ritorno diventavano messaggeri dello Stato iraniano. Un esempio notevole di questi prototipi umani furono i fratelli Sherley, che per un certo periodo ebbero il ruolo di messaggeri iraniani in tutte le corti europee.[104]

> الگوی دیپلماسی همان الگویی است که پیش از این در مقطع دوّم در ایران ابداع شد و در آن بازرگانـان، فرسـتاده هـا و سیّاحان اروپایی پس از ورود به ایران و اقامتی چند در آن، در بازگشـت، خـود نقش فرسـتاده هـای ایـران را بـازی می کنند. مثال چشمگیر این امر برادران شرلی هستند که مدتی نقش فرستاده های ایران را در تمام دربار اروپایی داشتند.

Come accennato in precedenza, i governi che reggevano l'Iran al terzo livello si avvalevano di questi tre semplici ambiti per stabilire relazioni con altri Stati: la politica, l'economia e la sicurezza, poiché la diplomazia classica include componenti come l'Ambasciatore e l'ambasciata permanente, il Ministro e il Dipartimento di Stato, la formazione e il reclutamento di personale diplomatico, nonché la partecipazione a forum internazionali, sviluppati in particolare nel quarto trimestre, vale a dire il regno di Fath Ali Shah.[105]

Per il passaggio da un punto in cui la diplomazia in Iran è stata condotta in maniera semplice al momento in cui la diplomazia è stata perseguita in modo classico in Iran, l'istituzione di un ministero degli esteri, così come la formazione delle forze impiegate in esso, è essenziale. Storicamente l'istituzione del Dipartimento di Stato in Iran risale ai tempi del regno di Fath Ali Shah. All'inizio del XIX secolo la presenza di ambasciatori stranieri permanenti era all'ordine del giorno in Iran, tanto che, a causa della presenza di numerosi rappresentanti politici di governi stranieri, Fath Ali Shah nel 1809 nominò Mirza Reza Gholikhan Monshi al-Mamalek Nawayee agente incaricato di visitare i rappresentanti stranieri con lettere per lo Scià. In seguito a questa nomina venne istituito un ufficio idoneo presso la corte del re; successivamente alla firma della Convenzione di Vienna sull'accettazione dei rappresentanti politici e su importanti questioni che si stavano verificando nelle relazioni dell'Iran con i governi stranieri (la guerra con la Russia), Fath Ali Scià fondò il Dipartimento di Stato nel

103 Ad esempio, si possono menzionare le relazioni tra Iran e Gran Bretagna. Gli inglesi che avevano scoperto l'importanza nel commercio del Golfo Persico si affrettarono ad aiutare lo Scià Abbas Safavi ad espellere i portoghesi che avevano occupato l'Iran meridionale in quel momento, ottenendo così crediti commerciali dallo Scià Abbas e la concessione di istituire uffici fieristici in Iran. [A. Houshang Mahdavi, *Tarikh ravabet khareji Iran ("Storia delle relazioni estere iraniane")*, Tehran, Simorgh, seconda edizione, 1355/1976, pp.87-88].

104 E. Mesbah, *op. cit.*, p.14.

105 *Ibidem.*

1821 e Mirza Abdul Wahab Khan Neshat Esfahani fu nominato per primo ministro degli esteri ma, per un lungo periodo il ministero incluse solo il ministro, il vice e alcuni segretari.[106] Nel 1824 Haji Mirza Abolhasan Shirazi assunse la responsabilità di Fath Ali Shah e mantenne la carica per quindici anni. Inoltre, potenze straniere come la Russia, la Gran Bretagna e l'impero Ottomano dal 1830 iniziarono a stabilire ambasciate e consolati permanenti in Iran (solamente nel 1851 le prime ambasciate iraniane a Londra, Istanbul e San Pietroburgo). Nel 1881 il Dipartimento di Stato fu organizzato in modo moderno basandosi sul modello europeo, quattro sezioni che riguardavano la Gran Bretagna, la Russia, l'impero Ottomano e i Paesi non vicini, nonché cinque dipartimenti di supporto, che si occupavano di affari, formalità , traduzione e archivi contabili.[107] Al tempo di Amir Kabir (1848-1851), il ministero approvò e continuò l'organizzazione quasi sistematicamente, emettendo passaporti e registrando regolarmente la corrispondenza politica. Inoltre, lo Stato iraniano fino al 1906, possedeva undici ministeri degli affari esteri.[108]

Ma la diplomazia in Iran nel periodo in esame (Pahlavi II) era una diplomazia classica e moderna, anche se con differenze a seconda dei decenni.[109] In effetti la qualità della diplomazia è il fattore più importante nell'esercizio del potere nazionale[110], il che significa che

106 A. Houshang Mahdavi, *op. cit*., p. 230.

107 Javad Karimi, *Tarikhche vezarat uomor khareje Iran (La storia del ministero degli Esteri in Iran)*, rivista trimestrale «Tarikh ravabet khareji», 1384, n. 24, pp. 92-94.

108 A. H. Mahdavi, *op. cit.*, p. 230.

109 In generale, la qualità della diplomazia presentata in questo periodo era dovuta alla dipendenza del governo dall'Occidente e dagli Stati Uniti, peggiorata nei decenni ‘40 e ‘50. Poiché il governo dello Scià non era ancora stabile le entrate del Paese erano a un livello basso. Ma nei decenni ‘60 e ‘70, grazie all'aumento delle entrate petrolifere, aumentò anche la qualità della diplomazia iraniana.

110 Il significato del potere sta nell'applicazione sui pensieri e le azioni degli altri. La politica estera di un Paese è il potere dei popoli dentro i suoi confini, ma non è necessariamente la politica di tutta la sua popolazione. Tuttavia, poiché ogni nazione persegue la propria politica estera nel contesto di un'organizzazione legale chiamata governo, gli attori governativi negli affari internazionali agiscono come rappresentanti della nazione.[M. Hans Joachim, *Politics Among Nations: The struggle for Power and Peace*, traduzione in persiano: *Siasat mian Mellat’ha*, Homira Moshirzadeh, Tehran, Entesharat vezarat omor kharejeh 1389/2010, pp.183-184].
In realtà gli obiettivi politici, di sicurezza ed economici sono sempre stati considerati nella formulazione e attuazione della politica estera dei Paesi. Per raggiungere questi obiettivi, i vari Paesi (nell’epoca dello studio) usavano strumenti politici, militari ed economici su altri Paesi. I fattori di potere nazionale sono come materie prime. Nel frattempo ci sono i fattori fissi e i fattori che cambiano, però tutti insieme sono i punti di forza di un paese contro le altre nazioni. La geografia, le risorse naturali, le materie prime (come la potenza petrolifera nelle guerre internazionali), il potere industriale, la prontezza militare (qualità della leadership, quantità e qualità delle forze armate), la popolazione e la qualità del governo e della società sono fattori che incidono sul potere nazionale e possono essere decisivi. [Ivi, pp. 197- 241].
Anche l’industria, i trasporti, la tecnologia, le comunicazioni e l'agricoltura possono rappresentare il potere di un Paese. La potenza militare superiore associata ai suoi componenti, alla tecnologia militare, alla leadership e, in generale, alla quantità e alla qualità del potere militare, è direttamente correlata al potere di un paese. In questo scenario la diplomazia è la mente del potere nazionale. [Mohammad Reza Agharebparast, *Naghd-e ketab darshaye Diplomacy (Revisione delle lezioni di Diplomazia*, «Letteratura scientifica e critica delle ricerche e scienze umane», Istituto di scienze umane e studi culturali, anno 16, n. 4,

uno Stato dà lo spirito a diversi fattori in modo coerente. Per esempio i diplomatici guidano gli affari esteri in periodo di guerra come tattiche militari gestite da colonnelli. Pertanto la diplomazia è un'arte che mette in relazione gli elementi del potere nazionale con le caratteristiche delle condizioni internazionali che riguardano gli interessi nazionali.[111]

0.3.4- Diplomazia pubblica

Di fatto la diplomazia pubblica è un'altra forma di diplomazia usata per descrivere i nuovi aspetti della diplomazia internazionale negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale. In generale la diplomazia pubblica[112] comunica con le persone al di fuori dei confini geografici di un Paese, in accordo con gli interessi nazionali:

> Public diplomacy […] deals with the influence of public attitudes on the formation and execution of foreign policies. It encompasses dimensions of international relations beyond traditional diplomacy; the cultivation by governments of public opinion in other countries; the interaction of private groups and interests in one country with those of another; the reporting of foreign affairs and its impact on policy; communication between those whose job is communication, as between diplomats and foreign correspondents; and the processes of inter-cultural communications.
> "Central to public diplomacy is the transnational flow of information and ideas."[113]

Questa nuova definizione di diplomazia (il soft power) ha dato maggiore enfasi alle strategie e agli strumenti culturali ed è stata considerata uno dei principali pilastri della politica estera. Infatti la realizzazione di un soft power è diventato un obiettivo importante nella politica estera delle nazioni:

> questa ricerca [il soft power] viene perseguita in conformità con la posizione, le infrastrutture, i servizi, le opportunità e le capacità culturali di ciascun Paese in diversi modi e meccanismi. Quindi i governi cercano di consolidare i fondamenti epistemici della loro cultura e generalizzare i valori, le conoscenze e le attitudini generate oltre i loro confini geografici per

1395/2016, pp. 46-47].

111 M. Hans Joachim, *op. cit.*, pp. 246-247.

112 Come hanno scritto Wolf e Rosen; «The term was first used in 1965 by Edmund Gullion, a career foreign service diplomat and subsequently dean of the Fletcher School of Law and Diplomacy at Tufts University, in connection with establishment at the Fletcher School of the Edward R. Murrow Center for Public Diplomacy.» [Charles Wolf, Jr. Brian Rosen, *Diplomazia pubblica: come pensarlo e migliorarlo*, RAND Corporation, 2004, p. 3].

113 Associazione Alumni dell'Agenzia per gli Stati Uniti, What is Public Diplomacy? *[“Che cos'è la diplomazia pubblica?”],* Washington D.C., Aggiornato il 5 gennaio 2008. Online all'indirizzo: [http://www.publicdiplomacy.org/1.htm].

accompagnare uno dei mezzi per applicare il potere insieme al potere politico e militare (hard power), o usando il meccanismo di persuasione culturale, invece di usare la forza, per unire le menti e i pensieri del mondo nella direzione dei propri interessi.[114]

که این مهم (قدرت نرم) به تناسب موقعیت، جایگاه، امکانات، فرصت ها و ظرفیت‌های فرهنگی هر کشور به شـیوه‌ها و مکانیسم های مختلف، تعقیب می گردد.ازاین رو دولت ها درصدد تحکیم بنیان‌های معرفـتی فرهنـگ خـود و تعمیم ارزش ها، دانش‌ها و نگرش‌های تولید شده به فراسوی مرزهای جغرافیایی خود می‌باشند تـا یکی از ابزارهـای اعمـال قـدرت را در کنار قدرت سیاسی و نظامی(قدرت سخت) همراه خود کـرده و بـا از مکانیسـم اقنـاع فـرهنگی بـه جـای کـاربرد زور، اذهان و افکار عمومی جهانیان را در راستای منافع و اهداف خود هم سو کنند.

Anche se la definizione scientifica di questo tipo di diplomazia è stata presentata negli ultimi decenni del ventesimo secolo, cioè in un periodo di rapido progresso tecnologico e comunicativo, le caratteristiche del soft power negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale furono sfruttate dagli Stati Uniti e dall'Unione Sovietica per una lotta ideologica tra due poli contrapposti .

In generale verranno affrontate questioni come la possibilità di studio all'estero, l'invio di giornalisti, il patrocinio di festival artistici, la trasmissione di programmi audio e video e altre attività mediatiche nel campo della diplomazia culturale.[115]

In effetti con l'espansione delle relazioni economiche e commerciali basate sulla diplomazia classica, si allargarono anche le relazioni culturali. Il cinema è sempre stato considerato come uno strumento efficace per il trasferimento della cultura e per la comunicazione. In Iran dopo la Seconda guerra mondiale e parallelamente ai rapporti diplomatici e commerciali con l'Italia, la presenza di film italiani (come mezzo per trasferire la cultura in Iran) aumentò. Ma le azioni della diplomazia pubblica nei due Paesi potevano avvenire nei seguenti formati: comunicazioni ufficiali (contratti e attività culturali attraverso consulenti culturali e ambasciate), informali (come NGO o scambio di persone reali con figure culturali di spicco), formazione e creazione di centri educativi (formazione linguistica, esecuzione di corsi di formazione e creazione di sedi accademiche e conferenze scientifiche), patrimonio culturale (restauro di manufatti), turismo, ricreazione e sviluppo turistico, oltre a film, teatro e concerti musicali. Va notato che la storia, la civiltà e gli interessi comuni hanno creato intrinsecamente i campi necessari per l'espansione della diplomazia pubblica tra i due Paesi al momento dell'indagine. Su questa base c'era un desiderio di comunicazione bilaterale e indipendente

114 M. J. Javadi Arjomand, *op. cit*., p. 164.

115 Naser Hadian, Afsaneh Ahadi, *Jaygah mafhumi diplomacy Omumi (Posizione del concetto di Diplomazia pubblica)*, «Bein al- Melali Ravabet Khareji», Rivista trimestrale «International Journal of Foreign Relations», anno primo, n. 3, autunno 2009, (pp. 85-117), p. 90.

(fuori dall'intervento americano), ma il processo di questa relazione e il modo in cui i due Paesi interagirono dagli anni '50 fino ai tre decenni successivi furono alquanto diversi per più ragioni.[116]

Inoltre, l'uso del termine "relazione culturale" può essere più appropriato di diplomazia culturale per indicare il rapporto tra le due nazioni, perché nelle relazioni culturali si svolge un dialogo culturale, di cui entrambe le parti beneficiano, che, nel rapporto specifico tra Iran e Italia ha un significato più oggettivo.

0.3.5- Contenuto e tema

Adottando una definizione semplice, il tema di un'opera artistica è il soggetto (o motivo centrale), mentre il contenuto è il significato dell'opera. Nel libro di Ernest Fissher The necessity of art: A marxist Approach (1970), Parviz Ejlali afferma che il contenuto e il significato sono di solito connessi l'uno all'altro. Infatti, gli stessi temi possono essere presentati con contenuti diversi, a seconda del modo e delle condizioni di presentazione, e anche della consapevolezza individuale del fornitore. Il tema è la parte esposta, mentre il contenuto è lo strato nascosto, più profondo ed espresso indirettamente. In un'opera l'artista esprime gli orientamenti sociali del suo tempo, perciò l'interpretazione del contenuto di un dipinto è un compito complesso, per il quale si trovano interpretazioni plurime. Il trasferimento del contenuto artistico avviene attraverso la forma: rimanendo in campo figurativo, un pittore attraverso il colore, la prospettiva e il chiaroscuro esprime i propri sentimenti. Nel cinema la forma è ravvisabile nel progetto e sequenza delle inquadrature, oltre che negli spostamenti di cinepresa, nel montaggio, nella scenografia e nei costumi. Così, più la forma e lo stile sono articolati più l'opera è creativa e degna di valore. Le opere popolari cinematografiche sono accomunate da una forma ripetitiva, basata su stereotipi che si ripetono seguendo certe formule. Pertanto queste opere esprimono più direttamente – in relazione all'opera d'arte – le tendenze del tempo nel quale l'artista ha vissuto.

Va notato che i termini di "stile" e "tecnica" sono talvolta usati al posto del termine "forma", sebbene intercorrano tra essi differenze. La tecnica circoscrive il metodo utilizzato per aumentare l'impatto di un determinato effetto percettivo. In realtà la forma di un lavoro

116 La politica estera iraniana ha sentito l'influsso dell'applicazione di un Soft Power quando i redditi petroliferi sono entrati nel sistema della gestione del paese. Come eventi da esempio, successivi a questo condizionamento, si possono menzionare l'organizzazione del Tehran Film Festival o il Shiraz Arts and Culture Festival.

artistico comprende l'utilizzo di varie tecniche. In parole semplici si potrebbe definire la forma il risultato finale del lavoro creativo dell'artista, e la tecnica il risultato del lavoro di tecnici esperti nel fare ciò che l'artista ha richiesto.[117] Infatti, il cinema e i film realizzano prodotti culturali che derivano dalla germinazione di idee (come materie prime), disponibili per i suoi utenti (il pubblico) in blocco.[118] D'altra parte, il riconoscimento del pubblico di un'opera d'arte proviene anche attraverso la forma:

> Senza forma non ci sarebbero né il cinema né l'arte. L'arte è la forma: ogni volta che un'idea viene espressa sotto forma di immagine cinematografica, significa che essa è la forma più appropriata e accurata possibile per esprimere l'idea dell'autore. Otteniamo il significato e il contenuto dall'esperienza della forma. È la forma che converte l'argomento e il tema al contenuto. Non ci sarebbe contenuto senza la forma.[119]

> بدون فرم، سينما- و هنر- در كار نيست. هنر، فرم است؛ فرم زنده شعور. هرگاه ايده‌اي در قالب تصوير سينمايي بيان شود، به آن معنا است كه فرمي در حد ممكن مناسب و دقيق يافته، كه مي‌تواند ايده مؤلف و تلاش او را براي دستيابي به جهانش به بيان درآورد. ما با تجربه فرم است كه معنا و محتوا را دريافت مي‌كنيم. فرم است كه موضوع، مايه و مضمون را به محتوا تبديل مي‌كند. بدون فرم، محتوايي در كار نيست.

Inoltre, durante la lettura o l'interpretazione di in un'opera d'arte si usano varie metodologie di analisi: in particolare, in questo trattato, i termini "tema e motivo"[120] si riferiscono alla sinossi della storia.

Un'altra categoria analitica utilizzata in questa tesi è quella di «ondata cinematografica» che definisce il cinema popolare iraniano in quanto fenomeno che ha un inizio e una fine, costituito da film di argomenti e toni simili (spesso comici o tragici).

Quando avviene questa "ondata" la produzione cinematografica rallenta se gli spettatori non apprezzano altri tipi di film, creando una minaccia al sistema. Nel cinema popolare iraniano in particolare ci sono stati film di successo realizzati in periodi diversi con temi comuni, che hanno partorito un gran numero di imitazioni. Questi film simili tra loro rappresentano veri e

117 P. Ejlali, *op. cit.*, pp. 25- 27.

118 Antonia Shoraka, *Naghsh do nasl az film-sazan moalef dar pishraft Sinemay-e iran* (*Il ruolo di due generazioni di autori cinematografici nello sviluppo del cinema iraniano*), «Periodico trimestrale di Scienze sociali», vol. 8, n. 15, inverno 1380/2001, p. 273.

119 Masoud Ferasati, *Naghd, Montaghed, Amel-e ekhtelal ("La critica, il critico, il fattore distruttivo")*, 2013 Pubblicato sul sito ufficiale di Massoud Ferasati (critico del cinema iraniano), 11/11/1391 (30/1/2013), [http://www.massoudfarassati.com/showpage.php?pid=31&aid=2].

120 «Theme: Properly speaking, the theme of a work is not its subject but rather its central idea, which may be stated directly or indirectly. For example, the theme of *Othello* is jealousy.» [J.A. Cuddon, *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Wiley-Blackwell, 2013, p.721].
«Motif: One of the dominant ideas in a work of literature; a part of the main theme. It may consist of a character, a recurrent image or a verbal pattern.» [Ivi, p.448].

propri sbalzi fluttuanti nella storia del cinema iraniano. Naturalmente, questi fenomeni non rientrano nella definizione di «ondata cinematografica», perché identificano produzioni non circoscrivibili secondo criterio temporale di inizio e fine. Al contrario, i fenomeni già identificati come onde cinematografiche, hanno un inizio storico definito e costituiscono un fenomeno unitario da poter studiare (come il neorealismo italiano).[121] Dal punto di vista di questo trattato il cinema intellettuale iraniano invece non fu un'ondata cinematografica, perché non è racchiuso in un periodo circoscritto di tempo. Inoltre, i film ad esso ascrivibili si differenziano per stile. Pertanto, in questo trattato, il termine "cinema intellettuale" designa il Cinema Diverso dell'Iran. Va notato che non si analizzerà completamente il cinema popolare e intellettuale iraniano, ma che verranno solamente espressi i contenuti di questi film per comprendere, come ci siamo prefissati, una delle ragioni per l'influenza del cinema italiano sul cinema iraniano, ovvero le condizioni della società iraniana.

0.4- Componenti della tesi

La presente ricerca illustrerà le motivazioni della presenza cinematografica italiana in Iran, tenendo conto degli aspetti economici derivanti dal petrolio, e analizzerà la società iraniana nell'ottica della diplomazia dell'epoca. Perciò, i capitoli sono articolati come segue:

Capitolo 1- Il petrolio (la relazione petrolifera con Italia) e la trasformazione della società iraniana.

Capitolo 2- La presenza italiana attraverso il doppiaggio e il Film festival di Tehran.

Capitolo 3- Il mondo del cinema iraniano.

Il petrolio, in quanto motore della crescita economica iraniana, fu un elemento imprescindibile nella diplomazia e venne sempre tenuto bene in considerazione dai Paesi occidentali. Quasi tutti i cambiamenti avvenuti nella società contemporanea iraniana, così come gli eventi storici principali e le fluttuazioni economiche, sono da ricondursi al petrolio. Pertanto, il Capitolo 1 nella prima parte cercherà di rispondere alla seguente domanda: che ruolo ha giocato l'economia petrolifera nel rapporto bilaterale tra Italia e Iran?

121 Secondo Huaco, tre gruppi di film hanno questa caratteristica che può essere considerata come un'onda, quindi possono essere un argomento di studio:
«the German Expressionist school (1920-31); Sovietic Expressive Realism (1925-30), and Italian Neorealism (1945-55).» [Martin R. Morris, *Book Reviews: The Sociology of Film Art*. George A. Huaco 1965, New York: Basic Books, pubblished in «American Journal of Sociology», vol. 72, n. 3, 1966, p. 314, (https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/224308)].

Il focus della prima parte del capitolo quindi è il petrolio e si focalizzerà su alcuni passaggi particolarmente importanti nella storia petrolifera iraniana, inoltre sarà dedicata agli sforzi intrapresi dagli italiani per entrare nel mercato petrolifero iraniano, in particolare per mezzo della presenza dell'ENI in Iran, capace di portare allo sviluppo delle relazioni tra i due Paesi.

Il potere economico dello Scià e del Paese, esito dei petrodollari arrivati in Iran, avevano portato a una situazione nuova per il cinema, sia in termini di costruzione di sale cinematografiche[122], sia di crescita del numero di film e di spettatori[123]. In realtà il cambiamento economico, la situazione sociale, la gestione della sfera culturale, il mondo produttivo del cinema iraniano (di scarsa qualità), l'importazione di film stranieri e la concorrenza tra questi film avevano prodotto un contesto sociale tale per cui gli spettatori erano pronti a vedere film stranieri. Anche lo Scià, nella sua nuova posizione, adottò una politica culturale volta ad un programma di modernizzazione dell'Iran, perciò la seconda parte del capitolo inizia col fare l'analisi delle trasformazioni della società iraniana, in modo da chiarire le condizioni sociali dell'Iran per le quali gli spettatori accettarono il cinema straniero e nello specifico il cinema italiano, che è l'oggetto della ricerca. In seguito, continuando l'analisi degli oppositori allo Scià e al cinema, l'ultima parte del Capitolo osserva la politica interna del Paese per la gestione del cinema, applicata attraverso la censura.

Il nuovo definirsi di un contesto politico e strutturale di un mondo bipolare dopo la Seconda guerra mondiale influì molto sull'Iran; quest'ultimo, a causa della sua disponibilità di risorse petrolifere, venne posto sotto il controllo dell'amministrazione americana. Lo Scià dell'Iran, che prima era stato la pedina degli inglesi per attuare la loro politica coloniale, alla fine divenne il referente principale per gli americani, e in questo modo l'America riuscì a controllare l'Iran per molti anni. Questo metodo di applicazione del potere venne gradualmente implementato nella struttura monarchica dello Scià e nella sua deriva dittatoriale. Ad ogni modo, affinché ci siano relazioni culturali devono preesistere connessioni bilateralmente volute. Storicamente da quando si costituirono le reciproche ambasciate in Italia e Iran nel 1886/1293 (dinastia Qajar) le relazioni tra i due Paesi poterono solo migliorare[124],fino ai positivi anni '50, quando arrivarono studenti iraniani in Italia e così ebbe

122 Il rapporto del ministero dell'arte nel 1356/1977 mostra che dal 1308/1929 al 1356/1977 furono aperte 318 sale cinematografiche in tutte le città dell'Iran, esclusa Tehran.

123 Il rapporto dell'attività culturale in Iran del 1351/1972, atttraverso l'esame della statistica degli spettatori nelle sale di Tehran, mostra che la cifra dei visitatori era in aumento, quindi il cinema costituiva ancora un buon divertimento per le masse.

124 H. Mahdavi, *op. cit.*, p. 324.

inizio l’importazione e la distribuzione di film commerciali italiani nelle sale cinematografiche iraniane, che venivano doppiati in persiano da quegli iraniani che abitavano in Italia. Perciò, il Capitolo 2 prima prenderà in esame il processo del doppiaggio e analizzerà gli influssi del doppiaggio italiano sul mondo cinematografico iraniano, e poi analizzerà l'organizzazione del Festival del Cinema di Tehran.

Gli ulteriori tratti di influenza esercitata dal cinema italiano su quello iraniano furono nel cinema popolare e nella prima New Wave iraniana; essi saranno presi in esame nel Capitolo 3. Inoltre, questo capitolo analizzerà alcuni altri aspetti della collaborazione cinematografica tra Italia e Iran e la presenza dei due grandi registi italiani in Iran: Bernardo Bertolucci e Pier Paolo Pasolini. In generale il capitolo prenderà in esame i contenuti e la potenzialità del cinema iraniano, che fu una delle cause dietro all'accettazione del cinema italiano.

Capitolo 1:

Il Petrolio era l'ingrediente principale dell'amicizia tra Italia e Iran

> *I believe that the Iranian people felt to be closer to the Italian people in comparison to the people of Britain. First of all, they looked more similar to the Iranian people in terms of being bronzed, in terms of being stricken by war, in terms of trying to get rid of the poverty which was imposed to them after the Second World War. And, most importantly, they saw that those blonde, very well-suited British or German people were too rich and too disciplined to be similar to the Iranian people.*[125]

1.1- Il petrolio e introduzione del capitolo

1.1.1- Il petrolio fondamento del progresso in Iran

Fin dall'antichità gli iraniani si avvalevano del petrolio nella vita quotidiana. Il petrolio era usato in Iran già al tempo dei sumeri, come bitume per i palazzi (tra 5 e 6 mila anni fa), e in epoche successive - durante il periodo degli Achemenidi - il gas prodotto dal petrolio veniva acceso in alcuni punti dove fuoriusciva dal terreno e quello che ne risultava veniva considerato un fuoco sacro, chiamato "fuoco immortale".[126] Ma è in epoca contemporanea che il valore economico di questa sostanza venne nettamente rivalutato rispetto al passato. In effetti, con la scoperta dei pozzi naturali di petrolio e la ricchezza che ne è derivata, la società iraniana è cambiata molto nel corso degli anni. I ricavi derivati dal petrolio negli anni passati hanno portato a conseguenze sia positive che negative, traducendosi in definitiva nella modernizzazione del Paese:

> L'industria petrolifera iraniana è iniziata con lo scavo del primo pozzo a Masjed Soleyman nel 1287/1908 e, con la nazionalizzazione del settore nel 1329/1951, è entrata in una nuova fase. [...] Questo settore è diventato una delle più importanti industrie locali e la principale fonte di introiti per il Paese.[127]

125 Intervista con Behrouz Mahmoudi Bakhtiari (professore associato di Teatro e Cinema all'Università di Teheran) di M. Foad Abachi, aprile 2018.

126 Mostafa Fateh, *50 sal naft Iran (50 anni di petrolio iraniano)*, Tehran, Chehr, 1335/1956, pp. 6-7.

127 M. Hossein Emami, *Gozaresh: Iran dar maghtae melli shodan naft (Relazione: Iran nella fase di*

صنعت نفت در ایران با حفر موفق اولین چاه نفت در مسجد سلیمان در سال 1287 کلید خورد و با ملی شدن این صنعت در سال 1329 وارد مرحله جدیدي شد . [...] این صنعت به یکی از مهمترین صنایع مادر و اصل ی ترین منبع ارزآور کشور است.

L'utilizzo del petrolio su scala industriale iniziò con la presenza degli inglesi nei campi petroliferi dell'Iran, quando D'Arcy[128] stipulò un contratto per lo sfruttamento del petrolio iraniano. In ottica imperialista, a quell'epoca gli inglesi erano interessati per fini economici e politici a svariati Paesi meno sviluppati, incluso l'Iran. Dopo la Seconda guerra mondiale, l'Inghilterra insistette per mantenere una propria presenza unicamente allo scopo di guadagnare influenza sull'Iran rispetto ad altri Paesi concorrenti:

> Dopo l'ultima guerra internazionale, l'importanza politica e armamentale di questa materia primaria è stata dichiarata fondamentale per i paesi più avanzati. Negli USA la politica di limitazione di estrazione del petrolio è stata portata avanti da Roosevelt. Inoltre la politica delle aziende petrolifere inglesi e la politica del governo britannico fu proteggere le loro risorse petrolifere usando quelle degli altri.[129]

بعد از جنگ بین‌الملل گذشته اهمیت جنگی و سیاسی این ماده اولیه بر ملت‌ها مترقی و متمدن دنیا نمایان گشت .در آمریکا سیاست محدودیت استخراج نفت توسط رئیس جمهور روزولت برای آمریکا عملی گشت .همچنین سیاست کمپانی‌های نفت انگلیس و سیاست زمامداران آن دولت محفوظ نگاه داشتن منابع نفتی خود و تا مدتی استفاده از منابع دیگران بوده است.

Come è stato menzionato nell'introduzione, l'espansione delle relazioni commerciali tra i due Paesi avvenne prima di tutto sulla base del processo di creazione di uno Stato-nazione (processo iniziato con il regno di Reza Khan, il fondatore della dinastia Pahlavi come forma di governo moderno), e poi su stretti rapporti diplomatici reciproci dipendenti dal petrolio. In generale, il periodo qui preso in esame (dalla Seconda guerra mondiale alla rivoluzione del 1979) può essere diviso a sua volta in due periodi nell'ottica del petrolio e del commercio tra Italia e Iran: l'epoca di Mossadeq e l'epoca successiva.

---

nazionalizzazione del petrolio), «Eghtesad Energi», n. 112, 1387/2009, p. 60.

128 William Knox D'Arcy fu il fondatore dell'industria petrolifera in Iran. Prima di D'Arcy il barone Julius de Reuter (lo stesso che avrebbe in seguito creato l'agenzia Reuters) aveva già ottenuto il permesso di sfruttare il petrolio in Iran, ma quando tentò di iniziare l'estrazione la sua autorizzazione gli venne cancellata. Dopo che a Reuter, il permesso di estrazione del petrolio fu offerto alla Royal Dutch Shell, ma la compagnia rifiutò la proposta iraniana. Alla fine venne firmato un contratto con D'Arcy il 28 maggio 1901, nel quale si stabiliva che, per un periodo di 60 anni, avrebbe potuto estrarre ed esportare in tutte le aree petrolifere del paese (escluse le zone a nord confinanti con la Russia). [Leonard Mosley*, Power Play: Oil in the Middle East,* London, Random House, 1973, trad. in persiano da Mohammad Rafie Mehrabadi, *Naft, Siasat va kodeta,* Tehran, Rasam, 1366/1989, pp.54-61].

129 Ebrahim Homayonfar, *Naft dar donya- Iran (Il petrolio nel mondo - l'Iran)*, Tehran,Vezarat Amozesh va Parvaresh, 1369/1990, p. 31.

La prima di queste due fasi va dal 1941 fino al colpo di Stato contro il governo di Mossadeq nel 1953, anni durante i quali il giovane Scià, che era stato messo al potere dall'Unione Sovietica e dal Regno Unito dopo l'occupazione dell'Iran, godeva di poco potere decisionale in merito agli affari esteri. In questo periodo lo Scià si focalizzò piuttosto sullo stabilizzare la propria posizione politica[130], mentre altre istituzioni (come il Parlamento e il Primo Ministro) si occupavano di concludere accordi e portare avanti le relazioni con il mondo esterno; durante questi anni, quindi, i partiti politici e la stampa erano molto attivi e godevano di ampia libertà. Su questa base, sotto la guida di Mohammad Mossadeq, iniziò la nazionalizzazione dell'industria petrolifera (che era, ovviamente, un atto più politico che economico).[131]

130 Dopo Reza Shah, gli Stati Uniti, il Regno Unito e l'Unione Sovietica decisero di prolungare il regno dei Pahlavi, ormai assoggettato alle loro richieste e non sostenuto dalla legittimazione popolare. In questo periodo, infatti, diversi leader religiosi e giovani intellettuali si attivarono nell'agone politico con l'intento di costruire un nuovo paese, pubblicarono giornali e volantini, e formarono partiti politici. Leader politici e giornalisti smisero di restare in silenzio, e tra il 1941 e il 1953, dopo la fine del regno di Reza Shah, il potere venne distribuito tra cinque istituzioni: la dinastia Pahlavi, il Parlamento, il Consiglio dei Ministri, le Ambasciate straniere e il Popolo. [Ervand Abrahamian, *Iran between the two Revolutions*, 1982, trad. in persiano da Ahmad Golmohammadi, Mohammad Ebrahim Fattahi, *Iran bein do Enghelab*, Tehran, Ney, 1384/2005, p. 208].

131 Gli anni '50 ('30 nel calendario persiano) furono ricchi di eventi pregnanti, come la nazionalizzazione del petrolio voluta da Mosaddeq del 1951, che costò cara all'Inghilterra, sia economicamente che politicamente. Sul versante economico, l'AIOC (Anglo-Iranian Oil Company) era una delle principali fonti di entrate per il governo britannico, ma ancora prima essa copriva soprattutto una buona parte del fabbisogno petrolifero dell'Inghilterra, permettendo alla marina e all'esercito britannico di acquistare carburante a prezzi molto bassi. [G. Reza Nejati, *Jonbesh melli shodan San'ate naft Iran va kodetaye 28 mordad 1332 (La nazionalizzazione dell'industria petrolifera iraniana e il colpo di stato del 19 agosto 1953)*, Teheran, Enteshar, 1365/1986, pp.171-172].

In questo contesto, l'evento più importante che si verificò in Iran fu la nazionalizzazione dell'industria petrolifera, prima della quale il Paese poteva usufruire solo di una minima parte delle proprie risorse petrolifere. Prima della nazionalizzazione del petrolio i redditi petroliferi erano circa l'8% delle entrate nazionali totali, e con le interferenze dell'AIOC la quota effettiva era persino inferiore. [E. Fayyazi, *op. cit.*, 1393/2014, p.83].

Ad onor del vero, inizialmente Washington non fu infatti contraria alla nazionalizzazione del petrolio iraniano, in quanto atto "anti-colonialista" e in particolare di contrasto alle politiche britanniche. Ma questa lotta portata avanti contro il vecchio imperialismo inglese era, in primo luogo, un modo per aprire nuovi spazi all'influenza statunitense sul fronte petrolifero. [Gianaldo Grossi, *Iran, petrolio, violenza, potere*, Milano, Mazzotta Editore, 1975, p. 112].

Tuttavia, la politica estera antimperialista di Mossadeq si sarebbe rivelata troppo intransigente per gli interessi degli americani stessi, anche se gli Stati Uniti non poterono manifestarlo apertamente. Alla fine Washington, con la cooperazione britannica, liquidò Mossadeq (Il nome in codice di questa azione era "Operazione Ajax", e fu portata a termine nel 1953) e con un colpo di Stato spinse alcune compagnie petrolifere americane ad acquisire un'ampia partecipazione nel settore da poco nazionalizzato, ricostituendo un consorzio petrolifero straniero in Iran appoggiato dal nuovo governo.

In Iran la compagnia British-Iran Petroleum era conosciuta con il marchio "B.P." e con i colori verde, bianco e rosso. Tale logo divenne un emblema della benzina iraniana. [E. Homayonfar, *op. cit.*, p. 33]. Il progetto degli inglesi di avere una presenza sul territorio iraniano e di sfruttarne le risorse petrolifere sarebbe però fallito a causa di una decisione legislativa presa dal parlamento persiano: il 15 marzo 1951/24 esfand 1329 fu stabilito ufficialmente, attraverso un decreto legislativo con un singolo articolo in due commi e su spinta del Presidente del Parlamento Reza Hekmat, di nazionalizzare l'industria petrolifera. Il Parlamento aveva concesso due mesi alla Commissione per il petrolio di studiare le clausole del decreto e poi attuarlo; il

La seconda fase[132] ebbe inizio dopo il colpo di stato del 1953 e durò fino al 1979 (anno della Rivoluzione iraniana). Durante questo periodo vennero gettate le fondamenta della futura dittatura in Iran, basata su un sistema nel quale tutte le decisioni del Paese fossero prese da una sola persona, lo stesso Mohammad Reza.[133] Un aspetto importante nella trasformazione del personaggio di Mohammad Reza in un dittatore furono i redditi petroliferi. In effetti, tra il 1913 e il 1949 le entrate petrolifere iraniane (pagate dalle compagnie petrolifere al governo) aumentarono fino a 483 milioni di dollari, raggiungendo poi 1'160 milioni di dollari tra il

---

decreto fu approvato anche al Senato il 20 marzo /29 esfand successivo. Prima dell'approvazione del decreto, esso era stato oggetto di molte e aspre discussioni. Razm Ara, che allora era Primo Ministro, aveva avanzato in Parlamento dubbi sulle capacità dell'Iran di esportare autonomamente le proprie risorse petrolifere, e l'ipotesi di una nazionalizzazione del petrolio era quindi inizialmente stata bocciata dai parlamentari:

«Il giorno 15 Esfand/ 6 Marzo, il dott. Mossadeq pubblicò un comunicato di corrente opposta al discorso di Razm Ara, e il giorno 16 esfand/7 Marzo Razm Ara fu assassinato.» [Foad Rouhani, *Tarikh melli shodan sanat'e Naft (La storia nazionale della nazionalizzazione petrolifera)*, Teheran, Sherkat sahami ketabhaye jibi, 1352/1973, p.96].

«روز 15 اسفند دکترکصدق اعلامیه ای علیه سپهبد رزم آرا متشرنمود و روز 16 اسفند رزم آرا کشته شد.»

Ma la Commissione per il petrolio continuò il dibattito, e alla fine il 17 esfand/8 marzo approvò, dopo avere valutato tutte le proposte ricevute per giungere ad una risoluzione della questione petrolifera, l'opzione della nazionalizzazione; tuttavia, poiché non aveva avuto tempo a sufficienza per studiare l'attuazione effettiva di questa linea d'azione, la Commissione speciale per il petrolio chiese al Parlamento nazionale un'ulteriore proroga di due mesi. [Majles Shoraye Eslami (Il centro dei documenti di Parlamento Eslami), La legge di nazionalizzazione del Petrolio, Ghanon Melli shodan sannate Naft, Fascicolo: 35/57, Sedicesimo periodo, anno secondo, p. 4].

La richiesta della Commissione per il petrolio venne quindi adottata dal Parlamento nazionale il 24 esfand 1329/15 marzo 1951, con una delibera che accettava la richiesta di un'estensione della scadenza, e tramite due Commi stabiliva tanto la possibilità per la Commissione per il petrolio di convocare e avvalersi del parere di esperti interni o esterni se ritenuto necessario, quanto il diritto dei membri del Parlamento stesso di presentare entro quindici giorni alla Commissione le proprie opinioni e conclusioni, nonché di presenziare nella Commissione per esporre i propri pareri. [*Ibidem.*]

Gli attivisti politici che spingevano per la nazionalizzazione petrolifera erano motivati dal bisogno dell'Iran di ricostruire il Paese dopo la guerra e di fare valere i propri diritti di Stato indipendente, incluso lo sfruttamento delle proprie risorse petrolifere. [E. Fayyazi, *op. cit.*, 1393/2014, p.84].

Infatti la nazionalizzazione del petrolio rappresentò un grande moto contro il colonialismo britannico, al quale aderirono tutte le classi sociali. Interessante notare che l'approvazione del decreto in 9 articoli sulla nazionalizzazione dell'industria petrolifera avvenne dopo l'assassinio dell'allora Primo Ministro Razm Ara, e mentre l'Ambasciata Britannica a Teheran faceva pressioni sullo Scià affinché, Sayyed Ziad al-Din Tabataba'i (l'attuatore del colpo di Stato contro dinastia di Ghajar del 1299/1921, in cui del 1921 aveva portato all'insediamento della famiglia Pahlavi nel 1925) diventasse il nuovo Primo Ministro. Il reale obiettivo - fallito - dell'Inghilterra era bloccare la rivoluzione nella gestione del petrolio. Mossadeq e i suoi collaboratori, d'altra parte, erano più focalizzati sugli aspetti politici (come il diritto all'indipendenza e alla libertà del Paese) rispetto a quelli economici di una simile azione [G. R. Nejati, *op. cit.*, p. 51], sebbene il popolo iraniano avrebbe beneficiato da allora fino ad oggi di ingenti introiti economici dovuti alla nazionalizzazione. Esisteva però un problema legato alla nazionalizzazione petrolifera: gli esperti iraniani non sembravano avere parametri realistici nel calcolare le difficoltà di trasporto, di messa in vendita e di competizione con i grandi monopoli (benché fossero perfettamente in grado di gestire l'estrazione e la raffinazione petrolifera).

132 Nel corso degli anni '60 le politiche estere iraniane si fecero più numerose, e in definitiva lo Scià tentò di migliorare sistematicamente le proprie relazioni con tutte le grandi potenze industrializzate, di modo da mantenere almeno in apparenza una qualche forma di equilibrio. [A. Azghandi, *op, cit*., p. 49]. In questa linea politica si inserisce anche il tentativo contemporaneo di eliminare le tensioni con il Blocco Orientale e

1956 e il 1960. Questo consentiva al governo una costante e sostanziale rendita[134]:

> Rentire Sates are definded here as those countries that recceive on a regular basis substantial amounts of external rent. External rents are in turn defined as rentals paid by foreign individuals, concerns or governments to individuals, concerns or governments of a given country. […] oil revenues reccived by the governments of oil exporting countries can be external rents.[135]

Pertanto, durante il periodo di Mossadeq le relazioni diplomatiche dell'Iran con l'Italia furono condotte indipendentemente dalle politiche americane e in sprezzo delle sanzioni britanniche (dal punto di vista della crescita politica, il Paese guadagnò una preziosa esperienza per il processo di trasformazione in uno Stato-nazione). Il governo portò quindi avanti molti sforzi per vendere petrolio, iniziando con la presenza e gli accordi con gli italiani, che spiegheremo e approfondiremo meglio più avanti.

In ogni caso, dopo aver affrontato la questione del petrolio nel 1954, come notato, con l'aumento delle entrate petrolifere lo Stato sotto il regno di Mohammad Reza divenne il principale attore economico del Paese[136], e lo stesso Mohammad Reza l'individuo le cui decisioni avevano maggiore potere. Dall'altro lato, in questo periodo la presenza americana nel Paese si stava espandendo e la politica estera iraniana era praticamente dipendente dalla politica americana; data la dipendenza del Paese dalle entrate petrolifere, nonostante l'opposizione e gli sforzi degli Stati Uniti, il rapporto con l'Italia si sviluppò comunque, in particolare durante i colloqui tra la National Iranian Oil Company (NIOC) e la Azienda Generale Italiana Petroli (AGIP) per esplorare ed estrarre petrolio al di fuori dell'ambito di controllo del Consorzio. Pertanto, la questione petrolifera fu l'asse principale dello sviluppo delle relazioni tra i due Paesi dopo la Seconda guerra mondiale, e questa parte del capitolo tenterà di esplorare l'espansione delle relazioni commerciali tra i due Paesi spiegando la

---

rafforzare l'unità con l'Occidente, nel quale si inquadra anche lo sviluppo delle relazioni con l'Italia in quanto Paese dell'ovest e legato agli Stati Uniti. Lo Scià non rinunciò comunque ad un tentativo di allargamento delle relazioni con l'Unione Sovietica: le sue motivazioni erano puramente politiche, dato che una maggiore vicinanza all'Unione Sovietica avrebbe indebolito il Partito del Tudeh e confuso tutta la sinistra iraniana, allo stesso tempo cancellando l'attrattiva che il Tudeh aveva sui sovietici e minimizzando i sabotaggi effettuati dagli stessi sovietici che si introducevano nel paese attraversando il vasto confine tra Urss e Iran. [Homayun Katouzian, *op. cit.*, p. 371].

133 A. Ali Soufi, *op. cit.*, p. 59.

134 H. Mahdavi, *op. cit.*, 1970, P. 432.

135 Ivi, p. 428.

136 Come conferma H. Mahdavi: «after 1955 - and in spite of the virtual denationalization of the oil industry in1954 - that the revenues shoot up to over £100 million in 1960 and £183 million in 1965.» [Ivi, p.438.]

situazione dell'industria petrolifera iraniana e il ruolo italiano in questo scenario.

Di fatto la nascita del Consorzio condusse l'Iran in una nuova fase di sviluppo, o più propriamente aprì la strada per la seconda modernizzazione.[137] Le città si svilupparono, e una delle conseguenze della loro espansione fu la fioritura di molti nuovi cinema, presso i quali la gente potesse divertirsi.

Perciò, la seonda parte del Capitolo prenderà in esame il risultato delle enterate petrolifere nell'economia del Paese che hanno accellerato gli intenti dello Shah di modernizzazione dell'Iran. Dal punto di vista di questo trattato e per lo studio dell'aumento dei film in Iran e del loro impatto sul cinema nazionali, la migrazione degli abitanti dei villaggi portò verso le città spettatori del cinema popolare e, ovviamente, del cinema comico italiano. Parallelamente, con la crescita dell'urbanizzazione emerse una classe media ben istruita, che costituiva anche il pubblico di film intellettuali italiani. Certamente va notato che la politica di modernizzazione del Paese scatenò la reazione dei circoli intellettuali tradizionali, come l'opposizione all'ingresso di film occidentali e italiani. Pertanto, nella seconda parte di questo primo Capitolo, esamineremo la crescita economica e l'espansione dell'urbanizzazione, nonché lo sviluppo delle sale cinematografiche, e quindi spiegheremo le opinioni degli oppositori del governo e il modo in cui la politica culturale del regime (censura) è stata implementata e applicata al cinema.

1.1.2- Il governo di Mossadeq

Dal 28 Aprile 1951 Mossadeq succedette a Razm Ara come Primo Ministro dell'Iran, e in questa nuova veste il suo primo compito fu quello di attuare la legge appena approvata sulla nazionalizzazione petrolifera.

A seguito dell'escalation della crisi in materia petrolifera, Mossadeq sapeva che le possibilità di raggiungere un accordo soddisfacente con la compagnia petrolifera britannica erano minime. Oltre a dover combattere sul fronte del petrolio, bisognava anche preparare il Paese ai problemi particolari che avrebbe affrontato. In effetti, la maggiore difficoltà incontrata nelle politiche statali di Mosaddeq dopo la nazionalizzazione fu trovare una soluzione per la vendita del petrolio. Il capo del governo iraniano cercava infatti di dimostrare al mondo di poter gestire interamente il processo di produzione del petrolio, dall'estrazione alla

137 La prima parte della modernizzazione del regime Pahlavi si svolse per opera dello Scià Reza Pahlavi I.

raffinazione alla vendita. Con l'uscita degli inglesi da Abadan, l'11 ottobre/19 Mehr, il governo approvò un disegno di legge che tagliava del 15% il budget stanziato e imponeva un massiccio risparmio nella spesa pubblica. A questo riguardo, il 21 dicembre 1952/ 1 dey 1331, Mossadeq tenne un discorso radiofonico al popolo nel quale chiedeva 500 milioni di rial (equivalenti a circa 3,5 milioni di sterline) di acquisti sul debito nazionale, il primo di quattro prestiti sul debito che avrebbe chiesto nel corso del suo governo. Grazie a questa vendita, il 1 gennaio successivo arrivarono nelle casse dello stato 400 milioni di rial.[138]

Gli esperti prevedevano che, senza l'aiuto dei tecnici stranieri, la National Iranian Oil Company (NIOC) sarebbe stata in grado di operare la raffinazione di una quantità di petrolio compresa tra un sesto e un terzo del suo potenziale massimo, producendone tra le 5 e le 10 milioni di tonnellate l'anno. Nei dieci giorni dal riavvio della raffineria (3 novembre 1951/11 Aban 1330) vennero prodotti più di 25 milioni di galloni di petrolio, equivalenti a circa 100'000 tonnellate, per una proiezione di 3,5 milioni in un anno - stima in grado potenzialmente di crescere, grazie all'accumulo via via di maggiore esperienza operativa nel corso del tempo. L'attività portante, il mantenimento della produzione della raffineria, spiccava in positivo, come indicato dalla citazione che ricevette nei rapporti del gennaio 1952/ dey 1330 di World Bank e di Alton Jones.[139] L'Anglo-Iranian Oil Company (AIOC) non poteva fare altro che richiamare i propri vecchi lavoratori, ma il suo maggiore potere era all'estero, quindi la NIOC si assunse soprattutto la responsabilità delle vendite petrolifere. Il governo di Mosaddeq, intanto, era determinato ad aumentare altri tipi di introiti. In effetti in questo periodo il problema principale dello Stato era costituito dal soddisfacimento dei bisogni del Paese, per cui l'esportazione dei prodotti non petroliferi crebbe a partire dal 1332/1953. La tabella 1 conferma ciò che è stato detto: mostra che le esportazioni nel 1332/1953 furono pari a 911 tonnellate, rispetto a 821 tonnellate di importazioni. [vedi tabella 1].

Per aumentare i propri introiti lo Stato aumentò le tasse: in particolare a salire furono le imposte sui beni di lusso, come automobili e radio. Nel corso di questa politica anche gli impiegati del governo dovettero abbandonare la lotta per un aumento dei propri diritti. Il 12 dicembre 1951/21 azar 1330 il Primo Ministro iraniano informò l'ambasciata britannica che se non avesse ricevuto una proposta di acquisto per il petrolio entro il 22 dicembre successivo, il

138 L. P. Elwell Sutton, *Persian Oil: A Study in Power Politics*, London, Lawrence and Wishart LTD., trad. in persiano da Reza Raies Tosi, *Naft Iran*, Tehran, Saberin, 1372/1993, pp. 367-368.

139 Ivi, p. 369.

governo iraniano si sarebbe sentito libero di vendere il proprio petrolio a chiunque si fosse fatto avanti per comprarlo. In risposta a questa decisione il Governo britannico dichiarò di non riconoscere alcun diritto all'Iran, sul quale avrebbe imposto un embargo. Quello stesso giorno la AIOC diffuse la seguente comunicazione (che in realtà era la ripetizione di un'identica comunicazione del 5 settembre/14 shahrivar precedente, rilasciata dopo la rottura del negoziato Stokes[140]), nella quale si annunciava il divieto ai proprietari di navi-cisterna e agli intermediari, diretti e non, a dare seguito agli atti illegittimi del governo iraniano. Alla fine, si aggiungeva anche che la AIOC avrebbe adottato i provvedimenti necessari atti a proteggere i propri diritti in ogni Paese, contro qualsiasi compagnia o persona.[141]

FFHossein Maki, uno dei primi membri del consiglio di amministrazione della NIOC, nel 1330/1951 dà il benvenuto a Lord Stokes, ministro degli Esteri britannico, e Url Harmien, anziano diplomatico americano, giunti in Iran per negoziare con il governo di Mossadeq.

Fonte: Centri dei documenti dell'industria petrolifera, Teheran, Sito ufficiale: [http://www.petromuseum.ir].

140 L'Inghilterra non accettò la nazionalizzazione petrolifera iraniana e intendeva continuare a fare valere il contratto del 1933. Iniziarono quindi diversi negoziati, vani, con Tehran. Si posso ricordare il tentativo della Jackson, quando alcuni membri della Compagnia (Basil Jakson, Neville Gass, Elkington, Sir T. Gardiner) si recarono a Tehran il 20-21 khordad 1330/11-12 giugno 1951. [F. Ruhani, *op, cit.*, p.145]. Un altro negoziato venne intavolato con la commissione che arrivò a Tehran nel 1952, guidata da Richard Stokes e nella quale figuravano Sir Donald Ferguson, M. T. Flett, W. L. F., Nuttal e P. E. Ramsbotham. Stokes voleva negoziare direttamente con Mossadeq, ma non gli fu possibile, quindi si accordò per negoziare con alcuni rappresentanti dello stato che avrebbero poi riferito le decisioni raggiunte al Primo Ministro. Dopo diversi tavoli negoziali, tuttavia, Stokes dichiarò che le sue proposte non venivano ascoltate dallo Stato iraniano, e così anche quel negoziato si concluse in un fallimento. [Ivi, pp. 195- 200].

141 L. P. Elwell-Sutton, *op. cit.*, p. 373.

I governi britannici tentarono di imporre sanzioni economiche contro l'Iran, di fatto aiutando i cartelli petroliferi. Le sanzioni non permisero all'Iran di utilizzare le proprie riserve di sterline a Londra a partire dal giugno 1952/khordad 1331; questa delibera, in realtà, fu ufficializzata solo il 10 settembre/19 shahrivar. Allo stesso tempo vennero vietate le esportazioni verso l'Iran di prodotti richiesti nel Paese come lo zucchero, il ferro, l'acciaio, i vagoni e le componenti in ferro per l'industria ferroviaria.[142] Dopo la nazionalizzazione dell'industria petrolifera, nessuna delle delegazioni che giunsero in Iran per negoziare l'acquisto del petrolio iraniano produsse un esito positivo. Tra queste proposte ci furono i negoziati Stokes, Jackson, Banca mondiale, Truman e Churchill, e la seconda offerta di Stati Uniti e Inghilterra, ma nessuna rientrava pienamente nelle direttive del decreto in 9 articoli sulla nazionalizzazione dell'industria petrolifera. I principali disaccordi tra i Paesi acquirenti e l'Iran vertevano sul costo del petrolio e sulla gestione delle strutture petrolifere. In caso di vendita, a causa della mancanza di mezzi di trasporto adeguati, l'Iran non sarebbe mai stato in grado di competere con le grandi compagnie, motivo per cui tutte le trattative che si tennero includevano rappresentanti delle maggiori compagnie petrolifere e prevedevano prezzi molto di favore (quando si sarebbe poi riusciti a concludere una vendita parziale come quella con l'Italia, il petrolio sarebbe stato venduto a circa la metà del proprio potenziale valore). Per vincere contro la Gran Bretagna fu sufficiente resistere e mantenere temporaneamente solida l'economia anche facendo a meno degli introiti petroliferi, dato che il prezzo del petrolio sui mercati globali aumentava giorno dopo giorno. Un altro nodo nelle trattative riguardava l'amministrazione industriale: poiché, come stabilito dalla legge della nazionalizzazione, tutte le operazioni concernenti l'industria petrolifera, compresa l'estrazione, dovevano rimanere in mano iraniana, nessuna offerta che veniva avanzata si conformava a questo principio.[143]
In questa situazione gli italiani, che già erano importatori di petrolio iraniano e in buoni rapporti con il paese, fecero la loro mossa per entrare nel mercato petrolifero iraniano.

1.2- I rapporti storici tra Iran e Italia

1.2.1- La posizione italiana prima della nazionalizzazione petrolifera

Secondo quanto menzionato all'inizio di questo capitolo, l'Iran dopo Reza Shah, per quasi un decennio, acquisì una preziosa esperienza nella crescita dello sviluppo politico e nel processo

142 Ivi, p. 380.
143 G. R. Nejati, *op. cit.*, 1369/1990, p. 52.

di creazione dello Stato, grazie alla presenza di forze politiche nell'amministrazione del Paese. La politica estera dell'Iran, nonostante il fatto che l'influenza americana si stesse espandendo, è stata seguita come una variabile indipendente, a causa del fatto che la politica estera americana durante questo periodo era per il non-intervento in Iran. Mehraz Boroujerdi nell'intervista con Tiradad Ehsani su Radio *Farda*, citata da Henry Parchet, ha sottolineato che Truman durante la sua presidenza rifiutò di intervenire negli affari dell'Iran, mentre Eisenhower collaborò con gli inglesi durante il colpo di Stato contro Mossadeq.[144] Pertanto, il governo cercava di espandere le relazioni con altri Paesi, e in particolare l'Italia. In effetti, dopo la Seconda guerra mondiale le relazioni diplomatiche e commerciali con l'Italia vissero una sorta di nuovo inizio: nel settembre 1941, con la caduta dello Scià e l'occupazione dell'Iran da parte degli Alleati, i contatti tra l'Iran e l'Italia si erano bloccati su pressione degli inglesi. Successivamente gli italiani in Iran avevano iniziato ad essere letteralmente perseguitati; il Ministero degli Esteri inviò una comunicazione alle forze di polizia di tutto il Paese chiedendo di portare immediatamente nelle centrali qualsiasi italiano che avessero trovato.[145] Stando ai documenti esistenti, negli ultimi giorni del settembre del 1941 l'ambasciata giapponese in Iran fu la prima ad offrire asilo ai cittadini italiani che si trovavano nel Paese, e sull'ex ambasciata italiana a Tehran venne issata la bandiera giapponese.

In seguito, fu la Svizzera ad assumersi questo incarico. Gli inglesi in Iran si arrogarono ogni diritto, sequestrando senza autorizzazione o avviso tutti gli italiani che lavoravano per lo Stato iraniano e trasferendoli in prigioni e in campi di prigionia in India da loro controllati. Gli inglesi non erano i soli: l'Unione Sovietica agiva allo stesso modo, colpendo tanto i cittadini italiani quanto quelli tedeschi. E se la guerra aveva distrutto le relazioni economiche tra Iran e Italia, i rapporti tra i due paesi erano stati danneggiati dal fuoco del conflitto e dalle pressioni del governo britannico persino prima del settembre 1941: ad esempio, il conto bancario in Iran di una società italiana che svolgeva importanti operazioni ferroviarie nel Paese era stato limitato. Uno dei maggiori colpi alle relazioni economiche tra i due paesi fu l'espulsione, sempre ad opera del governo britannico, di consulenti e tecnici italiani operativi in Iran durante la Seconda guerra mondiale. Difatti, a seguito delle condizioni politiche critiche prodotte dalla Seconda guerra mondiale le relazioni tra Iran e Italia cessarono e le aziende italiane persero totalmente il diritto di operare nel Paese: vennero bloccate tutte le loro attività

144 Conversazione con Mehrzad Boroujerdi di Tirdad Ehsani, 22/11/1387, [http://mehrzadboroujerdi.com/سیاست-خارجی-آمریکا-در-قبال-ایران].

145 Il Centro di documentazione del Ministero degli Affari Esteri dell'Iran, Cartone 74, fascicolo 81, 1320/1941.

in corso, causando un duro colpo sull'economia e l'industria iraniane.

Dopo la fine della guerra nel 1945, il primo ambasciatore iraniano in Italia fu Fathollah Pakravan, un diplomatico rinomato e di lunga data, che si adoperò molto per espandere le relazioni tra i due Paesi nel periodo del dopoguerra: già prima della firma del contratto ufficiale degli accordi commerciali tra l'Iran e l'Italia nel 1325/1946 il volume degli scambi commerciali iraniani in Italia era molto elevato, quindi fu di fatto necessario stilare un qualche accordo commerciale. Riguardo proprio al volume degli scambi commerciali, in un rapporto scritto al Ministero degli Esteri dell'Iran Pakravan sollecitava la creazione di un accordo temporaneo, affermando che ad opinione dell'ambasciata giungere ad un accordo "modus vivendi" era altamente necessario e vantaggioso per ambe le parti, perché recentemente le relazioni commerciali tra i due Paesi erano cresciute considerevolmente.[146]

Dal 1320/1941 al 1324/1945, le importazioni e le esportazioni tra i due Paesi furono quasi nulle. Come già detto nel 1325/1946 il commercio riprese, e fece registrare importazioni ed esportazioni (in assenza di scambi di petrolio) rispettivamente per 78 e 15 milioni di rial. La tabella evidenzia anche come dal 1325/1946 al 1330/1951 (l'anno successivo all'approvazione della legge per la nazionalizzazione del petrolio) il volume commerciale continuò a crescere. La cosa più interessante è l'aumento del valore delle esportazioni di merci non petrolifere nel periodo di Mossadeq, che crebbe nonostante l'embargo inglese al petrolio iraniano. [vedi la tabella 2].

1.2.2- La posizione italiana durante la crisi della nazionalizzazione

Come precedentemente affermato, all'indomani della guerra internazionale le relazioni commerciali con l'Italia ricominciarono a espandersi nel Paese, grazie all'allineamento sul fronte del Blocco Occidentale e alla necessità di ricostruzione e sviluppo. Quindi, il valore del petrolio passò da quasi zero nel 1945 a 668'226 milioni di rial negli anni '50, prima della nazionalizzazione dell'industria petrolifera. La Tabella 3 mostra il valore del petrolio prodotto ed esportato dall'AIOC all'Italia negli anni dal 1324/1945 al 1329/1950 (dal 1320/1941 al 1323/1945 il volume del commercio era pari a zero); l'Italia, in quegli anni, era uno dei maggiori clienti petroliferi iraniani dopo l'Inghilterra e gli Stati Uniti. [vedi la tabella 3].

Con l'insediamento del governo De Gasperi, nel dopoguerra, l'Italia cercò di riavviare le relazioni commerciali con l'Iran; e proprio durante il governo di Mossadeq, quando l'Iran

146 E. Fayyazi, *op. cit.*, pp.74- 87.

cercava un acquirente estero per il petrolio, fu quindi l'Italia a farsi avanti. In effetti, i due Paesi avevano alle spalle una lunga storia di buone relazioni, e l'Italia in passato era già stata un'acquirente dell'esportazione petrolifera iraniana. In sostanza, l'Italia era un paese fortemente danneggiato dalla guerra e impegnato nella ricostruzione e nella risoluzione dei problemi interni; come disse Abdeh[147], questa fase di ripresa avrebbe favorito lo sviluppo del Paese. Dal 1952 il reddito nazionale italiano più che raddoppiò, e il reddito pro capite crebbe enormemente.[148] Per la propria crescita economica e il proprio sviluppo, nonché per rimanere all'interno del mercato europeo e internazionale, l'Italia necessitava di materie prime e carburante. Le servivano tanto una fonte di energia economica e affidabile, quanto la possibilità di accesso a piazze di scambio estese e redditizie. L'Italia importava oltre l'80% del proprio fabbisogno energetico, per cui esercitava una notevole attrattiva: l'Iran possedeva un'enorme fonte energetica petrolifera per le fabbriche italiane, più che sufficiente a soddisfare il bisogno italiano, offriva un mercato molto grande e conveniente per le merci italiane[149], ed era alla ricerca di un alleato fidato per portare avanti le proprie politiche estere:

> L'Iran, dal canto suo, senza voler irritare gli Stati Uniti o la Russia, cercava nell'Italia e nei paesi europei in generale un'alleanza alternativa per poter mantenere la sua indipendenza nel mondo bipolare degli anni della guerra fredda.[150]

Ad ogni modo, durante i quasi due anni e tre mesi di governo di Mossadeq, l'Iran visse uno dei periodi peggiori, a causa delle rappresaglie britanniche:

> È interessante notare come gli italiani entrarono nella scena politica dell'Iran e comprarono una significativa quantità di petrolio, pur essendo allo stesso tempo soggetti al sabotaggio degli inglesi.[151]

> جالب اینکه درست در همین زمان است که ایتالیایی ها وارد صحنه سیاسی ایران شدند و مقدارقابل تـوجهی ازنفت ایـران را خریداری می‌کنند اما با کارشکنی انگلیس مواجه می شوند.

A questo riguardo, si può ricordare la detenzione illecita da parte degli inglesi di due petroliere italiane (i casi Supor ed Epim) che trasportavano petrolio iraniano.

147 Jalal Abdeh si laureò in giurisprudenza in Svizzera e fu un politico attivo durante l'epoca di Pahlavi, diventando consulente legale del governo iraniano in materia di nazionalizzazione del petrolio.

148 M. Tafreshi, *40 sal dar Sahne Siasi, Diplomasi: Khaterat Jalal Abdeh (40 anni in scena di politica e diplomazia: Le memorie di Jalal Abdeh*), Tehran, Resa, 1368/1989, p. 899.

149 E. Fayyazi, *op. cit*.,1393/2014, p. 82.

150 S. Coliaei, *op. cit.*, 2017, p. 425.

151 E. Fayyazi, *op. cit.*, p. 84.

Se il problema maggiore per Mossadeq era la vendita del petrolio nazionalizzato, d'altra parte uno degli obiettivi prioritari dell'Italia era quello di mantenere buone relazioni commerciali con l'Iran. Le relazioni commerciali tra i due paesi erano floride, come testimoniano le cifre in crescita persino negli anni della crisi petrolifera. [vedi la tabella 4].

Al momento basti menzionare che per risolvere il proprio problema lo Stato iraniano aveva attivato molti negoziati, come testimoniato da questa citazione di Tremolada:

> Il sottosegretario di Stato persiano, incontrando Cerulli a Teheran, gli spiegò, inoltre, che l'Iran desiderava proporre all'AGIP l'incarico per la vendita del greggio ai paesi limitrofi alla penisola italiana come Grecia, Austria e Svizzera.[152]

Abdeh spiega che il governo di De Gasperi non voleva deteriorare i propri rapporti con il Regno Unito per il petrolio iraniano; tuttavia, grazie agli sforzi delle autorità iraniane e di compratori italiani come il conte Della Zonca, si aprì uno spiraglio che probabilmente avrebbe consentito all'Iran di rompere il monopolio globale dei cartelli del petrolio e che avrebbe consentito all'Italia di effettuare le prime transazioni indipendenti per soddisfare il proprio bisogno di petrolio.[153] Abdeh aggiunge:

> Il rifiuto del governo italiano di autorizzare le importazioni di petrolio dall'Iran era connesso agli screzi non ancora risolti tra Italia e Jugoslavia in merito al porto di Trieste. Il governo italiano cercava di ingraziarsi il Regno Unito, e temeva che rilasciando licenze per importare in Italia il petrolio iraniano nazionalizzato l'Inghilterra avrebbe ritirato il proprio supporto nella questione di Trieste. [...] In quel momento l'ambasciatore iraniano era Nezam al Sultan Khaje Noori, che non aveva in nessun modo provocato l'ambasciatore britannico. [...] Le società petrolifere acquirenti del petrolio iraniano fecero di tutto per sbloccare la situazione e permettere a Della Zonca, Mortillaro[154] e l'intermediario Sobutian di concludere una trattativa,

152 I. Tremolada, *La via italiana al petrolio. L'Eni di Enrico Mattei in Iran (1951-1958)*, Milano, l'Ornitorinco, 2011, p. 70.

153 [M. Tafreshi, *op, cit*., p. 403]. Abdeh aggiunge anche che in questo tempo il dottor Mosaddeq aveva inviato il suo rappresentante Jahangir Ahi a Roma per fare affari in Italia e dedicarsi all'acquisto di merci necessarie per l'Iran. Quindi contattò gli ambienti industriali e commerciali, focalizzando l'attenzione sugli interessi comuni tra i due Paesi. [*Ibidem.*]

154 A questo riguardo, Roberto Macrì ha scritto: «I due cumenda (Il Consorzio Carbonifero Italiano aveva dietro sé due personaggi leggendari dell'Italia del boom: il comm. Arnaldo Bennatinaldo e il comm. gr. Uff. Claudio Jean Culiolo) imposero subito un nuovo amministratore delegato al posto del medico, tale Francesco Mortillaro. Anche Mortillaro decise di intervenire in prima persona in Iran. Il 5 giugno 1952 richiese il visto per l'Iran. La sua nomina avvenne il 7 giugno, lo stesso giorno in cui partì per Teheran con le "Linee Aeree Svedesi", per andare a chiedere alcune modifiche al contratto stipulato da Soubotian. Tra i desiderata, da una lettera di Mortillaro ricaviamo un utopico "ottenere l'obbligo dell'Iran di restituirci l'importo in caso disequestri e interventi di altre potenze",che chiaramente gli iraniani si guardarono bene dal contrarre.» [Roberto Macrì 2009, *Le peripezie della Supor per superare il blocco del petrolio persiano*, «Staffetta Quotidiana», 27 Giugno 2009, n. 122, p. 15; si veda questo indirizzo:

ma i loro sforzi contrari alla volontà del governo britannico non ottenevano risultati.[155]

خودداری ایتالیا از صدورپروانه ورود نفت ایران با اختلاف بین ایتالیا و یوگوسلاوی درمورد سرنوشت بندر تریست که هنوزفیصله نیافته بود بی ارتباط نمی‌توانست باشد. دولت ایتالیا سعی می‌کرد نظرمساعدت دولت انگلستان را دراین باره جلب کند. [...] دراین شرایط کاردارسفارت ایران نظام السلطان خواجه نوری بود که درمقابل اقدامها سفیرانگلیس کاری از او ساخته نبود. [...] شرکت های خریدارنفت ایران توسط کنت دولازنکا، مرتیلارو و واسطه خریداری نفت ازایران شخصی به نام سوبوتیان بود، مساعی خود را برای تحصیل پروانه ورود نفت ایران به عمل آوردند ولی درمقابل اعمال فشاردولت انگلیس مساعی آنان به جایی نمی رسید.

La situazione petrolifera italiana in relazione alla crisi iraniana viene bene illustrata in un documento d'archivio[156], nel quale si dichiara che l'Italia in quel periodo ritirava dall'AIOC solo il 6% del suo fabbisogno di greggio (259'000 tonnellate nel 1950), pagando in dollari americani tutto il rimanente; l'Italia riceveva da Abadan anche il 38,5% del suo fabbisogno in benzina avio (8'000 tonnellate), dovendolo pagare sempre in dollari, con ripercussioni valutarie e non solo. Dopo avere soppesato i pro e i contro della questione, comunque, lo Stato italiano rifiutò momentaneamente l'offerta di Mossadeq di acquisto diretto del petrolio iraniano, poiché al momento non era vantaggiosa per l'Italia.[157] Come ha scritto Ilaria Tremolada:

Obiettivo dell'Italia era stato, infatti, fin dall'inizio della crisi, quello di sfruttare, o di provare a sfruttare, in qualche modo, gli spazi aperti dal ridimensionamento del potere britannico in Persia.[158]

Quando De Gasperi parlò dell'Iran e dei suoi diritti in merito al petrolio, affermando che l'Italia «intrattiene con l'Iran i più cordiali rapporti di amicizia» e che essa nutre «simpatie per le aspirazioni dei popoli dell'oriente»[159], l'ambasciatore iraniano a Roma scrisse in merito un rapporto a Tehran, come riportato da Fayyazi nel suo libro *Ravabet Khareji Bein Iran va Italia* a p.96:

La posizione ufficiale dello Stato italiano sulla nazionalizzazione dell'industria petrolifera iraniana, espressa dal Primo Ministro italiano, segnò il punto massimo di apprezzamento

https://www.scribd.com/document/16814725/Il-Caso-Supor].

155 M. Tafreshi, *op. cit.*, p. 403.

156 ASMAE, Roma, Ap, 1950-56, Iran, b.720, fascicolo. 1/3A, appunto segreto della DGAE, del 6.10.1951, pp.1-3, *Cit. cit*., I. Tremolada 2011, pp.71-72.

157 I. Tremolada, *op. cit.*, 2011, pp.72-73.

158 *Ibidem.*

159 ASMAE, Roma, Ap, 1950-56, Iran, b.809, fascicolo. 1/3A, documento, n.16812/C, estratto del discorso tenuto dal Presidente del Consiglio al Senato il 18 ottobre 1951, del 31.10.1951, *Cit. cit.,* Ilaria Tremolada 2011, pp.73.

dell'Italia verso l'Iran e i suoi governanti. Il rapporto dell'ambasciatore iraniano a Roma dichiara che il discorso del presidente De Gasperi al Senato italiano riguardo il Medio Oriente, e in particolare i paesi arabi e l'Iran in relazione alla nazionalizzazione petrolifera e ai problemi tra l'Iran e l'azienda AIOC ebbero una risoluzione positiva.

مواضع رسمی دولت ایتالیا درباره ملی شدن صنعت نفت ایران که توسط نخست وزیر این کشوردرپارلمان ایتالیا اظهارشده بود، نشانه اوج همدردی و همدلی با ملت و دولت ایران دراین زمینه است. به گزارش سفیرایران دررم نطق آقای <دوگاسپری> درمجلس سنای ایتالیا که راجع به مواضع دولت ایتالیا نسبت به مسائل خاورمیانه و مخصوصاً کشورهای عرب و ایران نشان می‌دهد که ایتالیا نسبت به ایران درماجرای ملی شدن نفت و درگیری با شرکت نفت ایران و انگلیس نظرمثبت داشته است.

Mossadeq era quindi molto soddisfatto di questi sviluppi, e mentre si trovava presso le Nazioni Unite chiese immediatamente, tramite un telegramma riservato del 4 aban 1330/27 ottobre 1951 ad Ali Mansour, Ambasciatore iraniano a Roma, di esprimere il proprio apprezzamento nei confronti di De Gasperi:

Telegramma riservato del 1330/8/4

Sig. Mansour

Per cortesia, incontrate immediatamente il Primo Ministro italiano e offritegli i miei più sinceri ringraziamenti per le sue dichiarazioni in merito all'Iran espresse nel corso della seduta del Parlamento.

[Firmato] Dott. Mosaddeq.[160]

تلگراف 4/8/30

جناب آقای منصور

خواهشمند است فوراً نخست وزیر ایتالیا را ملاقات و ازطرف اینجانب از اظهاراتیکه درجلسه مجلس درباره ایران ایراد کرده‌اند صمیمانه تشکر فرمایید.

دکترمصدق

Questo interesse nel creare nuovi rapporti con l'Iran fu causa di interferenze nelle questioni petrolifere iraniane, e andava contro a quanto desiderato da due importanti alleati dell'Italia, gli Stati Uniti e il Regno Unito. L'Italia fu l'unico paese europeo in questo periodo (nella crisi economica scaturita dal boicottaggio delle vendite petrolifere iraniane) a giocare un ruolo importante nel legittimare la nazionalizzazione del petrolio iraniano. Nonostante la propaganda degli inglesi, l'opinione pubblica in Italia era favorevole al petrolio nazionalizzato. Questa opinione positiva si riflette in un telegramma inviato dall'ambasciatore

160 Il Centro di documentazione del Ministero degli Affari Esteri dell'Iran, I documenti dell'Ufficio del Ministero a Roma, Cartone 40, Fascicolo 17, 1330, Titolo del documento: "Viaggio del dott. Mosaddeq per la questione del petrolio", *Cit. cit*, E. Fayyazi, 1393/2014, p. 96.

iraniano Ali Mansour a Roma al Ministro degli Esteri iraniano, nel quale scrisse:

> Nei giornali e nei circoli importanti che ci sono qui, nonostante le considerazioni dell'Italia verso la propria politica internazionale, le sensazioni sono positive rispetto all'Iran, e la propaganda negativa non ha sortito alcun effetto.[161]
>
> در افکار عمومی ایتالیا و محافل ژورنالیستی این کشور نسبت به ملی شدن صنعت نفت نه تنها نگاه منفی وجود ندارد بلکه اخبار مغرضانه و تبلیغات سوء دولت انگلیس در این کشور اثری نداشته است.

In questo caso, più di quello dello Stato italiano, è interessante notare il sostegno del popolo italiano nei confronti della questione della nazionalizzazione petrolifera. Oltre alla storia e alle relazioni culturali esistenti tra i due Paesi, come dice Shahsavari:

> […] questa vicinanza proviene dalla vicinanza geografica e gli scambi avvenuti nell'antichità.[162]

Il popolo italiano non aveva un buon ricordo degli inglesi dopo la Seconda guerra mondiale e, per questa ragione, nel periodo della nazionalizzazione petrolifera vennero inviate all'ambasciata iraniana un certo numero di lettere che comunicavano il sostegno popolare e dell'opinione pubblica verso la causa iraniana.[163] A questo riguardo, si può anche menzionare l'accoglienza riservata dal popolo e dalla stampa italiana a Mossadeq quando si fermò brevemente a Roma durante il viaggio per l'America il 4 mehr 1330/27 Settembre 1951 per prendere parte al Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite e per rispondere alle denunce dell'AIOC. Insomma, l'Italia (tanto il popolo quanto lo Stato) era pronta a comportarsi nei confronti dell'Iran in modi che all'Inghilterra non piacevano affatto.

1.2.2.1- L'Italia si scontra con il Regno Unito per l'acquisto di petrolio iraniano

Dopo la nazionalizzazione del petrolio iraniano giunsero molte proposte di acquisto, quasi 270 in tutto, da paesi come Egitto, India, Turchia e persino alcuni paesi dell'Europa orientale. Lo Stato esaminò tutte le richieste ricevute, ma non gli fu possibile stringere nessun contratto a causa sia dell'interferenza britannica e dell'AIOC, sia di problemi logistici per il trasporto del petrolio. A questo va aggiunto che parte delle richieste non sembravano molto serie, e che

161 Il Centro di documentazione del Ministero degli Affari Esteri, Cartone 50, Fascicolo 25, Anno 1330, Titolo del documento: "Lo sguardo dei giornali italiani rispetto all'Iran", Parte II, *Cit. cit.*, E. Fayyazi, p. 95.

162 M. Shahsavari (Manouchehr Shahsavari, prodottore cinematografico e il direttore di House of Cinema), intervista di M. F. Abachi, 1397/2018.

163 Cfr. E. Fayyazi, *Tarikh dar gozar zaman* (*La storia nel passare del tempo*), 6/7/1387 (27/10/2008), [http://www.e-fayazi.blogfa.com/post/23].

i governanti iraniani non vollero inimicarsi gli Stati Uniti per via degli accordi che si sarebbero dovuti prendere con i paesi del blocco sovietico.[164] In questa situazione l'Italia fu il miglior candidato, ma gli inglesi non potevano accettare l'entrata dell'Italia nel mercato iraniano. Infatti, esercitando pressione sull'Iran gli inglesi erano sempre riusciti ad acquistare il petrolio a qualsiasi prezzo volessero; quindi, quando gli italiani si offrirono di acquistare il petrolio nazionalizzato, gli inglesi non persero tempo e tentarono di sabotarli. A questo riguardo, Marzban[165] scrisse in un rapporto riservato per Tehran che alcuni ex-funzionari dell'AIOC, con l'appoggio delle autorità britanniche, stavano cercando di fare pressioni sulle istituzioni italiane per sabotare i negoziati appena avviati con l'Iran e ostacolare i lavori in vari modi. Marzban prosegue spiegando che:

> Fino ad ora gli avvocati dell'AIOC, con lettere minatorie inviate ai possibili acquirenti del petrolio iraniano, sono sempre riusciti a frenare ogni desiderio di avviare scambi con l'Iran. L'ambasciata, nonostante l'assenza delle risorse necessarie, ha fatto di tutto per chiarire la questione e per attirare l'attenzione di potenziali acquirenti con la pubblicazione di annunci sui giornali; tutte queste azioni sono state comunicate al Ministero degli Esteri e al consiglio di amministrazione della NIOC.[166]

> تا بحال وکلای شرکت سابق نفت با نامه‌های تهدید آمیزی که مشتریان احتمالی نفت ایران می‌نوشتند تا اندازه‌ای از اشتیاق و رقبت آن‌ها در انجام معامله می کاستند. سفارت هم با وجودی که وسایل کافی دراختیار نداشت با درج اعلانات درروزنامه ها خریداران را جلب مینمود. جریان این قضایا مکرراً باطلاع وزارت متبوع و هیئت [مدیره] محترم موقت شرکت ملی نفت ایران رسیده است.

Tuttavia l'Italia, per l'alto fabbisogno necessario al suo sviluppo, era seriamente interessata ad acquistare il petrolio iraniano. In linea con la domanda italiana, Ettore Carafa, vicepresidente dell'Azienda Generale Italiana Petrolifera (AGIP), giunse a Teheran il 28 giugno 1951/6 tir 1330. Con l'arrivo di Carafa le speranze iraniane si riaccesero, perché in passato l'Italia aveva soddisfatto un terzo del proprio bisogno petrolifero nazionale con il greggio iraniano.[167] Carafa dichiarò solamente che la sua compagnia aveva già un contratto per dieci anni con

164 M. Tafreshi, *op. cit.*, p. 369.

165 Manuochehre Marzban era il Primo segretario dell'Ambasciata iraniana a Roma in quel periodo.

166 Centro di documentazione del Ministero degli Affari Esteri, Cartone 41, Fascicolo 11, 1331, Titolo del Documento: "Petrolio confidenziale", *Cit. cit.*, E. Fayyazi, 1393/2014, p. 102.

167 Questa missione era composta da Carafa d'Andria e Verani Borgucci, che si recarono in Iran, visitarono gli impianti di Abadan e incontrarono personaggi di primo livello del mondo politico iraniano, tra cui lo stesso Mossadeq, oltre a diplomatici americani e inglesi (Carafa si fermò a Londra prima di rientrare a Roma, incontrando anche l'alta dirigenza dell'AIOC). [Lucio Deluchi, *L'AGIP dal fine guerra alla gestione Cefis (1945-1966)*, p.10, articolo pubblicato sul sito «Apve»: http://www.pionierieni.it/wp/wp-content/uploads/Lagip-dal-fine-guerra-alla-gestione-Cefis-1945-1966-..pdf].

l'AIOC, impossibile da annullare. In seguito fu chiarito che il suo viaggio in Iran era stato concordato con le autorità inglesi, connesse alla più grande raffineria italiana sotto la responsabilità di Carafa, a Porto Marghera, vicino Venezia.[168] Il viaggio di Carafa era anche frutto delle politiche di Boldrini[169], il quale durante i primi anni del suo incarico all'AGIP aveva cercato di stabilire gli accordi di cartello rimasti in vigore fino alla guerra.[170]In ogni caso, il governo di Mossadeq non terminò lì i colloqui, e dagli sforzi del governo iraniano emersero altre opportunità di catturare l'interesse di compagnie petrolifere indipendenti; una di esse coincise con l'arrivo a Tehran di William Alton Jones (a capo della compagnia petrolifera SITIS Service) il 22 agosto 1952/1 shahrivar 1331. Jones visitò Abadan e concluse che la raffineria soddisfaceva le condizioni per essere ricostruita. Nell'aprile 1953/farvardin 1332 l'ambasciatore iraniano a Washington, Allahyar Saleh, riferì che la società di Jones era una delle tre compagnie americane indipendenti disposte a formare un'organizzazione per acquistare il petrolio iraniano. Lo stato iraniano fece loro una proposta vantaggiosa e offrì uno sconto del 50% per un periodo di sei mesi; ma, prima che la trattativa si potesse concludere, la situazione politica in Iran era cambiata, rendendo ancora una volta l'Italia la migliore opzione disponibile.[171]

Tra le compagnie indipendenti, la EPIM avviò le sue trattative commerciali con la NIOC. Ciò comportò un ulteriore inasprimento nelle reazioni da parte degli inglesi.[172]

---

168 L. P. Elwell-Sutton, *op. cit.*, p. 372.

169 Marcello Boldrini fu presidente dell'AGIP dal 1948 al 1953; fu anche vicepresidente dell'ENI dal 1953 al 1962, nella quale successe poi all'amico Enrico Mattei in qualità di presidente fino al 1967.

170 La sua politica, che puntava a un ribasso dei prezzi, era vantaggiosa per i raffinatori indipendenti e per le grandi compagnie americane: «La posizione dell'AGIP nell'affollato mercato italiano non accennò a migliorare nei mesi successivi e nel corso del 1950 l'AGIP fu costretta a vendere sottocosto pur di mantenere le proprie quote di mercato. L'unico modo per mantenere una redditività del ramo commerciale era conseguire consistenti risparmi nei costi ottenendo migliori condizioni di approvvigionamento e migliorando l'efficienza della rete commerciale. Il greggio lavorato dalla raffineria dell'IROM proveniva esclusivamente dai giacimenti iraniani dell'AIOC a condizioni di cessione sfavorevoli. La presidenza Boldrini nel 1950 iniziò a premere per condizioni di fornitura più favorevoli che le permettessero di resistere al dumping della Standard. Le trattative coincisero con un periodo di indebolimento dei partner inglesi, a seguito della nazionalizzazione dell'industria petrolifera iraniana da parte del governo guidato da Mohammad Mossadeq.» [L. Deluchi, *op. cit.*, p.10].

171 L. P. Elwell-Sutton, *op. cit.*, 1955, pp. 374-375.

172 Nel frattempo in Italia fu firmato un contratto tra la NIOC e Ettore Della Zonca, a capo dell'Ente Petrolifero Italia-Medio Oriente (EPIM) da poco fondato, per la fornitura di 400'000 tonnellate di petrolio entro la fine del 1952/1331 e di 2'000'000 di tonnellate all'anno per i dieci anni successivi. Tafreshi, nel libro delle memorie di Abdeh, scrisse che il prezzo era di 8 dollari per ogni tonnellata. L'offerta consisteva in uno scambio di petrolio da una parte per zucchero e traversine ferroviarie dall'altra, in un'epoca in cui il prezzo internazionale del petrolio era di 13 dollari ogni tonnellata. L'accordo fu siglato nel khordad 1331/giugno 1952. [M. Tafreshi, *op. cit.*, p. 370]. Nei mesi seguenti Della Zonca e un suo collaboratore, Hans Prager, compirono diverse visite a Tehran, ma nel giugno 1952 si verificò un incidente che fece rapidamente notizia. La spedizione petrolifera caricata nel porto di Māhshahr sulla petroliera Rose Mary (con una capacità di carico di 632 tonnellate) che doveva essere consegnato alla compagnia svizzera Bubenberg, fu intercettata

Alla fine i grandi giocatori che entrarono nel quadro politico-economico petrolifero internazionale furono gli Stati Uniti.[173] Il governo Eisenhower si accordò con gli inglesi per la spartizione del petrolio iraniano e organizzò il colpo di stato contro Mosaddeq[174], restituendo il potere allo Scià dopo che fu ritornato da Roma.[175] In questo contesto di tensione, Mohammed Reza Pahlavi finì inevitabilmente per affidarsi all'appoggio degli Stati Uniti, mediante un'alleanza che aveva come oggetto il petrolio, materia prima necessaria tanto allo sviluppo nordamericano quanto all'industrializzazione dell'Iran. Adesso tutto era pronto per

dagli inglesi. Durante il viaggio membri del personale dell'AIOC contattarono i proprietari della nave (la Compañia de Navigation Teresita, con presidente Rizzi), intimando loro di reindirizzare la spedizione. [L. P. Elwell-Sutton, *op. cit.*, p. 376]. Subito dopo il sequestro della Rose Mary, Della Zonca scrisse una lettera a Mossadeq per esprimere la propria solidarietà verso il popolo iraniano. Della Zonca scrisse che, dopo quattro giorni senza notizie dal capitano della Rose Mary, che trasportava il petrolio iraniano acquistato dall'EPIM per essere inviato in Italia, aveva saputo da un rapporto della delegazione britannica che il 17 giugno a mezzanotte un aereo di linea britannico accompagnato da un rimorchiatore avevano costretto la Rose Mary a virare verso Aden (porto sotto il controllo del Regno Unito), e che la nave era stata sequestrata da agenti di polizia britannici. Per concludere, Della Zonca chiese a Mosaddeq di accettare le sue condoglianze e gli disse che si augurava che l'Iran sarebbe un giorno riuscito a fare valere i propri diritti. [Centro di documentazione del Ministero degli Affari Esteri dell'Iran, documenti dell'Ufficio di Roma, Cartone 41, Fascicolo 12, 1331/1952, Titolo: "Petrolio della Rose Mary"]. Il 10 dicembre/19 azar l'incidente venne presentato davanti alla Corte suprema di Aden, ma quest'ultima stabilì il 9 gennaio/19 dey seguente che il petrolio era di proprietà dell'AIOC, e che il sequestro era quindi stato legittimo; delibera che diede grande coraggio ai ladri di petrolio. [L. P. Elwell-Sutton, *op. cit.,* p. 377]. Il sequestro della Rose Mary arrecò gravi danni all'EPIM e provocò un grande turbamento in Italia, producendo un'ondata di critiche verso gli inglesi. [E. Fayyazi, *op. cit.*, p.104].

Un'altra società italiana che in questo periodo aveva acquistato petrolio dall'Iran era la Supor Oil Company. Di fatto l'azienda Supor venne fondata da Nikolai, membro della famiglia Soubotianç emigrato dalla Russia poco prima della rivoluzione del 1917, aveva ricevuto un passaporto dall'ambasciata iraniana e si era trasferito in Germania. Nikolai divenne medico in Francia e fu assunto dall'ambasciata iraniana a Roma: «La prima incarnazione di "Supor" fondata da Nikolai aveva ben poco a che fare con il petrolio e le motonavi. Il suo scopo era "l'importazione ed esportazione di materie prime, prodotti e specialità chimiche e farmaceutiche", in particolare i prodotti della Carlo Erba. Almeno questo era nelle prime intenzioni; ma il mondo negli anni Cinquanta era un continuo di opportunità e grandi occasioni, che nel caso di Nikolai presero le sembianze della nazionalizzazione petrolifera iraniana. […] L'11 maggio 1952, l'accordo chiuso da Nikolai con gli iraniani prevedeva che la National Iranian Oil Company (dacché "Anglo" era stato fatto fuori) avrebbe venduto a Supor 6'500'000 tonnellate di greggio in cinque anni.» [Roberto Macrì, *op. cit.*, p. 14, si vede a questo indirizzo: https://www.scribd.com/document/16814725/Il-Caso-Supor].

Anche questa volta gli inglesi bloccarono una nave addetta al trasporto, la Miriella (La Miriella era una motonave affittata dalla Compagnia Italiana Trasporti Marittimi (Citmar), il cui capitano si chiamava Mazzeo), presso il porto di Venezia il 25 bahman 1331/13 febbraio 1953; l'AIOC sporse quindi denuncia contro lo Stato iraniano. Questa volta l'Iran si mosse rapidamente e, su decisione del Primo Ministro Mossadeq e del Ministro degli Esteri Housein Fatemi, Jalal Abdeh, avvocato iraniano e rappresentante dell'Iran presso le Nazioni Unite, si fece carico di difendere i diritti del proprio Paese. Abdeh partì quindi da New York per Venezia, dove avrebbe perorato la causa iraniana in tribunale. Dopo avere preso contatti con Mortillaro e l'avvocato della Supor, Abdeh riuscì a convincere la corte che la richiesta dell'Iran era legittima in base alle sentenze emesse da tribunali di Francia, Belgio e Paesi Bassi in contesti simili, alla risoluzione del 23 dicembre 1952 adottata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite (la Convenzione delle Nazioni Unite adottata nel 1952 stabilisce che ciascuna nazione ha il diritto di utilizzare le proprie risorse naturali) e ad altri casi analoghi. L'11 marzo 1953/20 esfand 1331 il tribunale deliberò a favore della Supor e riconobbe che il sequestro della Miriella al porto di Venezia era stato un atto illegale. [Centro di documentazione, documenti dell'Ufficio di Tehran a Roma, cartone 41, fascicolo 11, anno: 1331/1952, oggetto del documento: *Il caso segreto del petrolio*]. In merito alla delibera da parte del tribunale a favore della Supor, Sutton menziona che il tribunale di Venezia decretò, l'11 aprile 1953/22 farvardin 1332, che la

arrivare ad un vero accordo con Iran: la costruzione del Consorzio Petrolifero.[176]

1.3- Il rapporto tra il petrolio e lo Stato-nazione

1.3.1- Le opportunità e le conseguenze del petrolio nel processo di creazione dello Stato

Nel corso del processo di creazione di uno Stato-nazione, il petrolio può essere un fattore portante per creare sviluppo e istituzionalizzare una democrazia. Questo percorso è però

---

nazionalizzazione del petrolio iraniano era stata un atto legittimo, e che nessun tribunale italiano poteva opporsi al riconoscimento delle leggi vigenti dell'Iran. [L. P. Elwel Sutton, *op. cit.*, p.376-377].

Alla decisione della corte italiana seguì un ringraziamento ufficiale da parte del governo iraniano, che permise alla Supor di effettuare transazioni petrolifere in Iran ad una tariffa agevolata per i successivi sei mesi. [E. Fayyazi, *op. cit.*, p. 106]. In seguito a questa decisione il traffico di navi-cisterna presso Abadan aumentò considerevolmente. Altre due navi (la Alaba e la Picha) sotto il controllo di Della Zonca caricarono rispettivamente 10'000 e 5'000 tonnellate di greggio nel porto iraniano, evitando un ulteriore tentativo di sabotaggio britannico. [Ivi, p. 377].

Dopo la delibera del tribunale di Venezia alcuni proprietari di industrie italiani avevano cercato di sensibilizzare il Governo riguardo la potenzialità del mercato iraniano e di espandere le transazioni commerciali con esso, almeno per effettuare scambi di merci con il petrolio anziché pagarlo in valuta corrente. In quel periodo l'Iran era un mercato interessante e le sue condizioni politiche ed economiche lasciavano una finestra aperta e luminosa per l'esportazione di prodotti italiani, che avrebbe permesso anche di espandere l'industria italiana negli anni del dopoguerra. Dall'altro lato il Primo Ministro iraniano era favorevole ad esportare petrolio per importare una vasta gamma di prodotti dall'Italia. Gli inglesi però non si erano dati per vinti, ed avevano a loro volta iniziato a fare pressioni direttamente sul Governo italiano affinché esso bloccasse le licenze che permettevano alle compagnie italiane di importare petrolio iraniano. Allo stesso tempo, il presidente della Supor prese contatti con il Primo Ministro italiano de Gasperi per esporgli l'importanza dell'acquisto di greggio iraniano e delle opportunità di lavoro per il settore industriale che ne sarebbero derivate. Le elezioni in Italia erano molto vicine, e il Governo di de Gasperi prese in considerazione l'ipotesi di rilasciare rapidamente tutte le licenze necessarie come misura per combattere la disoccupazione, ma per via delle pressioni inglesi alla fine optò per fermare tutto, rifiutandosi di rilasciare i permessi necessari per importare il greggio iraniano e tenendo ferme le spedizioni petrolifere della Supor e della Epim nei porti italiani. [M. Tafreshi, *op. cit.*, p. 405].

173 L'ingresso dell'America nella scena politica dell'Iran avvenne come da obiettivi politici dell'Iran stesso. Poco dopo che gli americani entrarono nella scena politica del Paese e dopo il colpo di Stato militare contro Mossadeq, la politica estera dell'Iran si allineò con le richieste americane, la politica iraniana passò dall'essere una variabile indipendente ad una parte integrante della politica americana. L'amicizia tra l'Iran e gli Stati Uniti seguì all'occupazione anglo-sovietica del Paese nel decennio precedente, durante il conflitto mondiale.

In questo periodo la diplomazia iraniana, che era stata alla ricerca di un terzo paese alleato, si allineava con il desiderio americano di sfidare l'influenza del comunismo sul livello della scena politica mondiale. [Alireza Ali Sufi, *Siasat khareji va bohran haye dakheli hokomat Mohammad Reza Pahlavi* (*Politiche estere e crisi interna del governo di Mohammad Reza Pahlavi)*, «Peyk-e Nour», anno 7, n. 2, pp. 57-58].

Pertanto fu in questo periodo che la presenza americana in Iran divenne più forte e gli Stati Uniti eliminarono altri rivali come la Gran Bretagna e l'Unione Sovietica, e il regime dello Scià riacquistò una qualche legittimità politica per mano degli Stati Uniti. Al tempo del Primo Ministro Qawam al-Saltanah, Wendell Willkie - inviato speciale del presidente degli Stati Uniti - visitò l'Iran, e poco dopo Roosevelt dichiarò che difendere l'Iran era una questione vitale per il Stati Uniti. Per gestire le condizioni economiche e militari dell'Iran vennero intavolati negoziati che portarono all'assoldamento di consiglieri americani, e gli Stati Uniti, che giocarono un ruolo chiave nella guerra e si stavano imponendo come superpotenza, inviarono in Iran una delegazione di esperti in finanza, economia, operazioni militari, polizia, medicina, agricoltura, e petrolio. La più importante tra tutte queste delegazioni era un comitato finanziario guidato da Arthur Millspaugh, che, assieme ad altri 35 americani, arrivò a Tehran nel gennaio 1943 e assunse il controllo dell'Ufficio degli Affari Economici del paese; non gli fu però fornita la libertà d'azione che aveva

influenzato da vari fattori, e nel caso dell'Iran il petrolio giocò un ruolo fondamentale tanto in positivo quanto in negativo[177]. La corrente che iniziò sotto Reza Shah, dopo la nazionalizzazione dell'industria petrolifera e la conclusione di un contratto con il Consorzio, entrò in una nuova fase con l'arrivo degli introiti petroliferi nella struttura economica dell'Iran, sopratutto quando Reza Pahlavi assunse personalmente il potere del paese:

> Per varie ragioni il processo di creazione di uno Stato-nazione in Iran non era ritenuto capace di influenzare e gestire le strutture economiche, politiche e sociali, così come i fattori e gli

---

richiesto, e quando il 15 febbraio 1945 il Parlamento sancì una limitazione dei suoi poteri, lui se ne andò dall'Iran assieme ai suoi consiglieri. Altri consiglieri guidati da Walter Riedley arrivarono a Tehran nell'ottobre 1945 e iniziarono a riformare l'esercito e la polizia iraniani. Il Governo statunitense contribuì anche con la consegna di armamenti durante gli anni della guerra per 40 milioni di dollari, [A. H. Mahdavi, *op. cit.*, p. 400- 401] cosa che continuò anche ai tempi di Truman, in linea con la sua dottrina. D'altra parte, la posizione dell'Iran era fondamentale per gli Stati Uniti a causa della fornitura di petrolio e della rotta petrolifera in Medio Oriente, che doveva divenire il centro americano per il rifornimento mondiale, anche perché i trasporti e l'approvvigionamento di petrolio da questa ricca regione erano molto più convenienti rispetto a qualsiasi altra parte del mondo. Nell'epoca della revisione sulle strategie energetiche mondiali era necessario uno spostamento di azione oltre i confini nazionali, come ebbe modo di dichiarare il presidente Roosevelt (1933-1945) in conclusione della commissione De Golyer-Wrather:

«Il futuro del Great Power, del petrolio, non è più nel continente americano. Il centro di gravità della produzione petrolifera mondiale si sta spostando sempre più dall'area del Golfo del Messico e dai Caraibi all'area del Golfo Persico. Questa tendenza continuerà anche in futuro e porterà ad uno spostamento definitivo.» [G. Grossi, *op.cit*., p.108].

Per mettere in pratica questo riassetto, due missioni americane riorganizzarono le forze armate e la gendarmeria iraniana. Dopo la Seconda guerra mondiale Washington aiutò il regime di Mohammad Reza a mantenere unito il Paese contro la minaccia secessionista dell'Azerbaigian, sostenuta dall'Unione Sovietica dalla fine del 1324/1945 alla fine del 1325/1946. Di fatto il governo iraniano intimò il ritiro di tutte le forze straniere una prima volta il 18 maggio 1945, e una seconda il 13 settembre, come stabilito dal trattato tripartito proposto dal Ministro degli Esteri britannico, secondo il quale tutte le forze Alleate avrebbero dovuto lasciare l'Iran dopo sei mesi a partire dalla resa del Giappone. Eppure, dopo il secondo ultimatum non trascorsero neppure 24 ore prima che in Azerbaijan i separatisti, guidati da Seyyed Jawad Pishe-vary, compissero un'occupazione armata degli edifici governativi e delle caserme con il supporto dell'Armata Rossa, dichiarando l'autonomia dell'Azerbaijan. Contemporaneamente scoppiò un'altra rivolta in Kurdistan, che portò il 15 dicembre 1945 alla dichiarazione da parte del partito curdo Komala della nascita di un Governo della Repubblica del Kurdistan. Nell'aprile 1946 il governo statunitense inviò a Tehran un nuovo ambasciatore, George Allen, e contemporaneamente i consulenti militari americani rinforzarono l'esercito iraniano. Tuttavia, il Primo Ministro iraniano Ghavam si mise in contatto con il Governo sovietico e si accordò per la concessione dello sfruttamento del petrolio nell'area petrolifera del Mar Caspio, in cambio del ritiro dell'esercito russo. Il 24 novembre 1946 l'esercito iraniano si mosse quindi verso l'Azerbaijan respingendo le forze Democratiche nella regione dello Zanjan. Quando l'esercitò arrivò a Tabriz la città era già stata liberata dalla popolazione, che aveva scacciato i Democratici e accolse i soldati a braccia aperte. Nel febbraio 1947 le forze governative entrarono a Mahabad, sancendo la fine del Governo della Repubblica del Kurdistan. [A. H. Mahdavi, *op. cit.*, pp. 405- 419]. Lo Scià, sostenuto dagli Stati Uniti, si avvicinò alle loro politiche. A ben vedere, le politiche americane durante la presidenza Truman (1945-1953) non rappresentavano un'interferenza negli affari interni dei Paesi, ma un sostegno a favore di un'ulteriore crescita e sviluppo: politica che incoraggiò l'Iran ad espandere i propri legami con gli USA. Il 12 marzo 1947, simultaneamente all'inizio della Guerra Fredda, Truman dichiarò la propria celebre "dottrina Truman", che consisteva nell'adottare una linea di assistenza nei confronti di altri paesi per lo sviluppo e il progresso. L'Iran accolse con favore i quattro principi espressi dal presidente statunitense Truman nell'ambito del suo progetto rivolto ai paesi del Terzo Mondo per impedire che si avvicinassero al comunismo, così riassumibili:

1. appoggio totale alle Nazioni Unite;
2. cercare di migliorare la situazione economica del mondo e ridurre gli ostacoli al libero commercio;

indicatori esterni, incluso il petrolio.[178]

به دلایل مختلف دولت- ملت سازی در ایران در ابتدا انقدر قوی و قدرتمند ظاهرنشد که ساختارهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی، و همچنین عوامل و متغیرهای ورودی به آن ازجمله نفت را تحت تأثیر قرارداده و یا مدیریت کند.

Questa mancanza di gestione del Governo nel soddisfare i bisogni finanziari rese il petrolio un'economia a prodotto unico, l'area più importante per la generazione di reddito del Paese, sulla quale far dipendere i piani per avanzare. Tutto questo si rifletteva anche nelle quantità di

---

3. rafforzare i Paesi che desideravano la libertà e combattevano contro l'oppressione;
4. portare avanti un'azione seria per pubblicizzare i benefici del progresso scientifico e industriale, e per favorire la crescita dei paesi in via di sviluppo - un principio esteso anche all'Iran. [E. Fayyazi, *op. cit.*, p. 83].

Subito dopo Truman, con l'arrivo di Eisenhower (1953-1961) la politica estera statunitense nei confronti dell'Iran interferì con gli affari interni del paese, dato che Mossadeq e i suoi collaboratori, che prima del colpo di stato erano stati sostenuti, vennero ora con un intervento americano accantonati a vantaggio dello Scià. Questo periodo fu un punto di svolta, poiché la politica estera iraniana si sarebbe da qui fino alla Rivoluzione del 1979 trasformata completamente in una variabile in linea con le richieste americane. Questo spostamento di potere divenne ancora più palese con le interferenze statunitensi per costruire un Consorzio internazionale per vendere il petrolio iraniano.

174 Dal punto di vista degli americani Mosaddeq era la migliore opzione contro l'influenza del comunismo in Iran, ma dopo la vittoria dei Repubblicani e con John Foster Dulles Segretario di Stato, l'opinione divenne quella che Mossadeq avrebbe potuto avvicinarsi troppo alla Russia. L'economia dell'Iran soffrì a causa dell'instabilità politica, e la paura degli americani nei confronti del pericolo inesistente della presa del potere da parte dei comunisti si intensificò. Fu allora che gli americani, sotto l'influenza della Gran Bretagna e dei loro sostenitori iraniani, inquadrarono nel colpo di Stato progettato dalla CIA la soluzione definitiva al problema. [Homayoun Katouzian, *op. cit.*, p. 214].

175 Durante il colpo di stato contro Mosaddeq lo Scià si rifugiò prima a Baghdad e poi a Roma, infatti nel 28 mordad 1332/18 agosto 1953, la rivolta del popolo e dei soldati a Tehran portò alla caduta del Governo di Mohammad Mossadeq. Quando lo Scià della Persia tornò a Teheran da Roma, il nuovo governo era guidato dal Tenente Generale Zahedi che durò fino al farvardin 1334/ aprile 1955. [Iran shahr, vol 1, Pubblicazione n. 22 della Commissione nazionale dell'UNESCO in Iran].

176 Dopo il ritorno dello Scià dall'Italia, in Iran la Gran Bretagna non deteneva più alcun potere: furono invece gli Stati Uniti ad imporre l'idea di costruire un Consorzio delle grandi compagnie petrolifere dell'Iran, chiamate le "Sette Sorelle". In pratica, gli americani prima catturarono le simpatie dell'Iran con dei programmi di aiuto, e poi risolsero a modo loro il problema petrolifero. Il libro *Iran shahr* afferma che, quando Zahedi era Primo Ministro, il governo degli Stati Uniti aveva aiutato l'Iran elargendo ingenti somme di denaro, più precisamente 45 milioni di dollari sotto forma di aiuti immediati e 23 milioni di dollari per impiego industriale. In concomitanza a tutto questo - riporta sempre il libro - il sovrano iraniano compì nel dicembre 1954 la seconda visita ufficiale negli Stati Uniti, ovviamente volta a rafforzare le relazioni tra lo Scià e gli USA. [*Ibidem.*]

Il primo compito del Primo Ministro, Zahedi, era risolvere il problema del petrolio con l'approvazione di una legge da parte del Parlamento (ricostituito nel 1954 dopo un anno di scioglimento dall'agosto 1953 per volontà di Mossadeq):

«Zahedi, che dopo trenta mesi era rimasto deluso dall'esportazione del petrolio iraniano (la principale fonte di reddito del paese) nel mercato internazionale, riconobbe che il primo importante compito dell'attuale Parlamento era quello di approvare un nuovo accordo petrolifero con le compagnie occidentali.» [*Ara va Naft (I voti e il petrolio)*, «Teheran Mos'savar» 6/1/1333 (26/3/1954)].

«زاهدی که ازورودجریان نفت ایران، یعنی منبع درآمد مهم کشور پس از سی ماه به بازارهای جهان مـأیوس شـده، چـنین تشـخیص داده است که اولین وظیفه مهم مجلس فعلی عبارت است از تصویب قرارداد جدید نفت با کمپانی های غربی می باشد.»

In ogni caso, il problema della vendita del petrolio fu risolto solamente dopo un dibattito sulla quota di utilizzazione spettante alle varie aziende internazionali che componevano il Consorzio internazionale: alla

petrolio trasformato dal 1334/1955 al 1354/1975: se nel 1334/1955 i barili di petrolio estratti furono 120 milioni, la produzione annuale era salita fino a 1,65 miliardi di barili nel 1350/1971, per un totale complessivo nel periodo di 13,3 miliardi di barili:[179]

> Con l'inizio del processo di nazionalizzazione perolifera iraniana si sono succeduti tanti cambiamenti negli ambienti economici, politici, sociali e culturali. Questo processo ebbe inizio quando l'Iran rappresentava l'11% delle riserve mondiali del petrolio, ovvero circa 233 milioni di barili all'anno, cioè il 16,7% del petrolio mondiale e più del 34% del petrolio del

---

British Petroleum andò una quota pari al 40%, e un altro 40% fu suddiviso tra le cinque aziende petrolifere americane (ognuna delle quali acquistò quindi l'8%); il restante 20% fu spartito tra due compagnie di Olanda e Francia [le compagnie Royal Dutchshel (14%) e Compagnie Francaise Des Pet (6%)]. In questo modo il Consorzio internazionale aveva ottenuto per 25 anni il controllo dei giacimenti petroliferi iraniani a fronte di un pagamento del 50% degli introiti totali.

In merito, Folad Zadeh aggiuge che gli inglesi, ormai privati di qualsiasi forma di influenza, ricevettero comunque dagli americani una compensazione per l'avvenuta nazionalizzazione petrolifera iraniana sotto forma delle quote indicate del Consorzio, più fondi per 250 milioni di sterline; in aggiunta, tutti i membri del Consorzio deliberarono che un ulteriore 10% di tutti i ricavati dall'esportazione del petrolio iraniano sarebbero stati devoluti all'Inghilterra, come forma di ulteriore compensazione. Nonostante queste condizioni apparentemente favorevoli, quella che si stava di fatto verificando era la fine per mano degli Stati Uniti all'egemonia inglese sul petrolio iraniano. [A. Amir Folad Zadeh, *Shahan shahi Pahlavi da Iran (Imperial Pahlavi in Iran)*, Qom, Kanon Nashr Andishe-hay-e eslami, 1369/1990, pp. 236-237]. L'accordo per la costruzione del consorzio nell'Agosto 1954 fu approvato anche dal Parlamento iraniano e fu valido dall'Ottobre dello stesso anno fino al 1979.

Questo accordo del 1954 non rispecchiava più le intenzioni originali di Mossadeq, tanto che successivamente lo Scià stesso fu costretto a scusarsi con il popolo, affermando comunque che non avrebbe potuto ottenere un accordo migliore. Per la verità esso fu sicuramente più vantaggioso rispetto ai contratti precedenti: l'Iran avrebbe guadagnato di più, avendo per di più voce nel processo decisionale, ma l'impronta imperialista occidentale era evidente. [P. Averi, *The Cambrige History of Iran,* vol.7, trad. in persiano da A. Mokhber, *Selsele Pahlavi va Niro haye mazhabi be revayate Tarikh Cambrij*, Tehran, Saba, 1371/1991, pp. 190-191].

In realtà, la proposta americana di creare un consorzio fu presentata da Hoover, figlio dell'ex-presidente degli Stati Uniti [Herbert Clark Hoover fu 31° Presidente degli Stati Uniti (dal 1929 al 1933)], e consigliere petrolifero sotto Eisenhower. Quando lo Scià si era reinsediato sul trono, Hoover aveva subito compiuto un viaggio a Tehran per informarsi meglio sulla situazione petrolifera, ma una volta sul posto si era reso conto che il campo non presentava concorrenti (in particolare Russia e Regno Unito). [L. Mosley, *op. cit.*, p.19] Nell'estate del 1954 il governo britannico avallò la nascita del Consorzio, e gli americani iniziarono i negoziati con il governo iraniano:

«Il nuovo contratto fu firmato il 7 Aban 1333/ 29 ottobre 1954, e segnava la nascita di un Consorzio internazionale composto da otto compagnie petrolifere, i cui interessi venivano equamente divisi al 50% tra il governo iraniano e il consorzio stesso. In base al contratto, le compagnie petrolifere internazionali si impegnavano ad acquistare il greggio e i derivati petroliferi a determinate condizioni, nonché a creare due società, una per l'esplorazione e l'estrazione petrolifera, e l'altra per la raffinazione, che insieme formavano la NIOC (National Iranian Oil Company), di proprietà iraniana, che avrebbe gestito l'industria petrolifera del sud dell'Iran.» [Iran shahr, *op.cit.*, p.558].

«این قرارداد جدید در تاریخ هفتم آبان ماه 1333 برابر 1954با کنسرسیوم بین‌المللی مرکب از هشت کمپانی نفتی جهان منعقد گردیدکه منافع ان بر اساس تساوی ۵۰ ـ ۵۰ بین دولت ایران و کنسرسیوم تقسیم می گردید. طبق این قرارداد شرکت‌های بین‌المللی نفت متعهد شدند که نفت خام و مواد نفتی را طبق شرایط معینی خریداری نمایند و دو شرکت یکی برای اکتشاف و استخراج و دیگری برای تصفیه نفت ایجاد کنند که به نمایندگی از طرف شرکت ملی نفت با حفظ خط مالکیت ایران اداره تاسیسات صنعت نفت جنوب را بعهده گیرند.»

177 Tra gli altri effetti positivi del petrolio nel processo di creazione dello Stato-nazione, furono compiuti sforzi per sviluppare e rafforzare l'infrastruttura economica del Paese sotto forma di programmi di sviluppo, cinque in tutto prima della Rivoluzione.

178 A. Soltani, *op. cit.*, 1391/2012, p 103.

179 A. Folad Zadeh, *op. cit.*, p.239.

Medio Oriente. L'Iran era il più importante produttore di petrolio, con l'Arabia Saudita al secondo posto e il Kuwait al terzo.[180]

با آغازجنبش ملی شدن صنعت نفت و به انجام رسیدن آن تغییرات بسیاری درحوزه های اقتصـادی، سیاسـی، اجتمـاعی و فرهنگی درکشور ایجاد شد: " این جنبش در سالی آغاز شد که ایران با داشـتن سـهمی 11 درصـدي از ذخـیره نفـتی دنیـا، سالانه نزدیک به 233 میلیون بشکه ، یعنی 16/7 % نفت دنیا و بیش از 34 % نفت خاورمیانه را تولید می کرد. از نظر اهمیت، نفت ایران در جایگاه اول، نفت عربستان در جایگاه دوم، و نفت کویت در جایگاه سوم قرار داشت.

In ogni caso, il petrolio divenne conseguentemente la prima fonte di reddito del Paese.[181] Ad esempio, le entrate petrolifere iraniane negli anni dal 1350/1971 al 1354/1975 furono rispettivamente il 77,3%, il 76%, l' 81,4%, l' 89,2% e l' 86,7% di quelle totali dello Stato.[182] Per meglio comprendere l'ammontare dei redditi petroliferi, basti pensare che nel rapporto ufficiale del 1975 si afferma che le entrate della National Iranian Oil Company e dello Stato erano state superiori a 17'626,7 milioni di dollari, garantite dall'esportazione del greggio proveniente dai giacimenti petroliferi del Khuzestan, raffinato ad Abadan e poi venduto a diverse compagnie; cifra nella quale sono incluse tasse sul reddito, imposte sui pagamenti e altri introiti previsti dagli accordi. Viene riportato anche che in quello stesso anno la compagnia petrolifera italo-iraniana (SIRIP) pagò 147,5 milioni di dollari, la Pan-Iranian Oil Company (IPAC) 235,6 milioni, la Lavan Oil Company (LAPCO) 254,9 milioni, La International Marine Oil Company (IMINCO) 70,8 milioni, per un totale complessivo di 708,8 milioni di dollari in affitto dei terreni e imposte varie. Questi introiti erano aumentati di 23,5 milioni di dollari rispetto a tre anni prima, una crescita del 3,4%. Sempre nel 1975, il Paese aveva guadagnato 115,6 milioni di dollari dalle vendite di petrolio greggio da parte della National Iranian Oil Company in ambito delle sole transazioni italo-iraniane (SRIP). Il rapporto afferma anche che i guadagni totali delle compagnie petrolifere e la conversione delle valute estere in rial avevano fruttato 19'172,3 milioni di dollari all'Iran.[183]

180 M. H. Emami, *op. cit.*, p.60.

181 A conferma di quanto detto, le esportazioni di petrolio dall'Iran dal 1334/1955 (dopo la costituzione del Consorzio) aumentarono da 9'405'180 rial a 133'454'624 rial nel 1346/1967. [Le statistiche vengono da *Salname Amari Keshvar 1346* (*Rapporto annuale del Paese nel 1967*)].

182 Mohammad Amir Shikh nori, *Masa'el eghtesadi va siasi naft* (*Questioni economiche e politiche del petrolio*), Tehran, Entesharat Daneshghah Payam-e Noor, 1388/2009, p. 225.

183 Iraj Zoghi, *Masael siasi, eghtesadi naft Iran (Questioni politiche ed economiche del petrolio iraniano)*, Teheran, Pazhang, 1370/1991, pp. 310-311. Le statistiche della NIOC da *Sanate Naft Iran dar Sal 1957*, (*L'industria petrolifera iraniana nel 1957*), dal dey 2533/ dicembre 1974 al dey 2534/dicembre 1975, Tehran 2535/1976. (Lo Scià scelse simbolicamente la data 2500 per indicare l'inizio dell'impero della Persia. Quindi a partire dalla data 2500 in progressione gli anni contrassegnano del regno di Mohammad Reza Pahlavi).

Figura 9- Grafico dei redditi dello Stato dall'industria petrolifera iraniana dal 1966 al 1975 (cifre in miliardi di rial, con 70 rial equivalenti a circa 1 dollaro).

Fonte: La compagnia Petrolifera Iraniana (NIOC), L'industria petrolifera iraniana nel 1975 (dal dey 2533/ dicembre 1974 al dey 2534/1975), (Tehran, 2535/1976).

Ma, nel caso specifico dell'Italia, all'aumento del volume di petrodollari corrispose anche un aumento nel volume delle merci d'importazione.[184] Come testimoniano le cifre pubblicate del rapportato annuale del 1346/1967, nel 1336/1957 vennero importate 8'210 tonnellate di merci italiane per un valore pari a 247,187 milioni di Rial, che nel 1345/1966 erano cresciute fino a 123'367 tonnellate per 3'694,314 milioni di Rial.[185] La crescita negli scambi era stata costante, a dispetto dei contrasti con l'Inghilterra e l'embargo petrolifero, dato che nel 1330/1951 le importazioni dall'Italia ammontavano a sole 297 tonnellate per un valore di 32,123 milioni di Rial, a fronte di esportazioni verso il medesimo paese per 652 tonnellate e 21,6 milioni di Rial.[186]Per riassumere, si può dire che per promuovere i propri obiettivi

184 Inoltre, con l'aumento degli introiti petroliferi negli anni '40 e '50 le attività di diplomazia pubblica dell'Iran erano a loro volta aumentate, e a giocare un ruolo significativo nell'avanzamento delle politiche culturali in questo periodo era stata la moglie dello Scià, Farah: «In questi decenni le attività dell'Associazione Culturale Iran-Italia si erano espanse oltre i vari programmi e convegni. Dopo l'approvazione dell'atto costitutivo dell'Associazione Culturale iniziò la pubblicazione di molte opere, e vennero organizzati numerosi seminari e conferenze.» [E. Fayyazi, *op. cit.*, p. 257].

«در این دهه فعالیت‌های انجمن فرهنگی ایران و ایتالیا ابعاد وسیع‌تری یافته تنها از دایره چند برنامه و سخنرانی‌های محدود فراتر رفته و بدنبال تأیید شدن اساسنامه انجمن فعالیت‌های انتشاراتی آن نیز آغاز می گرددو دست به نشر آثار متعدد وبرگزاری سمینارها و کنفرانس های متعدد می زند.»

185 Le statistiche vengono dal *Salname Amari Keshvar 1346* (*Rapporto annuale del Paese nel 1967*).

186 Le statistiche annuali del 1333/1954, Direzione generale delle statistiche delle registrazioni statali, n. 28, p. 12.

(rafforzare la forza militare[187] e portare avanti i piani di sviluppo[188]) lo Scià aveva bisogno di maggiori introiti, e per questo motivo era alla ricerca di un alleato all'infuori del Consorzio. Ma per portare avanti l'obiettivo considerato dello Scià il Paese aveva bisogno di approvare una legge nuova che avviasse questa azione.[189] È in questo modo che l'Iran prima aveva iniziato a negoziare con l'azienda petrolifera Supor, ma l'accordo non è andato a buon fine per via dell'intervento della nuova super potenteza statunitense.[190] Nonostante questo l'ENI entrò nel mercato petrolifero iraniano grazie agli sforzi delle politiche indipendenti dei due

187 Abbiamo già spiegato che la rimozione delle minacce straniere, la sicurezza del paese nonché la stabilità politica sono tutti elementi per la creazione dello stato: quando uno stato agisce con successo, esso ha raggiunto un buon livello di stabilità politica, ma è necessario un forte establishment militare, e per queste ragioni Mohammed Reza, grazie alle entrate militari statunitensi e petrolifere, poteva dire di averlo raggiunto (in effetti, era divenuto uno dei maggiori acquirenti di armi dagli Stati Uniti). A questo proposito Precht dice: «Tehran became boom city. The amount of money that the Shah put into projects was vast. It was a situation seemingly out of control.» [H. Precht, *op. cit.*, p.52].

188 L'Iran aveva bisogno di estrarre e vendere petrolio anche per ripianare i deficit di bilancio: «Il Piano di sviluppo (1956-1963) aveva generato un enorme deficit e appesantito la bilancia dei pagamenti persiana, ma soprattutto aveva creato i presupposti per le proteste e i disordini che ingolfarono l'Iran tra il 1961 e il 1963.» [R. Milano, *op. cit.*, p.78].

189 L'Eni fu la prima azienda ad entrare nel mercato petrolifero iraniano, per cui lo Stato iraniano durante le trattative negoziali con l'Eni necessitava di una legge nuova che gli desse il permesso di firmare il contratto con la compagnia italiana. E l'approvazione di questa legge avvenne il 31 luglio 1957, proprio durante il periodo di negoziati con l'Eni. Si può considerare l'approvazione di questa legge da parte del Parlamento iraniano come l'inizio di una politica nazionale indipendente da parte di Mohammad Reza, di molto precedente a quando, nel decennio 1340/1961, gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica si accordarono per la firma di un trattato contro l'uso del nucleare, e anche la presa statunitense sull'Iran si allentò. Nel 1960 con la nascita dell'OPEC (L'Organizzazione dei paesi esportatori di petrolio) ci fu un arretramento dell'influenza politica e finanziaria delle grandi potenze, le condizioni internazionali cambiarono e paesi come l'Iran poterono esercitare un ruolo più attivo nella politica internazionale. [A. Azghandi, *op. cit.*, pp. 283-284]. L'approvazione della legge del 1957 avvenne, ad ogni modo, per soddisfare il fabbisogno dell'Iran di introiti petroliferi per il proprio sviluppo, e per compensare il danno dato dal contratto stipulato con il Consorzio petrolifero:

«Lo Scià guardava con estremo interesse al progressivo coinvolgimento di altre società straniere non integrate nelle operazioni petrolifere in Iran, ossia le società europee e giapponesi, ma anche le società indipendenti statunitensi che beneficiavano di un accesso privilegiato al mercato petrolifero protetto del loro paese.» [R. Milano, *op. cit.*, pp. 112-113].

Un'altra ragione per cui l'Iran non era soddisfatto dall'accordo del 1954 e cercava altre compagnie petrolifere indipendenti era il non completo assolvimento, da parte del Consorzio, dei propri obblighi previsti dal contratto del 1954:
«Nel 1957 la produzione in Iran aveva superato in termini assoluti quella del 1951, ma questa risultava inferiore all'estrazione che era stata programmata e riportata nel testo dell'accordo che aveva definito la formazione del Consorzio. Inoltre, cosa ancor più grave era che la produzione dell'Iran non aveva ancora raggiunto i livelli antecedenti la crisi della nazionalizzazione, poiché sette anni dopo non era più il maggiore produttore di petrolio della regione mediorientale.»[Ivi, p. 94].
Dopo la nazionalizzazione del petrolio e con la risoluzione della questione della vendita del petrolio attraverso l'accordo che portò alla creazione del Consorzio nel 1954/1333, il Parlamento intendeva promulgare una nuova legge che spingesse ulteriormente sugli interessi nazionali. Questa legge fu il risultato di vari incontri e dibattiti, e conteneva le regole che definivano i rapporti tra lo stato e le compagnie petrolifere. [I. Zoghi, *op. cit.*, p.258.] Inoltre, questa legge dava la possibilità alla NIOC di ricercare il petrolio con qualsiasi compagnia petrolifera:
«The 1957 Petroleum Act provided the NIOC with all the power necessary for the exploration and production of crude oil either in its own right or in partnership with foreign companies and enable it to form subsidiaries in Iran or abroad.» [Hossein Amirsadeghi, *Twentieth – Century Iran*, London, Heinemann, 1977,

Paesi.

1.3.2- La via dell'Eni in Iran

"Suolo, fiori, frumento, e le fiamme dei pozzi petroliferi nella raffineria di Abadan, ci ricordano la gloria della civiltà antica degli Achemenidi." Questa frase si può ricollegare a tre splendidi film realizzati a proposito del petrolio in Iran. «Suolo, fiori, frumento» è l'unica battuta nel film *Ok Mister* di Kimiavi (1979) detta dal saggio protagonista, che salva le

---

p.110].

A conferma dell'affermazione di Amirsadeghi, la legge del 1957 conferì alla NIOC un grande potere in ambito di esplorazione, mappatura, estrazione, trasporto e raffinazione sia del greggio che di gas naturali, nonché il controllo sull'attuazione delle operazioni e la proprietà di tutte le risorse petrolifere (diverse dalle amministrazioni aggiudicatrici del consorzio):

«In particolare, all'interno del territorio e delle acque territoriali iraniane erano state individuate alcune aree di particolare interesse geologico: l'offshore del Golfo Persico, l'area dei Monti Zagros, l'area costiera dell'Oceano Indiano e del Mar Caspio e altre zone interne. L'opportunità di estendere progressivamente l'area coltivata a beneficio della NIOC e quindi del controllo diretto iraniano sulle risorse nazionali, presentava oltretutto un particolare vantaggio in termini geografici: si trattava di non dipendere più esclusivamente dal Khuzestan da dove veniva estratta la quasi totalità del greggio esportato dall'Iran e da dove venivano ricavate il 75% dell'entrate del Paese (dati riferiti al 1966).» [R. Milano, *op. cit.*, p. 97].

Sempre stando alla nuova legge, la NIOC doveva suddividere le zone di estrazione in porzioni di 8'000 chilometri quadrati; un terzo di esse sarebbe stata mantenuta a titolo di Riserva Nazionale, mentre le altre sarebbero state messe all'asta per lo sfruttamento. L'Iran fu il primo paese ad adottare questo sistema, che manteneva intatto il principio della suddivisione degli introiti al 50% tra il Consorzio e lo stato; quest'ultimo incassava anche una tassa del 25% sul valore del contratto, portando di fatto la quota spettante all'Iran al 75% e lasciando solo il 25% alle compagnie estere. Inoltre, per evitare di ripetere la precedente situazione con il Consorzio, le società petrolifere non potevano avere sotto controllo la maggior parte delle risorse petrolifere iraniane. Il contratto prevedeva anche che il pagamento stabilito con la National Iranian Oil Company dovesse avvenire annualmente, come forma di affitto dei terreni corrispondenti. I partner stranieri dovevano anche pagare i costi di esplorazione, senza ricevere alcun indennizzo qualora non fosse stato rinvenuto alcun nuovo giacimento; nel solo caso in cui venisse effettivamente scoperto del petrolio sfruttabile, l'Iran avrebbe contribuito alle spese. La durata dei contratti era di 25 anni, e dopo i primi 10 metà del suolo sfruttabile doveva essere riconsegnato alla National Iranian Oil Company. [I. Zoghi, *op, cit.*, pp. 258- 260]. Nel 1974 fu poi approvata una nuova legge che, pur mantenendo in vigore la legge del 1957, ridusse la durata dei contratti a 20 anni.

Con la crescita delle competenze della NIOC e la creazione di un'autonomia legislativa per sbloccare il greggio iraniano, tutto era pronto per liberarsi dal monopolio del Consorzio internazionale. Inoltre, con questa nuova legge anche le compagnie indipendenti statunitensi potevano essere partner ideali per l'Iran: ad esempio, si può menzionare la Pan American Petroleum and Transport Company (PAT), che iniziò a collaborare con la NIOC dalla primavera del 1958 secondo le nuove modalità messe in atto dal paese. Il primo paese ad usufruire di questo nuovo tipo di collaborazione, ad ogni modo, fu l'Eni.

190 Dopo aver concluso un contratto con il Consorzio, vista la crescita dell'influenza degli Stati Uniti, l'Iran divenne un Paese completamente affiliato alla politica americana. Nell'introduzione è stato sottolineato che nel processo di creazione della nazione top-down, e in base alla teoria della dipendenza, la relazione tra i paesi del Polo centrale e quelli nel suo raggio d'azione è basata sullo sfruttamento: le corporazioni multinazionali (grandi compagnie petrolifere) detenevano un dominio completo, e nel caso del petrolio iraniano le compagnie petrolifere delle sette sorelle ne consideravano monopolizzate l'estrazione e la produzione. Per queste ragioni, i loro sforzi erano volti ad impedire la presenza di compagnie petrolifere indipendenti dal Consorzio in Iran. Di fatto il ruolo degli Stati Uniti dopo la costruzione del Consorzio Petrolifero aumentò in tutti i campi economici e politici, incluso il petrolio, sia nel controllo del mercato, sia nella gestione tecnica. Come dice Toraj Atabaki, professore di storia presso l'Università di Amsterdam:

«Gli americani piano piano hanno preso la gestione dell'industria petrolifera iraniana e ne hanno fatto un modello da reclutare, già provato in altri Paesi come l'Arabia saudita. Quindi, la NIOC diventò piccola,

persone di un villaggio in cui Darcy e la sua equipe arrivano per estrarre petrolio, con l'intento di portare via il greggio e consegnare in cambio beni di consumo, finendo per distruggere la vita tradizionale degli abitanti. "Le fiamme dei pozzi petroliferi" ci ricorda *La via del petrolio*, un bellissimo documentario di B. Bertolucci (1966) nel quale allo spettatore viene mostrata la collaborazione tra l'Italia e l'Iran per l'estrazione e la produzione di petrolio che alla fine diventerà la benzina utilizzata dagli europei.

Per finire, le parole sulla raffineria di Abadan ci ricordano la sequenza del film Il caso Mattei

---

perché gli operai professionisti venivano riscattati e pagati molto bene. Questi operai poterono aprire un loro negozio ed il consorzio stipulava un contratto con loro stabilendo servizi utili per l'industria petrolifera. Ad esempio un saldatore che aveva aperto il suo negozio poteva stipulare un contratto con il consorzio per fornirne dei servizi.» [Toraj Atabaki, documentario *Naft: bala ya barekat* (*Il petrolio: disastro o benedizione*), intervista presso la Televisione Manoto1, 2019, [www.manototv.com].

«آمریکایی ها کم کم کنترل اداره صنعت نفت ایران را برعهده گرفتند و درانجا مدلی را عملی کردند که پیشتر درکشورهای دیگر مانند عربستان سعودی انجام داده بودند. بنابراین شرکت ملی نفت ایران با اعمال این سیاست کوچکترشد، زیرا آن‌ها کارگران این شرکت را بازخرید کردند که البته پول خوبی هم به آن‌ها دادند و همین کارگران مغازه و یا کارگاه های کوچکی براه انداختند که این بار کنسرسیوم با آن‌ها برای گرفتن خدمات مورد نیازصنعت نفت قراردادبست. برای مثال جوشکاری که مغازه ای بازکرده بود، مستقیماً با کنسرسیوم قراردادمی بست و احتیاجات آن را تأمین می کرد.»

D'altra parte, lo Scià era considerato un importante alleato degli Stati Uniti, divenendo in realtà uno degli attori principali del Medio Oriente per gli Stati Uniti:

«It seemed to us to abandon any pretense of a sort of a neutral America and to confirm that the Shah was our puppet.» [H. Precht, *op. cit.,* p. 48.]

D'altra parte, come accennato in precedenza, la necessità del Paese di entrate petrolifere per promuovere i programmi economici aveva reso lo Scià più deciso per un accordo con l'Italia.

La relazione politica ed economica tra i due paesi, dopo il 1955, entrò in una fase nuova, e la crescita economica dell'Italia rafforzò questa relazione. Come conferma Abdeh, dal 1952 al 1962, in Italia si registra un aumento del reddito medio pro-capite, ma dal 1963 al 1965, in seguito ad una crisi economica, si verifica una limitazione delle relazioni con l'Iran. [J. Abdeh, *op. cit.*, p. 999]

Ma, d'altra parte, dopo la costituzione del Consorzio, le grandi compagnie non avevano considerato l'aumento della quota italiana all'interno del mercato petrolifero:

«In effetti, prima del 1951 il ruolo dell'Italia nel campo economico iraniano non era abbastanza importante, ma dopo 1950 a poco poco è ulteriormente aumentata la penetrazione economica e culturale italiana in Iran. Però questa influenza non fu facile, perché le nazioni industriali e potenti erano contrarie alla presenza italiana in Iran. Questa battaglia è divenuta più chiara quando l'Italia è entrata seriamente nel settore del petrolio iraniano.» [A. Azghandi, *Op. cit.*, p.438.]

«تا سال 1330 حکومت ایتالیا و سرمایه داران این کشورنقش مهمی در اقتصاد ایران بازی نمی کردند. ولی ازاین سال به بعد رخنه انحصارهای ایتالیایی رفته‌رفته درایران توسعه یافت، هرچند که تلاش ایتالیا ئیها برای نفوذ درایران با مقاومت سرسختانه سایرکشورهای صنعتی که تکیه گاههای محکمی درایران داشتند روبرو شد. این مبارزه بویژه درتصاحب منابع نفتی بیشتر تظاهر می کند.»

Un altro aspetto importante era la strategia americana dopo la Seconda Guerra mondiale, che consisteva nello sviluppo della produzione di petrolio nei paesi del Medio Oriente allo scopo di rifornire l'Europa e lasciare la riserva al resto del mondo occidentale. L'amministrazione americana, per raggiungere questo obiettivo, affidava alle compagnie petrolifere il controllo del mercato mondiale. [I. Tremolada, *op. cit.*, p.180]. In ogni caso, dopo la nazionalizzazione l'Iran aveva aumentato l'inclinazione a vendere la sua quota libera del petrolio (12.5%) ai paesi non membri del Consorzio: tra questi l'Italia costituiva un buon mercato per il petrolio iraniano. Di fatto il contratto con il Consorzio pattuiva una suddivisione a metà tra Iran e compagnie del Consorzio stesso, ma solo il 12,5% poteva essere venduto a qualsiasi Paese fuori dal Consorzio, mentre il resto della porzione spettante allo stato iraniano doveva comunque essere rivenduto ai Paesi del Consorzio. Come già detto, prima della costruzione del Consorzio e durante l'embargo degli inglesi la Supor era stata una buona cliente per l'Iran; ora essa rientrava nuovamente nel mercato petrolifero iraniano, questa volta con il consenso del Consorzio. Le difficoltà che doveva affrontare erano molteplici, ma:

«Il governo italiano, dopo l'acquisizione della SUPOR, nell'agosto 1954, impegnò maggiori energie nei

di Francesco Rosi (1972) nella quale Mattei sorvola la raffineria di Abadan, la più grande del mondo con il suo elicottero, forse immaginando che un giorno la produzione derivata dalla collaborazione con l'Iran avrebbe portato alla costruzione di una raffineria ancora più grande. A ben vedere, la ragione della presenza dell'Eni in Iran è la stessa che viene rappresentata in questi film: esisteva uno stesso volere da entrambe le parti (Italia e Iran) di camminare lungo la via dello sviluppo e, nonostante l'influenza e il potere degli Stati Uniti, entrambi i Paesi esercitarono la loro diplomazia indipendente, firmarono il contratto petrolifero e

---

rapporti con Teheran.» [Ivi, p. 139.]

In pratica il rifiuto delle grandi compagnie anglo-americane, proprietarie di maggiori raffinerie in Italia, di accettare raffinazione di greggio importato e le spese di trasporto e stoccaggio prolungato, hanno portato gravi problemi per la SUPOR. Ad ogni modo Supor firmò quindi un contratto con l'Iran. Mortillaro, in una intervista pubblicata nel giornale «Keyhan» del 15/10/1333 (5/1/1995), disse che quest'anno, il 1955, la quota libera dall'Iran arriverà fino a 1,8 milioni di tonnellate. Grazie al contratto firmato tra la Supor e la NIOC 1,5 milioni di tonnellate andranno in Italia, mentre il resto (300'000 tonnellate) è stato venduto ai giapponesi. Quindi, l'Italia era diventato il primo paese fuori dal Consorzio ad avere acquistato petrolio iraniano. Ma la cosa interessante da notare è che l'Italia non pagava il prezzo del petrolio esportato in dollari, bensì in merci e moneta italiana. In effetti, la presenza dell'industria italiana in Iran era motivata dal fabbisogno dell'Italia per il proprio sviluppo economico.

Nonostante la quota commerciabile in questo modo dall'Iran fosse limitata, le grandi aziende petrolifere continuarono a sabotare gli scambi tra Italia ed Iran. Entrambe le parti, volendosi emancipare da questo ostacolo, cercarono di trovare una soluzione: tutto questo avveniva durante il periodo (fino al 1956) in cui l'Eni era solo una minaccia per le compagnie americane interne all'Italia. Simultaneamente al periodo in cui cominciò a comprare il greggio iraniano, citando il libro di Tremolada (p. 142), la Supor:

«Non trova più né acquirenti né spazio e ciò per effetto della guerra fredda che le grandi Compagnie stanno facendo contro la SUPOR.»

D'altro canto lo stato iraniano, dopo gli accordi economici con le sette sorelle, cercava di trovare una soluzione che compensasse la perdita derivata dai vincoli contrattuali con il Consorzio, e pensò di usare le altre sue risorse fuori dalle zone di estrazione di competenza del Consorzio: i governanti iraniani, in pratica, decisero di trovare nuovi partner indipendenti per lo sfruttamento delle risorse ancora non usate. La prima scelta dell'Iran fu ancora una volta la Supor: attraverso gli scambi commerciali con questa compagnia l'Iran sarebbe potuto entrare nel mercato internazionale, ai fini di costituire una società mista che aprisse ad una rete di commercio con gli altri Paesi. La costituzione di questa società mista era ben vista dallo Scià perché avrebbe interrotto il monopolio del Consorzio nel settore petrolifero iraniano, e allo stesso tempo avrebbe spronato la crescita economica del paese:

«La SUPOR ricevette la proposta persiana relativa al possibile incarico di rivenditore già alla fine del 1954. Si trattava, spiegò Mortillaro al ritorno da una missione a Teheran compiuta in novembre, della costituzione di una "Società mista italo-iraniana per il petrolio".» [Ivi, p. 163].

Ma, la SUPOR credeva che una società mista non potesse ridurre i problemi economici dell'azienda, rifiutò il progetto e così la collaborazione con lei non andò a buon fine. Quindi, nel 1956 la NIOC decise di trovare un altro partner. L'interesse dello Stato iraniano era concentrato su Italia, Germania e Giappone, e furono informati anche i dirigenti dell'Eni. Venne così creata una società partecipata tra Eni e NIOC, cosa che avrebbe permesso concretamente all'Iran di rompere il monopolio delle grandi compagnie petrolifere. Quest'azione:

«aveva comportato la rabbia delle compagnie del Consorzio a tal punto che l'ambasciatore americano a Tehran aveva chiesto allo Scià di rifiutare il contratto. Allo stesso tempo, un delegato del cartello petrolifero si recò a Roma per offrire a Mattei il 5% della quota del Consorzio in cambio del suo annullamento del commercio diretto con Iran. Ma Mattei rifiutò la proposta del cartello, e continuò la sua attività in Iran.» [I. Zoghi, *op. cit.*, p. 262].

«[این قرارداد] ناخرسندی و خشم کمپانی های بزرگ نفت و بویژه شرکتهای عضو کنسرسیوم را سبب گردید، بطوریکه حتی سفیر آمریکا درتهران از شاه خواست تا شرکت ملی نفت ایران را ازاجرای این قرارداد بازدارد ویک نماینده کارتل نفتی نیز به رفته و 5% از سهام کنسرسیوم نفت را به ماتتی پیشنهاد کرد تا مگر اورا ازاجرای قرارداد خود با ایران منصرف نماید. ولی ماتتی نه [تنها] این پشنهاد را

beneficiarono entrambi degli sforzi di Mattei. Per spiegare le ragioni dell'ingresso dell'Eni in Iran, si possono menzionare due punti fondamentali: il fabbisogno dell'Italia di energia per ricostruire il proprio Paese dopo la guerra, e l'esperienza di un presidente - Mattei - nel gestire la struttura dell'Eni e il suo carattere indipendente per sviluppare autonomamente le sue relazioni.

Lo Scià della Persia ed Enrico Mattei.

نپذیرفت، بلکه بعد ازعقدقرارداد با ایران به فعالیت‌های شرکت آنی دامنه وسیعتری بخشید.»

Mattei credeva che i paesi proprietari del petrolio dovessero usare le risorse per la crescita economica dei propri paesi. In realtà l'Eni entrò nel mercato iraniano perché era una compagnia dalle caratteristiche moderne. Come dice Francesco Venanzi, la stessa azienda aveva alcuni attributi che hanno costituito e caratterizzato le sue relazioni: l'autonomia dell'impresa, la valorizzazione degli uomini, la modernizzazione e l'internazionalizzazione dell'Iran, l'attenzione al bene collettivo. [Francesco Venanzi, *I fondamenti dell'impresa Eni*, in Francesco Venanzi e Massimo Faggiani (a cura di), *Eni: un'autobiografia,* , Sperling & Kupfer, 1994, p. 3.]

Inoltre, l'Eni era sotto la giuda di un presidente che ben comprese e che seppe usare meglio le opportunità di mercato, qualcosa che mancava alla Supor:

«Supor non ebbe successo a causa di un errore di calcolo politico. Mattei non aveva petrolio, ma aveva protezione politica: l'Eni sopravvisse all'impatto con le grandi. Supor aveva petrolio, ma politicamente era scoperta. Eppure Supor rappresentò qualcosa di importante: nella sua romantica impresa, che per molti aspetti richiama quella dell'Epim, aveva aperto il commercio tra l'Italia e l'Iran.» [R. Macrì, *op. cit.*, p. 15.]

A differenza della Supor, il presidente dell'Eni ha beneficiato fortemente del sostegno del mondo politico italiano:

«Mattei, nonostante i numerosi acerrimi nemici presenti nel mondo politico, nell'ambito industriale e giornalistico, aveva anche potuto beneficiare del sostegno di uomini politici di primo piano come Vanoni, Gronchi e De Gasperi, e per un certo tempo anche della collaborazione di "alleati di comodo" come Fanfani; il successore de facto di Mattei invece dovette scontare non solo l'ostilità di quelle personalità politiche da sempre ostili all'attività dell'ENI, come il socialdemocratico Saragat, o come il PLI di Malagodi, ma anche la personale avversione di alcuni uomini politici di spicco della DC come Moro e Andreotti, mentre Amintore Fanfani, il vero referente politico di Cefis, visse sostanzialmente gli anni della transizione ai margini del potere nella DC.» [Ivi, p. 15].

Quella che Enrico Mattei[191] adottò fin dalla nascita dell'Eni fu una strategia internazionale: il contratto del 1957 tra Eni e NIOC ne è un esempio. In realtà, l'Italia negli anni Cinquanta era arrivata a un punto stabile, per cui l'accesso all'energia petrolifera costituiva una necessità per crescere il Paese. L'Iran costituiva un partner ideale per soddisfare questo bisogno dell'Italia. Giuseppe Accorinti[192] in un articolo intitolato *La nascita dell'Eni e la nuova politica estera di Mattei* spiega che i meriti maggiori per l'Italia, tuttavia, quasi maggiori rispetto al salvataggio dell'Agip, furono due, dei quali il primo quello di:

> fare scoprire all'Italia, soprattutto a quella politica, l'importanza dell'energia per la ricostruzione e lo sviluppo del Paese a prezzi di mercato; eravamo infatti totalmente tributari dall'estero, al punto che il carbone costava al porto italiano cinque volte di più che al porto di Londra.[193]

In effetti, riguardo alla creazione dell'Eni, vanno considerati due aspetti fondamentali svolti dalla dirigenza di Mattei: la ricerca del greggio, e la progettazione una strategia politica. Come dice Cuzzi:

> L'Eni, grazie al suo potenziale di produzione e accumulazione di ricchezza, avrebbe garantito l'autonomia politica della sinistra cattolica, fornendole quelle retrovie di cui la destra cattolica disponeva da sempre grazie ai suoi legami con il mondo imprenditoriale privato.[194]

In pratica, questo nuovo istituto pubblico era responsabile nel campo degli idrocarburi e aveva un'economia mista, occupandosi:

> dell'intervento dello Stato nell'economia attraverso imprese che agissero sul mercato a parità di condizioni di quelle private, per fare sviluppo laddove le imprese private erano carenti di iniziativa, perseguendo la crescita economica e civile del Paese.[195]

---

191 Storicamente, l'ENI è nata dopo la guerra e indubbiamente senza la guida di Enrico Mattei non sarebbe potuta nascere e svilupparsi. Come disse Briattico sul personaggio di Mattei:
«L'imprenditorialità di Mattei si fondò sul rapporto tra funzionalismo del meccanismo e autorità personale, che comunque prevaleva. Questo atteggiamento divenne principio per l'ENI e si trasferì, con alterna abilità e fortuna, nella fisionomia dei suoi immediati successori.» [Franco Briattico, *Ascesa e declino del capitale pubblico in Italia*, Bologna, Mulino, 2004, p. 59].

192 Accorinti si è laureato in Giurisprudenza a Roma e ha collaborato con l'Eni dal 1956, diventando vice presidente e poi amministratore delegato di Agip Petroli. Fonte: sito ufficiale dell'Eni: [https://www.eni.com/it_IT/azienda/nostra-storia/archivio-storico/giuseppe-accorinti.page?lnkfrm=serp].

193 Giuseppe Accorinti, *la nascita dell'Eni e la nuova politica estera di Mattei, «*Staffetta Quotidiana» del 22 febbraio 2003, p.19.

194 Diego Cuzzi, *Breve storia dell'Eni: da Cefis a Girotti*, Bari, De Donato editore SpA, 1975, p. 12.

195 F. Venanzi, E. Massimo Faggiani, *op. cit.*, p. 9.

Questa strategia di economia mista offriva all'Eni la possibilità di usufruire di grande indipendenza, agevolata anche da un disegno di legge approvato appositamente. Questa caratteristica, insieme con il coraggio di Mattei, furono le cause che portarono l'Eni ad essere un'azienda capace di percorrere la via dello sviluppo e rivestire un ruolo importante nel coordinare le altre società operanti nel campo dell'energia:

> l'ENI è sorta sotto la spinta della necessità di ristrutturare organicamente il settore delle fonti di energia.[196]

Quindi, l'Eni fu l'unica azienda dotata della prontezza di entrare nel mercato petrolifero iraniano come società indipendente. L'idea di creare una società mista con la NIOC, in cui le due compagnie petrolifere partecipassero attivamente al raggiungimento dell'obiettivo comune di condurre le esplorazioni e le ricerche per lo sfruttamento delle riserve di greggio iraniano, fu una decisione rivoluzionaria ideata da Enrico Mattei e dallo Scià della Persia.

Questo avveniva, comunque, nel periodo in cui le compagnie maggiori avevano nelle mani il controllo del mercato mondiale. Al desiderio dello Stato iraniano di sfruttare il proprio greggio si affiancò una proposta da parte di Emanuele Floridia[197], l'amministratore delegato della STOI[198], che nel 1956 al suo ritorno da Tehran in Italia propose a Mattei di collaborare con la Persia per lo sfruttamento delle risorse petrolifere in Iran. Carlo Zanmatti[199], venuto per primo a conoscenza della proposta di Floridia, spiegò a Mattei le condizioni considerate dagli iraniani, poi ebbe l'ordine di provvedere appena possibile all'organizzazione dei contatti con la NIOC e lo Stato iraniano. Zanmatti informò Floridia di interessarsi e di esporre all'Eni questa proposta e non parlarne con chiunque altro. Così, l'8 agosto 1956, una delegazione composta da Attilio Jacoboni (consigliere tecnico di Mattei), Carlo Sarti (tecnico esperto del settore perforazioni), l'ingegnere Salimbente (della SNAM) e Italo Ragni (per studiare i problemi di trasporto e distribuzione e utilizzazione del gas naturale) si recò a Tehran. La delegazione era accompagnata dall'amministratore delegato della STOI, Floridia, per introdurli nell'ambiente governativo persiano. Tutti vennero presentati ad Ahmad Maybud,

196 Angelo Pressenda, *L'Eni nello sviluppo economico italiano*, in Gastone Cottino (cura di), *Ricercea sulle Partecipazioni statali*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1978, p. 59.

197 Tremolada sull'inizio dei rapporti tra ENI e NIOC spiega che: «L'avvio dei rapporti tra ENI e NIOC è dunque certamente avvenuto durante il 1955 e sebbene non si possa, allo stato attuale delle fonti, dire di più su questa primissima fase delle relazioni, ciò che appare con certezza è che i rapporti tra le due società petrolifere appaiono a maturazione solamente durante l'estate del 1956.» [I. Tremolada, *op. cit.*, p. 191].

198 Una raffineria che sarebbe di lì a poco diventata di proprietà dell'Eni.

199 Amministratore delegato Agip Mineraria ed esperto tecnico di ricerca e produzione all'Agip dal 1927.

delegato dal governo persiano per gli affari petroliferi dell'Iran. Questa delegazione incontrò Fathollah Naficy (il direttore dell'esplorazione della NIOC) ed Augusto Canseer Biaggi (geologo svizzero della NIOC).[200]

In ogni caso, dopo alcune trattative tra il Consiglio italiano e Maybud le discussioni si conclusero il 22 agosto con la firma di due documenti da parte del presidente della NIOC, Bayat, e di Jacoboni. Questi documenti andarono a costituire un protocollo e un preliminare d'intesa tra l'Eni e la NIOC. L'incontro successivo tra la delegazione italiana e delegati iraniani venne fissato per il mese di settembre, per cui Maybud tra il 10 e il 12 compì un viaggio a Roma. Come già detto, comunque, il contratto finale fu firmato nel 1957, perché le trattative si prolungarono ancora per un anno:

> Questo periodo di tempo fu necessario sia per la revisione delle clausole contrattuali, a lungo negoziate tra le due parti, sia perché il governo iraniano espletasse il percorso di approvazione della nuova legge petrolifera.[201]

Nel marzo del 1957, dopo un anno dalla firma dell'intesa preliminare, venne firmato il protocollo definitivo di accordo. Le due compagnie attesero allora l'emanazione da parte del Parlamento iraniano (il Majlis) di una delibera che la rendesse attuabile, cosa che avvenne finalmente il 24/6/1336 (14/8/1957)[202]. È interessante notare che durante l'accordo preliminare stipulato da Mattei e Maybud del 1957 è stata prevista la possibilità per la società mista di coinvolgere in futuro altri soggetti:

> caratterizzata dall'interessamento personale dello Scià, si era fatto cenno alla possibilità che altri operatori avrebbero potuto partecipare alla società per lo sfruttamento di Qom[203] in modo da estendere la capacità tecnico-finanziaria della società e permettere di mettere in cantiere alcuni ambiziosi progetti d'investimento.[204]

Un aspetto meno evidente di queste trattative era l'amicizia tra lo Scià e Mattei.[205] La simpatia

200 Ivi, pp. 189-196.

201 Ivi, p. 202.

202 Islamic Parliament Research Center Of The Islamic Republic Of IRAN, numero del fascicolo: 72/361, approvazione del testo sull'accordo tra NIOC e AGIP, 23/06/1336. [http://rc.majlis.ir/fa/law/show/94818].

203 Nel 1959, quando l'ENI attendeva il via libera per l'inizio delle esplorazioni a Qom, le trattative naufragarono definitivamente per intervento dello Scia, che decise di togliere dal mercato l'area di estrazione del Distretto 19 e di riservarla all'uso da parte della NIOC. [R. Milano, *op. cit.*, p.113].

204 *Ibidem.*

205 Nella pratica, l'amicizia tra Mattei e lo Scià accrebbe la connessione politica e culturale tra i due paesi, ad esempio: «accordo commerciale e l'accordo culturale del 1958 (gennaio e novembre 1958), il successivo accordo di assistenza tecnica (marzo 1960) tra il Governo italiano e quello imperiale dell'Iran, che per anni costituirono gli unici legami formali di qualche rilevanza tra Roma e Teheran, e che seguirono la sottoscrizione dell'accordo di Mattei in Persia (agosto 1957), suggellarono l'attento lavoro della diplomazia italiana in Iran.» Rosemario Milano continua a spiegare riguardo gli accordi tra i due paesi: «L'accordo del 29 novembre 1958, firmato a Roma, regolava i rapporti culturali italo-iraniani, che erano coordinati

dello Scià nei confronti degli italiani si era rafforzata già quando egli si era recato a Roma durante il colpo di stato contro Mossadeq[206]; e tutta la trattativa per il petrolio, nella quale gli italiani si erano fatti avanti per compensare le carenze del contratto con il Consorzio, avevano accentuato il rapporto personale con Mattei. Il ruolo rivestito da Mattei era fondamentale, per non dire indiscutibile.[207]

Come ha citato Briattico nel suo libro *Ascesa e declino del capitale pubblico in Italia* e come rivelò anche l'ambasciatore Pietro Quaroni:

> Specialmente nell'ultimo decennio si è avuta una espansione economica e industriale dell'Italia nel mondo interno che ha veramente dato alla presenza italiana in terre lontane un contenuto concreto. Questa espansione italiana nel mondo è stata la conseguenza naturale dello sviluppo del nostro potenziale economico industriale, del nostro iniziato passaggio dallo stadio precapitalistico a quello capitalistico. Sotto questo punto di vista bisognerebbe dire che, per alcuni anni, la vera politica estera italiana è stata fatta da Enrico Mattei. Egli è stato il primo, e per molto tempo il solo, a rendersi conto dell'importanza della politica delle cose e farla.[208]

---

dall'IsMEO (Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente) che, oltre ad elargire delle borse di studio a favore degli studenti iraniani, si occupava principalmente della conduzione degli scavi archeologici nella regione del Sistan. I rapporti tra Italia e Iran erano inoltre consolidati dal supporto offerto dalla Marina militare italiana alla formazione degli ufficiali della Marina iraniana, i quali venivano formati nelle scuole militari italiane.»[Ivi, p. 115-116].

206 Prima del colpo di Stato contro il governo di Mossadeq lo Scià ne aveva ordinato la rimozione dal ruolo di Primo Ministro, come annunciato dal tenente colonnello Nasiri. Lo Scià si trovava allora nel nord dell'Iran per riposarsi, ma i sostenitori di Mossadeq arrestarono Nasiri ed i suoi collaboratori. Appena avuta la notizia, lo Scià partì prima alla volta di Baghdad e poi di Roma. In entrambe le città egli interloquì con gli ambasciatori locali di Regno Unito e Stati Uniti per restare informato sulla situazione in Iran. La cosa interessante da notare è che gli ambasciatori iraniani a Baghdad e Roma, seguendo gli ordini ricevuti da Tehran non collaborarono con lo Scià e non andarono neppure a salutarlo. [Cfr, Abbas Milani, *Negahi be Shah* (*Uno sguardo allo Scià*), Torento, Nashr Persian Circle, 1394/2015, pp. 225- 234].

207 Lo Scià visse per un breve periodo a Roma e, una volta ritornato in Iran, firmò il 6 bahman 1333/26 gennaio 1955 un trattato sugli scambi commerciali, i viaggi e le spedizioni navali tra lo Stato iraniano e lo Stato italiano. Questo accordo, di cui lo stato iraniano autorizzò l'invio dei documenti all'Italia, venne approvato dal Parlamento nazionale e successivamente (il 24 dicembre dello stesso anno) anche dal Senato. Si compose di trenta articoli e un allegato. Il 6 settembre 1957 il Presidente della Repubblica italiana andò in missione diplomatica in Iran, poi nel azar 1337/novembre 1958 lo Scià fece lo stesso in Italia. A ratificare definitivamente il trattato furono da parte iraniana il Ministro degli Esteri Abdullah Entezam e da parte italiana l'ambasciatore italiano a Teheran, il Barone Vitaliano Confalonieri, a nome del Presidente italiano. L'accordo prevedeva che i cittadini di entrambi i Paesi potessero viaggiare facilmente dall'uno all'altro, e che i due Stati avrebbero garantito reciproche garanzie ai cittadini su questioni giudiziarie, legali e commerciali. Nell'Articolo 8 viene rimarcato come le società pubbliche e private, nonché le istituzioni pubbliche, situate nel territorio di uno dei due Stati contraenti fossero giuridicamente equiparate a società del Paese ospitante, non dovendo quindi pagare imposte ed oneri aggiuntivi previsti per gli enti stranieri. Inoltre, si stabiliva che le tariffe per l'importazione di merci da un Paese all'altro sarebbero state identiche alle tariffe del Paese di origine, il che significa che le tariffe doganali venivano calcolate da entrambi i Paesi come tariffe nazionali. [*Ravabet Khareji bein Iran va digar Keshvarha (Gli accordi tra l'Iran e gli altri)*, vol. 4, Teheran, Vezarat Umor khareje (Ministero degli Affari Esteri), 1376/1987, pp. 335-338].

208 F. Briattico,*op. cit*., p. 20.

In ogni caso, arrivare alla firma di un accordo tra l'Eni e la NIOC non fu cosa facile. Naturalmente va ricordato che entrambe le parti erano sotto pressione dagli americani. Nonostante i tentativi da parte dell'Italia di rafforzare le relazioni economiche con l'Iran dal 1951 in avanti, il Paese incontrò continuamente la resistenza ostinata di quei Paesi industrializzati con forti finanziamenti in Iran; tutto questo è bene esemplificato dall'acquisto di petrolio iraniano da parte di compagnie italiane e dalle vicissitudini che ne conseguirono, già illustrate nel corso del capitolo.[209] In ogni caso, il 30 gennaio 1957 Housein Ala, allora Primo Ministro iraniano, rassicurò l'ambasciatore italiano Giardini «spiegandogli che il suo governo si sarebbe opposto tenacemente alle pressioni esterne.»[210]

Prima della firma definitiva per la costruzione di una società mista italo-iraniana, fu necessario ricevere l'approvazione da parte del Comitato dei Ministri, alla cui riunione parteciparono i Ministri del Commercio Internazionale (Bernardo Mattarella), del Tesoro (Giuseppe Medici), delle Finanze (Giulio Andreotti), dell'Industria e del Commercio (Guido Cortese) e il Presidente dell'Eni, Enrico Mattei. Il Comitato diede il permesso all'Eni di firmare l'accordo con lo stato iraniano, quindi non vi era altro ostacolo per la creazione della SIRIP. Il 13 ottobre, dopo la riunione del Comitato, Mattei scrisse a Mohammad Reza e annunciò che il Governo italiano aveva avallato al programma di ricerca firmato il 22 agosto.[211] Il 14 marzo 1957, a Tehran, Mattei e il presidente della NIOC, Morteza Bayat, firmarono l'accordo definitivo, e così le trattative con lo Stato iraniano furono concluse. Le procedure burocratiche, tuttavia, non erano ancora terminate, dato che mancava l'approvazione anche da parte del Parlamento iraniano, il Majles. E i mesi successivi alla firma dell'accordo si fecero sempre più difficili, per via dell'aumento delle pressioni da parte delle maggiori compagnie petrolifere sul governo iraniano. Alla fine, comunque, con l'approvazione del Majles avvenuta il 31 luglio 1957[212], dopo un periodo lungo di negoziati,

209 Alireza Azghandi, *Ravabet khareji Iran: 1320-1357* (*Relazioni estere dell'Iran: 1941-1978*), Tehran, Ghooms, 1395/2016, p. 438.

210 I. Tremolada, *op. cit.*, p. 211.

211 Ivi, pp.209-210.

212 La legge tra AGIP Mineraria e NIOC aveva 47 articoli e 9 commi, e il 7 mordad 1336 era già stata recepita dallo Stato iraniano: questa legge diede il permesso di svolgere l'accordo già firmato. Inoltre, la legge era stata prima già approvata anche dal Senato, il 2/6/1336 (23/8/1957). L'articolo 1 del testo dell'accordo decretava che i due firmatari del contratto dovevano costruire una società mista in 60 giorni e che questa nuova azienda dovesse occuparsi delle attività di estrazione, produzione e distribuzione del greggio iraniano. Questa società mista si chiama SIRIP, e deve agire secondo le leggi dell'Iran. Inoltre, con l'articolo 3 si decretata che certe aree del territorio iraniano siano messe a disposizione di questa azienda nel seguente modo: 1 - una zona del Golfo Persico, 5'600 km^2; 2 - una zona dei monti Zagros, circa 11'300 km^2; 3 - una zona costiera del mare d'Oman, circa 6'000 km^2. Come già è stato menzionato nella legge approvata dal Parlamento la proprietà della NIOC e l'altra società firmataria del contratto sarebbe divisa al 50% e 50%, come decretato dall'articolo 4, e le due parti hanno uguali diritti nella scelta dei membri del Consiglio di

finalmente «il 3 agosto 1957 fu posta, durante una cerimonia organizzata nella capitale persiana, la firma sugli accordi Eni-Nioc.»[213]

Così iniziò ufficialmente la collaborazione tra ENI e NIOC attraverso la società mista SIRIP in Iran. Con la decisione coraggiosa delle due parti di lanciare l'attività della SIRIP, l'Eni aveva potuto giocare un ruolo fondamentale come presenza economica italiana in Iran, intensificando i negoziati tra italiani, lo Scià e lo Stato sul petrolio:

> l'occasione per fare il punto su alcune iniziative avviate dagli operatori economici italiani, come la costruzione di silos; l'impianto di una centrale elettrica; la costruzione di mille chilometri di strade.[214]

In ogni caso, i rapporti economici e politici tra l'Iran e l'Italia nei primi anni '60 e fino al 1965 diminuirono, sebbene i due Paesi abbiano mantenuto delle relazioni minime nel corso di quattro anni. Questa diminuzione delle relazioni fu causata degli affari interni in entrambi i Paesi, perché in questo periodo l'Italia fu soggetta ad un'improvvisa crisi economica, e al contempo in Iran negli anni 1340-1342 (1961-1963) gli oppositori dello Scià aumentarono le loro azioni di offensiva, e lo Scià mandava avanti i propri progetti sopprimendo sempre di più le opposizioni.[215] Nell'ultimo decennio del regime Pahlavi, le relazioni tra Iran e Italia nei campi di politica, economia e cultura hanno avuto un bilancio positivo[216] e la relazione petrolifera tra i due Paesi dal 1353/1974 al 1357/1978 rivestiva ancora un ruolo preponderante nel commercio bilaterale.[217] I volumi di importazione dall'Italia aumentarono negli anni '60 e '70, e con essi aumentarono anche le importazioni dei film. A conferma di questo si vedano le cifre della Tabella 5 [vedi la tabella], che mostrano la crescita della quantità e del valore delle

---

Amministrazione, del quale metà dei membri saranno nominati dalla NIOC e metà dall'AGIP. L'articolo 5 dice che il finanziamento primario della SIRIP ammonta a 10'000'000 rial, che aumenteranno man mano in base ai bisogni della compagnia. L'articolo 8 dice che l'AGIP dovrebbe fornire le mappe esplorative. Ad ogni modo, come previsto della legge del 1957 le quote delle due società erano il 50%, ma la NIOC prese una tassa del 25% sul valore del contratto, portando di fatto la quota spettante all'Iran al 75% e lasciando solo il 25% all'AGIP. [Islamic Parliament Research Center Of The Islamic Republic Of IRAN, numero del fascicolo: 72/361, approvazione del testo sull'accordo tra NIOC e AGIP, 23/06/1336 (13/9/1957), http://rc.majlis.ir/fa/law/show/94818].

213 I. Tremolada, *op. cit.*, pp. 205- 223.

214 Ivi, p. 222.

215 E. Fayyazi, *op. cit.*, pp. 134-135.

216 In Italia la lotta politica in quegli anni era molto accesa, e tra il 1968 e il 1975 al potere si susseguirono molti Governi; tuttavia come dice Mahmoud Tolu'i nel suo libro, l'instabilità politica dell'Italia negli anni del dopoguerra non ne prevenne comunque la crescita economica, perché le politiche economiche dell'Italia non cambiavano particolarmente nonostante i ripetuti cambi di Governo, e le leggi e regolamentazioni economiche rimasero bene o male le stesse. [Mahmoud Tolu'i, *Farhang Jame Siasi (Dizionario della Politica)*, Teheran, Nashr Elm, 1390/2011, p. 236].

217 Ivi, p. 156.

merci importate dall'Italia in quel periodo, confermando come l'espansione del commercio petrolifero abbia inciso sulla crescita di altri aspetti commerciali.

Ad ogni modo nella prima parte del Capitolo sono stati analizzati gli scambi commerciali tra i due Paesi oggetto della tesi ed il rapporto imbastito a doppio filo con la questione petrolifera iraniana: lo scambio di tutti i prodotti crebbe con il raggiungimento di accordi per la vendita di petrolio. Anche i film sono, a tutti gli effetti, prodotti commerciali. Questo fu un importante fattore che permise al cinema italiano di avere una notevole presenza e riscuotere un grande successo in Iran negli anni '50, benché non l'unico. Il processo di nazionalizzazione del petrolio, terminato con la nascita del Consorzio, portò in Iran i petrodollari che avrebbero finanziato i programmi del regime di modernizzazione del paese; con lo sviluppo delle città iraniane anche il numero di sale cinematografiche crebbe, il che facilitò ulteriori importazioni di film italiani. Il rapporto di amicizia tra Italia e Iran, in materia petrolifera e politicamente in generale, è un altro elemento da tenere in considerazione. Tutti questi altri fattori saranno analizzati più dettagliatamente in seguito; sarà incentrato sullo sviluppo economico dell'Iran e gli effetti della strategia del regime sul cinema.

1.4- La trasformazione della società iraniana

1.4.1- L'espansione delle città

È stato menzionato in precedenza che nel processo di creazione dello Stato è basilare la capacità del governo nel far progredire l'economia. Le entrate petrolifere, fattore economico efficace se gestite in modo efficiente, possono accelerare il processo di creazione dello Stato; ma l'Iran nell'epoca di Pahlavi II con i derivati dei reditti petroliferi[218] da un lato divenne un Paese consumatore, e dall'altro vide crescere la propria economia.[219] Di fatto, a causa delle

218 Di fatto, lo Scià assunse pieni poteri nella gestione completa del Paese, seppure sempre sulla base del modello Centro-periferia, nel quale gli Stati Uniti rivestivano il ruolo centrale:
«In twentieth-century Iran, the state's position as recipient and disburser of vast oil revenues and the shah's role as originator of economic policies and virtually the sole political arbiter, added to the characteristic weakness of the industrial capitalist class, combined to give the state a preeminent role in all economic.» [John Foran, *Fragile Resistance: Social Transformation in Iran from 1500 to the Revolution*, Westview Press, Boulder. Sanfrancisco. Oxford., 1993, p. 9].
Inoltre, la pressione del centro (America) sul regime costrinse lo Scià ad una sorta di riforma (chiamata la "Rivoluzione Bianca"), ma pur sempre nel contesto della creazione dello Stato, governando individualmente.

219 Come è stato spiegato nell'introduzione, basandosi sulla nuova definizione della teoria della dipendenza, la presenza dell'imperialismo nei Paesi sottosviluppati come l'Iran aveva importato qualche tipo di sviluppo nelle industrie nazionali.

entrate petrolifere la politica del governo era volta alla modernizzazione del Paese attraverso un'urbanizzazione talvolta estrema.

In generale l'urbanizzazione e la ricostruzione del volto delle città, oltre ad essere il risultato delle trasformazioni delle società umane, ne riflette le condizioni economiche, politiche e culturali: la formazione di una città è influenzata da fattori temporali e spaziali, che ne determinano la forma e le modalità, e controllare il processo di trasformazione è fondamentale per il suo esito. Perciò la sopravvivenza delle città dipende da un'efficiente gestione urbana. Il modo in cui si rivolge al mondo (in campo religioso e sociale), il sistema economico (la produzione, distribuzione e il consumo dei prodotti), l'ambiente e il clima (le risorse naturali) sono tutti fattori che definiscono la città.[220]

Tradizionalmente le città nelle terre orientali erano costruite attorno ai mercati e ai *Diwan*[221] (i luoghi di insediamento del governo), che erano le due "istituzioni sociali". Ad esse si dovrebbero aggiungere anche i luoghi di culto: i punti di interesse religiosi, come le moschee, erano un fattore per la formazione e persino la prosperità delle città, specialmente in epoche relativamente recenti (dall'era safavida in avanti). Nel XX secolo, dopo la scoperta e l'estrazione del petrolio in Medio Oriente, l'identità e la forma delle città cambiarono e l'urbanizzazione divenne sempre più diffusa. La scoperta del petrolio modificò le precedenti rotte commerciali e diede importanza ad alcune città, portandone altre alla recessione. Le città, in particolare le città emergenti, venivano considerate solo come fonti di reddito, senza nessuna pianificazione di riutilizzo locale; in Medio Oriente, quindi, i soldi portati dalla vendita petrolifera si immettevano nell'economia sotto forma di risorse fragili e inaffidabili per lo sviluppo urbano. Con l'immissione dei soldi provenienti dal petrolio nell'economia delle città del Medio Oriente (in particolare in Iran) la struttura delle città - persino quelle più grandi e tradizionaliste - cambiò, avvicinandosi di più ad un modello consumista. In questo caso i profitti derivanti dalla vendita petrolifera erano monopolio del governo, e le città (anche in Iran) fungevano da centri per la distribuzione e il consumo di merci straniere.[222] Molti esperti ritengono che la produzione di petrolio in un Paese sottosviluppato possa essere fonte di instabilità: in Iran per esempio grandi folle di persone migrarono verso città ancora non attrezzate con servizi urbanistici adeguati al fenomeno. Mentre le città crescevano

220 Mohsen Habibi, *Az Shar ta shahr: Tahlili tarikhi az mafhom shahr va sima-ye kalbodi an (La città: Analisi storica del concetto di città)*, Tehran, Università di Tehran, 1378/1999, pp. F- K (introduzione).

221 Il termine *Diwan* usato in passato per indicare un luogo di amministrazione della cosa pubblica.

222 Babar Mansori, Hossein Yaghafori, *Naft va tose shahri dar khavare miane (Il petrolio e lo sviluppo delle città in Medio Oriente)*, «Ettelaate siasi va eghtesadi», n. 298, 1393/2014, pp. 203–206.

rapidamente, parallelamente aumentava il numero di sale cinematografiche, principalmente allo scopo di intrattenimento popolare. Come mostra il diagramma seguente, con la crescita di una città aumenta la popolazione urbana e i suoi relativi bisogni.

Figura 10- Diagramma della crescita delle città[223]

Questo periodo fu anche importante dal punto di vista della comunicazione tra le città ed i villaggi. La tabella 6 mostra la crescita dell'urbanizzazione successiva al boom economico, la quale provocò una migrazione interna degli abitanti che fece crescere la popolazione urbana dal 27% nel 1950 al 45% nel 1972, mentre la popolazione rurale calava dal 73% al 55%. [vedi la tabella 6].

Tra gli anni 1320/1941 e 1332/1953 si era verificato il fenomeno opposto, perché le città avevano subito pesantemente la recessione economica. Dagli anni '50 ('30 nel calendario iraniano) grazie ai redditi petroliferi e alla modernizzazione diminuì il ruolo dell'agricoltura nell'economia della città, favorendo l'inurbamento. In breve, nel decennio precedente l'economia era principalmente rurale, mentre dieci anni dopo l'urbanizzazione era dovuta all'economia petrolifera. In effetti, data la riduzione del settore primario e l'inefficienza del sistema rurale, il settore agrario fu messo ai margini della società [vedi la tabella 7], con la conseguenza pericolosa di un'immigrazione interna eccessiva verso le città. In questo decennio, il processo di inurbamento crebbe con un tasso di crescita annuale dal 2,72% al 4,57%. Dal 1340/1960 al 1355/1976 le città iraniane (in particolare le città grandi come Tehran) subirono un massiccio inurbamento, come da programmi dello sviluppo organizzati dallo Stato basati sui bilanci degli sviluppi urbani e sulla lotta alla disoccupazione.[224] Il fenomeno dell'inurbamento verso le grandi città come Tehran vide una crescita enorme tra il 1342/1963 e il 1352/1973, perché l'economia del Paese era cresciuta, e come abbiamo appena

223 Come si legge nel diagramma, l'aumento del numero delle sale cinematografiche è conseguenza dell'aumento dei redditi e della crescita della città.

224 Farokh Hesamian, Mohammad Reza Haeri, Giti Emad., *Shahr neshini dar Iran (Urbanizzazione in Iran),* Tehran, Agah, 1363/1984, pp. 49- 56.

detto in un Paese come l'Iran le grandi città erano i centri economici. A conferma di questo, come aveva sottolineato Amirahmadi la crescita dell'economia del Paese raggiunse l'11% annuo:

> Accordingly, the Third Plan (1963 – 67) and the Fourth Plan (1968 – 72) focused on economic growth measured by the GNP (Gross National Product) growth rate. A remarkable 11 percent-plus annual growth rate (on the average) was sustained for the entire 1963-72 period.[225]

Siccome l'economia dell'Iran ha continuato a dipendere dai redditi petroliferi, il fenomeno dell'inurbamento sarebbe proseguito anche dopo la rivoluzione iraniana; per adesso, basti notare che, come testimonia la tabella 8, la crescita della popolazione urbana in Iran è stata un fenomeno costante dal 1956 al 2011. [vedi la tabella 8].
In ogni caso, nel periodo di Pahlavi II, la crescita delle città iraniane rientrava pienamente negli obiettivi di Mohammad Reza per lo sviluppo del Paese, che avrebbero condotto ad una modernizzazione sempre più rapida.

1.5- I risvolti del cambiamento economico nella vita iraniana

1.5.1- La dimensione economica

Per la modernizzazione e l'industrializzazione del Paese il regime Pahlavi impegnò le proprie risorse nell'espansione dell'industria petrolifera iraniana, settore nel quale contava sul sostegno economico statunitense:

> Tra gli anni 1334/1955 e 1341/1962 gli introiti per il petrolio furono di 2,129 miliardi di dollari, gli aiuti americani e gli investimenti stranieri furono di 1,278 miliardi di dollari. In totale il Paese incassò 3,407 miliardi di dollari. […] questo introito era di 5 volte superiore ai guadagni fatti in quella stessa valuta nei venti anni precedenti.[226]

> درفاصله سالهای 1334 و 1341، درآمدهای نفت 2129 میلیون دلار، و کمک‌ها و سرمایه‌گذاری خارجی، 1278 میلیون دلار بود که روی هم رفته به رقم قابل توجه 3407 میلیون دلار می رسد. […] رقم مزبور بیش از پنج برابر کل دریافت‌های ارزی ایران در طول بیست سال پیش از تاریخ مذکور بوده است.

225 Hooshang Amirahmadi, *Revolution and Economic Transition: The Iranian Experience*. New York, State University of New York Press, 1990, p. 16.

226 M. A. Homayoon Katouzian, *The Political Economy of Modern Iran, Despotism and Pseudo – Modernism (1926 - 1979)*, tradotto in persiano: *Eghtesad Siasi dar Iran az mashrote ta payan selsele Pahlavi ["Economia politica dell'Iran, dalla Rivoluzione costituzionale persiana alla fine della monarchia di Pahlavi"]*, Naficy M. R, Azizi K. 1372/1993, Tehran: Nashr Markaz, p. 250.

Insomma, nel periodo successivo alla riforma agraria[227] (negli anni ‘60) l’industrializzazione del Paese continuava anche grazie alla compatibilità con l’economia internazionale. Con l'istituzione delle banche "Etebarat Sanati" nel 1335/1956 e "Tose Sanat va Madan" nel 1338/1959 lo Stato aveva assunto un ruolo importante per guidare gli investimenti stranieri. L'ingerenza economica statale nello sviluppo dell'industria venne soprannominata la politica della "porta aperta". In più, in questo periodo venne emanato il secondo piano di sviluppo: per i successivi sette anni, dal 1334/1955 al 1341/1962, il 64,5% dell'incremento economico venne finanziato con gli introiti da petrolio ed il 22% da prestiti internazionali. Nel frattempo furono portati avanti tanti progetti nazionali di infrastrutture, come le dighe di Karaj, Sefid Rod e Dez.[228] Parallelamente, tra gli anni 1332/1953 e 1341/1962 con l'applicazione della politica della “porta aperta” l’importazione di merci straniere aumentò, e – come afferma Katouzian – le importazioni del 1338/1959 furono sei volte superiori rispetto all'anno 1332/1953.[229] In effetti, dopo il consolidamento della nazione, lo Stato aveva avviato il secondo piano dello sviluppo (1956-62) che: «was more ambitious than the First. It also started providing more systematic support to the private sector», per il quale, a conferma del rapporto annuale della banca centrale iraniana del 1340/1961 e a testimonianza dell'articolo scritto di Hashem Pesaran e Hadi Salehi, i crediti destinati aumentarono del 46% nel 1336/1957, del 60% nel 1337/1958 e del 32,4% nel 1338/1959, rispettivamente.[230] Con l'aumento dei crediti agli enti privati crebbe il numero delle costruzioni civili e industriali, tuttavia la crescita economica era fragile, perché si fondava sull'oscillazione del valore del Rial. In effetti, nei fatti i risultati furono l'aumento dei prezzi delle merci e la creazione di inflazione economica, che nel 1339/1960 fecero scoppiare la bolla creata dalla politica della “porta aperta” e dello sviluppo, facendo vivere alla società iraniana per il biennio successivo stagnazione economica e instabilità politica[231].

227 La riforma agraria voluta dallo Scià rappresentò un cambiamento fondamentale in termini di proprietà delle terre, e in particolare dei terreni agricoli che passarono da latifondisti a piccoli proprietari, volto a migliorare la produttività complessiva della comunità iraniana. La riforma agraria era un punto fondamentale della Rivoluzione Bianca voluta dallo Scià e approvata dal popolo.

228 P. Ejlali, *op. cit.*, p. 59.

229 M. A. H. Katouzian, *op. cit.*, p. 252.

230 Hadi Salehi Esfahani, Hashem Pesaran, *The Iranian Economy in the Twentieth Century: A Global Perspective,* Article in «Iranian Studies», vol. 42, n. 2, aprile 2009, (pp. 177-211), pp. 188-189. Le statistiche vengono dal rapporto annuale della banca centrale iraniana del 1340/1961.

231 Nell’estate del 1339/1960, su ordine dello Scià, le elezioni del Parlamento vennero annullate, lo Scià consigliò persino ai parlamentari in carica di dimettersi. [M. A. H. Katouzian, *op. cit.*, p. 258]. Tuttavia nel gennaio 1961 il presidente Kennedy (che aveva vinto le elezioni degli Stati Uniti) decise che la riforma politica in Iran dovesse essere tra le priorità della politica estera americana. Lo Scià aveva scelto Sharif Emami per il posto di Primo Ministro, sotto il cui mandato si svolse un'altra elezione, che nonostante l'arrivo in parlamento di 32 parlamentari opposti allo Scià non bastò a far tacere le critiche interne e internazionali.

Il sistema dittatoriale pseudo-modernista dello Scià[232], dopo il boom economico del 1957-1960, dovette affrontare una profonda recessione; in una sua analisi Mohammad Hashem Pesaran ha scritto:

> Real gross domestic fixed formation by private sector declined by 7.7 and 9.5 percent in 1961 and 1962. Public sector investment also dropped by 11.6 per cent in 1962. Among the various economic sectors the traditional sectors, namely agriculture, construction and domestic trade, were most seriously affected by the recession.[233]

Era quindi una conseguenza che:

> As a result, a balance of payments crisis ensued in 1959 and forced the government to curtail its credit and expenditure policies and eventually during 1960–62 implement an "Economic Stabilization Program" supported by the International Monetary Fund.[234]

A ulteriore conferma di questa lettura, si veda la tabella 9 (che segue le variazioni percentuali annue del valore aggiunto nel settore chiave dell'economia iraniana a prezzi costanti del 1959). In questo periodo grazie al reddito del petrolio e all'aiuto degli Stati Uniti l'economia del Paese non rimase completamente stagnante.[235] In generale l'economia del Paese cresceva

---

Perciò Mohammed Reza venne forzato dall'America a sostituire il Primo Ministro con una figura di parte opposta, Ali Amini, anche lui comunque incapace di attuare le riforme. Lo Stato americano preferì schierarsi a difesa di Mohammed Reza piuttosto che di Amini, dal momento che la stabilità del regime di fronte alla Russia comunista era un obiettivo importante per gli Stati Uniti nel periodo della Guerra Fredda. In questo frangente Amini fu sfiduciato da Mohammed Reza e dagli Stati Uniti per avere richiesto una riduzione della spesa militare e un contemporaneo aumento degli aiuti economici statunitensi. Pertanto, Amini rassegnò le dimissioni nel 1341/1962. Lo Scià si assunse quindi su di sé la responsabilità e mise in pratica personalmente quelle riforme: questa venne definita la "Rivoluzione Bianca", poiché prima di metterla in pratica lo Scià aveva ottenuto l'approvazione popolare tramite un referendum. [P. Ejlali, *op. cit.,* p. 62].
Riletta a posteriori, tale Rivoluzione Bianca è stata un ambizioso programma di riforme e modernizzazione dell'Iran, contestata dall'Ayotallah Khomeini come la legge della "capitolazione a tutti gli americani". Questa rivoluzione consisteva in 19 grandi riforme, sei delle quali furono avviate sin dal 1963. Tra di esse spiccano: «land reform, these measures included profit sharing for industrial workers in private-sector enterprises, nationalization of forests and pasture-land, the sale of government factories to finance land reform, amendment of the electoral law to give more representation on supervisory councils to workers and farmers, and establishment of the Literacy Corps, an institution that would enable young men to satisfy their military obligation by working as village reading teachers. The shah described the package as his White Revolution, and when the referendum votes were counted, the government announced a 99 percent majority in favor of the program. In addition to these other reforms, the shah announced in February that he was extending the right to vote to women.» [Glenn E. Curtis, Eric Hooglund, *Iran: a country study,* Washington, Library of Congress, 2008, pp.36-37]. Per maggiori informazioni vedi S. Amir Arjomand*, The Turban for the Crown: The Islamic Revolution in Iran,* Oxford University Press, 1988. pp. 72–73.

232 M. A. H. Katouzian, *op. cit.*, p. 255.

233 Mohammad Hashem Pesaran, *Economic Development and Revolutionary Upheavals in Iran,* in Haleh Afshar (cura di), *Iran: A Revolution in Turmoil*, London, Macmillan, p. 21.

234 H. S. Esfahani, H. Pesaran, *op. cit.*, p. 189.

235 «L'accordo commerciale del 1950 prevedeva che l'Iran potesse accedere a questi aiuti sotto forma di dono e successivamente anche sotto forma di prestiti, pertanto nel 1968 gli aiuti economici americani ammontarono a 770 milioni di dollari. L'Iran contava molto sulla certezza della rendita petrolifera.» [G. Grossi, *op.cit*, p. 116].

(per maggiori informazioni si veda la tabella 10, che prende in esame esclusivamente i principali indicatori economici tra gli anni 1961- 1974), così i redditi delle famiglie iraniane, che possedevano il danaro per concedersi del divertimento e recarsi al cinema:

> Between 1963 and 1976, GDP per capita grew at unprecedented rates that averaged 8.0 percent per year. Interestingly, growth in non-oil GDP (gross domestic product) per capita was even faster—8.6 percent per year. In that process, Iran's per capita income moved well above the average for developing countries and was quickly closing its gap with the average income levels in Western Europe. At its peak in 1976, per capita income in Iran had reached about 64 percent of the average for 12 Western European countries.[236]

Col miglioramento delle condizioni economiche e di salute ci fu un aumento demografico: dal 1956 al 1977 la popolazione iraniana crebbe da 18 a 35 milioni di persone, di conseguenza crebbe anche la forza lavoro, e il numero degli occupati passò da 5,9 milioni a 9,7 milioni. Le cifre mostrano anche che il numero delle attività economiche crebbe da 6'066 a 10'700. [si veda la tabella 11].

Come è stato rapidamente analizzato, la crescita dell'economia e dell'urbanizzazione portò a migliori condizioni sociali, che erano il risultato dell'avanzamento del processo della creazione Stato-nazione; i nuovi cittadini diventavano potenziali clienti/spettatori della visione di film, molti dei quali italiani, perché godevano di un'ottima distribuzione nelle sale cinematografiche iraniane.

1.6- La dimensione economica nel mercato cinematografico iraniano

1.6.1- Le sale cinematografiche in Iran

Storicamente il cinema fu un fenomeno artistico e culturale importato dall'Occidente, ma che ben presto affascinò gli spettatori iraniani, i quali adibirono sale da proiezione in tutto il Paese (eccezion fatta per alcune città religiose), prima nelle città ovviamente e poi in periferia.[237]

---

236 H. S. Esfahani, H. Pesaran, *op. cit.*, p. 189.

237 La prima persona che aprì una sala cinematografica in Iran (nel 1283/1904) fu Mirza Ebrahim Khan Sahhaf Bashi. Questa sala era attiva nel periodo del *Ramadan* (il mese durante il quale i musulmani praticano il digiuno) con prezzi di uno, due, tre e cinque Rial:

«It was Ebrahim Khan Sahhafbashi-e Tehrani, an entrepreneurial businessman and an antique dealer, who first created the model of a public commercial cinema, although his efforts were short-lived.» [Hamid Naficy, *Iranian Cinema*, in Oliver Leaman (cura di), *Middle Eastern and North African Film*, London and New York, Taylor & Francis e-Library, 2004, p. 132.].

Dopo Sahhaf Bashi, la seconda persona ad inaugurare una sala cinematografica a Tehran fu Russi Khan, poi seguito da Ağhayev (Aghayof) e Ardashes Badmagrian (Ardeshr Khan). [J. Omid, *op. cit*., pp. 23- 32]. Il cinema in Iran attecchì gradualmente, e con i film crebbero anche le sale cinematografiche: il numero totale

Questo nuovo strumento di divertimento fu capace di presentare alle masse culture diverse per mezzo dell'importazione di film stranieri, e questo incontrò l'opposizione di alcuni rappresentanti del clero Sciita, motivata dalla tradizione islamica. I primi protagonisti dell'espansione cinematografica furono i gruppi più informati circa le sperimentazioni estere: i primi ad aprire sale cinematografiche con intuito commerciale furono degli armeni, che avevano viaggiato molto e studiato fuori dai confini iraniani. Esempio ne è il primo film di finzione iraniano, *Abi va Rabi* del 1309/1930, realizzato dall'armeno Ovanes Ohanian[238]:

> Naturalmente le prime persone che hanno lanciato l'industria cinematografica iraniana erano le persone che conoscevano il mondo moderno e la civiltà nuova.[239]

> بطورطبیعی اولین کسانی که به فعالیت درآن [سینمای ایران] پرداختند، کسانی بودند که به جهان خارج و تمدن جدید آشنائی بیشتری داشتند.

Dopo la Seconda guerra mondiale la passione per il cinema si radicò definitivamente: negli anni '50 furono costruite sale cinematografiche in maniera continua, tanto che solo nell'anno 1334/1955 furono aggiunte sette nuove sale, cifra record raggiunta solo un'altra volta, nel 1338/1959.[240] A questo riguardo Abdollah Alikhani, produttore e importatore di film, ha detto quanto segue:

> Secondo dei documenti che possiedo, nell'anno 1335/1956 Tehran aveva trentacinque sale cinematografiche, di cui la più grande aveva 2'200 posti a sedere e la più piccola 350. Circa

---

di sale in Iran era di sole sette nel 1295/1916, ma la crescita della domanda portò alla costruzione di nuovi cinema, per cui già nel 1300/1921 la sola Tehran aveva quindici sale cinematografiche. [P. Ejlali, *op. cit.*, p. 125]. Tra gli anni 1931-48 sono state costruite ventidue sale a Tehran, tra cui il Cinema Homa del 1315/1936, il Cinema Ferdowsi del 1317/1938, il Cinema Setareh del 1938 e il Cinema Iran del 1319/1940. Come ha scritto Ahmad Zhirafare nel suo libro:

«Nel 1315/1936 soltanto dieci delle sale di Tehran hanno mostrato più di cento film stranieri.» [Ahmad Zhirafar, *Tarikhche doble be farsi (La storia del doppiaggio al persiano)*; Vol. I, Tehran, Kole poshti, 1392/2013, p. 35].

«در سال 1315 ده سینمای تهران بیش از صد فیلم فرنگی نمایش دادند.»

L'aumento dell'importazione continuò negli anni successivi, tanto da toccare nel 1316/1937 i centoquarantatré film e accelerare ulteriormente nel 1317/1938, raggiungendo il picco massimo con duecentodiciotto film. [*Ibidem*]. Inoltre, Ahmad Zhirafar nella stessa pagina dello stesso libro ha citato i nomi di alcuni film famosi mostrati in Iran prima della fine del 1320/1941, tra cui si possono menzionare: «*I crociati* (Cecil B. DeMille, 1935), *La mummia* (Karl Freund, 1932), *Il sergente di ferro* (Richard Boleslawski, 1935), *San Francisco* (W.S. Van Dyke, 1936), *Suez* (Allan Dwan, 1938), *Giulietta e Romeo* (George Cukor, 1936), *La tragedia del Bounty* (Frank Lloyd, 1935), *Alba di gloria* (John Ford, 1939), *Il conte di Montecristo* (Henri Fescourt,1929), *The Last Train from Madrid* (James P. Hogan, 1937), *Maria Walewska* (Clarence Brown e da Gustav Machatý, 1937).»

238 Ohanian fu un armeno nato ad Asgabat (in Turkmenistan) nel 1279/1900. Dopo avere terminato il corso all'Accademia Cinematografica a Mosca, nel 1308/1929 Ohanian si trasferì in Iran. [J. Omid, *op. cit.*, p. 42].

239 P. Ejlali, *op. cit.,* p. 113.

240 Ivi, p. 125.

tredici sale cinematografiche erano di livello 1, e ventisei erano di livello 2 e 3[241]. Inoltre, nel 1335/1956 noi [produttori iraniani] producemmo solo tredici film, quindi la nostra industria cinematografica era costretta a importare film stranieri. Per la prima volta, delle compagnie americane vennero qui per esportare film.[242]

A conferma delle parole di Alikhani, in una metropoli come Tehran si affermarono tre tipi di sale cinematografiche, ognuna delle quali in una zona urbana differente: le sale di livello 1 erano nel nord e nel centro della città, mentre quelle di livello 2 e 3 erano nel centro e nel sud. In realtà la valutazione del livello delle sale cinematografiche venne svolta per la prima volta solo nel 1333/1954, come scrisse la rivista «Peayk-e Sinema» nel numero 3 del 18/3/1333 (8/6/1954), a pagina 6:

Secondo le notizie che ci sono arrivate nell'ultimo momento, riguardo la decisione del Comune di Tehran di migliorare le sale cinematografiche, le sale sono valutate in tre gradi: il prezzo del biglietto dovrebbe essere 20-30 Rial per il livello 1, 5-20 Rial per il livello 2 e 5-10 Rial per il livello 3.[243]

طبق اطلاعیه حاصله که درآخرین لحظه به ما رسیده است بنا به تصمیم شهرداری برای بهبود وضع سینماها و برای آنکه سینماها ناگزیر به تغییر سالونهای خود و ایجاد وضع آبرومند شوند، کلیه سینماهای تهران درجه‌بندی شده است. بهای بلیت سینمای درجه اول 30 ریال، 20 ریال، درجه دوم 20 و 15 ریال و درجه سوم 10 و 5 ریال خواهد شد.

La tabella 12 illustra la situazione delle sale cinematografiche di Tehran, che dal 1315/1936 al 1350/1971 aumentarono da 11 a 119: il record di ingressi alle sale si ebbe nell'anno 1350/1971, quando a Tehran furono venduti 40'700 biglietti e la vendita complessiva in tutte le città produsse un incasso di 2'027'525'883 rial. Tuttavia, dopo questo apice la costruzione delle sale venne ridotta a causa della saturazione delle città iraniane, quindi dal 1350/1971 al 1357/1978 furono aggiunte solamente 40 sale cinematografiche in Iran, delle quali solo 4 a Tehran. I biglietti venduti nelle sale di Tehran dai 38.6 milioni del 1349/1970 crebbero ai 57.3 milioni del 1355/1976.[244][Si veda la Tabella 13 che, illustra i biglietti venduti dal 1310/1931 al 1355/1976].

241 Le sale cinematografiche in Iran venivano suddivise gerarchicamente in base alla qualità dei servizi offerti, e di conseguenza i vari film circolavano solo in sale di determinati livelli.

242 Abdollah Alikhani, intervista di M. F. Abachi, 1397/2018.

243 La rivista «Peayk-e Sinema», n. 3, 18/3/1333 (8/6/1954), p. 6. Solamente 5 sale (Iran, Rex, Diana, Kristal e Metropol) ricevettero una valutazione di livello 1, le restanti erano di livello 2 e 3.

244 P. Ejlali, *op. cit.*, pp. 126-130. [Le cifre vengono da Shoraye Aliey-e Farhang va Honar (Alto Consiglio d'Arte e della Cultura. 1351/1972), *Gozaresh fa-aliat Haye Farhangi Iran (Il rapporto dell'attività culturale iraniana)*. Inoltre, le statistiche della vendita vengono dal rapporto dell'attività culturale in Iran nel 1351/1972 e nel 1356/1977].

Cinema e Teatre Saadi a Tehran.

Cinema Rodaki,Tehran, anni 50.

Cinema Iran a Tehran.

Inoltre, dal 1315/1936 al 1355/1976 parallelamente all'aumento della popolazione di Tehran, aumentarono anche gli spettatori, che iniziavano ad avere caratteristiche e gusti cinematografici diversi. In generale agli iraniani piaceva il cinema: secondo un rapporto del comune di Tehran, nel 1310/1931 gli abitanti della città andarono al cinema 1'032'972 volte, pagando circa 201'963'150 rial. In media ogni persona era andata al cinema 5 volte nel corso dell'anno, per un costo medio di 12 rial al biglietto.[245] A conferma di quanto detto, si leggano alcuni aspetti del sondaggio nazionale organizzato dalla televisione sotto la guida di Majid Tehranian e Ali Asadi (il rapporto sulla previsione del futuro), che venne pubblicato nel 1353/1974 dopo due anni di ricerca. Secondo il rapporto il cinema costituiva un buon divertimento per la popolazione, prevalentemente maschile, la cui rappresentanza statistica era doppia rispetto a quella femminile (uomini 36% e donne 17%). Inoltre le popolazioni rurali avevano meno accesso al cinema, ostacolate anche dalle credenze religiose. In questo rapporto venne sottolineato che la maggiore parte dei giovani tra 15 e 24 andava al cinema; in più, esisteva un legame tra l'alfabetizzazione e il cinema, perché tra le persone analfabete solo il 10% andava al cinema, mentre tra le persone istruite (almeno a livello di scuola superiore) la percentuale arrivava al 70%; ciononostante, il reddito e il luogo di residenza erano i fattori più incisivi nell'assiduità della sala cinematografica. Il rapporto delinea che alla maggior parte della popolazione piacevano i film iraniani (54%), dimostrando anche che il gruppo composto da individui analfabeti e meno abbienti vedeva di più i film iraniani, mentre le persone che avevano familiarità con la cultura occidentale vedevano di più i film stranieri (50%). Alla domanda "Che tipo di film vi piace?", le risposte furono come segue: 27% le commedie, 27% polizieschi, 20% storici, 28% melodrammi, 16% western (e a seguire altri in percentuali molto minoritarie); i risultati del rapporto evidenziano quindi una predilezione per

245 La rivista «Baladaieh», Ciclo 10, n.11 e n.12 del 1313/1934, *Cit. cit.*, P. Ejlali, p. 129.

i film comici.[246] Perciò, per concludere, si può affermare che il motivo della popolarità dei film italiani, e in particolare della commedia, fu l'interesse generale del pubblico iraniano per questo genere cinematografico.[247]

Tornando indietro, dopo la Seconda guerra mondiale l'affluenza al cinema era in crescita, tuttavia la vera attrazione del cinema tra la gente si ebbe nel decennio 1330/1951-1340/1961. L'aumento della domanda della visione di film si manifestava intanto nella costruzione di nuove sale cinematografiche. Come illustrato dalla tabella 12, nel 1350/1971 Tehran aveva 119 sale cinematografiche, e ciò mostra nitidamente la quantità di attenzione dedicata al cinema da parte del pubblico. Bakhtiari, durante l'intervista da me realizzata, ha affermato che le varie sale mostravano generi di film differenti:

> We had three types of cinema salons, with the stars which were given to them.[…] And then we had 4-stars cinemas, 3, 2 and the Laleh Zar[248] cinemas. And according to the quality of these salons, the films were distributed. For example, the Shahr Farang cinema, which was a Momtaz[249] cinema, never showed an Indian movie, a Film Farsi movie, never.[250]

La caratteristica delle sale che proiettavano i film europei ed americani era di non mostrare i Film Farsi, indiani e turchi. Una conferma di questa affermazione si trova nella rivista «Setareh Cinema», n. 50, del 24 dey 1335/13 gennaio 1956:

> I film che sono stati mostrati nelle sale la settimana scorsa sono i seguenti:
> 1- Sale di livello uno: Cinema Rex, *Fanciulle di lusso* (Bernard Vorhaus, 1952); Cinema Iran, *Sette spose per sette fratelli* (Stanley Donen, 1954); Cinema Park, *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948); Cinema Kiristal, *Chi è senza peccato...* (Raffaello Matarazzo, 1952); Cinema Royal, *La tunica* (Henry Koster, 1953); Cinema Dyana, *Il brigante Musolino* (Mario Camerini, 1950); Cinema Homay, *I pirati della Croce del Sud* (Jerry Hopper, 1952).

246 Ali Asadi, Majid Tehraniani, *Sedai'i che hargez shenideh nashod (Una voce che non è mai stata sentita)*, Abbas Abdi, Mohsen Godarzi (a cura di), Tehran, nashr Ney, 1395/2016, la versione digitale Fidibo, pp. 124-128.

247 Nonostante nell'epoca di Pahlavi non ci siano dati statistici certi relativi al numero di spettatori di film italiani, nella tesi sono stati presi in considerazione alcuni esempi relativi ai gusti degli spettatori iraniani rispetto al genere di film italiani più graditi. Inoltre a titolo esemplificativo del livello di gradimento nel pubblico iraniano rispetto al cinema italiano si è presa in considerazione l'affluenza di visitatori accorsi ad acclamare l'attrice Gina Lollobrigida in occasione della sua visita a Tehran.Tra gli altri esempi si può menzionare la presenza dei registi italiani durante i festival di Tehran: per l'entusiasmo del pubblico rispetto a tali aventi si considerano gli articoli pubblicati nelle riviste cinematografiche del tempo. Più avanti qust'ultimo aspetto verrà trattato più approfonditamente.

248 Le sale in via Laleh Zar erano le sale di grado 2 o 3 che mostravano i Film Farsi ed Indiani.

249 Nome dato ai cinema di livello 1 a Tehran.

250 M. Bakhtiari, intervista di M. F. Abachi, 1397/2018.

2- Sale di livello due: Cinema Mayak, *Gli ammutinati di Sing Sing* (H. Bruce Humberstone, 1945); Cinema Taj, *Un giorno a New York* (Stanley Donen e Gene Kelly, 1949); Cinema Alborz, *Halls of Montezuma* (Lewis Milestone, 1951); Cinema Gole Sorkh, *Strada senza nome* (William Keighley, 1948).[251]

فیلمهائی که هفته قبل در تهران نمایش داده شد

سینماهای درجه اول
سینما رکس

سینماهای درجه دوم
سینما مایاک

سینمای تهران

سینما ایران

سینما پارک — سینما ریتس

"I film proiettati la scorsa settimana a Tehran".

قیمت بلیط سینما را گران‌تر نکنید

... بلیطهای سینما گران می‌شود ! سینما ها میخواهند اعتصاب کنند! (بعضی) از آنها بااعتصاب مخالفند! عوارض فیلمها ازصدی ۲۵ بصدی ٤ ارتقامییابد ! حتی عوارض فیلمهای فارسی زیاد میشود !..در اواخر هفته گذشته واوائل این هفته، غوغا وهیجان بیسابقه‌ای در میان سینماها افتاده بود . شایعات گوناگون مخلوط بابعضی حقایق تلخ ، دهان بدهان میگشت وهمه میخواستند بدانند که بالاخره این قضیه بفرنج بکجا خواهد انجامید . سرنوشت گران شدن بلیط و عوارض فیلمها که طبیعتا بطورغیر مستقیم از مردم اخذ میشود ، مایه اضطراب مدیران سینما ها وآنهائیکه بفیلم وسینما علاقه دارند شده بود . هم مدیران سینماها (البته آنهائیکه بیشتر درکار خود تجربه دارند ونتیجه این تغییر وتبدیلات را بهتر میدانند) وهم مردم سینما رو نگران شده‌اند . مردم ازاین جهت که

Articolo pubblicato nella rivista Setareh Cinema.

Alcune riviste criticarono il metodo di categorizzazione dei cinema, tra le quali si può menzionare la stessa rivista «Setareh Cinema», che nell'articolo "Non aumentate il prezzo" scrisse:

> la classificazione delle sale può essere un fatto necessario, ma non dovrebbe essere accompagnato dall'aumento dei prezzi dei biglietti. […] Nei Paesi avanzati i dirigenti, invece di proclamare i livelli 2 o 3 per un cinema (come Alborz, Park o Homa), semplicemente non danno la licenza a sale del genere, perché l'esistenza di sale sporche in una capitale grande (come Tehran) dovrebbe essere una grande vergogna.[252]

> درجه بندی سینماها البته لازم است اما نه باین شکل که بلیت آن‌ها را گرانترکنند. […] در کشورهای مترقی دنیا، مسئولین امور، بجای اینکه مثلاً سینمائی مثل سینمای البرز یا پارک یا هما را درجه دوم و سوم اعلام کنند، اصولاً اجازه کار به آن‌ها نمی‌دهند زیرا وجود چنین سالن های کثیف و مخروبه ای دریک پایتخت بزرگ ننگ بزرگی است.

Come è stato appena riportato, i Film Farsi non ebbero il permesso di essere proiettati nelle sale di livello 1, ma dopo l'anno 1342/1963, per ordine dello Scià al Ministro degli Interni (Mehdi Pirasteh) e in seguito alle richieste dei cineasti iraniani, fu consentito a tutti i cinema di livello 1 di proiettare anche i due migliori Film Farsi dell'anno precedente.[253] Le sale

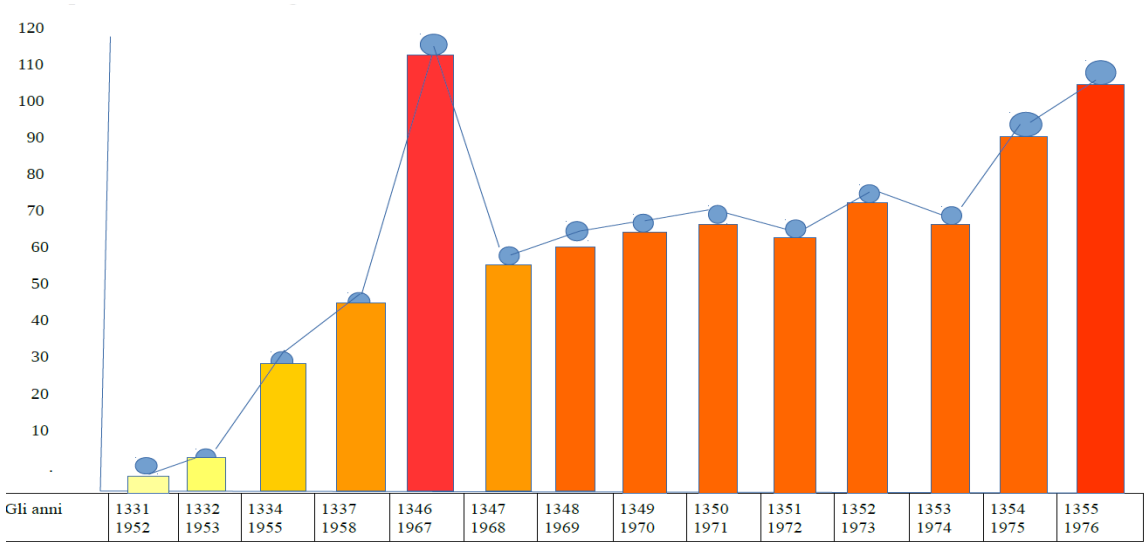
251 La rivista «Setareh Cinema», n. 50, 24/10/1334 (15/1/1956), p. 22.
252 Ivi, n. 6, 19/3/1333 (9/6/1954), p. 2.
253 P. Ejlali, *op. cit.*, p. 133. Inoltre, quattro anni prima di questo ordine la rivista «Post Tehran Sinemai'i» a n.76 del 30/1/1338 (20 aprile 1959) nella pagina 1, ha pubblicato la notizia che le sale pretendevano una visione preventiva e un contratto per la proiezione a causa della volgarità di alcuni film persiani.

cinematografiche continuarono a moltiplicarsi per via dell'aumento demografico degli spettatori, che gradualmente, di pari passo alla crescita economica, vide l'innalzamento del grado di alfabetizzazione della gente. Questo portò alla nascita di una classe media della società, attenta e attiva alle novità del panorama internazionale.

1.6.2- Dimensione del pubblico cinematografico iraniano

Il grado di alfabetizzazione era un fattore causale alla frequentazione dei cinema. Infatti col suo aumento crebbe anche il numero degli spettatori; secondo il rapporto delle attività culturali del 1353/1974, le percentuali più alte di frequentatori di cinema si avevano tra le persone istruite, tra le quali il 70% dei diplomati e il 68% dei laureati si recavano spesso presso le sale cinematografiche,[254] per di più laddove si proiettavano film stranieri, e quindi italiani. Anche grazie a queste persone il mercato cinematografico iraniano accolse un vasto numero di film italiani. Nel mercato d'importazione cinematografica gli Stati Uniti avevano il primato, ma all'Italia spettava comunque il secondo gradino del podio, come si può vedere nella Tabella 15. Invece, la tabella 14 mostra il numero di persone capaci di leggere e scrivere tra gli anni 1345/1966 e 1355/1976. Come si vede, nel 1345/1966 erano 5,556 milioni tra uomini e donne, arrivando a 12,877 milioni nel 1976.[255]

Figura 11- L'importazione cinematografica (1952 - 1976)[256]



L'importazione cinematografica dall'Italia (1952-1976).

254 A. Asadi, M. Tehraniani, *op. cit.,* p. 130.
255 Le statistiche vengono dal Plan and budget organization of Iran.
256 La figura è stata realizzata dall'autore della tesi.

Riguardo la tabella 15, l'apice di importazione di film italiani (115) si raggiunse durante l'anno 1346/1967, quando, il numero delle persone alfabetizzate era 5,556 milioni; cifra quasi bissata nove anni più tardi grazie all'aumento dell'alfabetizzazione media del pubblico, che ancora provava interesse per il cinema italiano (111 film nel 1355/1976). Come dice Bakhtiari, in questa "ondata" di film italiani importati c'era ogni sorta di genere e tipologia di pellicola:

> Every type of Italian movies have been shown in Iran. Historical, comic, drama... Western Spaghetti... But let me tell you that the young people who had a cinema education, the young serious followers of cinema, clearly knew De Sica, clearly knew Rossellini, Fellini and those other people. And they tried to understand some of their very complicated movies, such as "8½", even if they couldn't understand it. Something which was repeated with Tarkovsky after the Revolution. That people attended the movies, they didn't understand most of it, but they tried to enjoy it.[257]

A questo punto è lecito chiedersi per quale motivo, giorno dopo giorno, gli spettatori dei cinema aumentassero:

> The answer is that there were so many people who found everything they needed in cinema. They paid a very small amount of money to get the cinema ticket, and when they entered the cinema, the cinema was their saloon, was their bar, was their disco, was their brothel, was their house, was their everything. Because the person couldn't afford going to a bar and drink whatnot, he couldn't afford to go to a cabaret to watch a dance, he couldn't afford to go to a brothel and have sex, he couldn't afford to go to a disco and dance. Therefore he paid one ticked and gained all four of them. He didn't pay so much attention to the story, he didn't pay so much attention to the technique of the film. He wanted to enjoy [himself] for two hours, for one and a half hours. Therefore lots of people, especially in the southern parts of Tehran, attended those cinemas which were showing Film Farsi. In order to support my ideas, you can still find millions of people who are the hardcore fans of the stars of the pre-Revolutionary cinema. You still ask the ideas of people about Naser Malek Motiei, Behroz Vossoughi, Morteza Aghili[258] and the rest of the stars of Film Farsi, and they clearly tell you that they really miss them.[259]

257 B. Mahmoudi Bakhtiari, intervista di M. F. Abachi, 1397/2018.

258 Naser Malek Motiei, Behrouz Vossoughi e Morteza Aghili erano attori iraniani famosi prima della rivoluzione del 1978, dopo la quale non hanno più potuto lavorare nel cinema iraniano. Tra loro Behrouz Vossoughi aveva recitato in alcuni film all'estero.

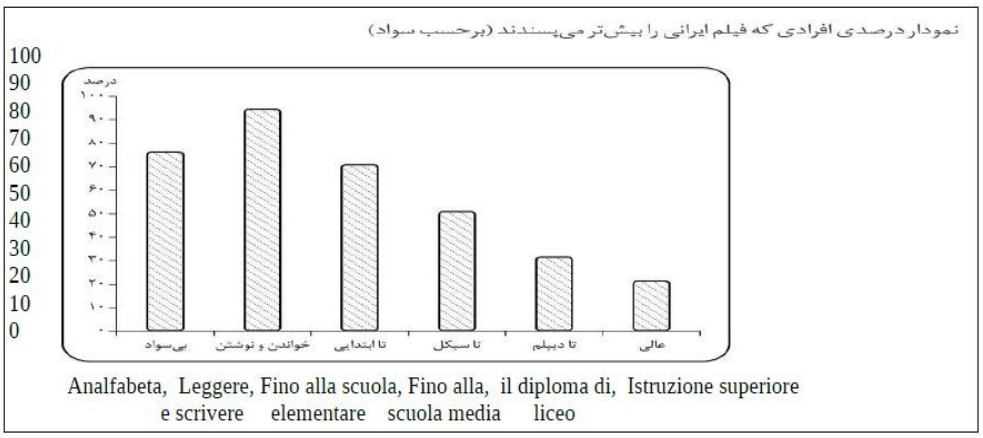
259 *Ibidem.*

Stando alla spiegazione di Bakhtiari, gli spettatori di massa erano costantemente alla ricerca di svago; eppure, accanto a questa tipologia esistevano anche coloro che andavano al cinema per altro. II sociologo iraniano Ejlali ha diviso gli spettatori in due categorie: gli spettatori di alto livello, e gli spettatori di basso livello. Ognuna delle due categorie aveva anche un sottogruppo, motivo per il quale gli spettatori di alto livello erano a loro volta suddivisi in "spettatori di alto livello ordinari" e "spettatori di alto livello intellettuali". Dal canto loro, gli spettatori di basso livello erano i maggiori amanti dei film d'azione americani o europei e dei film orientali, come i prodotti del cinema iraniano o del cinema indiano.

Il gruppo del pubblico iraniano di alto livello è diviso tra le persone di alto e medio livello sociale, tutte con titoli di studio. Quasi tutti gli appartenenti a questa categoria guardavano soprattutto film americani ed europei nelle sale di prima classe, situate nei quartieri più ricchi. Ciò, come detto in precedenza, è correlato principalmente al grado di istruzione, che permetteva loro di avvicinarsi ai cineasti intellettuali occidentali.

Questo gruppo andava generalmente al cinema con tutta la famiglia, conosceva una lingua straniera e possedeva nozioni di geografia a livello mondiale. Ciò che i singoli cercavano nei film era diverso: alcuni erano interessati al messaggio artistico, mentre altri erano attratti dalle culture diverse; le donne e i giovani erano attenti soprattutto alle mode e agli attori famosi, dai quali attingevano modelli di stile. I film drammatici, comici e i melodrammi erano i preferiti di questa categoria di pubblico, seguiti dai film polizieschi, storici e western, durante i quali vedevano riflessi i propri desideri in attori come Clark Gable, Grace Kelly, Rock Hudson, o in musicisti come Elvis Presley, Cliff Richards, Al Bano, o nella ballerina Margot Fonteyn.[260]

Figura 12- Il Grafico della percentuale di persone a cui piace maggiormente il cinema iraniano.[261]



260 P. Ejlali, *op. cit.*, pp. 135- 136.
261 A. Asadi, M. Tehraniani, *op. cit.,* p. 129.

Gli spettatori di basso livello, al contrario, erano amanti dei film d'azione: per esempio, molti di loro erano maschi giovani, che andavano al cinema solo per divertirsi e senza la propria famiglia. Stando al rapporto culturale del 1353/1974, il 65% delle persone analfabete e il 63% di coloro che sapevano solo leggere e scrivere non avrebbero portato la moglie al cinema.[262] A questo gruppo piacevano i film italiani realizzati tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, quei film a colori del CinemaScope a tema storico o mitologico, come i *pepla*, che divennero molto popolari in Iran. A scopo esemplificativo si possono menzionare tra i tanti: *Le fatiche di Ercole* (del 1958, diretto da Pietro Francisci) o *Maciste nella Valle dei Re* (del 1960, diretto da Carlo Campogalliani).[263]

Bakhtiari a riguardo ha affermato:

> The higher-middle class people went to 4-stars cinemas in order to watch the mainstream films of Hollywood. And the middle class, and the lower-middle class, went to the cinemas in order to watch either Iranian Film Farsi movies, or some of the comic low-class Italian movies. Therefore, please do not expect these people to be very intellectual. And secondly, there were still some other attractions who drew the high class people to other places, such as concerts and theater plays. And the lower-middle class people, either didn't attend theater, or in case they attended they went to Laleh Zar[264] to watch some, again, theaters of their own characterization and their own qualities. comics – they had so many sexual appearances in them – were the lower-middle class of Iran. Therefore it is very hard for you to find very strong criticisms in the very high-ranking journals of Iran. I do not remember any serious criticism about the great Italian movies in the Yellow journals of Iran, but you can find lots of printed materials on lots of the Yellow films of the Italian cinema in the Yellow journals of Iran. But, let me tell you that some of the Italian stars were very famous among the Iranian people simply because they were so sexy. For example, Gina Lollobrigida was greatly adored in Iran, simply because she was very beautiful. Just like the way that Marilyn Monroe was very famous, the way that Brigitte Bardot was very famous. And people wanted to go and watch a foreigner beauty, not simply to... to come up to an explanation about the method of her acting, that wasn't important and the people were not people to do so. Therefore, something that is very interesting and important is that the major audience of these films, the major audience of the Italian adult movies, as I can tell, or the comics which were bizarre.[265]

262 Ivi, p. 131.

263 P. Ejlali, *op. cit.*, p. 139.

264 La via Lale zar è stata costruita su ordine di Nasser al-Din Shah Qajar nel 1880, poi è diventata una strada adibita al divertimento, perché vennero costruite varie sale cinematografiche e di teatro.

265 B. Mahmoudi Bakhtiari, intervista di M.F. Abachi 1397/2018.

Ad ogni modo, i film con un grande indice di popolarità venivano visti contemporaneamente da entrambe le categorie nelle quali è stato diviso il pubblico pagante. Tra gli spettatori con un grado di istruzione di base si devono ricordare gli amanti dei Film Farsi o dei melodrammi indiani, turchi ed arabi. Come evidenzia la Tabella 16, i Film Farsi erano al primo posto in questa categoria: nel 1969 ne furono prodotti 63 e il numero crebbe fino a 90 nel 1972; al secondo posto c'erano i film indiani. Come già accennato il cinema iraniano[266] fu sostanzialmente fermo tra il 1315/1936 e il 1327/1948, e non produsse nessun film, ma negli ultimi anni del decennio '40 ('20 in calendario persiano) finì il tempo del silenzio cinematografico, così negli anni '50 ('30 in calendario persiano) cinque nuovi studi cinematografici cominciarono a lavorare: Asre Talaie e Badie nel 1330/1951, Ajir Film nel 1336/1957, Studio Misaghie nel 1338/1959, e Mehregan Film nel 1339/1960. Le loro furono comunque ancora produzioni di basso livello qualitativo.[267] La Tabella 16 mostra che, nonostante negli anni '50 l'industria cinematografica iraniana crebbe lentamente, negli anni '60 e '70 essa visse un vero e proprio boom. Insomma, negli anni '50 sia la produzione di film iraniani che l'importazione di film stranieri accelerarono.

Tornando alla composizione del pubblico iraniano, si può confermare che in entrambe le categorie calò progressivamente la percentuale di spettatori legati alla tradizione, a causa dell'aumento di scene più o meno erotiche – da loro considerate oltraggiose – sia nei film iraniani sia nei film stranieri. In definitiva, l'accessibilità alle sale cinematografiche e la diminuzione delle tasse sui film stranieri erano gli altri fattori determinanti (al meno nel decennio '50) per garantire un numero alto di spettatori nelle sale. A testimonianza di quanto

266 Alcuni rapporti dell'ambasciata americana negli anni prima della Seconda guerra mondiale e durante la guerra furono dedicati all'industria cinematografica iraniana, con informazioni sulle condizioni di produzione cinematografica in Iran, sull'opportunità e le limitazioni, e sulla concorrenza tra gli stati stranieri e la censura. Nel rapporto del consolato americano a Tehran scritto da Andro Linch il 24 dicembre 1937, dal titolo L'industria cinematografica in Iran, compaiono diverse prescrizioni di legge: le regole pre-esistenti (facenti riferimento alla legge del 1931) in merito all'importazione di film venivano mantenute, e veniva stanziato un budget di 3 milioni di rial (circa 85'000 dollari) per l'importazione entro il 21 giugno 1938 di pellicole vergini, film, cineprese e altre attrezzature di varia natura legate alla produzione di film. Metà di questo budges sarebbe stato effettivamente speso in strumentazione cinematografica. [Hamid Reza Sadr, *Daramadi bar Tarikhe Siasi Sine-maye Iran (Uno sguardo alla storia politica del cinema iraniano)*, Tehran, Rozaneh, 1381/2003, p. 57].
In un altro documento del consolato americano a Tehran del 16 Novembre 1940, James Junior scrisse un altro rapporto che rispondeva alle direttive del 10 Agosto 1940 (n.74/50/9) di analizzare il cinema iraniano. Nel documento si menziona che la guerra in Europa non stava avendo nessun effetto sul cinema in Iran. Al punto (1) c'era scritto che dai dodici mesi precedenti fino al Marzo 1941 le importazioni di film, pellicole, cineprese e altri strumenti costarono 4 milioni di rial (1 Dollaro=35 Rial), mentre nel punto 3 si dichiarava che in Iran la produzione cinematografica fosse già morta. Nel periodo della depressione cinematografica iraniana, dal 1315/1936 al 1327/1948, l'importazione dei film stranieri aumentò, per cui la costruzione di nuovi cinema era fondamentale. [*Ibidem.*]

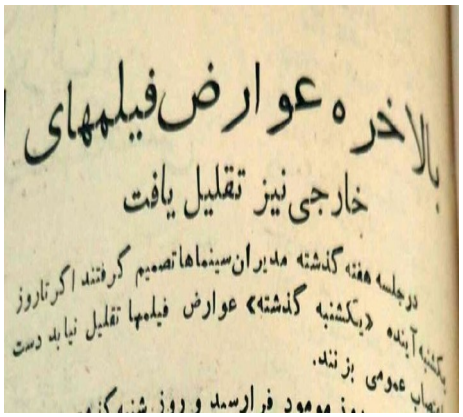
267 P. Ejlali, *op. cit.*, p. 97.

detto, si legga l'articolo pubblicato nella rivista «Post-e Tehran Sinemai'i» dal titolo *Alla fine diminuiscono le tasse sui film stranieri*:

> Nella riunione della settimana scorsa i dirigenti delle sale hanno deciso che se alla domenica successiva non fossero diminuite le tasse sui film stranieri, essi avrebbero indetto uno sciopero. Quando è arrivato il giorno prestabilito tuttti i dirigenti delle sale alle 12 erano pronti nel cinema Plaza, ma Alavi Moghadam, il capo della polizia municipale e rappresentante dello Stato per la negoziazione, non si è presentato.[268]

> درجلسه هفته گذشته مدیران سینماها تصمیم گرفتند اگر تا روز یکشنبه گذشته عوارض فیلمها تقیل نیابد دست به اعتصاب عمومی بزنند.[...]اما درروز موعود کلیه مدیران سینماها در ساعت 12درسینما پلازاحضوریافتند، تیمسار علوی مقدم بعلت گرفتاری دراین جلسه شرکت نکرد.

Via Laleh Zar, Tehran.


بالاخره عوارض فیلمهای
خارجی نیز تقلیل یافت

"Alla fine diminuiscono le tasse sui film stranieri".

Alla fine il problema delle tasse venne risolto con la loro diminuzione, che innescò l'aumento nella proiezione dei film stranieri, e in particolare di quelli italiani.

1.7- La sfera culturale

1.7.1- Le strategie politiche di Pahlavi per il cinema

Come già accennato il processo di modernizzazione dell'Iran aveva accelerato l'urbanizzazione, portando alla costruzione di nuove sale cinematografiche per la popolazione urbana che ogni anno cresceva, in particolare dopo il colpo di stato contro Mosaddeq e la risoluzione del problema petrolifero.[269] Perciò, nella linea della politica dello Scià il Paese

268 La rivista «Post-e Tehran Sinemai'i», n. 20, 30/11/1337 (19/2/1959), p. 1.

269 Dall'inizio delle riforme di Pahlavi I, il Paese fu posto sulla via dell'accettazione della cultura occidentale, in particolare dopo la caduta di Mossadeq l'Iran diventò un alleato molto vicino all'Occidente, guidato dagli Stati Uniti.

assunse un modello consumista di stampo americano, aprendo una fase nuova del processo di occidentalizzazione. Per questi motivi contingenti la cultura occidentale (nel processo di modernizzazione e di cambiamento delle tradizioni) agiva come una variabile indipendente sul governo e sulle opposizioni in Iran. È bene notare che il termine "cultura capitalistica", (si veda il primo principio spiegato nell'Introduzione), viene usato come variabile indipendente. Pertanto, un gran numero di film americani e del cinema occidentale[270] (tabella 15) vennero proiettati in Iran, ma criticati dagli intellettuali e dai teologi dell'Islam perché promotori dello stile di vita occidentale, a detta loro intriso di corruzione. Anche su altri settori le politiche e i piani di sviluppo di Pahlavi negli anni '50 e '60 -'70 si scontrarono principalmente con la cultura tradizionale islamica, così che, come ha scritto Keshani, il celato divario intellettuale tra le maglie della società e la politica culturale governativa si allargò.[271] Dopo il colpo di stato contro Mossadeq, la gestione del Paese da parte dello Scià si irrigidì in una dittatura, sotto la quale pendevano tutte le decisioni. I film persiani realizzati in quel periodo si allontanarono dal cinema realista, sia a causa del clima sociale infiammato, per il quale la gente aveva bisogno di distrazione, sia a causa delle debolezze interne alla sovrastruttura cinematografica (in termini di lavoratori e mezzi). In pratica solo i Film Farsi crebbero quando le limitazioni politiche si fecero più stringenti che mai, tanto che, analizzando con attenzione la storia del cinema iraniano, notiamo che il vero inizio della filmografia Farsi fu proprio negli anni successivi al colpo di stato. A questo proposito, Mirehsan crede che tale organizzazione dell'industria cinematografica iraniana sia stata un'imposizione dall'alto verso il basso della società dittatoriale che si stava incamminando sulla via della modernizzazione.[272] In effetti in questi anni il gusto degli spettatori cambiò, e gli ambienti artistici furono influenzati dalla dirigenza statale. Per ciò che riguarda la sfera artistica e culturale negli anni '50 ('30 nel calendario persiano), dopo il colpo di stato del 1332/1953 è sufficiente notare che la stagnazione politica aveva diffuso delusione tra gli artisti di ogni

270 Le statistiche mostrano che durante il periodo dal 1952 al 1976 (non ci sono statistiche per gli anni 1956, 1957, 1959, 1964 e 1966) i film europei esportati provenivano in maggior parte dall'Italia (923 film), dalla Francia (414 film) e dall'Inghilterra (302 film). Nel frattempo, durante questi anni, vennero proiettati 221 film provenienti dall'Unione Sovietica, 91 dei quali nel 1976, perché dopo l'annuncio di nuove politiche nazionali indipendenti si svilupparono le relazioni col Blocco Sovietico. La fonte delle statistiche fino al 1965 è il libro di H. Sho'a'i, *Farhang-e sinema-ye Iran (Dizionario del cinema iraniano),* Tehran, Herminko, 1975. Le statistiche per il 1967 provengono dal Supreme Council of Culture and Arts e nel Rapporto sulle attività culturali dell'Iran, reperibili in Parviz Ejlali, *Degargoni Ejtemaie e Film haye Sinema-ye (Trasformazione sociale e film cinematografici)*, Tehran, Agah, 1395/2016, p. 132.

271 Ali Asghar Keshani, *Farayand ta'amol sinema-ye iran va hokomat Pahlavi (La relazione tra il cinema iraniano e il regime di Pahlavi)*, Tehran, Entesharat Sazman Asnad, p. 110.

272 Ahmad Mirehsan, *Baztab jame-ye madani ma dar film hay-e sinemaie (Riflessione sulla nostra società civile nelle opere cinematografiche)*, la rivista «Farabi», n. 41, 1380/2001, p. 56.

forma espressiva, come emerse chiaramente nel campo poetico: l'oggetto delle opere spesso era la riflessione e l'esaltazione della morte, come possiamo ad esempio leggere nelle poesie di Akhavan Sales.[273] Oltre alla persistenza del pensiero mortifero, esisteva però anche un filone nel quale si esaltava, al contrario, la sensazione del sperare, come mostrano le poesie di Siavash Kasraie.[274]

Nel cinema questa atmosfera cupa si tramutò nella reazione di apertura verso i film stranieri, dei quali in questo decennio stava aumentando l'importazione. La passione per i film di intrattenimento è ben dimostrata anche dalle statistiche delle importazioni di film popolari stranieri ed italiani: se all'inizio, nel 1331/1952, vennero importati solo quattro film, sei anni dopo, nel 1337/1958, il numerò arrivò a cinquanta. La strategia di Pahlavi sul controllo cinematografico era variabile e prevedeva sia un'applicazione più morbida che una più dura, arrivando fino ad una vera e propria censura; tuttavia le politiche del regime contro il cinema, secondo Keshani, si potevano suddividere in quattro macro-categorie:

> "promozione della volgarità e occidentalizzazione", "propaganda anti-sinistra e anti-comunista", "propaganda anti-religiosa e incoraggiamento al nazionalismo", "promozione degli intellettuali illuminati".
>
> <ترویج ابتذال و غرب زدگی>، <ضدیت و نفی رویکردهای چپ و کمونیستی>، <باستان گرایی با ضـدیت بـا مـذهب و ناسیونالیسم> و درنهایت <ترویج روشنفکری بی مایه>.

Per raggiungere ciascuno di questi obiettivi, il regime avrebbe messo in campo ingenti forze.[275] L'attenzione riposta nello sviluppo di temi occidentali causò però un calo di interesse nei confronti della cultura iraniana. Perciò le azioni del regime attirarono sempre le critiche di intellettuali come Hamid Naficy, il quale nella rivista «Farabi» scrisse che una società che seguiva l'occidentalizzazione della cultura avrebbe abbandonato tutte le tradizioni e i lasciti culturali del passato.[276] Lo stesso Naficy continua asserendo che è stato avvertito della proiezione di immagini su rapporti sessuali, gioco d'azzardo, alcol, soldi facili e violenza:

---

273 Mohammad Reza Shafie Kadkani, *Advar sher Farisi (I periodi della poesia persiana)*, Tehran, Sokhan, 1380/2001, p. 61.

274 Ivi, p. 63. Inoltre, tra i poeti di questo periodo Forough Farrokhzad è un nome particolare nella letteratura contemporanea iraniana, perché ella divenne anche regista della New Wave iraniana. Farrokhzad nacque il 5 gennaio 1935, e morì nel 1967 in un incidente stradale. Nel 1958 conobbe il regista e scrittore Ebrahim Golestan e dopo questo incontro entrò nel mondo cinematografico. Inoltre, il suo unico documentario, *Khaneh siah ast ("La casa è nera")* del 1963 vinse il premio alla regia all'Internationale Kurzfilmtage Oberhausen (Festival internazionale del cortometraggio di Oberhausen).

275 A. A. Keshani, *op. cit.*, p. 117.

276 Hamid Naficy, *Sinema be masabeh abzari siasi (Cinema come uno strumento politico)*, trad. in persiano da Farhad Sasani, La rivista «Farabi», n. 34, Autunno 1387/2008, p. 41.

> Va ricordato che, nonostante la natura negativa di tanti comportamenti antisociali, la ripetizione di essi attraverso il cinema o la televisione in realtà ne facilita maggiormente l'accettazione.[277]
>
> باید یادآور شد که علی‌رغم ماهیت ظاهراً منفی رفتارامروزی ضد اجتماعی، می‌توان اظهارکردکه تکرار بی‌وقفه هررفتاری از طریق فیلم و تلویزیون درواقع به پذیرش بیشترآن، خواه به ظاهرمحکوم شود، خواه نشود، کمک می کند.

Una parte delle usanze derivate dalla visione tradizionale dei rapporti sociali tra popoli era in contrasto con la libertà che lo stato aveva concesso, tuttavia il regime si era sforzato di creare una società aperta. Da questo punto di vista anche il cinema fu libero di importare e produrre tutti i film che si desiderava; ad esempio, sebbene furono introdotte regole di censura (che in pratica censurarono poi poco), era possibile mostrare scene di natura sessuale. Queste tematiche erano uno dei motivi dell'importazione di film italiani in Iran, nell'ottica della costruzione di un ambiente più aperto dopo il colpo di Stato contro Mossadeq. Come dice Fereydoun Jeyrani:

> Tra gli anni 1334-35/1954-55 ci fu una sorta di cambiamento di clima a Tehran; con l'allargamento di via Shah Reza, l'apertura di vari bar e piccoli cabaret, e anche con la presenza di danzatrici come Mahvash e Afat, si può dire che Tehran fosse stata allontanata dal colpo di stato e vi si cercasse di costruire un ambiente felice.[278]

In questo periodo Mosaddeq era in prigione, e tutti i membri del Tudeh[279] erano stati giustiziati o a loro volta incarcerati. Inoltre, il teatro intellettuale Saadi era stato distrutto dopo un incendio, ma si era creato uno spazio per proiettare i film comici italiani, che gradualmente fecero conoscere gli attori in Iran. È il caso ad esempio di Sophia Loren, le cui foto venivano stampate su tutte le riveste, Gina Lollobrigida e Sylva Koscina, che iniziavano ad essere conosciute tra la gente; tra gli attori uomini Jeyrani ricorda di avere visto molti film di Walter Chiari quando era bambino. Diversi attori italiani erano celebri al punto che anche alcuni attori iraniani ne venivano influenzati (come Fakhri Khorvash, che veniva chiamata la "Gina Lollobrigida iraniana").[280] A conferma delle parole di Jeyrani è bene notare come durante gli anni '50 le riviste iraniane iniziarono a conferire soprannomi alle attrici iraniane, principalmente per attirare l'attenzione degli spettatori. Oltre a Fakhri Khorvash, anche un'altra attrice, Shohreh, per esempio venne presentata dalla rivista «Setareh Cinema» (n. 37)

277 Ivi, p. 42.
278 Fereydoun Jeyrani, intervista di M. F. Abachi 1397/2018.
279 Il partito iraniano Tudeh fu fondato nel 1941, ed è stato l'unico partito politico comunista nella storia dell'Iran. Esso è attualmente fuorilegge.
280 Fereydoun Jeyrani, intervista di M. F. Abachi 1397/2018.

come la "Gina Lollo Persiana".[281]

«جینالولو بریجیدا»ی ایران!

Articolo pubblicato nella rivista Setareh Cinema,"Gina Lollobrigida iraniana".

Fakhri Khorvash, attrice iraniana.

La maggior parte degli spettatori di questi film più popolari erano i giovani iraniani, il cui apprezzamento va considerato come una ribellione all'educazione tradizionale islamica, che stigmatizzava come un peccato le relazioni libere tra uomini e donne. Per questi giovani il cinema era quindi uno svago dove non esistevano limitazioni e in cui potevano vedere cose che nelle convinzioni della società venivano considerate peccato. Questo apprezzamento aveva creato modelli comportamentali sociali e di costume, tali che:

> Dalle recensioni si è scoperto che i film possono influenzare più di altri fattori i comportamenti superficiali, come la moda o la gesticolazione. Il 35% degli intervistati ha risposto che il loro modo di vestirsi e truccarsi e il loro atteggiamento sono ad imitazione di attori cinematografici.[282]

> در این بررسی معلوم می‌شود که فیلم‌های سینمائی بیش از هرچیز برحوزه رفتارهای سطحی- مانند طرز لباس پوشیدن، آرایش، ژست و غیره- اثر می گذارد. فی المثل 35% از پرسش شوندگان گفته‌اند که از طرز لباس پوشیدن، آرایش و رفتار هنر پیشه ها تقلید می کنند.

Infatti, il cinema negli anni '50 era diverso dal cinema degli anni '60 e '70 per la principale questione del fattore etico, ma sul finire degli anni '70 e durante il decennio seguente era fortemente animato da opere volgari.[283] Per questo alcuni critici credevano che il regime fosse

281 La rivista «Setareh Cinema», n. 37, 11/5/1334 (3/8/1955), p. 27.

282 Ali Asadi, *Daramadi bar jame-e shenasi sinema dar Iran ("Sociologia del cinema in Iran")*, La rivista «Farhang va Zendeghi», n. 13, 1352/1973, p. 12, [http://ensani.ir/fa/article/288572/].

283 A. A. Keshani, *op. cit.*, p. 125.

alla ricerca di una forma di modernità, ma stesse offrendo alle giovani generazioni gli aspetti deteriori della civiltà occidentale, diffusi principalmente dalla stampa e dal cinema, in quanto i soggetti dei film iraniani rappresentavano i valori sociali e morali connessi alle politiche di occidentalizzazione della nazione. La linea ufficiale ovviamente, rappresentata da Mehrdad Pahlbod (Ministro delle Arti e della Cultura), al contrario sosteneva che il cinema stesse compiendo dei passi avanti:

> I film iraniani nel mercato cinematografico erano aumentati molto ed anche migliorati, così come era aumentato il numero delle sale e delle aziende cinematografiche. Il numero di registi dipendeva dal mercato e dalla situazione del Paese, positiva perché alla gente piaceva il cinema e aveva i soldi per andarci, non avendo altri divertimenti. Il costo dei biglietti venne aumentato, e così il cinema si rinvigorì di nuova vita. C'era anche un settore per la produzione di film educativi e di documentari su diversi argomenti, come ad esempio l'architettura, ed erano tutte cose straordinarie; questi film sono stati distribuiti dall'ambasciata iraniana in tutto il mondo, e certe volte li abbiamo distribuiti nelle scuole. È questo che abbiamo fatto.[284]

> فیلم هایی که دربازار ایران ساخته می‌شد که تعدادش فوق العاده بالا گرفت و پیشرفت کرد و تعداد سینماهایی که بوجود آمد و تعداد شرکت هایی که فیلم می‌گرفتند، تعدادکارگردانها و غیره این‌ها بستگی داشت به بازار و اوضاع کلی مملکت که همه چیز رو به خوبی بود و مردم بیشتر علاقه داشتند و پول داشتند و می توانستند سینما بروند، سینما را یک مقداری گران کردند، در نتیجه بازار سینما نضج گرفت و مردم تفریح دیگری هم نداشتند، آن بستگی داشت به اوضاع کلی مملکت، یک جریان دیگردرواقع یک قسمت سینمایی ما داشتیم و فیلم‌هایی می‌گرفتیم دروهله اول آموزشی ، بعد اخبار و بعداً فیلم‌های مستندی درست می‌کردیم، درمورد چیزهای مختلف، مثلاً مقدارزیادی فیلم فیلم درزمینه بناهای تاریخی ما درست کردیم، رنگی و فوق‌العاده قشنگ وآن بازارش درواقع سفارتخانه های ما بود، یعنی ما آن‌ها را می فرستادیم به اطراف یا به آموزشگاه‌ها، یعنی در مدرسه‌ها می گرداندیم و با این ترتیب کار می کردیم.

Al contrario di Pahlbod, Mirehsan ritiene che il cinema nel periodo di Pahlavi fosse uno strumento inefficace per la crescita della cultura iraniana. Mirehsan nel suo articolo riguardante la modernizzazione definisce il cinema, sia durante la dinastia Qajar sia quella Pahlavi, uno strumento d'intrattenimento volgare, volto ad una modernizzazione dall'alto verso il basso, fino all'arrivo del cinema nuovo dell'Iran (il Cinema Diverso), che si confrontò con l'istanza neo-coloniale.[285] È indubbio che la modernizzazione negli anni della monarchia Pahlavi assunse poi dimensioni molto vaste, tanto che la sua accelerazione rese più evidente il divario tra le classi sociali. Da questo punto di vista, la cultura del Paese venne divisa in due

284 Mehrdad Pahlbod, intervista organizzata da Mahnaz Afkhami, Los Angeles, per il programma *La storia narrativa*, 25 maggio 1984, p. 72.

285 Ahmad Mirehsan, *Daramadi bar gofteman Cinemay-e iran va modernite (Un discorso tra il cinema iraniano e la modernità)*, la rivista «Farabi», n. 41, estate 1380/2001, (pp. 39- 50), p. 42.

prospettive diverse, ma alla fine il risultato delle lacune e delle incoerenze culturali fu una ferita all'identità del cinema nazionale. A questo riguardo Hamid Naficy crede che:

> ciò che ha danneggiato più che mai l'industria cinematografica indigena era la passione del regime per la modernizzazione dell'Iran attraverso una politica occidentalizzante. All'interno del Paese le ambizioni dello Scià e delle élite erano in linea con gli interessi dell'industria cinematografica e televisiva statunitense.[286]

> چیزی که حتی بیش ازآن به صنعت فیلم بومی آسیب می رساند،اشتیاق رژیم برای نوسازی ایران ازطریق یک خط مشی غربی بود. درداخل کشورجاه طلبی شاه و نخبگان حاکم، متناسب با علائق جهانی شرکت های فیلمسازی و تلویزیونی ایالات متحده بود.

A posteriori è ben evidente come l'accelerazione della modernizzazione del Paese non comprendesse l'accettazione di tutti gli aspetti della cultura moderna, cosa che avveniva invece nei Paesi occidentali, difatti la società alla fine reagì ad essa con la rivoluzione nel 1979. Mirando alla modernizzazione, il governo Pahlavi in generale non creò mai una barriera al cinema, proprio perché ritenuto un medium efficace nella diffusione della vita occidentale nella società iraniana, tuttavia si servì all'occasione della censura per esercitare un controllo morbido della società. La censura negli anni '50 venne utilizzata per questioni etiche interne al film, ma dagli anni '60 e '70 la sua linea d'azione s'espanse alle questioni politiche, perché mentre il costo dello Stato per il welfare e per i servizi era aumentato, la crescita politica della nazione era diminuita a causa della crescente autorità del governo. L'applicazione della censura al cinema diminuì a mano a mano che gli sforzi del governo per modernizzare il Paese si riducevano, in opposizione ai film che ritraevano le questioni della vita occidentale, contraddicendo la cultura islamica. Nel caso del cinema italiano la censura negli anni '50 fu un ostacolo per i film italiani, in seguito aggirato.

1.7.2- Le politiche della censura di Pahlavi contro il cinema (controlli e censura)

Come detto poc'anzi, una delle strategie del regime per il controllo dell'opinione pubblica consisteva nell'applicazione della censura al cinema. Questa strategia di controllo poneva, in particolare negli anni '50, una barriera per i film importati in Iran. Come dice Hamid Naficy in un articolo pubblicato nella rivista «Farabi», il regime Pahlavi in pratica cercava di

286 Hamid Naficy , *Sinema-ye Iran (Cinema iraniano)*, in Nowell- Smith (cura di), T*he Oxford History of World Cinema*, 1996, Oxford University Press, trad. in persiano: *Tarikh tahlili Sinema-ye Jahan*, Tehran, Farabi, 1377/1998, p. 790.

approfittare dei moderni mezzi di comunicazione per controllare la società e la politica, nelle quali, a causa della censura e del clima di insicurezza, aveva praticamente soppresso l'espressione artistica dei problemi reali:

> In tempi diversi, quando c'era poca censura, scrittori e poeti potevano realizzare poesie, racconti, articoli drammatici e romanzi su temi sociali, ma il cinema e la televisione erano spietatamente sotto lo stretto controllo della censura per impedire ogni espressione contraria alla linea ufficiale dello Stato o del regime Pahlavi.[287]
>
> درحالیکه طی دوره های متناوب کاهش سانسوررسمی، نویسندگان و شاعران توانستند اشعار، داستان‌های کوتاه، مقـالات و رمان های چشمگیری به دست دهند که به مسایل اجتماعی می پرداختند. فیلم‌هـا و تلویزیـون بی امـان و بیرحمانـه تحت نظارت هیات سانسورقرار داشتند تا جلوی بیان موضوعات مغایر با خط مشی رسمی دولت یا مو ضع گـیری شاهنشـاهی را بگیرند.

Nella pratica le regole della censura[288], soprattutto dopo la Seconda guerra mondiale e durante

287 Hamid Naficy, *Sinema be masabeh abzari siasi (Il cinema come uno strumento politico)*, «Farabi», n. 34, p. 41.

288 Fino al 1309/1930, quando il disegno di legge *Spettacoli e Cinema* venne promulgato dal Baladieh Tehran (il Comune di Tehran) e poi esteso a tutto il Paese per opera del Ministero dell'Interno (venendo approvato a fine settembre 1309/1930), non era esistita nessuna forma di controllo sui film in sé, e una volta giunti alla dogana i film ricevevano un visto attraverso il semplice pagamento di un'imposta d'ingresso. Per questo motivo non esisteva nessuna barriera ai vari generi cinematografici – tutto poteva essere importato e poi mostrato al pubblico – e gli importatori si facevano più audaci nel continuare ad importare ogni genere di film. [J. Omid, *op. cit.*, p. 871]. Il Codice di condotta che venne adottato nel 1309/1930 era molto vago, e i film venivano censurati in base al gusto e all'interpretazione di chi li guardava. Dopo l'occupazione dell'Iran da parte delle Forze Alleate (tra l'agosto e il settembre del 1941, l'Iran subì un'invasione da parte delle forze armate del Regno Unito e dell'Unione Sovietica) e l'inizio del regno del secondo Scià dei Pahlavi, Mohammed Reza, il controllo sui film iniziò a essere svolto secondo le disposizioni dei Paesi occupanti. Ora che il controllo sul cinema e sullo spettacolo era passato al Ministero degli Interni venne istituito un ufficio dedicato, il Dipartimento dello Spettacolo, sotto il controllo di Nilla Cook che fu «an American writer, linguist and scholar who became a disciple of Mohandas K. Ghandi in the 1930's and later served as a United States cultural attache in Iran, died Monday at a hospital in Neunkirchen, Austria, after a brief illness.» [*Nilla Cram Cook, 74; A Writer and Linguist, «*The New York Times Archives», Octobre 13, 1982, p. 28, [(https://www.nytimes.com/1982/10/13/obituaries/nilla-cram-cook-74-a-writer-and-linguist.html)].
Le sue responsabilità erano comunque limitate al proteggere gli interessi degli Alleati in Iran, e non veniva dedicata alcuna attenzione alla sensibilità culturale della popolazione iraniana. Ben presto i proprietari dei diritti sui film, che avevano come unico scopo un maggiore guadagno, per evitare il coinvolgimento degli incaricati del Comune si piegarono passivamente alle direttive della Cook. Non c'era più quindi nessuna forma di controllo sui film dal punto di vista degli aspetti religiosi, tradizionali, morali e nazionalisti. [J. Omid, *op. cit.*, p. 872]. Questo tipo di controllo fu criticato sui giornali, come riporta Omid:
«Di questi tempi uno degli uffici più delicati dello Stato Imperiale è gestito da una signora che, atteggiandosi da esperta, si è auto-assegnata la totale autorità su tutto ciò che era in qualche modo collegato al Ministero della Cultura, e ha inoltre trasferito nei propri uffici parte delle attività di competenza dell'amministrazione comunale [...] Noi crediamo che la decisione se mostrare o no in pubblico film e spettacoli appartenga al Ministero della Cultura e che nessun altro abbia il diritto di interferire, motivo per cui la polizia municipale dovrebbe essere informata sui temi trattati da film e spettacoli, e gestirne l'autorizzazione.» [La rivista «Hollywood», n. 21, 15 / 3/1324 (4/6/1945), *Cit. cit.*, J. Omid, p. 873].
«امروزه یکی از ادارات حساس کشور شاهنشاهی توسط بانوی اداره می شود که بعنوان متخصص نمایش آنچه را که صد در صـد مربـوط به وزارت فرهنگ است بخود اختصاص داده و یک قسمت از کارهای اداره اماکن شهربانی را نیز بدانجا انتقال داده.[...] بعقیـده مـا اجـازه نامه نمایش فیلم و نمایش نامه ها مختص بوزارت فرهنگ است و شخص دیگری حق مداخله در آن را ندارد ولی شهربانی باید از موضوع و متن نمایشنامه و فیلم و اجازه نامه آن اطلاع داشته باشد.»
Nel 1324/1945 la responsabilità del Dipartimento dello Spettacolo venne tolta alla Cook e fu trasferita per

il decennio degli anni ‘50, causarono difficoltà alla proiezione di alcuni film italiani. Successivamente, in concomitanza con l’adozione da parte del regime di politiche volte alla modernizzazione, la posizione dell’Ufficio della Censura divenne più tollerante: gradualmente il problema venne risolto, e anche film basati su tematiche sessuali o criminali non incontrarono più ostacoli.

In generale, con l’aumento man mano del numero di film importati dall’Italia crebbe anche il numero di film italiani censurati. Jalil Zarrineh, interrogato sulla questione della censura,

---

qualche tempo al Dipartimento della Pubblicità nel Ministero del Lavoro, ma anche questo fu un fallimento. Nel 1325/1946 il Parlamento nazionale deliberò in materia e, con l’approvazione del Decreto del 24 esfand 1325/15 marzo 1947, consegnò la gestione di cinema e spettacolo al Ministero degli Interni. L’azione più importante che il Ministero degli Interni intraprese inizialmente fu dettare dei regolamenti speciali e creare un’organizzazione che controllasse la qualità e la quantità di teatri, cinema, sceneggiature, opere teatrali e film nel paese. A questo scopo, nel giugno 1329/1950 fu approvato un regolamento in 9 parti e 77 articoli, del quale la sesta parte (“Vidimazione cinematografica”) e i suoi 11 articoli, 15 commi e 9 note erano dedicati al cinema. In quegli anni la forza della censura era cresciuta e vari film non poterono ottenere un permesso per essere mostrati. Da un articolo pubblicato nel numero 12 del 11/11/1331 (30/1/1953) di «Jahan-e Cinema» si possono vedere alcuni esempi di film che furono vietati: *Non c'è due… senza tre* (*The Bride Wore Boots*) del 1946 diretto da Irving Pichel, *Gli invincibili* (*Unconquered*) del 1947 prodotto e diretto da Cecil B. DeMille, *Giovanna d'Arco* (*Joan of Arc*) del 1948 diretto da Victor Fleming, *Cristoforo Colombo* (*Christopher Columbus*) del 1949 diretto da David MacDonald, *Sansone e Dalila* (*Samson and Delilah*) del 1949 diretto da Cecil B. DeMille. Questi regolamenti sancivano le norme della produzione cinematografica nazionale e straniera, che sarebbero rimaste in vigore per gli anni a seguire fino alla nascita del Ministero della Cultura e delle Arti nell’anno 1344/1965.

Tra le persone che istituirono le regole per la censura nel Khordad 1329/maggio 1950 un nome importante fu quello di Nusratollah Mohtasham, all’epoca era responsabile della gestione dell’ufficio dello spettacolo al Ministero dell’Interno. Egli si sforzò molto per coordinare le posizioni dei rappresentanti del Ministero della Cultura, dell’Amministrazione Generale della Stampa, della Radio, della Polizia Generale e dell’Ufficio di Sicurezza del Ministero dell’Interno. Mohtasham ascoltava con attenzione tutte le opinioni della stampa in merito alla censura cinematografica e non si faceva intimidire dai suoi superiori; ma questa situazione non durò a lungo, perché dopo il colpo di stato iniziò a ricevere pressioni indebite provenienti da fuori del suo dicastero, che dopo alcuni anni lo spazientirono e lo indussero a rassegnare le dimissioni.[J. Omid, *op. cit.,* pp. 875-876]. Le motivazioni di queste dimissioni vennero riportate dalla rivista «Peayk- e Cinema», come segue:

«Dopo alcuni anni Mohtasham si è dimesso dall'Ufficio dello Spettacolo al Ministero degli Interni. Questo esito è stato inaspettato per tutti: abbiamo scoperto che volevano imporre a Mohtasham di lasciare lavorare uno studio cinematografico non autorizzato e illegale al Ministero degli Interni, ma Mohtasham non si è fatto mettere i piedi in testa.» [La rivista «Peayk -e Sinema», n. 4,1/4/1333 (22/6/1954), p. 2].

«پس از چند سال نصرت الله محتشم از سمت اداره نمایش‌ات وزارت کشور کناره گیری کرد و این جریان برای خیلی‌ها غیرمنتظره بـود و ما برای اطلاع آن دست بکار شدیم تا اینکه معلوم شدکه خواسته اند استودیوئی را که دازای اجـازه مربوطـه از وزارت کشـور نبـود بطـور غیرقانونی بشخص محتشم تحمیل کنند ولی محتشم زیر بار نرفت.»

Mohtasham tornò, ad ogni modo, presto al lavoro. Questa volta gli fu affidata la responsabilità, in qualità di direttore dell’Agenzia dello Spettacolo, di provare a stabilire delle nuove regole, e fece del suo meglio per formare una nuova e migliore commissione, chiamata “Alta Commissione”, di censura per i film, sia stranieri che iraniani. Questa Alta Commissione era composta dal Generale Hedayat (Ministro della Guerra), dal Generale Batmanghelich (Comandante in capo dell'Esercito), dal Generale Alavi (Capo della Polizia) e dal Generale Baharmast (Direttore della Propaganda bellica). I membri dell’Alta Commissione si incontravano regolarmente il giovedì e la domenica di ogni settimana, e visionavano i film che erano stati respinti dalla prima Commissione. Col tempo, tuttavia, il numero di riunioni tenute iniziò a diminuire, fino a quando la Commissione si sfaldò. Quando Asadullah Alam (Amir Asadollah Alam fu anche Primo Ministro dal 1962 al 1964) divenne Ministro dell’Interno, egli emanò nuove direttive sul controllo dei film; Mohtasham lasciò nuovamente l’incarico, questa volta perché rimosso, e per rimpiazzarlo venne scelto Said Goodarz Nia. [J. Omid, *op. cit.*, pp. 876-877]. Come riporta un articolo pubblicato sul giornale «Ettela’at»,

risponde:

> Qui [in Italia] non c'era censura. Noi compravamo, lo doppiavamo, lo mandavamo giù, andavo al Ministero dell'Interno, dove c'erano cinque membri, uno della DIGOS iraniana[289], uno dal comune, uno … non lo so, quattro o cinque persone, che decidevano. E quello che davvero decideva era quello della DIGOS persiana, in quel periodo. Mi hanno censurato sei film, me li hanno bloccati.

Nel rispondere alla domanda su come fosse stata la sua esperienza con la censura, Zarrineh

---

in questo periodo Alam emanò nuovi ordini:

«Come da ordine del Ministro dell'Interno, il Sig. Alam, questa mattina la Commissione dello Spettacolo è stata convocata per indagare sulla situazione corrente e vietare ai bambini l'ingresso nei cinema per la visione di film volgari. Durante questo incontro è stato concordato che la Commissione si riunirà tre volte a settimana per esaminare tutti i film a cui ancora non è stata rilasciata una licenza; esiste anche la possibilità che gli addetti alla censura vengano sostituiti, e che a questo scopo venga convocata un'Alta Commissione.» [Il giornale «Ettela'at», n. 9017, 8/3/1335 (28/5/1956), p. 14].

«طبق دستور آقای علم وزیر کشور صبح امروز کمیسیون نمایش‌ها وزارت کشور برای رسیدگی به وضع فیلم‌ها و ممنوعیت ورود اطفال در فیلم‌های زننده با حضور آقای نیکخواه نماینده وزیر کشور تشکیل گردید.در این کمیسیون قرار شد که جلسات کمیسیون هفته‌ای سه مرتبه تشکیل گردد و کلیه فیلم‌های موجود اعم از اینکه پروانه های آن‌ها صادر نشده است مورد رسیدگی قرار گیرد و ضمناً احتمال دارد اعضای این سانسور تغییر پیدا کنند و هیئت دیگری برای این منظور تعیین گردد.»

Durante il periodo in cui Goodarz Nia ne fu responsabile, le regole di applicazione della censura furono quanto mai confusionarie. Nel 1337/1958 l'attività della censura venne aumentata ancora, e a finire sotto le forbici dei censori furono più le produzioni cinematografiche iraniane che i film stranieri; ma anche i film italiani non ne erano esentati. Quest'ultimo tendeva infatti a colpire quei film che mettevano a rischio gli interessi del Paese e ne mostravano lo scarso progresso e il sottosviluppo. Tra i film iraniani censurati in quell'anno figurano *Rozaneh omid* (di Sardar Sagar), *Cheshm Be Rah* (di Ataollah Zahed), *Ghased Behesht* (di Samuel Khachikian), *Hame Gonah Karim* (di Aziz Rafiei), *Doshman Zan* (di Parviz Khatibi) e *Jonob-e shahr*(di Farokh Ghaffari).

Ritornando a Goodarz Nia, dopo alcuni sconvolgimenti interni al Ministero dell'Interno Mohammad Ali Sami'i (come riporta la notizia pubblicata sulla rivista «Post-e Tehran Cinemai'i» dal titolo *Il capo della commissione dell'Ufficio dello Spettacolo è stato eletto*) fu nominato per la gestione dell'Ufficio dello Spettacolo non appena fece ritorno dagli Stati Uniti. Egli dichiarò:

«Dato che lo sviluppo intellettuale del popolo iraniano è ancora carente, e spesso la gente non riesce a comprendere bene la storia, i temi e i punti più delicati dei film, i film devono essere sottoposti ad una rigida censura, specialmente i film persiani; perché la maggior parte della gente iraniana imita quello che vede, così come è anche vero che il cinema rappresenta lo spirito e la mentalità dello sviluppo di una nazione. Quindi, al fine di preservare l'identità nazionale, i produttori persiani devono prestare attenzione alla creazione di film e di contesti particolari.»[La rivista «Post-e Tehran Cinemai'i», n.17, 9/11/1337 (29/1/1959), p. 25].

«چون هنوز رشد فکری ملت ایران کم است و اغلب آنها نمی توانند بخوبی داستان فیلم ها را درک کنندو به نکات ظریف آن پی ببرند پس باید فیلم ها شدیدا سانسور شود، بخصوص فیلم های فارسی چون اکثریت ملت ایران از دیگران تقلید می کنند و فیلم نیز نشان دهنده روح و طرز فکرو رشد یک ملت می باشد، بنابراین برای حفظ شئون ملی و همچنین ابروی یک ملت باید تهیه کنندگان فیلم های فارسی در تهیه و تنظیم سناریو و فیلم دقت کنند.»

Sami'i affrontò il proprio lavoro di controllo e amministrazione con grande serietà, pur non possedendo le conoscenze necessarie per svolgerlo a dovere. A seguito delle critiche ricevute per le sue azioni, in meno di due anni il suo posto venne preso da Ahmad Sadadi, che era stato per un breve periodo nel 1335/1956 il presidente della Commissione dello Spettacolo. Le nuove idee di Sadadi fecero nascere nuove speranze all'interno dei circoli artistici, poiché egli annunciò immediatamente di essere pronto ad ascoltare ogni proposta di modifica in merito alla questione della censura. In risposta all'invito di Sadadi, alcuni critici come Kavousi e Davai'i espressero le proprie opinioni. Houshang Kavousi (Amir Houshang Kavousi è stato un regista, scrittore e critico cinematografico. Fu il fondatore della critica interpretativa cinematografica nel cinema iraniano), d'accordo con l'idea di Sadadi che fosse tempo di rivedere la situazione della censura e il controllo operato sui film, colse l'occasione per criticare i censori:

«Qui da noi la censura, come ogni altra cosa, ha perso il proprio significato e il proprio scopo. Abbiamo

racconta:

> Prendi il film *Nerone*, ad esempio. Dicevano "Questo film, *Nerone*, non può arrivare". Ho chiesto "Ma, perché?". Tu non sai quanto ho fatto fatica. Un giorno mi hanno chiamato presso la DIGOS persiana alle 8 di mattina. Sono entrato e mi hanno messo in una camera con una sedia. Sono andato a sedere... le 9, le 10, le 11… visto che erano le 11, ho aperto la porta, "Mi avete chiamato qui, che volete? Dovete dirmelo, sono tre ore che sono su questa sedia!". Mi hanno portato, ho visto che c'era quello che faceva la censura dei film, era un colonnello. Ho

---

scritto più volte che una qualche forma di censura è necessaria, e che esiste anche in Paesi liberi e democratici. Nel momento in cui cambiano le persone negli uffici addetti alla censura, immediatamente cambiano anche i principi e le logiche utilizzati per operarla. Non ci sono leggi e regolamenti, e anche quelli che sono stati approvati e sbandierati, sappiate che in primo luogo erano sbagliati, e che in secondo luogo le azioni e le opinioni di questi signori non sono coerenti con le loro stesse regole.» [La rivista «Honar va Sinama», n. 7, 25/3/1340 (14/6/1961), *Cit. cit*, J. Omid, pp. 880-881].

«اینجا، پیش ما، سانسور هم مثل همه چیز مفهوم و هدفش را از دست داده است. بارها نوشتیم که وجود یک سانسور ضروری است، در آزادترین و دموکرات ترین کشورها یک سانسور وجرد دارد. اینجاکه دیگر تکلیفش معلوم اسمت. اگر هر روزکسی در ادارات سانسور عوض شود،همان روز اصول و اجرای سانسور نیز تغییر می کند. هیچ گونه آئین نامه و قانون وجود ندارد اگر هم چاپ شده ی آنرا آوردند و نشان دادند ،باز بدانید اولا سراپا مخدوش است، ثانیا عمل و نظر آقایان هیچکدام منطبق با همان آئین نامه کذائی نیست.»

Kavousi continua sottoponendo come esempio il film *Mio figlio Nerone* del 1956 di Steno e interpretato da Alberto Sordi e Brigitte Bardot, censurato con argomentazioni fallaci prodotte da elucubrazioni assurde, che ricordano gli editti di tempi lontani, senza essere informati sulla base di quali articoli e clausole. [*Ibidem.*] Alla fine quindi anche Sadadi perse la sua posizione, e nell'aprile del 1341/1962 Mohtasham venne nuovamente rinominato. Mohtasham curò con impegno la costruzione di una nuova istituzione, chiamata il Consiglio Supremo, e alla fine riuscì a ottenere parere favorevole da parte del Ministro dell'Interno per la sua creazione. [Ivi, p. 883]. Lo stesso Omid si noti che dopo il varo del Consiglio Supremo dell'Ufficio dello Spettacolo il film *Giulio Cesare* del 1953, che per tanti anni non aveva potuto ottenere la licenza per essere mostrato in pubblico, riuscì finalmente, con l'eliminazione di alcune scene, a ricevere il permesso. Ad ogni modo, Mohtasham lasciò il posto di presidente della Commissione per una seconda volta; il suo mandato era durato appena un anno. Questa volta fu il turno di Iraj Nabavi, insediatosi nel Farvardin 1342/aprile 1963. Nabavi, che accettò questa responsabilità quando aveva trent'anni, aveva esperienze nel mondo delle riviste stampate ed era stato a capo dell'Ufficio Affari Pubblici (dal 1338/1959) presso il Ministero dell'Interno, dove però alla fine aveva lasciato il proprio posto per l'incapacità di risolvere alcuni problemi storici. Quando tutto il controllo sulla produzione di film e spettacoli venne trasferito al neo-istituito Ministero della Cultura e dell'Arte, anche lui venne rimosso dalla sua posizione. E così ebbe inizio una nuova stagione nell'ambito del controllo e della supervisione sul cinema. Houshang Kavousi fu eletto alla Direzione dell'Ufficio di controllo dello spettacolo nella seconda metà dell'anno 1343/1964 su indicazione del Ministero dell'Arte e della Cultura. Kavousi credeva seriamente a una revisione radicale delle regole di controllo sui film e sul cinema, e si assunse la responsabilità di stilare le normative necessarie per la censura. E così, nell'agosto del 1344/1965 il Ministero della Cultura e dell'Arte possedeva un codice di norme di controllo su film e cinema – in merito sia alla produzione che alla distribuzione cinematografica – sancite dal comitato dei Ministri. Ma Kavousi non poté realizzare tutto quello che si era prefissato per il nuovo codice, e in molti casi fu costretto a utilizzare le disposizioni del Codice di Diritto del 1329/1950. Il contributo diretto di Kavousi in questo regolamento stava nel separare e regolamentare le varie competenze all'interno dell'Ufficio del controllo e dello spettacolo, e nel riuscire ad inserire una clausola – nota come Articolo 20– per impedire di mostrare in pubblico film frivoli e volgari per via della loro inutilità. [J. Omid, *op. cit*., pp. 883-885]. Nell'estate del 1346/1967 Kavousi perse il suo posto, sostituito da Seyyed Ebrahim Saleh:

«Saleh non aveva alcun programma o idea, era un dipendente che lavorava solo secondo le direttive dei suoi superiori. Nel periodo in cui ebbe la responsabilità dell'Ufficio dello Spettacolo, durato più di 10 anni fino al 1357/1978, vennero costituite due commissioni per operare la censura. […] Durante i primi tempi del suo mandato tutto si svolgeva come in passato, ma un poco alla volta la censura e l'Ufficio del Controllo e dello Spettacolo si trasformarono e iniziarono religiosamente a prendere i film e applicare per filo e per segno le richieste dei direttori del Ministero dell'Arte.» [Ivi, p. 887].

detto "Colonnello, ma non si vergogna? Se io fossi andato al Governo avrei potuto lavorare al Governo, Lei sarebbe stato qui e io sarei stato là. Perché quando io mi sono laureato Lei non era neanche Tenente." Lui ha detto "Non faccia questi discorsi, stiamo eseguendo degli ordini". Ad ogni modo, mi ha dato un film; di sei film, a uno hanno dato il permesso. Sto dicendo che ho dovuto lottare. E un'altra volta, c'era un altro amico nostro dell'università, è diventato Ministro delle Comunicazioni in Iran. Mi hanno censurato altri quattro film. Allora ho telefonato, non mi andava di chiedere un favore, ma l'ho chiesto: "Dariush[290], ma scusa, tu sei a capo del Ministero che mi ha censurato quattro o cinque film". Dice: "Vieni a trovarmi, visto che non mi hai neanche fatto gli auguri per essere diventato Ministro". Allora poi quando l'ho fatto, aveva un ufficio, sono andato e ho visto una camera grande, piena di gente seduta. Io mi sono messo vicino alla porta, e ho detto "Ho appuntamento con il Ministro". E questa persona è andata dentro e ha detto che mi aveva chiamato, subito. Tutti si sono chiesti "Chi è questo qui che è venuto?", perché non avevo un aspetto elegante. Sono andato e mi fa "Oh, Jalil! Ma perché devi portare proprio questi film qui, che sono così scollacciati?!"[291]

La critica pubblicata sulla rivista «Post-e Teheran Cinemai'i» riporta un altro esempio delle vicissitudini di un film italiano:

Saremmo molto contenti che il consiglio della censura iraniano si occupasse maggiormente di queste vicende. Per dire le cose più chiaramente, è importante che ci si ricordi che, se si vuole applicare la legge approvata dal Consiglio dei Ministri, non è permesso discriminare in base al titolare del film, poiché in quel caso non si starebbe più facendo il proprio dovere.[292]

ما بسیارموافقیم اگر هیئت سانسور ایران دقت بیشتری در امر مورد نظر خود بنماید. اگر خواسته باشیم واضح تر بگوئیم باید این نکته را یاد آوری کنیم که اگر می خواهید قانون مصوب هیئت وزیران را که باید طبق آن فیلم ها سانسور شوند اجرا نمائید لطفا تبعیض بین صاحبان فیلم ها قائل نشوید، زیرا آنوقت شما از وظیفه خطیری که بعهده دارید باز مانده اید.

Nel criticare la censura l'autore dell'articolo prosegue sottolineando che i membri del comitato di censura potevano anche essere individui socialmente rispettabili, ma questo non dava loro il potere di decidere arbitrariamente il destino di un film:

«صالح صاحب طرح و نظر خاصی نیست و شخصی اداری و تابع عقیده ی مسئولانش است. دردوره ی تصدی او که بیش از 10 سال و تا 1357، به طول می‌انجامد، دو شورای بدوی و عالی وظایف نظارت را انجام می دهند. [...] ابتدای فعالیت دوره ی تصدی صالح، کارها به روال گذشته است، اما متدرجا < سانسور> و اداره کل نظارت و نمایش حکم مجری امور تشریفاتی و اداری، پیش از نمایش عمومی فیلم را می گیرندوجهت گیری فرهنگی و دیکته ی شیوه ی عمل‌کرد ازرئیسان فرهنگ و هنر ابلاغ می شود.»

289 Lo scrittore della tesi ha fatto questa intervista in lingua italiana: l'espressione "DIGOS iraniana" è stata usata da J. Zarrineh indicando con l'acronimo DIGOS "Edareh nezarat va control bar namayesh" (Ufficio del controllo e dello spettacolo).

290 La persona a cui ci si riferisce è Darioush Homayoun, che rivestì la carica di Ministro dell'Informazione e del Turismo per il Governo di Jamshid Amouzegar.

291 J. Zarrineh, intervista di M. F. Abachi, 2018.

292 La rivista «Post-e Teheran Cinemaie», n. 31, 25/2/1337 (15/5/1958), p. 14.

Voi signori che non avete permesso che questo film [*Beatrice Cenci* del 1956, di Riccardo Freda e interpretato da Gino Cervi e Fausto Tozzi] fosse mostrato in Iran, perché avete dato facoltà di mostrare certi film molto peggiori di questo? Oppure, magari, una stessa azione può diventare diversa di caso in caso, e per le stesse ragioni potete giudicare un film meritevole di sanzione e un altro no.[293]

آقایان شما که این فیلم را (سنگدل / جلاد -محصول 1957 ایتالیا - با شرکت: جینو چروی و فوستوتوزی) را از نظر موقعیت ایران مردود دانسته اید چرا بعضی از فیلم هائی را که بمراتب بدتر از این می باشد اجازه نمایش برای آنها صادرکرده اید؟مگر توهین با توهین فرق دارد؟ مگر عمل با عمل مشابه آن مغایرت داردکه یکی را مستوجب عقوبت می دانید، دیگری را هیچ نوعی تنبیهی برایش قائل نمی شوید.

Negli anni ‘50 il dominio dello Scià non era particolarmente stabile, e dopo il governo Mossadeq, dal 1332/1953 al 1343/1964, l’Iran aveva visto il susseguirsi di sette diversi Primi Ministri, tutti nominati direttamente dallo Scià e ognuno con un proprio staff diverso per tentare di governare il Paese. Quindi, i dirigenti di livello inferiore come Sadadi faticavano a mettere in atto le proprie idee, perché da un lato non erano esperti nel mondo del cinema, e dall’altro rimanevano in carica solo per brevi periodi. In pratica, i problemi esistenti nell’istituzione della censura si possono riassumere in quattro categorie e, sebbene i film italiani non fossero immuni a queste criticità, i loro importatori continuarono per la propria strada:

1. Regole e regolamenti inadeguati e inefficaci (assenza di leggi in merito)
2. Mancanza di un’istituzione e di un responsabile legittimi
3. Continuo cambiamento dei direttori dell'Ufficio dello Spettacolo
4. Applicazione di gusti personali e scarsa conoscenza del mondo del cinema

Ad ogni modo, negli anni ‘60 e ‘70 lo Shah era all’apice del proprio potere in campo politico e sociale. Da un lato aveva raccolto un grande successo con l’aumento delle entrate petrolifere e dall’altro era riuscito a fare applicare i suoi programmi di sviluppo e a controllare i suoi oppositori interni. Il regime quindi divenne più permissivo riguardo ai film che esprimevano critiche di natura sociale. Di fatto, negli ultimi anni di vita della monarchia di Mohammad Reza, grazie anche all’ingresso in scena di Farah come mediatrice, la censura si affievolì e iniziò a colpire solo i film a tema fortemente politico e quelli dei registi del cinema realista. Come scrive Hushang Golmakani:

293 *Ibidem.*

Il problema della povertà rimaneva particolarmente scottante, poiché contraddiceva la propaganda che a gran voce proclamava il raggiungimento del progresso e dello sviluppo. *Gav* ["La vacca", 1968] di Dariush Mehrju'i poté uscire nelle sale con l'aggiunta, all'inizio del film, di una didascalia che datava gli avvenimenti a quarant'anni prima. *Marsiyeh* ["Requiem", 1974] di Amir Naderi, che mostrava la vita dei bassifondi di Tehran, fu proibito per tre anni. *Dayerehye Mina* ["Il circolo di Mina", 1974], un altro film di Mehrju'i con inequivocabili scene di povertà e di disordini sociali, non uscì per svariati anni.[294]

فیلمی که در این هفته بدون سر و صدا
از طرف هیئت سانسور توقیف گردید
آیادلیل منطقی برای این عمل موجود است؟

«Discriminazione e Censura – Senza fare troppo rumore, un film è stato bloccato dalla censura questa settimana!»

Tuttavia, la censura non poté impedire che i linguaggi cinematografici arrivati dall'Italia contagiassero le produzioni iraniane. Come afferma Manouchehr Shahsavari, furono molti i libri, gli articoli, le notizie e le informazioni tra gli anni '50 e '70 che mostrano l'influenza del cinema italiano sul cinema iraniano.[295] Questa influenza veniva assorbita dall'attitudine cinematografica iraniana, per cui le caratteristiche dei film italiani costituivano un parametro di confronto su cui si misurava il valore dei film iraniani:

> Guardavamo i film americani, inglesi o francesi, e anche questi film hanno esercitato un'influenza, però la massima influenza si ha quando si sente che c'è qualcosa in comune. Quando parliamo di film americani, come ad esempio un Western, ne apprezziamo le caratteristiche cinematografiche, ne apprezziamo gli aspetti umani e drammatici, e sicuramente ne traiamo qualcosa, ma non lo sentiamo davvero vicino a noi. Invece, ad esempio il film *Roma città aperta* è molto vicino a noi e lo sentiamo come se fosse nostro; forse in quegli anni non abbiamo vissuto la guerra come l'Italia, ma dopo la rivoluzione siamo

294 Houshang Golmakani, *L'Iran e i suoi schermi*, Venezia, Marsilio Editori, 1990, p. 108.

295 A conferma delle dichiarazioni di M. Shahsavari si possono menzionare tutti gli articoli citati pubblicati nelle riviste dell'epoca presenti nel corpo della tesi. Inoltre sull'argomento si rimanda a *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, trad. in persiano *Pasolini az zaban Pasolini*, A. Najafi, Teheran, Negare Aftab, 1338/2009.

stati in guerra con l'Iraq per otto anni. Quando c'è una forma di empatia si presta più attenzione, e con i film italiani esiste questa empatia.[296]

Riassumendo, la censura negli anni '50 rappresentò un serio ostacolo all'importazione di film italiani, ma il problema andò via via risolvendosi negli anni successivi; tuttavia nuove resistenze erano rappresentate dagli intellettuali oppositori e dal clero Sciita, che continuarono il loro cammino di opposizione allo Scià fino al rovesciamento della monarchia.

1.7.3- Gli intellettuali oppositori alle politiche dello Scià

La politica di Pahlavi II per modernizzare il Paese nel quadro del modello di sviluppo in dipendenza dall'Occidente, oltre ad aumentare l'autoritarismo e sopprimere l'opposizione, scatenò la reazione di gruppi politici e religiosi.[297]

Infatti, con la crescita dell'urbanizzazione e il miglioramento degli indicatori economici, nonché l'espansione delle relazioni con il mondo esterno, Mohammad Reza ordinò di creare due partiti politici nel Paese per preservare l'aspetto democratico. Per fare questo Manouchehr Eghbal creò il Partito Mellyion ("Nazionale"), composto da parlamentari, funzionari governativi e un certo numero di medici, e Alam creò un'altra organizzazione composta da intellettuali, artisti, scrittori e persino coloro che si rammaricavano del partito Tudeh (i comunisti). Ma gli 'obiettivi' di entrambi i partiti erano molto simili e la dialettica di entrambi era intrisa di adulazione nei confronti dello Scià, al punto che talvolta la gente comune li chiamava ironicamente Pepsi-Cola il primo e Coca-Cola l'altro.[298]

L'atmosfera aperta della politica del Paese era più una messinscena che una realtà, ragione per cui agli oppositori del regime non fu risparmiato nulla. Tuttavia guardando al cinema, nonostante l'opposizione dei gruppi religiosi e degli intellettuali, nei film non era presente un serio orientamento politico, inteso come strumento per esprimere obiezioni della società. In

296 M. Shahsavari, intervista di M. F. Abachi, 1397/2018.

297 Questo autoritarismo crebbe in modo drammatico dopo il colpo di Stato contro Mosaddeq, a motivo delle entrate petrolifere divenute il fattore chiave della politica del governo:
«Lo Scià Mohammad Reza si concentrava solo sulle questioni e decisioni pubbliche. […] Quando non esiste un meccanismo organizzativo per la gestione di una società e il processo decisionale è concentrato nelle mani di una sola persona, molti problemi vengono trascurati.» [Mahmoud Sari-Al Ghalam, *Eghtedar garayie irani dar asr Pahlavi (Iranian authoritarianism in Pahlavi era*), Tehran, Gandhi publication, 2018, p.189].
«محمدرضا شاه عموم مسائل و تصمیم سازی ها را به خود معطوف می کرد. […] وقتی سازوکارسازمانی برای مدیریت یک جامعه وجود نداشته باشد و تصمیم سازی در ذهن یک فرد متمرکز شده باشد، بسیاری از زوایای مسائل نادیده و مورد غفلت واقع می شوند.»

298 Nahavandi Houshang, Bomati Eves 2014, *Mohammad Reza Pahlavi, Akharin Shahanshah 1919-1980*, pubblicato da Ketab Crop, pp. 409-410, *Cit. cit.*, M. sari al-Ghalam, pp.189-190.

generale tra i movimenti politici[299] che si opponevano alle politiche del regime, nessuno di essi prese una posizione specifica nei confronti del cinema iraniano; il loro punto d'incontro era l'opposizione alle politiche dello Scià. Tra essi il clero Sciita e gli intellettuali islamici, pur senza un partito o un'organizzazione centralizzata, estesero la propria opposizione oltre che al regime anche al cinema. Infatti tradizionalmente i cleri Sciiti non erano d'accordo con il cinema.[300] È ben notare che, secondo l'analisi di altri studiosi iraniani, alcuni intellettuali avevano responsabilità nell'arretratezza dell'Iran, per via del dissenso verso le nuove forme culturali come il cinema. Questo dissenso verso il cinema ebbe comunque inizio solo quando il cinema iraniano aveva ormai ripreso vita propria. Dopo la rinascita del cinema iraniano nel 1327/1948 i film prodotti non rispondevano alle richieste sociali della gente, sancendo una momentanea arretratezza rispetto al teatro o alla letteratura, che pure aveva diffuso diffidenza tra gli intellettuali nei confronti del cinema.[301] Dall'altro lato quegli stessi intellettuali erano complici di tale arretratezza culturale, perché si opponevano a quello che era un potente

299 Le forze politiche opposte al regime di Pahlavi fino al 1978 erano:

1) Il partito nazionale guidato da Mosaddeq.

2) Il partito comunista iraniano (Tudeh).

3) La rete sotterranea islamica (la presenza dei rivoluzionari nelle moschee e in ogni zona di qualsiasi città si collegò con le due città religiose di Qom e Mashhad, artefici della rivoluzione del 1978).

4) Pensatori e intellettuali indipendenti, come Shariati, che lo Scià aveva soprannominato "Marxisti Islamici" nell'ultimo decennio del suo regno.

300 In generale le reazioni dei rappresentanti del clero Sciita rispetto al cinema erano negative, e si protrassero fino alla rivoluzione del 1979. Tale disapprovazione portava molti ad avere una bassa considerazione per coloro che gravitavano attorno al mondo cinematografico, il cui lavoro fu infatti considerato a lungo solo un passatempo, tanto che la maggior parte della persone non voleva vedere il proprio nome associato ad esso. [P. Ejlali, *op. cit.*, p. 115]. Proprio a questo contesto si rifece il tema del film iraniano *Haji Agha Actor Sinema* del 1312/1933 di Ovannes Oganian, che raccontava la storia di un regista alla ricerca di un tema per il suo film: l'assistente del protagonista gli rivela la disapprovazione del padre della propria moglie, Haji Agha, per chiunque voglia lavorare nel cinema. Il regista, grazie alla collaborazione di una persona che lavora per Haji Agha, rapisce quest'ultimo, ma segretamente riprende questa avventura per metterla nel film. Finite le riprese, il regista invita Haji Agha alla visione del film, e quando questi vede l'apprezzamento degli spettatori, muta completamente pensiero e finisce con l'abbracciare l'idea del cinema. [*Ibidem.*] La presenza delle donne sul set era un ulteriore elemento di allontanamento dei religiosi sciiti dal cinema. Anche in questo campo gli armeni furono i pionieri, come per *Abi va Rabi* con la recitazione di Siranush, *Enteghame Baradar* con la recitazione di Lida Matavosian, ed infine *Haji Agha Actore Sinema* con la recitazione di Asia Ghostanian e Zema Ohanians. [Cfr, J. Omid, *Tarikh-e sinema-ye Iran, 1279–1375 (La storia del cinema iraniano, 1900-1996)*, Tehran, Entesharat-e Rowzaneh, 1374/1995, pp. 42- 47].
Tra le prime attrici di film iraniani figura anche una donna musulmana, Sadighe Saminezhad, la quale collaborò nel film *Dokhtar Lor* di Sepanta. Nazok Kar citando l'intervista di Tahaminezhad, raccontò che Saminezhad, trentotto anni dopo aver girato *Dokhtar Lor*, continuava a rivivere l'incubo che fu per le la produzione della pellicola, un po' ridendone e un po' piangendo: ella ha infatti confessato che quando era in India per filmare le difficoltà che dovette affrontare furono tante, e in particolare ci fu un episodio durante il quale gli iraniani tradizionalisti della città di Kermani la colpirono con il lancio di alcune bottiglie. Da quel momento Saminezhad dovette essere sempre accompagnata da una guardia del corpo, così decise di non recitare in nessun altro film. [Zhinous Nazok Kar, *Naghsh zan dar Sinema-ye Iran (Il ruolo delle donne nel cinema iraniano)*, Tehran, Ghatreh, 1394/2015, pp. 111-112].

301 Mohammad Hossein Asayesh, *Mokhataban Sinema-ye Iran (Gli spettatori del cinema iraniano*), La rivista «Farabi», n. 37, estate 1379/2000, p. 99.

strumento per lo sviluppo della cultura, ovvero il cinema.

In generale il pensiero del partito comunista (Tudeh) era il più diffuso tra gli intellettuali e gli artisti oppositori, perché portava avanti una politica rivolta a tutti gli elementi della società: si rifletté nel cinema con le opere di due cineasti fondamentali del movimento New Wave, Farrokh Ghaffari e Ebrahim Golestan, i quali seppero dar voce alla realtà della vita iraniana.[302]

Il momento di maggior potere del partito Tudeh in Iran fu il periodo immediatamente successivo al regno di Reza Pahlavi I, perché il potere politico del successore non era ancora stabile, quindi i comunisti liberati dalle carceri dopo il shahrivar 1320/settembre 1941 potevano riprendere i piani di rovesciamento del potere. Il colonialismo europeo precedente era un ottimo motivo per divenire alleati del Blocco Sovietico nella lotta contro l'imperialismo, perciò uno dei più importanti obiettivi politici che il Partito comunista iraniano si era imposto era il «rovesciamento di Pahlavi e la costituzione di un governo rivoluzionario provvisorio.»[303], a cui sarebbero seguiti il sequestro di tutte le proprietà di compagnie straniere, il diritto di auto-definizione dei popoli, la confisca dei latifondi e la ridistribuzione delle terre ai contadini.

Durante la Guerra Fredda sempre sotto l'egida dell'alleato statunitense (che appoggiava il regime sia politicamente sia militarmente) le strategie adottate dallo Scià per combattere gli attivisti politici del partito Tudeh furono inizialmente slogan anti-comunisti di minaccia (di arresto), tuttavia le misure si inasprirono dopo il mancato assassinio dello Scià da parte di un'attivista nel 1337/1958.[304]

Un esempio di contrasto agli oppositori nel cinema fu l'arresto di Parviz Nouri Khatibi, giornalista e attore, al suo ritorno da Mosca. In realtà Nouri si era recato al Festival di

302 Questi due registi furono gli esempi più lampanti di compenetrazione tra politica e cinema, dal momento che prima d'iniziare le rispettive attività registiche erano stati membri del partito di sinistra dell'Iran. È interessante notare che entrambi vennero cacciati dal partito comunista appena dopo la realizzazione dei loro primi film; Golestan entrò nel 1320/1941 all'Università di Scienze politiche, abbandonò poco dopo gli studi per entrare nel partito Tudeh, per poi trovarsi in disaccordo con i dirigenti del partito e lasciare anche l'attività politica, finendo per lavorare per canali televisivi stranieri, realizzando reportage e servizi giornalistici. [Parviz Jahed, *Neveshtan ba Dorbin (Goftego ba Ebrahim Golestan) ["Scrivere con la videocamera (Intervista con Ebrahim Golestan)"]*, Tehran, Akhtaran, ,1394/2015, p. 17]. Nonostante per gli intellettuali fosse una sorta di moda entrare nel Tudeh, anche se non avevano conoscenze profonde del marxismo, Golestan affermò:

«Io conoscevo veramente il pensiero marxista, era una conoscenza approfondita che possiedo ancora oggi e non era un sapere di natura propagandistica.» [Ivi. p.107].

«شناختی که من داشتم شناخت خیلی درستی بود که هنوز با من مانده است. شناخت اساسی و نه تبلیغاتی.»

303 Elahe Kolai'i, *Estalinism va hezb-e Tudeh Irann (Stalinismo e partito Tudeh dell'Iran*), Markaz Asnad Enghelab Eslami, 1376/1997, p. 73.

304 Il partito Tudeh divenne illegale dopo l'assassinio dello Scià, e il secondo battaglione dell'esercito aveva il compito di scovare i membri del Tudeh o chiunque avesse inclinazioni di sinistra.

Bucarest in Romania per parteciparvi con il film *Varitey-e Bahari* (*Variety of Spring*), passando semplicemente per Mosca sulla via del ritorno in Iran, ma venne arrestato con l'accusa di avere contatti con i comunisti. Successivamente, nel 1333/1954, Nuori realizzò i film *Ghiam Pishevari* e *Naghlali*, entrambi a sostegno delle politiche del regime, come a farsi perdonare gli "errori" politici precedenti[305]:

> Parviz Khatibi, dopo la scarcerazione, realizzò *Ghiam Pishevari* per compensare il precedente film, nel quale ridicolizzò il Movimento Democratico dell'Azerbaigian. Ma il risultato del suo lavoro nel giorno 31 Azar, che fu mostrato per l'anniversario della repressione del movimento, fu un fallimento al botteghino e attirò critiche.[306]

> پرویز خطیبی پس از آزادی از زندان ، برای جبران مافات فیلمی به نام قیام پیشه وری را می سازد ودران جنبش فرقـه دموکرات آذربایجان را به مسخره می گیرد. اما حاصل کـارش کـه از روز ۳۱ آذر(سـالروز سـرکوب جنبش) بـه نمـایش درمی اید باشکست تجاری و انتقاد تند منتقدان روبه رو می شود.

A conferma di quanto detto, esiste un altro documento [la lettera n° 1/14052/39251 del 5/11/1333 (25/1/1955)] redatto dal Ministro della Guerra, Abdollah Hedayat, che presentava al Primo Ministro un rapporto sul film *Majeray-e Zendegh*i (*L'avventura della vita*) diretto da Nusrat al-Mohtasham, evidenziandone i contenuti ravvisati di stampo comunista.[307] Ad ogni modo, tornando al discorso di Tudeh, dopo essere stati dichiarati sovversivi, i membri del partito Tudeh agirono di nascosto; il partito subì le rappresaglie del SAVAK[308], che rimproverava o puniva qualsiasi rappresentazione della realtà sociale e ideale di un modello di vita diverso, con il pretesto di essere promozione di precetti comunisti. A questo riguardo Majid Mohseni, che era un regista attivo nella sfera dei Film Farsi, interrogato se i suoi film ispirassero la felicità, rispose:

> Nei miei film non si mostrava il furto. C'erano anche i limiti politici. Se fossimo stati in errore, avrebbero detto che eravamo comunisti.[309]

> فیلم‌های من دزدی و پدرسوختگی را رواج نمی داد.تازه محدودیت‌های سیاسی هم وجود داشت، اگر پا را کج می گذاشتیم می‌گفتند فلانی کمونیست است.

305 A. A. Keshani, *op. cit.*, p. 134.

306 La rivista mensile «Film», n. 240, 20/6/1378 (11/9/1999), p. 7.

307 Ali Akbar Aliakbari, Iraj Mohammadi, *Asnadi az Sinema, Moseghi va teatr dar Iran (1300- 1357), [Documenti di musica, cinema e il teatro (1921- 1978)]*, vol 2, Teheran, Vezarat Farhang va Ershad Islami, 1379/2000, p. 573.

308 Il SAVAK era l'Organo Nazionale per la Sicurezza e l'Informazione dell'Iran, attivo tra il 1957 e il 1979.

309 La rivista mensile «Film», n. 96 del mehr 1369/settembere 1990, p. 12.

In effetti realizzare film con temi politici procurava problemi, sia che si volesse propagandare le politiche del regime (con reazioni negative degli oppositori del regime) sia che si volessero denunciare i problemi sociali (con reazioni da parte dello Stato, tramite censura e sequestro del film). Ataollah Zahed fu un altro esempio di regista osteggiato per un suo film, più precisamente *Cheshm Be Rah* del 1337/1958, che venne requisito e censurato, in particolare per le scene che mostravano le zone povere della città; egli dichiarò:

> Era la trentacinquesima notte di proiezione del film, io ero seduto nell'azienda "Karevan Film", quando squillò il telefono. Il Sig. Haghgo, il direttore interno del cinema "Iran", mi disse di presentarmi lì quella sera, perché Eshagh Zanjani, il direttore del cinema, voleva parlarmi della produzione di un nuovo film. Alla fine del film mentre la gente usciva, Haghgo andò da un uomo che aveva un lungo cappotto, indicando me; quell'uomo mi chiese "Lei è il regista del film?", e alla mia risposta affermativa si presentò come il colonnello Malek Esmaeili, capo dell'Ufficio dei Pubblici Esercizi, gridando con rabbia: "Perché ha realizzato un film comunista? Che cosa sono quelle robacce comuniste che mostra alla gente?"[310]
>
> شب سی و پنجم نمایش فیلم چشم براه بودومن درکاروان فیلم نشسته بودم که تلفن زنگ زد. آقای حقگو-مدیرداخلی سینما ایران بود- گفت امشب بیایید اینجا، آقای اسحاق زنجانی (مدیر سینما ایران) می خواهددرموردفیلم آینده‌اتان با شماصحبت کنند.رفتم. فیلم که تمام شد و درحالی که مردم داشتند از سینما بیرون می رفتنددیدم حقگو رفت به سمت یک نفر که پالتوی بلندی به تن داشت و به سمت من اشاره کرد. [...] آن آقا جلوآمدوپرسید: کارگردان این فیلم شما هستید؟، گفتم بله، گفت: من سرهنگ ملک اسماعیلی رئیس اداره ی اماکن هستم،وناگهان پرید به من که: این چه فیلمی است درست گرده ای؟ این مطالب کمونیستی چیست که در حلق مردم میریزی.

Un altro film sequestrato dal SAVAK fu *Jonob-e Shahr* di Ghaffari[311], la cui sceneggiatura era stata scritta da Jalal Moghaddam sul suo libro *Meydan Edam* (*Campo di esecuzione*). A causa delle scene nelle zone povere il film venne requisito nel terzo giorno della sua proiezione.[312] Il film stava in realtà venendo apprezzato, come disse Ghaffari:

> In 5 giorni e dopo la proiezione in sei sale cinematografiche, il film è stato ben accolto dal pubblico […] Molti mi hanno detto che si sono sentiti ispirati da un film del genere […] Era il quarto o quinto giorno di proiezione pubblica del film, quando arrivò la notizia dal cinema "Metropol" del quartiere "Lale Zar No" che la polizia municipale di Teheran stava vietando la proiezione del film. La moglie di uno dei miei amici era la figlia del nipote del Primo

310 Ivi, n. 240, 20/6/1378 (11/9/1999), p. 8.

311 L'importanza di Ghaffari nel cinema iraniano si affermò negli anni seguenti, quando divenne il responsabile del festival di Teheran e della celebrazione della cultura e dell'arte di Shiraz. Al tempo di *Jonob e Shahr* aveva già abbandonato l'ideologia comunista.

312 *Ibidem.*

Ministro, il dottor Eghbal, e grazie a questa signora riuscimmo a contattare Eghbal.[313]

درپنج روز با نمایش در شش سینما [فیلم] با استقبال روبرو شد. [...] خیلی ها گفتند آقای غفاری اگه این فیلم شما درست بشه و کارش بگیره ما دلمون قرص تر میشه تا ازراه خوددست برداریم و فیلم های متفاوت بسازیم.[…] روزچهارم یا پنجم نمایش عمومی فیلم بودکه از سینِما «متروپل» درلاله زارنو خبرکردندکه شهربانی گفته فیلموبردارید. یکی ازدوستان من خانمی داشت که (دختربرادرزاده دکتراقبال، نخست وزیر) که ما بوسیله این خانم بادکتر اقبال تماس گرفتیم.

Fu quindi organizzata una nuova valutazione del film, ma quando tutti furono riuniti e le prime scene venivano proiettate, per sbaglio fu rovesciato un bicchiere addosso al colonnello Baatman Ghelich, presente a nome delle autorità; il colonnello si inalberò, prese e se ne andò via, decretando che il blocco del film fosse giusto. La pellicola rimase poi per tre anni presso il SAVAK. Ghaffari disse:

Dopo tre anni, quando ci hanno restituito il film (il negativo e 6 positivi del film), abbiamo visto che era danneggiato. Alcune scene, come quella dei vincoli o dell'uomo che cade dall'impalcatura, erano state tagliate. Abbiamo chiesto al SAVAK, ma hanno risposto che il film non era stato sotto la loro custodia, e lo stesso dichiarò la polizia comunale. Non ci si capiva chi ne fosse stato il responsabile.[314]

پس از سه سال که فیلم، نگاتیو و شش پوزتیو وزوائد آن- راش ها- را پس دادند، دیدیم که همه چیزراداغان کرده اند. صحنه‌هایی از فیلم رابریده بودند،مثل صحنه‌های کوچه‌ها که می‌گفتند نبایستی دیده شود، یا صحنه مربوط به مردی که از داربست افتاده بود و چیزهای اینطوری. وقتی سووال کردیم، ساواک گفت فیلم دراختیارشان نبوده و شهربانی هم گفت دست نداشتیم. معلوم نبود کی دست زده است.

Infine, una versione restaurata del film ottenne il permesso di essere mostrata, seppure con un altro titolo e senza il nome del regista nei titoli di testa.[315]

Per più ragioni, grazie alle strategie culturali di Pahlavi, gli intellettuali della sinistra finirono isolati oppure dovettero piegarsi alle politiche del regime; questo processo si attenuò con l'arrivo di Farah, la quale concesse più libertà all'attività dei registi che cercavano di fare un cinema diverso. Infatti, gli intellettuali iraniani credevano che il cinema commerciale persiano di quell'epoca fosse un simbolo di regressione mentale per la gente, come ha scritto Akbari:

In questi ultimi anni il cinema iraniano, grazie alle produzioni di alcuni film da parte dei registi giovani, è cambiato nella forma e nella tecnica, ma non dal punto di vista del contenuto, tranne il film *Gav* e pochi altri. Tra tutte le diversi classi sociali e gruppi etnici

313 H. R. Sadr, *op.cit.*, pp. 182.
314 Ivi, p. 183.
315 La rivista mensile «Film», n. 240, 20/6/1378 (11/9/1999), p. 8.

dell'Iran, il cinema aveva mostrato quasi solamente la vita del Lumpen[316] e, in una certa misura, la vita della povera borghesia.[317]

سینمای فارسی در چند سال اخیربا چند فیلم جدید که توسط کارگردانان جوان کـارگردانی گردیـده از نظـر تکنیـک و فـرم تغییراتی کرده ولی از لحاظ محتوی و موضوع بجز فیلم گاو و یکی دوفیلم دیگرنه تنهـا هیچگونـه تغیـیری دیـده نمی‌شـود بلکه زندگی لمپن- خرده بورزوا با تکنیک و فرم بهتر، بطرز موثرتری به نمایش گذاشته شده است.

Uno dei temi comuni nei film popolari persiani di quell'epoca era il cambiamento di livello sociale, ma solitamente, dopo il vano tentativo di un avanzamento sociale, i protagonisti tornavano ad essere soddisfatti del livello precedente. Alcuni critici hanno creduto, per ovvie ragioni, che queste scelte fossero dettate dalla politica del regime per contrastare il pensiero comunista, portatore di speranza tra la gente meno abbiente. Keshani, sinteticamente ma lucidamente, riguardo al film *Ghorbone Khodam* di Majid Mohseni del 1341/1963 scrisse che il film stabilisce che ogni persona di qualsiasi categoria sociale, ma in particolare i poveri, debba rimanere nella propria classe.[318]

Insomma, la situazione politica e sociale poco stabile fu la ragione di uno stretto controllo sulla sfera culturale del Paese, attorno alla quale gravitavano i portavoce dell'opposizione al regime, sia religiosi sia laici.

Come già accennato, un altro tipo di oppositori rispetto al cinema era rappresentato dal clero Sciita: si può affermare che il processo di modernizzazione imposta (la creazione dello Stato dall'alto) abbia provocato l'islamismo[319], che è stato radicato nel Paese per molti anni. Ciò ha portato alla diffusione di sostenitori di varie frange islamiche, che essenzialmente stroncavano il cinema perché ritenuto responsabile di corruzione e occidentalizzazione. Di fatto, nel periodo dello Scià la disapprovazione per il cinema da parte del clero Sciita diede vita al preconcetto nella mente delle persone tradizionaliste che esso fosse uno strumento peccaminoso, dal quale convenisse tenersi lontani; a fronte di quanto appena detto è quindi lecito domandarsi come abbia fatto il cinema a farsi accettare in Iran.[320] Nel periodo di

316 Nel periodo di Pahlavi venivano definiti "Lumpen" coloro che conducevano una vita semplice e povera e non possedevano alcuna intelligenza o coscienza di classe.

317 Aliakbar Akbari, *Lompanism*, Tehran, Sepehr, 1352/1973, p. 116.

318 A. Keshani, *op. cit.*, p.142.

319 Nel periodo dello studio il movimento islamico in Iran raccoglieva frange diverse, la cui maggior parte era opposta allo Scià, fino alle più estremiste che si rivolsero alle armi per ribaltarlo. Naturalmente la battaglia armata non fu mai approvata pubblicamente dall'Imam Khomeini, il fondatore della Repubblica Islamica. Tra le varie sfere dell'Islamismo si possono menzionare le seguenti 1) Islamismo integrato con la corrente comunista; 2) Islamismo integrato con il liberalismo (nazionalismo); 3) Islamismo integrato con la guerriglia (Mojahedin) (4) Islamismo giurisprudenziale (la corrente guidata dall'Imam Khomeini).

320 Il cinema nella società tradizionale iraniana non aveva la legittimità etica per essere accettato, e di conseguenza cambiare la situazione non fu un facile compito. Per esempio, la prima sala di Sahaf Bashi

Mohammad Reza le opposizioni da parte dei rappresentanti del clero Sciita assunsero una sfumatura politica: essi volevano osteggiare i piani di sviluppo del paese, incamminato verso una modernizzazione occidentale. Le parole di Falsafi[321] sono molto esplicite:

> Perché l'Europa non vuole insegnarci a costruire missili o altre tecnologie, ma al contrario ogni giorno ci incoraggia a costruire sale cinematografiche, teatri e discoteche?[322]

> چرا دنیای اروپا نمی‌آید موشک ساختن و یا سایر علوم را به ما بیاموزد، ولی در عوض روز بـه روز مـا را تشـویق بـه ساختن سینِما و تماشاخانه و کاباره و ... می کند.

Un altro esempio di ingerenza del clero Sciita rispetto al cinema è documentato in un rapporto del SAVAK sulla presenza di Gina Lollobrigida in Iran e l'operazione rivoluzionaria del 1342/1963. Nel documento è scritto che il clero sciita utilizzò la presenza di Gina Lollobrigida nel paese, assieme all'importanza che giocò nell'incontro tra lo Scià e i rivoluzionari, come arma per attaccare politicamente il sovrano attraverso varie dichiarazioni e pubblicazioni.[323]

Tranne i centri religiosi come Qom, che fino al 1348/1969 non ebbe neppure un cinema, in tutte le altre città erano state costruite sale cinematografiche. Infine anche Qom, con la promessa degli amministratori locali di mostrare solo film educativi, permise la costruzione del cinema "Darvaze Talaie Qom". Anche in questo caso, tuttavia, gli enti religiosi osteggiarono questa scelta come una politica imposta dal regime, e il clero Sciita intraprese delle azioni per ostacolare il cinema, in particolare quando venne proiettato il film *Khaneh Khoda* (*La casa di Dio)* del 1345/1966**,** incentrato sulle condizioni dello Haji e diverse questioni relative alla religione islamica. Abolghasem Rezaei, regista del film, disse che i clericali in quel tempo non appoggiavano il film perché sapevano che avrebbe avuto un gran successo e che avrebbe potuto incoraggiare le persone a non andare più in moschea.[324]

---

inaugurata nel 1283/1904 in via Cheragh Gaz fu attiva solo per un mese. Alcune malelingue che consideravano il cinema un'istituzione irreligiosa si appellarono a Sheikh Fazlollah Nouri (un prominente membro del clero Sciita), che con una fatwa (la fatwa è una presa di posizione o un'interpretazione di forte valore che un'autorità religiosa può prendere in merito a questioni che ruotano attorno alla legge islamica) proibì il cinema, per quanto concerneva i precetti islamici. [J. Omid, op. cit., p. 23].

321 Mohammad Taghi Falsafi fu un Ayatollah e predicatore iraniano molto attivo contro il regime di Mohammad Reza II.

322 A. Keshani, *op. cit.*, pp. 127-128.

323 Verbale del comitato Eco del 1342 (1962), Markaz Pazhohesh hay-e enghelab eslami (Political Studies and Research Institute), [www.psri.ir].

324 Shahrokh Gholestan, *Fanus Khial*, Sragozasht Sinamaye Iran da BBC, Kavir, 1374/1995, p. 121. Veniva inoltre erroneamente affermato che il film fosse stato realizzato da Jala-e-Moghaddam, circostanza sulla quale ci rimane un commento di Golestan:

«In realtà è stato Rezaei a realizzare *La casa di Dio*, anche se alcuni libri hanno scritto che era stato Jalal-e-

Nonostante lo Scià si ritenesse una persona religiosa, l'opposizione decisa del clero aveva obbligato lo Stato a combattere contro "l'estremismo nero". Il clero Sciita considerava lo sforzo cinematografico per la produzione di opere a tema religioso un tentativo patetico di avvicinare gli ecclesiastici islamici al cinema. A volte anche il regime reagì propagandisticamente contro il clero Sciita, come ad esempio con l'imitazione della voce dell'Ayatollah Falsafi nel doppiaggio del film italiano *Quanto sei bella Roma*. Hamid Naficy scrisse che i doppiatori stavano schernendo deliberatamente i valori tradizionali, a favore degli atteggiamenti occidentali:

> La religione non era esplicitamente condannata, ma spesso era ridicolizzata mostrandone una struttura stupida e dei membri volgari e sciocchi.[325]

> دین با آنکه آشکارا محکوم نمی شد،اغلب به واسطه ساختار استهزا آمیز طرح داستان و منترهای لوده، ابله، بی‌منطق و متحجر خوار شمرده می شد.

Ad ogni modo, in generale nel periodo di Pahlavi II il clero Sciita rimaneva per la maggior parte contrario al cinema, sia nazionale che straniero, e in questo si trovava in linea con altri movimenti di opposizione.[326] I fedeli venivano quindi istigati a tenersi lontano dalle sale e dai film, che venivano ritratti come un simbolo dell'Occidente e della modernizzazione dello Scià. Tanto gli intellettuali quanto i rappresentanti del clero Sciita erano, quindi, decisamente un fattore che rimava a sfavore dei film stranieri in Iran, inclusi quelli italiani.

1.8- Conclusione

Lo scopo di questo Capitolo è stato illustrare la situazione dell'Iran nel periodo dello studio ed evidenziare gli elementi che agirono a favore o a sfavore della presenza del cinema italiano in Iran. Come è stato esaminato nel Capitolo, con l'introduzione dei petroldollari nel budget del Paese l'urbanizzazione aumentò. Inoltre, con l'applicazione dei piani di sviluppo e di modernizzazione del Paese aumentò anche il numero di sale cinematografiche e crebbe il livello sociale degli spettatori, tra cui figuravano gli amanti dei film italiani. In sostanza, i rapidi cambiamenti economici che portarono denaro alla società e alle persone, assieme

---

Moghaddam, il quale non sapeva nulla di questo copione o di questa produzione.» [P. Jahed, *op. cit.*, p. 122].
«فیلم خانه خدارا اون [رضائی] درست کرده بود. بعد توی یکی دوتا کتاب مزخرف نوشته‌اند جلال مقدم درست کرده.جلال مقدم اصلاً روحش خبر نداشت از این کار.»

325 H. Naficy, *op.cit.*, p. 41.

326 Di fatto, dopo la rivoluzione islamica questo strumento di divertimento riprese la sua vita regolamentato secondo una legge nuova conforme ai principi del clero Sciita.

all'aumento del livello di alfabetizzazione tra gli spettatori, diedero vita ad un nuovo spazio per i film stranieri, ed in particolare per quelli italiani. L'impossibilità per gli spettatori di assistere a scene a sfondo sessuale era un altro limite della società tradizionale, che i film italiani consentivano di superare. La strategia di modernizzazione del regime emergeva anche dai film iraniani e dal permesso di proiezione per molti film stranieri; i piani dello Stato volevano una modernizzazione veloce, e la visione di film era uno dei modi più rapidi per fare conoscere la cultura occidentale alla popolazione.

I film stranieri e italiani importati in Iran incontrarono l'opposizione di due gruppi distinti: il clero, e gli intellettuali. Gli ecclesiastici non furono mai favorevoli al cinema, e imposero una sorta di divieto ai propri seguaci. L'opposizione degli intellettuali era diversa, perché la loro critica era rivolta ai film volgari, tanto stranieri quanto iraniani, e quindi criticarono molti film comici italiani e iraniani; essi erano tuttavia favorevoli ai film stranieri di alto livello, ed in particolare ai film dei grandi maestri italiani. Tra questi intellettuali spiccavano Farokh Ghafari (fondatore della Kanon Film, grazie alla quale furono mostrati moltissimi film italiani) ed Ebrahim Golestan:

> Ghaffari prendeva i film italiani dall'Associazione Iran e Italia, e prendeva i film francesi dall'Ambasciata Francese.[327]
>
> غفاری از انجمن ایران و ایتالیا فیلم‌های ایتالیایی می‌گرفت و از سفارت فرانسه، فیلم‌های فرانسوی.

Esisteva anche uno strumento adoperato dallo stato per limitare la proiezione di alcuni film stranieri (inclusi quelli italiani), ovvero la censura. Essa però si affievolì negli anni '60 e '70, non rappresentando più un ostacolo serio per i film importati dall'Italia. Così, in generale la fioritura del mercato dei film italiani continuò fino alla rivoluzione iraniana, con ottimi numeri di spettatori.

327 P. Jahed, *op.cit.*, p. 133.

Capitolo 2:

I risultati della diplomazia pubblica

2.1- Introduzione

2.1.1- Una breve spiegazione sugli sforzi diplomatici tra i due paesi

Secondo la World theory e il modello centro-periferia, come delineato nell'introduzione, sia l'Iran che l'Italia al tempo della Seconda guerra mondiale si trovavano in una regione lontana dal centro (gli Stati Uniti): ciò in Iran portò ad un aumento dell'autoritarismo dello Scià, mentre l'Italia doveva ricostruire sulla base di un governo democratico le macerie lasciate dalla guerra.

Entrambi i Paesi erano alleati del Blocco Occidentale, sotto l'egida degli Stati Uniti, e la loro relazione si intrecciava sempre più. Nel frattempo la diplomazia pubblica svolgeva il ruolo di variabile mediatrice (secondo il primo principio menzionato nell'introduzione) nel processo di creazione dello Stato in Iran (lo sviluppo delle relazioni politiche e culturali sono sia i requisiti che i risultati di questo processo), intesa a riprendere i rapporti culturali nel Paese. È stato precedentemente menzionato che prima del colpo di Stato contro Mosaddeq l'aspetto politico del processo di creazione dello Stato nazionale in Iran era positivo, ma successivamente e con l'aumento delle entrate petrolifere esso poté solo migliorare: in altre parole, la crescita politica del Paese si arrestò, ma i redditi petroliferi accelerarono la crescita economica del Paese. Questi nuovi introiti permisero al regime di organizzare programmi culturali, sebbene alcuni studiosi considerino la loro espansione un'azione volta all'occidentalizzazione del Paese, mentre altri ritengano che ci fosse dietro soltanto un fine propagandistico. In ogni caso, la creazione di vari festival, in particolare il Festival del Cinema di Tehran, è un esempio dello sforzo culturale svolto dal regime Pahlavi. Per questi motivi il presente Capitolo illustra brevemente i risultati di alcune attività italo-iraniane nel campo della diplomazia pubblica che hanno favorito l'espansione dei film italiani in Iran attraverso il doppiaggio dei film italiani in persiano (che è stato il fattore principale

nell'espansione dell'importazione di film in Iran); in seguito si analizzeranno le condizioni prevalenti nel cinema italiano e l'insieme di azioni che hanno aumentato la quantità di produzioni cinematografiche; infine esamineremo il Festival del Cinema di Tehran e gli sforzi del Paese per espandere la diplomazia culturale.

Durante la Seconda guerra mondiale le relazioni tra Iran e Italia erano state troncate, come sancito dall'Accordo Tripartito firmato da Iran, Regno Unito e Unione Sovietica il 29 Gennaio 1942, ma a fine guerra, nel 1946, esse vennero ristabilire[328], e un primo trattato di amicizia venne firmato a Tehran nell'ottobre 1950.

In generale, gli spostamenti degli studenti e le borse di studio, le relazioni di natura scientifica, culturale, archeologica, educativa, il turismo, le comunicazioni mediatiche e le mostre, sono alcuni dei temi che i governi affrontano in termini di diplomazia pubblica[329]. Nel caso di questi due Paesi, si entrò in una nuova fase grazie alla concessione da parte del Governo italiano di borse di studio per studenti iraniani; ad esempio, il Governo italiano accettò nel 1954 sei volontari iraniani per seguire un percorso di studio gratuito presso un'istituzione scolastica italiana.[330] Il numero di queste borse di studio crebbe con l'espansione delle relazioni commerciali tra i due Paesi, e ne seguì un aumento nel numero di studenti iraniani che seguivano percorsi di studio artistici o scientifici in università italiane. Tra questi studenti figurano personalità eccezionali in campo artistico, come Sohrab Sepehri[331] o Morteza Hannaneh. La presenza di questi studenti è molto importante rispetto all'importazione di film dall'Italia e alle relazioni tra i due paesi, dato che si occupavano loro della traduzione dei dialoghi in farsi e del doppiaggio.

Nel febbraio 1954 fu firmato un altro trattato su commercio, permanenza e navigazione tra Iran e Italia, con il quale le parti si impegnavano a consolidare le relazioni economiche e

328 Dopo avere instaurato nuove relazioni, Fatollah Pakravan servì da primo Ministro plenipotenziario (وزیر مختار در ایتالیا), e in seguito fu Ambasciatore dell'Iran fino al 1948.

329 Nella sfera della diplomazia pubblica tra i due Paesi esistono tante attività, però come esempi si possono citare l'insegnamento della lingua italiana all'Università di Tehran nel 1956, l'organizzazione di competizioni culturali e letterarie (come la competizione letteraria tra le relazioni storiche tra Iran e Italia tra i secoli XII-XVII del 1959), attività archeologiche in diverse regioni dell'Iran (in Sistan, Khorasan, Azerbaijan, Firoozkooh e altre) e l'installazione di corsi di lingua persiana alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma nel 1975. Anche l'Istituto per il Medio ed Estremo Oriente (I.S.M.E.O) giocò un ruolo chiave nelle attività culturali ed archeologiche. Questa istituzione, fondata nel 1933 per lo sviluppo delle relazioni tra l'Italia e i paesi dell'Asia, compì passi significativi per lo sviluppo delle relazioni con l'Iran, come l'allestimento dell'Esibizione internazionale di arte iraniana a Roma nel 1956, l'invio di squadre archeologiche in Sistan nel 1960 (che esplorarono diverse aree, tra le quali Shahr-e Sukhteh), o il restauro dei monumenti di Persepolis e Isfahan.

330 E. Fayyazi, *op. cit.*, p. 211.

331 Sohrab Sepehri fu un celebre pittore, poeta e scrittore iraniano.

marittime, e che permetteva inoltre ai cittadini di entrambi i Paesi di viaggiare liberamente sul suolo dell'altro. Comunque il 1957 a segnò l'apice delle relazioni diplomatiche tra i due Paesi: l'accordo petrolifero tra la National Iranian Oil Company e l'ENI (si veda il Capitolo 1) stava volgendo al termine, quando il Presidente della Repubblica italiana Giovanni Gronchi si recò a Tehran su invito dello Scià per negoziare questioni come il petrolio e il futuro sviluppo degli accordi tra i due Stati. A seguito di questi colloqui, il 24 novembre 1957 una delegazione affaristica italiana composta da 5 dirigenti di grandi banche e rappresentanti di 20 aziende e fabbriche italiane si recò a Tehran. Per ricambiare la visita del Presidente Gronchi, Mohammad Reza Pahlavi compì a sua volta un viaggio in Italia nel 1958, durante la quale molti accordi culturali e commerciali vennero firmati. Tra di essi si può ricordare l'accordo culturale in 13 articoli (firmato dai due Ministri degli Esteri, Ali Asghar Hekmat e Amintore Fanfani), che sanciva l'espansione delle relazioni culturali, l'organizzazione di mostre di arte, lo scambio di studenti e professori, la pubblicazione di opere scientifiche e letterarie, esenzioni fiscali per le istituzioni culturali e didattiche, e la creazione di strutture per i viaggi degli studenti.[332] Quel viaggio fu, in conclusione, uno dei passaggi più importanti nello sforzo dei due Paesi per promuovere la diplomazia pubblica e le reciproche relazioni culturali.

ACCORDO CULTURALE FRA L'ITALIA E L'IRAN

IL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA ITALIANA

E

SUA MAESTA IMPERIALE LO SCIAHINSCIÀ DELL'IRAN,

desiderosi di promuovere un sempre maggiore sviluppo delle relazioni fra i due Paesi nel campo culturale, artistico, scientifico e tecnico e di rafforzare i legami di amicizia tra loro esistenti,

hanno deciso di concludere un Accordo culturale ed hanno a tal fine designato quali plenipotenziari:

IL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA ITALIANA:

Sua Eccellenza AMINTORE FANFANI, *Presidente del Consiglio dei Ministri e Ministro per gli affari esteri;*

SUA MAESTA IMPERIALE LO SCIAHINSCIÀ DELL'IRAN:

Sua Eccellenza ALI ASGHAR HEKMAT, *Ministro per gli affari esteri,*

i quali, dopo essersi scambiati i loro Pieni Poteri, trovati in buona e debita forma, hanno convenuto quanto segue:

Accordo Culturale fra l'Italia e l'Iran, 1958.

Nei primi anni del decennio '60 le relazioni tra Italia e Iran entrarono in una fase di stagnazione, che può essere definito il periodo con le minori relazioni politiche ed economiche tra i due Paesi dalla Seconda guerra mondiale. Le ragioni di questo significativo declino nelle relazioni tra le due parti vanno cercate nei problemi interni che dovevano

332 A. Azghandi, *op. cit.*, pp. 439- 440.

affrontare: da un lato l'Italia era nel pieno della crisi vissuta dal Governo Aldo Moro[333], e dall'altra il regime Pahlavi era sottoposto alla pressione americana per compiere riforme e aprire gli ambienti politici e sociali creati con la Rivoluzione Bianca del 1962[334], ma allo stesso tempo incontrava forti resistenze da parte dei suoi oppositori. L'apice del conflitto in Iran si raggiunse il 5 Giugno 1963.[335] Dopo la crisi politica interna del 1963 l'Iran visse maggiori sviluppi sociali ed economici grazie in gran parte all'aumento delle rendite petrolifere, i cui ricavi totali ammontarono a 555 milioni di dollari nel 1963, 958 milioni nel 1968, 1,2 miliardi nel 1971, 5 miliardi nel 1974, e, con il quadruplicamento del prezzo del petrolio, nel 1976 i ricavi annui si impennarono fino a circa 20 miliardi di dollari.[336] Da questa crescita economica derivarono il terzo e il quarto piano di sviluppo, che portarono alla costruzione di grandi dighe, all'allargamento di porti, allo sviluppo della rete ferroviaria e delle strade asfaltate. In questi anni anche gli intrattenimenti di massa si svilupparono, con la vendita di biglietti nei cinema che passò da 20 a 110 milioni.[337]

Il ritorno della stabilità nei due Paesi coincise con rinnovate relazioni reciproche. Nell'aprile 1964 il Ministro degli Esteri italiano Giuseppe Saragat si recò a Tehran su invito del Governo iraniano, e nel settembre 1970 vi fu una seconda visita del Ministro degli Esteri italiano, ora Aldo Moro, in Iran. Moro venne invitato da Ardeshir Zahedi, il suo omologo iraniano, per discutere importanti sviluppi in campo culturale, politico ed economico:

> L'accordo di cooperazione scientifica e tecnica per l'espansione della collaborazione tra Iran e Italia, i cui negoziati erano iniziati l'anno scorso, è stato firmato durante lo stesso viaggio. Inoltre, le due parti hanno concordato di avviare una commissione mista, prevista nell'accordo

333 La crisi economica che investì l'Italia all'inizio degli anni '60 venne comunque risolta in tempi non troppo lunghi, quando il Governo Aldo Moro riuscì finalmente a farvi fronte con l'implementazione di alcuni programmi economici. [E. Fayyazi, *op. cit*, p. 137].

334 Tra il 1953 e il 1959 gli americani donarono quasi 900 milioni di dollari all'Iran e tra il 1960 e il 1962 fornirono al Paese ulteriore assistenza, sottoposto a riforme politiche ed economiche, per esercitare pressione sullo Scià affinché portasse avanti i progetti della Rivoluzione bianca. [Homayoon Katouzian, *The Political Economy of Modern Iran, Despotism and Pseudo – Modernism (1926 - 1979)*, trad. in persiano da M. R. Naficy, K. Azizi, *Eghtesad Siasi dar Iran az mashrote ta payan selsele Pahlavi* (*Economia politica dell'Iran, dalla Rivoluzione costituzionale persiana alla fine della monarchia di Pahlavi)*, Tehran, Nashr Markaz, 1374/1995, p. 370].

Inoltre, per via della Rivoluzione bianca gli oppositori guidati dall'Ayatollah Khomeyni lanciarono una forte protesta nel 1963. In seguito alla rivolta del 5 giugno i leader del partito del Fronte Nazionale vennero arrestati e Khomeyni fu costretto all'esilio prima in Turchia e poi in Iraq; l'ordine venne infine ristabilito dallo Shah. [E. Abrahamian , *op. cit*., p.524].

335 E. Fayyazi, *op. cit*, pp.134-135.

336 E. Abrahamian. *op. cit.,* p. 525, [Statistiche da Iran Planning and Budget Organization, Statistical Yearbook 1977].

337 Ivi, p. 526.

culturale dell'8/09/1337 (29/11/1958) a Roma.[338]

موافقت نامه همکاری‌های علمی و فنی ایران و ایتالیا بمنظور گسترش همکاری‌های وسیعتر و متنوع تر که مذاکرات مربوط به آن از سال گذشته آغاز شده بود در جریان همین مسافرت بامضا رسید و همچنین طرفین موافقت نمودند که به تشکیل کمیسیون مشترک ایران و ایتالیا که در موافقتنامه فرهنگی مورخ 8/9/1337 منعقد دررم پیش‌بینی شده است مبادرت گردد.

I negoziati condussero anche all'aumento dei volumi di scambio, con l'intenzione di accrescere gli investimenti italiani nei programmi economici e di sviluppo iraniani. In seguito a questa visita anche il Ministro degli Esteri iraniano Zahedi si recò a Roma, i primi del giugno 1971; al termine della visita venne rilasciata una dichiarazione congiunta nella quale le due parti rinnovavano i propri sforzi per il mantenimento della pace in Medio Oriente (sull'orlo della nuova guerra arabo-israeliana) e la riapertura del Canale di Suez.[339] Queste buone relazioni continuarono anche durante gli ultimi anni della monarchia di Pahlavi; le relazioni tra Iran e Italia nel campo della politica, dell'economia e della cultura fecero progressi, ma la cooperazione petrolifera tra il 1974 e il 1978 fu una delle questioni più importanti. Inoltre, la visita del presidente italiano Giovanni Leone in Iran fu molto efficace nel rafforzare le relazioni economiche tra i due Paesi. Con la diffusione dei movimenti di protesta nel 1977 gli italiani si dissero preoccupati, ma dichiararono formalmente di non avere intenzione di interferire negli affari interni dell'Iran.[340] Quando nel 1979 la Rivoluzione iraniana ebbe infine luogo, un nuovo capitolo nei rapporti tra i due Stati ebbe inizio. In ogni caso, come è stato menzionato, gli accordi culturali nella linea della diplomazia pubblica furono un motivo fondamentale per l'espansione dell'influenza cinematografica italiana; in parallelo arrivarono studenti iraniani in Italia che iniziarono il doppiaggio dei film italiani in persiano, azione che giocò un ruolo decisivo nella presentazione del cinema italiano in Iran.

2.2- Il doppiaggio come via per l'importazione

2.2.1- Prima del doppiaggio - i dilmaj (narratori)

Storicamente, per ordine dello Scià di Persia Mozaffaredin Shah il fotografo Mirza Ebrahim Akas Bashi fu il primo iraniano ad effettuare delle riprese cinematografiche. Fu invece il

338 *Ravabet khareji Iran dar sal 1349* (*Le relazioni estere dell'Iran nel 1970*), Rapporti annuali del Ministro degli affari esteri dell'Iran, 1349/1970, p. 168.

339 E. Fayyazi, *op. cit*, pp. 141- 145.

340 Ivi, p. 156.

fotografo Sahaf Bashi nel 1283/1904 a costruire in Iran la prima sala cinematografica, anche se riservata alla famiglia dello Scià.

Un fotogramma del film girato dal fotografo Sahaf Bashi.

La seconda sala venne costruita nel 1286/1907 da Rossi Khan, e il primo film proiettato fu *La guerra Russo-Giapponese*, accompagnato dalla musica dal vivo di un violino e di un pianoforte.[341] A tale riguardo Masod Mehrabi scrisse che la prima persona ad utilizzare una colonna sonora durante la proiezione di un film fu Ali Vakili[342], il proprietario del "Grand Cinema".[343] Nel 1291/1913 Ardeshir Khan Armani, con la collaborazione di Antoan Patefar e di Sorogin, lanciò a Tehran in via Ala Al Dole un'altra sala cinematografica. Nel periodo successivo al 1299/1920 la costruzione di nuove sale divenne un'attività redditizia: Ali Vakili costruì la sua sala "Grand Cinema" in via Laleh Zar a Tehran con una capacità di 500 posti a sedere, nella quale mostrò il film *Intolerance* del 1916 prodotto e diretto da David W. Griffith, in Iran pubblicato con il titolo *Siruos Kabir e Fath Babel*. Poco tempo dopo fu il turno del Arnold Jakobsin, che aprì la sala "Iran" nella stessa via, con la presenza fissa di un'orchestra accompagnatrice. Tra queste due sale nacque presto una forte concorrenza. I proprietari delle sale adottavano modi diversi per attrarre gli spettatori: per esempio, se Jakobsin nel cinema Iran offriva loro il tè, Ali Vakili faceva di tutto per restare al passo. Queste sale usufruivano di professionisti, chiamati "Dilmaj", con il compito di leggere i dialoghi scritti all'interno del film e raccontarli[344]:

341 A. Zhirafar, *op.cit.*, pp. 14- 15.

342 Come scrive Zhirafar: «Ali Vakili fu il fondatore dell'azienda "Sherkat Film Iran" nel 1304/1925, la prima per l'importazione di film, grazie alla quale comprava i film stranieri da mostrare nella sala "Grand Cinema".» [A. Zhirafar, *op. cit*., p. 34].
«علی وکیلی نخستین شرکت واردات فیلم را تحت عنوان «شرکت فیلم ایران» در سال 1304 به ثبت رساندو به واردات و توزیع فیلم پرداخت، وی برای گراند سینما فیلم می خرید.»

343 Masoud Mehrabi, *Tarikh sinema-ye Iran az aghaz ta sale 1357 (La storia del cinema iraniano dal principio fino alla rivoluzione del 1979)*, vol. 7, Tehran: Mehrabi, 1371/1992, p. 419.

344 A. Zhirafar, *op. cit*., pp. 16-17.

Durante la proiezione di un film, una persona chiamata "Dilmaj" camminava nel bel mezzo del cinema e leggeva in persiano a voce alta i dialoghi scritti del film.[345]

هنگام نمایش فیلم، شخصی که <دیلماج> نامیده می‌شد در وسط سالن سینما راه می‌رفت و نوشته‌های فیلم را بـه فارسـی و با صدای بلند برای مردم می خواند.

In effetti, la gestione delle proiezioni di un film in una società tradizionale come l'Iran non fu un affare semplice: dato che il pubblico era sensibile alla questione, i proprietari delle sale cinematografiche stabilirono inizialmente orari diversi per gli uomini e per le donne ma, non risolvendo il problema, fissarono delle proiezioni esclusive per le donne, e infine si rassegnarono ad accogliere ambo i sessi contemporaneamente, con l'unica distinzione delle poltrone per sedersi. In seguito, il dilmaj divenne il maggiore espediente per attirare pubblico. A tal riguardo, Farrokh Ghaffari durante il programma organizzato da Shahrokh Golestan disse che:

il dilmaj era un uomo o una donna - perché si usava una donna nelle sale delle donne e un uomo per quelle degli uomini - che si fermava davanti o dietro lo schermo, tra la gente o nel corridoio sulle sedie o qualche volta nel balcone del cinema, e raccontava la storia del film in persiano agli spettatori.[346]

مردی بود یا زنی بود (برای اینکه سانس های مردانه مرد بود و سانس های رنانه زن بود) که یا جلو و یا پشت پـرده و یـا روبرو می ایستاد و یا میان آن راهرویی که وسط بود راه می‌رفت و بالا و پایین می آمـد و این مـرد فیلم را بزبـان فارسـی تعریف می کرد.

Il carisma e la simpatia dei dilmaj era una garanzia per i proprietari delle sale di avere un buon tornaconto economico; il loro salario per una notte di lavoro era predeterminato in base al livello della sala in cui lavoravano: 10 rial (1 toman) per le sale di livello 1; 5 rial per le sale di livello 2; 3 rial per le sale di livello 3. Dal 1315/1936, per ordine delle polizie municipali, divenne proibito narrare a voce alta le trame dei film.[347] Atta Allah Zahed, che fu un famoso dilmaj, ha dichiarato:

La maggior parte della gente era analfabeta, conseguentemente c'era bisogno della presenza di persone che leggessero i dialoghi all'interno del film.

اکثریت مردم سواد خواندن و نوشتن نداشتند و یک نفر می بایستی آن زیر نویس ها را برایشان می خواند.

345 M. Mehrabi, *op. cit.*, p. 420.

346 Fanuos Khial 1365/1986, *Sargozashte cinemaye Iran az aghaz ta enghelab Eslami (La storia del cinema iraniano dall'inizio alla rivoluzione islamica)*, realizzato dalla radio BBC e di Shahrokh Golestan, 1365/1986, La parte seconda: [https://soundcloud.com/bbcpersian/ahxzkyapnanb?in=bbcpersian/sets/7ueiuk4djmay].

347 M. Mehrabi, *op, cit*., p. 420.

Il cugino del padre di Zahed, Mohammad Khan, fu il proprietario della sala cinematografica a Shiraz, e Zahed ricorda che una volta Mohammad Khan sentì la protesta della gente perché il dilmaj Amini[348] era molto divertente durante il turno femminile, ma non altrettanto nel turno maschile, perciò Mohammad Khan decise di controllare personalmente. Dopo «avermi chiamato, mi chiese se potessi leggere io quei dialoghi. Accettai, [...] e così iniziai la mia carriera come dilmaj.»[349]

Un esempio di dialoghi in persiano utilizzati durante la proiezione di un film.

Mahmoud Minoo, tecnico di cinema.

Nel periodo della proiezione di film muti, questi dilmaj leggevano ad alta voce per il pubblico in sala i dialoghi scritti in persiano dai traduttori iraniani. Tra le persone attive nella stesura dei dialoghi in persiano dei film, il nome di Khan Baba Khan Motazedi[350] fu uno dei più noti. Questi aveva studiato Ingegneria elettronica in Europa e aveva anche lavorato nello studio fotografico francese "Gamunt". Nel 1926 Khan Babakhan Motazedi accettò la proposta di Ali Vakili, fondatore del cinema Sepah, di realizzare sottotitoli per dei film. Egli scriveva i dialoghi su un foglio, e dopo averli filmati li aggiungeva al film al posto dei testi stranieri. Il film *Il segno di Zorro* del 1920 diretto da Fred Niblo è un esempio del suo lavoro.[351]

Mohammad Mino, che fu dipendente del cinema Sadi, nelle sue memorie pubblicate per la Rivista mensile «Film» ricorda:

> Quando il cinema Sadi venne lanciato era un periodo nel quale ancora non si potevano fare i doppiaggi sonori dei film, e per questo motivo si doveva aggiungere il testo in persiano, spiegando i dialoghi. […] Per esempio, un film da 90 minuti diventava da due ore e mezza

348 Come riporta A. Zahed, Amini era giunto a Shiraz da Tehran, e aveva una bella voce adatta a leggere i testi dei film.

349 Naser Hoseinimehr, *Teatre Iran (Il teatro Iraniano)*, Tehran: Afraz, 1389/2010, pp. 33- 34.

350 Motazedi fu regista di un documentario sul Parlamento iraniano e sulla cerimonia di incoronazione dello Scià Reza Pahlavi. Quando la pellicola veniva mostrata in sala, un imbonitore spiegava la storia in persiano: questo modo di raccontare i film sopravvisse fino all'arrivo del doppiaggio audio.

351 A. Zhirafar, *op. cit.*, pp. 24- 25.

dopo l'aggiunta dei testi.[352]

وقتی سینما سعدی افتتاح شد، سال‌هایی بود که هنوز فیلم‌ها را دوبله نمی‌کردند و برای توضیحات داستان، ترجمه (میان نویس) می زدند. [...] برای مثال فیلمی اگر 9 پرده بود، سه یا چها پرده ترجمه بهش می خورد و یکهو می‌شد 2 ساعت و خورده ای.

In breve tempo cominciò tuttavia una stagione nuova per il cinema grazie all'avvento del sonoro, che in Iran ritardò solo tre anni.[353] Come spiega Mehrabi, l'apertura del cinema "Palas" nel 1309/1930 fu un evento significativo, perché coincise con la prima esperienza a Tehran di una sala grande e lussuosa dotata di un impianto per i film sonori: di essi il primo mostrato in questa sala fu *Rio Rita* del 1929 e diretto da Lauther Reed.[354] In questo periodo però l'audio del film non era ancora collegato alle pellicole, e le voci registrate venivano diffuse da un grammofono, motivo per cui il pubblico aveva difficoltà a sentire. Pertanto, l'uso di testi persiani nei film era ancora una soluzione appropriata, ma limitata ad alcuni dialoghi. Infatti da un lato le sale cinematografiche non avevano modo di riprodurre audio in alta qualità, e dall'altro gli spettatori non conoscevano le lingue straniere. Per questi motivi, la traduzione e l'aggiunta dei dialoghi direttamente all'interno del film si protrasse fino a quando il primo film (che era un prodotto francese) venne doppiato in persiano in Turchia, col nome di *Dokhtar Farari***,** e fu poi proiettato in Iran nel 1324/1945.[355] A conferma di quanto detto, Esmaiel Koushan durante un'intervista per il programma radiofonico della BBC "Fanous Khial" raccontò:

Dopo che il lavoro sul film terminò, lo abbiamo portato e proiettato in Iran. Il film piacque davvero agli spettatori iraniani, che per la prima volta potevano assistere ad un film straniero in cui i personaggi (come Danielle Darrieux e Louis Jourdan) parlavano in persiano.[356]

بعد ازاینکه کار تمام شد فیلم را به ایران آوردیم ودراینجا نمایش دادیم و حقیقتاً مورد استقبال واقع شد مردم تا به حال ندیده بودند آدم‌های یک فیلم خارجی به فارسی حرف بزنند و برایشان تعجب‌آور بود که مثلاً دانیل داریو و لونی ژوردال

352 La rivista «Film», *Goftego ba Mahmoud Minoo, Tamirkar tajhizat fanni va aparat (Conversazione con il tecnico di riparazione delle attrezzature del cinema e del aparato)*, n. 415, 21/6/1389 (12/9/2010), pp. 44-45.

353 Più in generale, dal 1310/1931 al 1320/1941 le ambasciate straniere erano responsabili della distribuzione in Iran dei film prodotti nei loro rispettivi Paesi.

354 M. Mehrabi, *op. cit*., p. 420.

355 *Ashnaie ba tarikhche doble dar Iran (Una conoscenza della storia del doppiaggio in Iran)*, Il giornale «Hamshahri», 18/1/1397 (7/4/2018), [http://www.hamshahrionline.ir/news/402174/].

356 Esmaiel Koushan in «Fanuos Khial» 1365/1986, *Sargozashte cinemaye Iran az aghaz ta enghelab Eslami (La storia del cinema iraniano dall'inizio alla rivoluzione islamica)*, realizzato dalla radio BBC e di Shahrokh Golestan, 1365/1986, Parte otto di: [https://soundcloud.com/bbcpersian/pdivq2dcaoje?in=bbcpersian/sets/7ueiuk4djmay].

In ogni caso, il film doppiato in persiano da Esmaeil Koushan non fu la prima volta che gli iraniani ascoltarono i dialoghi in persiano, perché il capostipite di questa nuova fase cinematografica fu *Dokhtare Lor* del 1312/1934. In questa occasione però l'aspetto interessante per il pubblico era sentire parlare in persiano da parte di stranieri. Il grande successo del film *Dokhtare Lor*[357] di Ardeshir Irani e Abdolhosein Sepanta aveva lanciato un segnale di rinnovamento ai proprietari delle sale, ma essi non lo colsero immediatamente; il grande successo del film doppiato in persiano da Koushan fu il richiamo definitivo che essi dovevano dotare le loro sale di un nuovo dispositivo audio conforme alle nuove tecnologie se non intendevano perdere pubblico.

2.2.2- Come è iniziato il doppiaggio dei film stranieri in persiano

In origine il doppiaggio dei film stranieri in persiano cominciò per opera del dott. Esmaiel Koushan[358], il quale dopo la laurea in giurisprudenza si recò a Berlino per continuare gli studi. Tre mesi dopo il suo arrivo in Germania scoppiò la Seconda guerra mondiale, ma ciononostante egli trovò lavoro in una radio di Berlino che trasmetteva in farsi, chiamata Radio Azad Iran. Dopo un po' di tempo Bahram Shahrokh, corrispondente e presentatore principale della radio, a causa del dissenso dalle politiche dello Stato tedesco verso l'Iran venne rimosso dal proprio incarico; Koushan lo sostituì, iniziando ad esprimere invece critiche sulle politiche operate dall'URSS e dall'Inghilterra in Iran. In questo periodo Koushan doppiava in persiano i cinegiornali tedeschi sulla guerra, e continuò a lavorare fino al 1320/1941, quando l'Iran venne occupato dall'URSS e dall'Inghilterra: non potendo tornare in Iran, Koushan andò a Vienna per un breve periodo, e successivamente si trasferì ad Istanbul. Lì Koushan si sposò con una ragazza greca, Diana, figlia del proprietario della casa nella quale alloggiava, e conobbe Aziz Talebi, un commerciante iraniano che era in cerca di qualcuno che sapesse parlare sia tedesco che persiano. Dopo un periodo di collaborazione lavorativa tra i due, Talebi accettò la proposta di un finanziamento di 25'000 lire turche per comprare un film e doppiarlo in persiano.[359]

357 Il primo film sonoro iraniano fu un grande successo, prodotto grazie alla collaborazione tra tecnici indiani e attori iraniani, poiché per la prima volta gli spettatori poterono sentire la lingua persiana nelle sale cinematografiche.

358 Esmaiel Koushan (Esmaiel Harir Frosh prima di cambiare il proprio cognome), negli anni passati in Germania aveva lavorato nel grande studio cinematografico tedesco Ufa Film.

359 A. Zhirafar, *op. cit*., pp. 40- 42.

Il primo film di finzione mai doppiato in persiano fu *Primo appuntamento* di Henri Decoin del 1944; per via delle ottime vendite del primo film sonoro iraniano *Dokhtare Lor*, Koshan decise di modificarne il titolo in *Dokhtar Farari*. Koushan fu il primo persiano ad avere l'idea di cambiare i nomi dei personaggi dei film su cui lavorava con nomi nella propria lingua, e successivamente questo approccio sarebbe stato adottato anche dagli studi di doppiaggio persiani in Italia – come ad esempio per il primo film italiano doppiato in persiano, *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino* (*Sargozasht Fereidon Binava*) del 1952. Il primo film doppiato da Koushan fu proiettato a Istanbul alla presenza di Mokaram Norzad, console generale iraniano a Istanbul. Il successo del film si ripeté con le proiezioni a Tehran, iniziate dal 15 ordibehesht 1325/ 5 maggio 1946 e ripetute per sei settimane: in base alla sala i biglietti venivano venduti per 8, 10 o 12 rial, e in totale il film incassò in Iran più di 2 milioni di rial.[360] Dopo il successo delle proiezioni dei due film doppiati da Koushan e Mahmod Tafazzoli, i due crearono insieme l'azienda Mitra Film; Mitra Film sarebbe poi fallita, ma la strada per il doppiaggio dei film in persiano era stata comunque segnata da Koushan.

Fu però con il doppiaggio dei film in persiano dall'Italia che venne sancito l'inizio di una nuova stagione per l'importazione di film italiani in Iran. Come spiega Fereydoun Jeyrani, dopo il successo dell'iniziativa di Koushan altri iniziarono a prendere in considerazione l'attività del doppiaggio cinematografico, e si crearono diversi gruppi che cominciarono a doppiare i film stranieri. Molti iraniani si trasferirono al Cairo o a Baghdad, dove si trovavano allora due importanti centri cinematografici, o altri ancora in India; un giovane di nome Alex Agababyan, figlio di Pari Sato (una delle ballerine persiane più famose della generazione precedente), andò invece in Italia, e da lì aprì una nuova strada per l'importazione di film in Iran.[361]

La locandina del film Sargozasht Fereydoun Bi Nava.

Alex Aghababeyan.

360 Ivi, p. 45.

361 F. Jeyrani, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

2.3- Il doppiaggio dei film in persiano in Italia (anni '30/'50)

2.3.1- I primi tentativi (Alex Aghababeyan e Jalil Zarrineh)

La collaborazione cinematografica tra Italia ed Iran ebbe inizio col doppiaggio: l'Italia rivestì un ruolo importante negli insegnamenti tecnici sul doppiaggio ai localizzatori iraniani.In effetti un film, quando si trova in un'altra comunità, ha un grande successo perché viene compreso da parte dei pubblici destinatari. Perciò, il doppiaggio o i sottotitoli di un film possono aprire una strada e favorire delle connessioni tra film e pubblici di altre lingue, ragione per cui è importante che i film abbiano «subtitles or have its audio track substituted with a dubbed track to function coherently as a film in the target language.»[362]

Nella pratica, lo scopo del doppiaggio è quello di creare uno spazio in cui i personaggi dei film parlino con la lingua di destinazione, mentre lo spazio della storia, costituito dai segni e gli avvisi (o intenti) del regista, rimangano nella lingua originale. Perciò, la composizione dello scatto fotografico e la messa in scena possono indicare agli spettatori il significato e il senso della trama:

> sometimes information presented in this way will be trivial, but sometimes it will be essential for understanding the plot.[363]

Ad ogni modo, il doppiaggio offre una traduzione parlata per il pubblico: a volte, in alcuni film è possibile percepire una voce fuori campo che traduca gli inserti pertinenti. Nel caso del doppiaggio di film italiani in Farsi, la ricezione da parte del pubblico iraniano fu talmente positiva da dare loro l'impressione di avere guardato un film iraniano. Per tale ragione, i messaggi dei film italiani arrivarono molto vicino al pubblico iraniano, il quale li fece propri ad un livello più profondo. Come è stato accennato, il film *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino* del 1952 diretto da Pietro Francisci fu il primo film doppiato in persiano in Italia, per opera di Alex Aghababeyan, e venne pubblicato lo stesso anno della prima uscita in Iran con il titolo *Sargozashte Fereydon Binava*.

Il padre di Alex era un avvocato, eletto anche come parlamentare in qualità di rappresentante degli Armeni. La madre, Santic Aghababeyan, era invece una cantante famosa, già conosciuta con il nome artistico di Madam Satoper Aghabayof. Santic Aghababeyan si era laureata presso

362 Carol O'Sullivan, *Images Translating Images: "Dubbing" Text on Screen*, «L'Écran traduit», n. 2, automne 2013, p. 123.

363 Michel Chion, *Entendre une langue, en lire une autre au cinéma*, «Kinephanos», vol. 3, n. 1, 2012, p. 15. Online at [www.kinephanos.ca.], *Cit. cit.*, Carol O'Sullivan, p. 125.

il conservatorio di Roma, e dopo essere tornata dall'Italia con il marito lanciò la propria attività commerciale con l'apertura del teatro e cinema "Pari", la cui costruzione originale fu curata da Khan Baba Motazedi nel 1307/1928. Nel 1328/1949 Alex Aghababeyan fondò l'azienda "Dariush Film" in via Naderi n. 21 a Tehran, la quale produsse alcuni cortometraggi e film promozionali.[364] Eppure, come mi ha spiegato Abbas Motmaen Zadeh durante una nostra intervista, i film promozionali di Alex prodotti dalla Dariush Film non piacquero molto, perché a quell'epoca la pubblicità attraverso i film era ancora sconosciuta; ad Alex mancavano le strutture necessarie per confezionare pellicole promozionali, di conseguenza si recò a Roma per studiare regia e vedendo l'impossibilità di realizzare i suoi film si orientò piuttosto verso il doppiaggio.[365]

In ogni modo Alex giunse in Italia, e lì con l'appoggio dell'amico Abdollah Khosravi – che lavorava nell'Ambasciata iraniana di Roma – iniziò a cimentarsi nel doppiaggio, contemporaneamente agli studi di cinema. Egli fece anche una visita allo studio di doppiaggio di Cinecittà, dove apprese le tecniche che venivano utilizzate. Per il suo primo doppiaggio di un film, il già citato *Sargozashte Fereydon Binava***,** Aghababeyan si era avvalso delle voci di «alcuni studenti che abitavano in Italia e del personale dell'Ambasciata», tra i quali Feredrik Estifani, Abdollah Khosravi, Mahmod Khosravi, Ayda Honanian, Vazgan Minasian, Parvin Ansari, Vigen Hakopian, oltre a doppiare lui stesso.[366]

A. Aghababeyan cambiò i nomi dei protagonisti del film in nomi tipici iraniani (come Fereyduon e Mah Jahan) seguendo la via già segnata da Esmaiel Koushan, e per l'adattamento dei dialoghi utilizzò espressioni e modi di dire colloquiali del parlato di tutti i giorni. Lo stesso fece anche per la seconda localizzazione che realizzò, quella del film *Riso amaro:* il nome Silvana divenne Parvane e Raffaello fu cambiato in Ghasem, nomi che permettevano l'immedesimazione da parte del pubblico, tanto da spingerlo a credere di stare assistendo ad un film iraniano. Un altro motivo non secondario dietro al successo della vendita del primo film, *Sargozasht Fereydoun Bi nava*, era la qualità visiva della pellicola: come spiega Motmaenzadeh, altri film doppiati in persiano in altri Paesi erano una copia del negativo già copiato dal positivo originale, cioè film che arrivavano in Iran già con una qualità inferiore rispetto alla copia del positivo originale; in Italia, al contrario, i doppiatori realizzavano il

364 A. Zhirafar, *op. cit.*, p. 148.

365 Abbas Motmaen Zadeh, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

366 Abbas Motmaen Zadeh, *Morori bar shekl giri doble film-ha-ye khareji dar Italia (Una panoramica della formazione del doppiaggio di film stranieri in Italia)*, Il giornale «Sinema», n. 103 del primo anno, 8/11/1394 (28/1/2016), p. 2.

doppiaggio e poi l'azienda venditrice realizzava una copia della pellicola originale con i dialoghi in persiano, di modo che la qualità del film nelle sale risultasse nettamente superiore rispetto agli altri film doppiati in persiano in altri Paesi.[367]

In generale il film venne apprezzato in Iran per due fattori: la trama romantica, e il sentore iraniano che gli era stato aggiunto con la localizzazione.[368] La pellicola fu proiettata al cinema "Diana" nel 1331/1952 e poi, in virtù del grande successo di pubblico, venne mostrato anche nel cinema "Park". Alex fu in Iran solo per la presentazione del film, poi tornò a Roma per seguire i propri affari, lasciando la responsabilità della gestione dell'azienda a sua madre. Come è immaginabile, Alex era trepidante di conoscere i risultati riscossi dal film; Jamal Omid cita le memorie di Morteza Hannaneh come segue:

> Alex aveva giustamente desiderio di conoscere il risultato del proprio lavoro, perché era giovane e aveva investito tutto il suo capitale per questo film; nel prolungarsi del tempo di attesa egli rimase separato dagli amici e dai collaboratori, e fino a quando non arrivò la notizia del successo del film […] furono giorni impegnativi per noi. Il lavoro iniziò a crescere, e a Roma nacquero anche altre compagnie e fra un decennio diventerà come un centro per i proprietari delle sale cinematografiche. […] Quando, dopo dieci anni, volevo tornare a Teheran, esistevano ormai molte compagnie per il doppiaggio.[369]

آلکس حق داشت که منتظر نتیجه کارش بماند و بی گدار به آب نزند، جوان بود و همه سرمایه اش را در این کار گذاشته بود و بایست مطمئن می‌شد که بازنده نخواهد شد. اما طولانی شدن زمان انتظار، دوستان را از نتیجه کار دلسرد و متفرق کرد تا اینکه ازتهران خبرموفقیت فیلم رسید. […] روزهای پرکاری برای ما شروع شد و موفقیت‌های پی در پی سبب شد که رم برای یک دهه به عنوان مرکزی برای صاحبان سینما، فیلم و دلالان درآید. [...] وقتی من پس از ده سال به تهران بازمی گشتم، استودیوهای متعددی هنوزمشغول دوبله فیلمها به زبان فارسی بودند.

Riso amaro, il secondo film doppiato da Darioush Film, assieme al logo dell'azienda.

367 A. Motmaenzadeh, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

368 A. Zhirafar, *op. cit.,* p. 148.

369 J. Omid, *op. cit.,* p. 935.
Qui di seguito sono citati i nomi delle aziende italiane che aiutarono i gruppi di doppiaggio iraniani: "Electronic Calpini" (che aveva fatto più di 120 film), "Doppiaggio Internazionale", "Funo Rama", "Nis Film", "Funo Lux", "Sink Film", "Titanus". Queste aziende italiane potevano garantire prodotti di qualità grazie all'impiego di personale altamente preparato; in ogni caso, tutti i ruoli che comportavano decisioni di natura artistica (incluso il direttore del doppiaggio) erano ricoperti da iraniani. Vedi Omid J. 1374/1995, *La storia del cinema iraniano,* p. 937.

Con il grande successo nelle sale iraniane dal primo film italiano doppiato in persiano, il mercato dei film italiani in Iran fiorì[370], intanto che Aghababeyan proseguì nella sua attività ed il gruppo dei doppiatori stava crescendo, con l'aggiunta di nomi come Nosrat Karimi, Alam Danaie, Morteza Hannane, Hosein Sarshar, Manochehr Naderi, Reza Kasaie, Zhale Bahar, Behjat Sadr, Bahman Mohasses, Hasan Ali Kosar, Roza Makarian, Shake Makarian, Mehdi Kosar e Abolghasem Amini.[371] Ad ogni modo, dopo il successo della prima pellicola la Dariuosh Film doppiò *Riso amaro* del 1949 diretto da Giuseppe De Santis, *Il lupo della Sila* del 1949, diretto dal regista Duilio Coletti e *L'imperatore di Capri* del 1949, diretto da Luigi Comencini; avvalendosi degli accordi stretti in precedenza il cinema Diana chiese di proiettare i film, ma Aghababeyan ebbe da ridire sulle clausole del contratto, e i film finirono proiettati dal cinema Metropol nel 1333/1954. Tra questi tre film solo *L'imperatore di Capri* non ottenne il successo sperato, mentre *Riso amaro* in particolare piacque molto agli spettatori iraniani.[372] Anche Jeyrani conferma quanto questo film sia stato importante per il proseguimento del doppiaggio in Italia, perché proprio il doppiaggio del film era stato un fattore primario del suo successo nelle sale.[373] Di conseguenza, il successo dei film stranieri doppiati in Farsi generò preoccupazione tra i produttori iraniani. Uno scrittore della rivista «Peayk-e Sinema» nell'articolo *Le case di produzione in Iran* sottolineava il momento di crisi delle produzioni iraniane:

> Qualche anno fa alcune persone si sono riunite e hanno pensato di realizzare film, anche se con una macchina fotografica usata, un registratore incompleto e un laboratorio disordinato; essi li hanno inseriti nel mercato e, forse per il fatto che era una novità, questi realizzatori hanno conosciuto il successo. Il pubblico iraniano che fino a quel momento non aveva mai visto facce iraniane o sentito la lingua persiana in una sala cinematografica, gli riservò un caloroso benvenuto. […] Questi produttori non sanno o non vogliono sapere che negli anni precedenti il pubblico non aveva avuto metri di paragone tra i film iraniani e quelli stranieri. Ma oggi coloro che hanno già visto i film stranieri doppiati in persiano hanno uno standard per distinguere un prodotto buono da uno scarso. [...] Perciò, i produttori dei film iraniani, prima di tutto, dovrebbero cercare i propri fallimenti nei loro stessi studi di realizzazione, piuttosto che nei film stranieri doppiati.[374]

370 Soprattutto in seguito all'arrivo di persone nuove in Italia che iniziarono il lavoro delle importazioni di film in Iran. Tra questi si possono menzionare: Porang Baharlo, Moshfegh Hamedani, Zenozi, Khazraie e Abolghasem Amini.
371 A. Zhirafar, *op. cit*., p. 150.
372 *Ibidem.*
373 F. Jeyrani, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.
374 La rivista «Peayk-e Sinema», *Le case produzioni in Iran*, n. 1, 15/2/1333 (5/5/1955), p. 17.

چند سال پیش عده‌ای در ایران دور هم جمع شدند و گفتند خوبست ما هم فیلم تهیه کنیم، با دوربین مستعمل ودستگاه ضبط صوت ناقص و لابراتوار درهم و برهمی که داشتند چند فیلم درست کرده و به بازار سینِما فرستادند چون اقدام تازه ایی بود موفقیتی پیدا کردند و بعلاوه مردم که تا آن وقت چهره‌های ایرانی روی پرده ندیده بودند و یا زبان فارسی از بلندگوی سینِما نشنیده بودند برای دیدن و شنیدن آن هجوم آور شدند. [...] اینان نمی‌دانند و یا نمی‌خواهند بدانند که دران روز معیاری برای تماشاچی وجود نداشت تا دو کار را با هم تطبیق نماید. امروز مردم با دیدن فیلم خارجی معیار و محکی بدست آورده‌اند که فیلم فارسی را با آن می سنجند.[...] صاجبان فیلم فارسی قبل از هرچیز علل شکست خود را باید در استودیو هایشان جستجو کنند تا در فیلم خارجی دوبله [شده].

Ad ogni modo, tornando all'argomento precedente, al successo di *Riso amaro* contribuì senz'altro la sensualità di Silvana Mangano, che non venne ignorata dal pubblico iraniano e tanto meno dalle riviste, tra le quali «Peayk-e Sinema» [n.1, 11/2/1333 (1/5/1954)] che scrisse:

> Fino a tre mesi fa, nonostante i popoli in tutto il Paese conoscevano bene il nome "Silvana", nessuna l'aveva vista sullo schermo, fino a quando non è stato proiettato *Il lupo della Sila*, un film che è stato doppiato in persiano e ha avuto un grande successo nella proiezione di Tehran, rimanendo in cartellone per 40 notti. […] Guardate un'altra volta Silvana, la cui bellezza è incredibile, senza trucco è comunque magnifica, ma ciò che l'ha resa famosa è quel corpo procace che attira lo spettatore.[375]

تا سه ماه قبل در سراسر ایران مردم با نام <سیلوانا منگانو> آشنائی کامل و اورا خوب می شناختند ولی روی پرده سینِما با او مواجه نشده بودند تا اینکه <گرگ مزرعه> بنمایش گذارده شد، [فیلمی] که بزبان فارسی دوبله شده و در تهران موفقیت فراوانی کسب کرد و 40 شب نمایش داده شد. [...] یکبار دیگر <سیلوانا منگانو> را نگاه کنید. زیبایی جسمی وی فوق‌العاده است. او حتی بدون توالت و استمال روژلب زیبا و جذاب می‌باشد و بزرگترین چیزی که باعث شهرت عجیب و بی مانند او گردیده جذبه شدید جنسی اوست که بیننده را در اولین نظر فریفته می کند.

Considerato il clamore per la persona di Silvana Mangano, si pensò di farle compiere un viaggio a Tehran, ma questo progetto non prese forma. La rivista «Setareh Cinema» in un articolo titolato "Perché Silvana Mangano ha cambiato idea riguardo il viaggiare in Iran?" scrisse che visto l'enorme apprezzamento da parte degli iraniani l'attrice si era convinta a recarsi prima o poi in Iran:

> Siccome il suo viaggio ufficiale in Iran, visto il numero molto ampio di fan, avrebbe potuto suscitare le emozioni incontrollate nel pubblico, si è deciso che viaggiasse in Iran con un documento falso, sotto falso nome e in silenzio fino alla proiezione di *Riso amaro,* intanto il suo biglietto di viaggio è stato inviato a Roma.[...] Ad ogni modo, a causa delle reazioni incontrollate dei popoli il suo viaggio è stato impedito, ma Silvana non è delusa e potrebbe

375 Ivi, n. 1, 11/2/1333 (1/5/1954).

venire in Iran l'anno prossimo per presentare il film "*Anna*".[376]

چون مسافرت رسمی او به ایران با تعداد علاقمندانی که وی در ایران دارد ممکن بود غوغای عجیبی برپا کند بنابراین قرار شد که وی نام خودرا تغییر دهد و با یک شناسنامه عوضی بدون سرو صدا به ایران آمده و تا هنگام نمایش برنج تلخ ورود او مکتوم بماندو حتی بلیت مسافرت او نیز به رم فرستاده شد. [...] ازورود او بعلت هیجانی که ممکن بود ایجاد نماید جلوگیری بعمل آمد، اما سیلوانا به هیچ وجه مأیوس نشده وممکن است سال آینده برای نمایش فیلم <آنا> به ایران بیاید.

ستاره سینما

چرا «سیلوانا منگانو» از مسافرت بایران صرفنظر کرد؟..

Il viaggio di Silvana Mangano in Iran.

چهارمین فستیوال فیلم
شنبه پنجم و یکشنبه
ششم تیرماه در سالون
معظم سینما متروپل
ازساعت ۹ صبح تایك بعدازظهر
دو فیلم کامل آنا واستادان باله
روس و قطعات متعدد فیلم از
کشور های مختلف اروپائی
وامریکائی

Una scena del film "Anna" pubblicata nella rivista Peayk-e Sinema.

Jalil Zarrineh fu tra coloro che, dopo avere assistito al successo economico di *Sargozasht Fereydoun Binava,* si recò a Roma e vi invitò anche il cugino Hamid Sherkat, commerciante di tappetti persiani, col quale fondò l'azienda Zarrineh Film. Continuando il suo lavoro, Zarrineh stinse un contratto con la Lux Film per il doppiaggio del film *Anna* diretto Alberto Lattuada del 1951. Il film fu mostrato pubblicamente dopo molta pubblicità in due sale cinematografiche, "Kristal" e "Park", il 12 mehr 1333/22 settembre 1954.[377] A questo riguardo, Zarrineh ha detto:

> La prima volta in Iran che vidi un film italiano doppiato in iraniano esso aveva il nome Fereydoun Binava... Questo mi fece pensare "perché non portiamo tutti i film in lingua persiana, così che la gente possa divertirsi?". Andare al cinema a vedere un film deve essere un divertimento.[378]

Il primo film che Zarrineh localizzò in persiano venne mostrato in anteprima al cinema Metropol nel corso del quarto festival della rivista «Peayk-e Sinema», organizzato da Toghrol

376 La rivista «Setareh Cinema», n. 6, 19/3/1333 (9/6/1954), p. 9.
377 A. Zhirafar, *op. cit*., p. 152.
378 Jalil Zarrineh, Intervista di M. F. Abachi del febbraio 2018, Roma.

Afshar (il direttore della rivista) il 5-6 tir 1333/26-27 giugno 1954; la rivista lodò il film e prevedeva un ottimo risultato al botteghino:

> Sicuramente il successo del film *Anna* in Iran non sarà inferiore a quello di *Riso amaro*, e senza dubbio gli amanti dell'attrice Silvana Mangano saranno felici di vederla. Inoltre, vi confermiamo che il film tra pochi mesi sarà mostrato al cinema Park, possiamo dirvi che questo film sarà mostrato al quarto film festival. *Anna* è un prodotto di Lux Film ed è stato doppiato in Italia.[379]

> قطعا فیلم آنا موفقیتش در ایران کمتر از برنج تلخ نخواهد بود و بدون شک طرفداران سیلولنا منگانو تا مدتی برای دیدن او سرو دست خواهند شکست این فیلم تا چند ماه دیگر در سینِما پارک نمایش داده خواهد شد و ضمناً باید متذکر شویم که فیلم <آنا> بطورکامل درچهارمین فستیوال نمایش داده خواهد شد. آنا محصول لوکس فیلم بوده و در خود ایتالیا بزبان فارسی دوبله شده است.»

Ad ogni modo secondo alcuni critici, come Motmaenzadeh, il lavoro di Zarrineh non ebbe il successo sperato:

> Poiché il signor Zarrineh non era tanto esperto in questo lavoro, i suoi primi film ne risentirono.[380]

> برای اینکه آقای زرینه در این کار تخصص چندانی نداشت و بنابراین اولین فیلم هایش تحت تأثیر این موضوع قرار گرفتند.

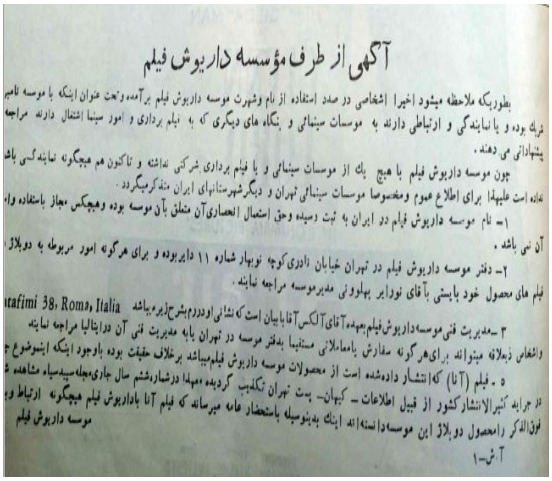
Benché Zarrineh lo abbia negato quando intervistato, stando ai dati il primo film localizzato da Zarrineh, *Anna*, fu un fallimento nelle sale, che gli impedì di rispettare i recenti impegni presi con Lux Film; la quale, conseguentemente, non lo autorizzò a proiettare un secondo film, *Il brigante Musolino* (diretto da Mario Camerini, del 1950), che era già stato tradotto in persiano. Alla fine il film venne comunque mostrato, nel 1334/1955, e su di esso S. Nazerian, nella rivista «Setareh Cinema», avanzò la seguente critica:

> Perché hanno doppiato questo film? Perchè doppiano alcuni film particolari? Perché non doppiano i film importanti? Senza dubbio le aziende cinematografiche di ogni Paese quando realizzano un doppiaggio mirano ad avere un ritorno economico, ma affinché questo avvenga devono stare attente anche alla qualità del film.[381]

> چرا این فیلم را بفارسی دوبله کرده اند؟ اصلاً چرا بعضی فیلمهای مخصوص دوبله می‌شوند و چرا بسیاری از فیلمهای مهم دوبله نمی شوند؟ بی‌شک دردوبلاژفیلم در تمام نقاط دنیا یک منظور تجاری نهفته است. دوبلاژ بدین جهت بعمل

379 La rivista «Peayk-e Sinema», n.4, 1 Tir/22 Giugno 1333/1954, p. 3.
380 A. Motmaenzadeh, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.
381 La rivista «Setareh Cinema», n. 50, 24/10/1334 (14/1/1956), p. 15.

میاید که مشتری بیشتری برای فیلم تهیه شودو لی درعین حـال درهمین کشـورها ارزش و اهمیت فیلم بـرای دوبلاژکـاملا در نظرگرفته می شود.



آگهی از طرف مؤسسه داریوش فیلم

Il comunicato della Dariush Film, pubblicato nel giornale Nejat Mihan.

انتقام (موسولینی راهزن)

بازیکنان : آمده ثوناتساری، میلوانامانگانو

کارگردان: ماریو گامرینی

محصول استودیوی لوکس فیلم ایتالیا

La critica del film Il Brigante Musolino pubblicata sulla rivista Setare Cinema.

È da notare la concorrenza esistente tra Zarrineh e Aghababeyan: in effetti, durante la preparazione per la proiezione nelle sale, sulle riviste si diffuse la falsa notizia che il doppiaggio di *Anna* fosse stato realizzato dalla Dariush Film (cosa che portò anche grande dispiacere a Zarrineh). La Dariush Film avanzò le proprie proteste, che vennero pubblicate il giornale «Nejat Mihan» :

> Recentemente alcune persone hanno usato il nome della Dariush Film per presentarsi come nostri colleghi o rappresentanti […]. La Dariush Film non ha dato mandato a nessuna azienda o persona […], il direttore tecnico della Dariush Film è Alex Aghababeyan, reperibile all'indirizzo di via Calatafimi n.38, Roma, Italia. Chiunque può inviare le proprie domande o richieste direttamente alla sede dell'azienda a Tehran o al suo direttore tecnico in Italia.[382]

Questo evento fu la scintilla per l'inizio di un'accesa concorrenza tra doppiatori, di cui rimane traccia anche nei contratti siglati all'epoca tra importatori e i doppiatori:

> Coloro che doppiavano erano competenti, perciò li impegnavo su più fronti, così feci con Hannaneh che aveva una splendida voce, e con altri, altrimenti c'erano pochi doppiatori rispetto alle proporzioni del doppiaggio.[383]

La concorrenza per il doppiaggio sfociò sulla carta stampata delle riviste, quando l'azienda

382 Il giornale «Nejat Mihan», n.1, 20/7/1333 (12/10/1954).

383 J. Zarrineh, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

Dariuosh Film intraprese una linea di marketing basata su promozioni speciali per gli spettatori, tra cui in premio un biglietto doppio per un viaggio in Italia ed un abbonamento permanente alla rivista Setare Cinema in palio tra tutti coloro che avrebbero visto il film *Magia verde* diretto da G.G. Napolitano del 1953.[384] Naturalmente col boom del mercato dei film italiani doppiati in persiano la concorrenza tra i gruppi di doppiatori si intensificò e ognuno cercava di formare un proprio gruppo di lavoro, pescando dal numero crescente di professionisti (anche perché invogliati dal buon stipendio) resisi attivi sul mercato. A questo riguardo, Zarrineh è convinto di essere stato più professionale di altri confermando che l'equipe si è ingrandita. Inoltre seguendo le tariffe di pagamento italiane, offriva un compenso di 5'000 lire per un turno di quattro ore ai doppiatori.[385] Zarrineh però aveva precluso ai suoi doppiatori di lavorare con la concorrenza:

> Io avevo fatto con la maggior parte dei doppiatori un contratto personale, che non consentiva loro di lavorare per terzi senza il mio consenso. Altrimenti avrebbero cominciato tutti a fare questo lavoro. È venuto un... Moshfegh Hamedani, che è uno scrittore persiano, che ha cominciato questo mestiere. Altri desideravano fare questo lavoro, perché avevano visto che c'erano soldi. Io, alla maggior parte di questi – Fahime Rastkar, Morteza Hannaneh – avevo steso un contratto scritto. Manochehr Zamani, e poi... quel regista persiano che ha fatto "Nosrat Karimi".[386]

In parallelo alla concorrenza delle due aziende principali attive in Italia, Zarrineh Film e Dariuosh Film, altre aziende attirate dal successo economico delle prime si dedicarono al doppiaggio, tra cui le compagnie Sadaf, Romy Film e Asre Talaie. Eccetto la Darioush Film, che aveva un vero indirizzo a Roma, le altre aziende[387], o per meglio dire le singole persone, in Italia erano solo nomi che non corrispondevano ad una compagnia registrata, come riporta Abbas Motmaenzadeh ogni gruppo di doppiaggio sceglieva un proprio nome (ad esempio la Dota Film, fondata da Jalil Zarrineh), che veniva aggiunto al termine della pellicola assieme ai nomi dei doppiatori coi corrispettivi personaggi accanto. Chi aveva più successo, come la Dariuosh Film, aveva un'azienda o almeno un nome registrato come compagnia in Iran,

384 A. Zhirafar, *op. cit.*, pp. 155- 156.

385 J. Zarrineh, intervista di M. F. Abachi, Roma, 2018.

386 *Ibidem.*

387 Si può ad esempio menzionare il caso dell'azienda *Asre Talaie* che fu fondata da Amin Amini, un ragazzo che per otto anni aveva vissuto in Italia ed in Inghilterra, il quale durante gli studi aveva lavorato nel settore del doppiaggio. Dopo essere tornato in Iran, egli fondò per l'appunto lo studio cinematografico *Asre Talaie*, in collaborazione con il fratello. Durante la propria attività importò alcuni film italiani come *Guai ai vinti* del 1954 diretto da Raffaello Matarazzo, che fu mostrato al cinema Metropol a Tehran. [A. Zhirafar, *op. cit.*, p. 155].

mentre altri erano solo persone fisiche.[388]

Tra queste aziende Zarinneh Film, nonostante avesse il nome registrato, non aveva una sede ufficiale, e si riuniva semplicemente negli studi di registrazione, come mi ha confidato lo stesso Zarrineh:

> Noi avevamo un posto in cui trovarci, io stavo lì la mattina, per suddividere i doppiatori; solo lì, in via del Corso, potevamo stare.[389]

In questo quadro, nonostante la concorrenza con altre aziende importatrici i due gruppi di localizzatori maggiori rimanevano Darioush Film e Zarrineh Film, il cui lavoro iniziò a distinguersi progressivamente. Zarrineh aveva conosciuto Nosrat Karimi, Morteza Hannane e Poorang Baharlu, con cui doppiò il film *Peccato che sia una canaglia* del 1954 con la recitazione di Sophia Loren:

> Con questo film Sophia Loren è diventata molto famosa in Iran. Il film aveva un doppiaggio modesto e così fiorì il lavoro per Zarrineh. Dopo il successo di Sophia in Iran, importarono il film *La bella mugnaia* del 1955. Ma la loro attività non si focalizzò solo sui film italiani, perché in seguito alcune aziende iraniane che importavano film americani dopo il 1336/1957 gliene commissionarono il doppiaggio in persiano.[390]

Anche in questo caso Zarrineh conferma e rivela:

> Tutto procedeva bene, finché non sono arrivati questi tre fratelli che avevano delle relazioni con la corte dello Scià, uno dei quali possedeva il cinema Rex, a Tehran. Mi ha chiamato e mi ha detto "Io ho 25 film americani da doppiare", a cui io ho risposto "non abbiamo il tempo per doppiare tutti questi film".[391]

Zarrineh continua raccontando che la sua azienda doppiò svariati film americani in Italia a causa delle mancanze tecniche in Iran:

> Volevano doppiarli in Italia, perché noi avevamo l'esperienza di tanti film americani, in Italia. Davano dei... lo sai come funziona il doppiaggio? Il doppiaggio dei vecchi tempi per lo meno, adesso è cambiato tutto... Una volta dovevi fare il doppiaggio, a cui seguiva il montaggio, e infine il mixaggio, attraverso il quale si unisce insieme la musica e i rumori al dialogo. Questa colonna la incidevano vicino alla pellicola, si chiamava "optic". In Iran mettevano un nastro magnetico, incidevano su quello. Una volta questo era il loro metodo.[392]

388 A. Motmaenzadeh, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.
389 J. Zarrineh, intervista di M. F. Abachi, Roma, 2018.
390 A. Motmaenzadeh, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.
391 J. Zarrineh, intervista di M. F. Abachi, Roma, 2018.
392 *Ibidem.*

La tassazione bassa aiutò l'espansione del mercato del doppiaggio; le compagnie italiane non avevano i loro distributori in Iran, al contrario degli americani, mentre la maggior parte delle aziende cinematografiche iraniane erano impegnate nella produzione e distribuzione di Film Farsi. Quindi gli importatori indipendenti trovarono uno spazio di mercato libero e cominciarono ad importare i film italiani:

> Quel genere di film con Ercole, Maciste e i Titani, seguiti poi dai Western italiani divennero molto famosi in Iran e riempirono il mercato iraniano. Poi arrivarono i polizieschi italiani, che influenzarono anch'essi il cinema iraniano, poi le commedie di Ciccio e Franco, che riscossero successo di pubblico.[393]

A conferma di quello che ha detto Jeyrani e a proposito del gusto del pubblico iraniano, Zarrineh ha rivelato che un giorno si decise a comprare un film del ciclo degli *Ercole*, e si rivelò una buona scelta:

> Mi ricordo che altri avevano comprato il film "*Ercole*". Il proprietario di un cinema mi aveva fatto desistere dicendo "oh, non dovete comprare questa porcheria, piuttosto comprate Brigitte Bardot...". Allora io non l'ho comprato, però ho visto il film alla Lux Film, che in quel periodo aveva uno studio a Cinecittà, un salone per il doppiaggio. Ero andato lì per doppiare in un'altra sala, ma ho visto che prima proiettavano "*Ercole*": bellissimo film. Vedendo che preparavano il secondo, "*Ercole e la regina di Lidia*" (Pietro Francisci, 1959), l'ho subito comprato.[394]

In ogni caso, il successo degli importatori dei film dipendeva dalla loro conoscenza del gusto degli spettatori iraniani, che era un fattore fondamentale per chi volesse espandere il mercato e sopratutto i suoi guadagni, come afferma sinceramente Zarrineh dicendo:

> Io non compravo i film di Fellini, compravo piuttosto i film d'azione, i film un po' sexy che agli iraniani piacevano. A me non piacevano, ma agli iraniani sì. La scelta dei film dipendeva dal successo che poteva ottenere in Iran e non dal mio gradimento.[395]

Visto il successo di queste scelte, gli ordini per il doppiaggio in persiano aumentarono, sia da parte delle aziende distributrici sia degli importatori indipendenti in Italia, quindi necessariamente molti importatori tornarono in Iran per cercare voci nuove per il doppiaggio:

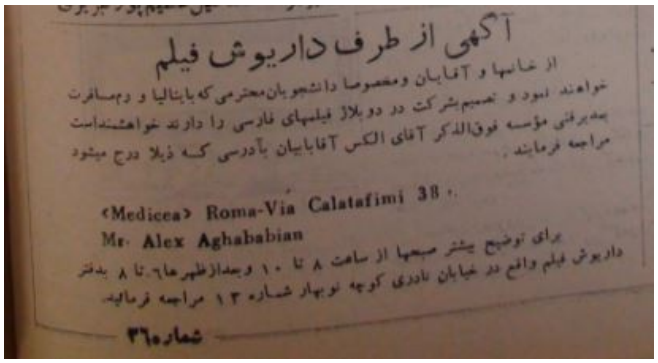
> Alcune persone che si trovavano in Italia avevano acquisito un accento non più consono per il

393 F. Jeyrani, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.
394 J. Zarrineh, intervista di M. F. Abachi, Roma, 2018.
395 *Ibidem.*

doppiaggio, per questo motivo Alex Aghababeyan tornando in Iran reclutò persone nuove.[396]

A conferma di quanto rivelato da Motmaenzadeh, fu pubblicato un annuncio da Alex Aghababeyan sulla rivista «Setareh Cinema» n. 36 del 28 tir 1334/20 luglio 1955:

> Invitiamo cortesemente tutte le persone entusiaste del doppiaggio, in particolare i cari studenti abitanti in Italia ed a Roma, desiderose di collaborare con noi a recarsi presso il sig. Aghababeyan all'indirizzo di via Calatafimi n.38, Roma.[397]


آگهی از طرف داریوش فیلم
از خانمها و آقایان و مخصوصا دانشجویان محترمی که بایتالیا و دیگر
خواهند بود و تصمیم بشرکت در دوبلاژ فیلمهای فارسی را دارند خواهشمنداست
بدفتر مؤسسه فوق‌الذکر آقای الکس آقابابیان یآدرسی که ذیلا درج میشود
مراجعه فرمایند.
«Medicea» Roma-Via Calatafimi 38.
Mr. Alex Aghababian
برای توضیح بیشتر صبحها از ساعت ۸ تا ۱۰ وبعدازظهرها ۶ تا ۸ بدفتر
داریوش فیلم واقع در خیابان نادری کوچه نوبهار شماره ۱۳ مراجعه فرمایید.
شماره ۳۶

Avviso pubblicato del Darioush Film nella rivista Setareh Cinema.

In questi anni l'entusiasmo dei proprietari delle sale cinematografiche per i film doppiati in persiano creò terreno fertile per l'arrivo di nuovi collaboratori. Nello stesso tempo in cui a Tehran si creavano nuove aziende per questo lavoro, un altro gruppo di doppiatori si trasferì a Roma.[398] Questo entusiasmo non era limitato ai film italiani, e i doppiatori avevano occasione di prestare la propria voce anche ad altri film stranieri: infatti, come conferma lo stesso Zarrineh, in quel periodo venivano incaricati di doppiare anche film americani o tedeschi.[399]

L'arrivo di forze fresche ogni anno aumentava[400], perché gli spettatori iraniani si informarono sempre di più sugli attori italiani e i loro film, un argomento da sempre pubblicizzato nelle riviste cinematografiche da quando iniziò l'importazione di film italiani:

> Sebbene le case di produzione italiane producessero meno di Hollywood, che s'interessava

396 A. Motmaenzadeh, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

397 La rivista «Setareh Cinema», n. 36, 28/4/1334 (20 /7/1955).

398 J. Omid, *op. cit.*, p. 936.

399 J. Zarrineh, intervista di M. F. Abachi, Roma, 2018.

400 Ahmad Zhirafar cita i seguenti nomi di film importati: «*Casablanca* del 1944 di Michael Curtiz, *Ultimo incontro* diretto nel 1951 da Gianni Franciolini, *La bella mugnaia* del 1955 diretto da Mario Camerini, *Peccato che sia una canaglia* del 1954 diretto da Alessandro Blasetti, *La donna più bella del mondo* del 1955 diretto da Robert Z. Leonard, *Il tenente Giorgio* del 1952, diretto da Raffaello Matarazzo, *Elena di Troia* del 1956 diretto da Robert Wise, *Chi è senza peccato...* del 1952 diretto da Raffaello Matarazzo, *Desiderio 'e sole* del 1954 diretto da Giorgio Pastina.» [A. Zhirafar, *op. cit*., p. 157].

prettamente di film moralisti e divertenti, essi avevano la diversità, e questa è la bellezza e il fascino di far recitare gli attori come se fossero nella vita reale.[401]

اگرچه مؤسسات فیلمبرداری ایتالیا بمراتب کمتر از هالیوود فیلم تهیه می‌کنند ولی همواره در این فکر هستند که فیلم‌های اخلاقی و مشغول کننده تهیه کنند. فیلم‌های ایتالیایی یک حسن دیگر هم دارد و آن زیبایی، جذابیت و در عین حال سادگی و طبیعی بازی کردن هنرپیشگان آن است.

Tra tutti i doppiatori ingaggiati in quest'epoca, Hosein Sarshar rimane un nome di spicco per via del suo doppiaggio di Alberto Sordi, Vittorio De Sica e Vittorio Gasman, dei quali Sarshar era stato in grado di catturarne il tono. Sarshar raccontò che nel 1337/1958 si era recato a Roma per studiare opera, e che lì Porang Baharlo, secondo segretario dell'ambasciata, lo presentò ad Alex Aghababeyan, proponendolo come doppiatore. Sarshar confermò anche che lavorava 4 ore al giorno, in un turno dalle 16:00 alle 20:00.[402]

Come accennato in precedenza, il terzo film localizzato da Alex fu *L'imperatore di Capri* del 1949, che fu proiettato sugli schermi iraniani nell'ordibehesht 1333/aprile 1954, tuttavia questa volta il doppiaggio venne criticato:

doppiaggio del film nonostante sia stato curato dalla Dariuosh Film non è buono, perché i dialoghi degli attori non si sentono bene. Insomma, il film *L'imperatore di Capri* non è fantastico, ma per chi vuole sapere qualcosa sul neorealismo comico italiano qui può avvicinarsene con un film di qualità media.[403]

دوبلاژفیلم با آنکه توسط داریوش فیلم ساخته شده، معهذا خوب نیست و مکالمات هنرپیشگان اغلب شنیده نمی شود. رویهم رفته (بهلول در جزیره کاپری) فیلم خوبی نیست اما برای آنهائیکه میل دارند به مکتب (نئورئالیسم کمیک) ایتالیا پی ببرند و یکی از آثار متوسط آن را تماشا کنند، تا اندازه‌ای جالب است.

L'articolo scritto da Toghrol Afshar sul film The Upturned Glass.

L'imperatore di Capri del 1949.

401 Il giornale «Tehran Mosavvar», n. 555, 13/1/1333 (2/4/1954), p. 35.

402 Akbar Manafi, *Sargozasht Doble Iran (Il doppiaggio in Iran)*, Tehran, Darinoush, 1388/2009, p. 88.

403 La rivista «Setareh Cinema», n. 7, 2/4/1333 (26/4/1954), p. 20.

Contemporaneamente fu presentato anche il film *The Upturned Glass* del 1947 diretto da Lawrence Huntington, con il doppiaggio del film fatto dallo studio Alborz Film[404]. Le seguenti avvertenze circa l'attenzione per il buon doppiaggio sono state scritte da Toghrol Afshar nell'articolo sul film *The Upturned Glass* apparso nella rivista «Peayk- e Sinema»:

> Prima della discussione sul film, vorrei dirvi che il doppiaggio dei film stranieri potrebbe essere utile al cinema, se questo favorisse la sua conoscenza e attirasse il pubblico. Se ogni anno ci fossero 15-20 film doppiati bene in persiano, dei quali tutti gli spettatori riescano a capire la trama e i dettagli, in più riconoscendone il valore artistico e sociale, si potrebbe dire allora che sarebbe avvenuto un atto giusto. A questo proposito noi pensiamo che la crescita del doppiaggio sarà utile per il cinema, tanto che in futuro diventerà un lavoro encomiabile. […] Nella realizzazione del doppiaggio dovrebbero essere rispettati questi punti: 1- Il primo punto dovrebbe essere la grande attenzione prestata alla corrispondenza del suono prodotto con le labbra. 2- Durante il doppiaggio del film la musica deve essere preservata. 3- Si dovrebbero anche utilizzare più voci per doppiare i vari ruoli. 4- Prestare attenzione ai nomi dei personaggi e dei luoghi.[405]

> قبل از بحث درباره این فیلم مقدمتا باید متذکر شویم که عمل دوبله فیلمهای خارجی از لحاظ شناساندن سینِما و جلب دقت و ذوق مردم نسبت به این هنر درکشورعمل مفید و صحیحی است. اگر در سال 15 الی 20 فیلم مناسب به زبـا ن فارسـی دوبله شود، ازجهت اینکه کلیه تماشاچیان سینِما خواهند توانست از داستان و جزئیات فیلمها و بالنتیجـه بـا اسـاس هـنری و اجتماعی هر فیلم آشنا شوند عمل مثبتی انجام خواهد گرفت. بدینجهت ما معتقـدیم کـه دوبلاژفیلمهـا بشـرطی کـه بـا دقت و بخوبی انجام گیرد از لحاظ شناساندن سینِما عمل برجسته و قابل تحسین میباشد.[…] دردوبلاژبایـد رعـایت نکـات هـنری زیر بشود: 1- اولاً در تطبیق صداها با لبها و سبک مکالمات و تناسب آهنگ صدا با پرسوناژها باید دقت زیادی شود. 2- ثانیاً موزیک متن فیلم حتی المقدور نگاهداری شود بدین معنی کـه دوبلاژسـبب نگـردد کـه موزیـک متن فیلم محـو ونـابود گردد. 3- علاوه بر این در کاردوبلاژ صـرفه جـویی نگـردد، زیـرا گـاهی اوقـات فقـط دو یـا سـه نفـر کلیـه مکالمـات فیلم اجرامیکنند و این عمل صحیحی نیست. 4- دردوبلاژ باید رعایت تیپ فیلم و پرسوناژهای آن بشود، نام قهرمان داسـتان و مکان تغییرداده نشده و زمان و مکان فیلم محفوظ باشد.

Se una volta compresa la capacità di assorbimento del mercato iraniano l'importazione continuò con l'arrivo di altri film[406], il lavoro a Roma intanto non era semplice: è Porang Baharlo a ribadirlo, in un articolo pubblicato per la rivista «Setareh Cinema», nel quale, dopo

404 Lo studio "Alborz Film", fondato nel 1330/1951, costituiva al tempo un'azienda cinematografica che oltre al doppiaggi aveva anche prodotto cinque film (*Dastkesh Sefid, Zende Bad Khale, Omre Dobare, Gonahkar, Laghzesh*); prima di andare in bancarotta, aveva iniziato anche il doppiaggio del film *Il cappotto* del 1952 diretto da Alberto Lattuada.

405 La rivista «Peayk-e Sinema», n. 2, 22/2/1333(12/5/1954).

406 Tra cui si possono menzionare: *Moglie per una notte* (Mario Camerini, 1952), *Magia verde* (Gian Gaspare Napolitano, 1953), *Non c'è amore più grande (*Giorgio Bianchi, 1955), *Cavalleria rusticana (*Carmine Gallone, 1953) e *Casta Diva* (Carmine Gallone,1954).

avere introdotto la questione lavorativa a Roma, spiegava i problemi che erano sorti nel doppiaggio:

> […] Uno dei problemi dei doppiatori iraniani a Roma era la censura, a causa della lontananza dall'Iran e dei repentini cambiamenti decisionali dei suoi responsabili, tanto che si doveva quasi indovinare quali parti fosse meglio cambiare. Per esempio, un film che è una co-produzione tra Italia e Francia è oggetto di censure diverse, prima in un Paese poi nell'altro, e arriva in Iran dopo avere subito il taglio di scene importanti. Inoltre, ci dobbiamo difendere dagli attacchi dei critici cinematografici che dicono male del film: alla fine la loro visione è lecita, perché cambiare i dialoghi del film a causa della censura è una specie di furto, ma voglio ricordare che proiettare i film italiani con i dialoghi originali sarebbe impossibile, perché la maggior parte dei film dei grandi registi italiani non si possono mostrare in Iran, e per questo motivo nessuno ha il coraggio di comprarli, dovendo poi cambiarne i dialoghi e accollarsi pure le critiche della gente.[407]
>
> یکی از اشکالات کاردوبله کنندگان ایرانی مقیم رم ازجهت سانسوراست که بعلت دور بودن ازمحیط و ثابت نبودن نظریات متصدیان سانسور نمی‌توان حدس زد چه قسمت‌هایی از فیلم را باید عوض کرد. مثلاً فیلمی که محصول مشترک فرانسه و ایتالیا است یکباردرفرانسه و یکباردرایتالیا توسط دوبله کنندگان و بالاخره توسط صاحبان فیلم در تهران سانسور می‌شود و تازه یکبار دیگر هم سانسورایران قسمت‌های اساسی آن را حذف می کند. تازه آنوقت است که با حمله منتقدین سینمایی سروکارپیدا می‌کنیم که این فیلم بی سر و ته چیست که به بازار آورده اید. نمی‌توان منکرشد که اصولاً حق با آنهاست و تغییر دیالوگ فیلم بخاطر سانسور یک نوع دزدی است ولی بازهم خاطرنشان میسازیم که غالب فیلم‌های کارگردانان بزرگ ایتالیایی با دیالوگ اصلی در ایران غیرقابل نمایش است و دراثر حمله و انتقاد مردم و منتقدین کسی جرأت خرید فیلمهای هنری را که بالطبع باید قسمت اعظم دیالوگ آن‌ها عوض شود ندارد.

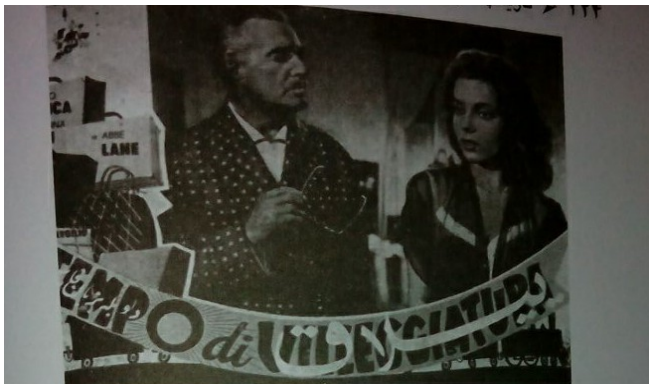
Un'altra cosa interessante da notare è che tutti i passaggi tecnici del lavoro in Italia erano eseguiti da esperti italiani, come conferma Zarrineh («Il mixaggio e il montaggio lo facevano gli italiani per noi. Erano tutti lavori per loro»), ma il lavoro artistico, di traduzione e doppiaggio dei dialoghi in persiano veniva invece realizzato dagli iraniani. Zarrineh fu direttore del doppiaggio[408] di un numero compreso tra i 200 e i 300 film:

> Avevamo in quel periodo qualcuno che scriveva in persiano, degli attori... perché facevamo il doppiaggio veramente completo, visivo e coi titoli iniziali in persiano. In Iran non facevano niente di tutto questo. Mettevano un nastro magnetico accanto alla pellicola e incidevano su quello, in Iran il doppiaggio era così. E poi il modo in cui parlavano in Iran era più simile alla lettura di un libro, che non a un doppiaggio.[409]

407 La rivista «Setareh Cinema», n. 268, 13/5/1339 (3/8/1960), p. 71.

408 Il direttore del doppiaggio è colui che controlla la sincronia del doppiatore con i movimenti delle labbra, che debbono essere della stessa durata delle parole.

409 J. Zarrineh, intervista di M. F. Abachi, Roma, 2018.



Tempo di villeggiatura (Antonio Racioppi, 1956). Il film è stato doppiato da J. Zarrineh nell'azienda Dota Film.

In realtà, lavorare come doppiatori negli studi di doppiaggio era una buona esperienza per quegli iraniani che dopo se ne avvantaggiarono in Iran. Zarinneh dice che c'erano tanti studi che fornivano supporto tecnico:

> Erano parecchi, non è che c'era un solo studio, ma diversi. Noi abbiamo preso Jelmini[410], che avevo conosciuto presso Lux Film, dove avevo doppiato il primo film, che era interamente 'made in Lux Film'. Il dottor Jelmini mi ha chiamato e mi ha detto "io faccio queste cose, faccio un buon prezzo...", così sono andato là, nel suo studio privato, che si trovava in una via a metà tra Ponte Milvio e Corso di Francia.[411]

In effetti, i distributori cinematografici italiani, come Lux Film, vendevano i diritti sulla pellicola, ma poi la tariffa del doppiaggio veniva concordata con gli importatori. Di regola le aziende italiane non ricevevano nessuna quota delle vendite nelle sale iraniane, tuttavia certe volte un importatore iraniano (come nel caso di Zarrineh) stringeva con loro accordi particolari per ottenere gratuitamente i diritti sul film promettendo poi una percentuale (anche il 50%) di tutti gli incassi che avrebbe realizzato in Iran. Le aziende iraniane che gestivano i film americani, o comunque di altri paesi stranieri, ottenevano invece direttamente il film dietro il pagamento di un compenso di 2'000-3'000 dollari circa.[412]

In generale il grande guadagno ottenuto dal doppiaggio[413] in Italia fu il motivo principale per attirare persone nuove nel mercato italiano, come ammette Zarrineh:

410 Questo cognome italiano è stato riportato come veniva pronunciato durante l'intervista, ma non ho potuto verificare se sia scritto nel modo corretto.

411 *Ibidem.*

412 A. Motmaenzadeh, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

413 Come Jamal Omid cita dalle parole di Poorang Baharlo, i direttori del doppiaggio portavano i loro film alle aziende di doppiaggio italiane come la ODI (Organizzazione Doppiatori Italiani) o la Titanus Studio, e la responsabilità tecnica del lavoro ricadeva su di esse. [J. Omid, *op, cit.,* p. 937].

A volte incassavamo parecchio. Mi ricordo un film documentario che avevo comprato da Rizzoli Film, per il quale nessun cinema voleva prestare il proprio schermo. Insistendo lo hanno poi programmato, incassando 600'000 toman, che in quel periodo era una cifra enorme, quasi 80'000 dollari. Questo per il primo che ho comprato, mentre quando ho comprato il secondo mi hanno detto "sei pazzo!". Il primo lo avevo pagato 6'000, il secondo 8'000 dollari. "Sei pazzo, il primo non possiamo proiettarlo, e tu ne compri un altro!", e io ho detto "per me è un film bellissimo". Lo hanno messo al Cinema Radio City e ha incassato 800'000 toman. Il primo ha incassato 300 o 400, non ricordo quanto, ma il secondo ha fatto il doppio, perché era molto bello.[414]

2.3.2- Tradurre e scegliere i dialoghi giusti in film doppiati in persiano

Come accennato nella parte precedente con i tentativi dei pionieri del doppiaggio, Zarrineh e Aghababeyan, in Iran fiorì il mercato dell'importazione di film italiani, che presto si estese alla localizzazione di film occidentali da vari Paesi, facendo di Roma una sorta di centro per tutti gli importatori iraniani. Mentre gli importatori affinavano il proprio mestiere, dall'Iran arrivarono in Italia persone e voci nuove per ridare linfa al doppiaggio, oltre ad altri che desideravano seguire i corsi per le tecniche di ripresa e del doppiaggio. Tra queste persone possiamo ricordare Mahmod Koushan, Fereydoun Ghavanlo, Enayat Famin, Siamak Yasemi e Amin Amini. Il primo di questi, M. Khoushan, visse l'esperienza di lavorare nello studio Titanus, avendo l'opportunità di essere l'assistente alla cinepresa del film *La figlia di Mata Hari,* diretto da Renzo Merusi e Carmine Gallone del 1954.[415]

Al principio la ragione del successo del primo film importato da Alex, come abbiamo visto, era stato l'utilizzo di un parlato persiano naturale nel doppiaggio, capace di calamitare l'attenzione dello spettatore e di conferire alla "Darioush Film" la nomea di pioniera in questo campo. Infatti la rivista «Setareh Cinema» dopo la proiezione dei film doppiati da quest'azienda aveva scritto:

> tutti gli iraniani hanno scoperto la creatività dell'azienda, che è divenuta un nome famoso nel campo del doppiaggio e della presentazione di bei film stranieri in Iran. […] Nello specifico, il film *Riso amaro,* grazie al grande successo ottenuto nelle sale è diventato un pilastro storico per l'importazione di ulteriori film.[416]

414 J. Zarrineh, intervista di M. F. Abachi, Roma, 2018.
415 A. Zhirafar, *op. cit.*, p. 155.
416 La rivista «Setareh Cinema», *Ba yek moassese khedamtgozar ashena shavid (Fate conoscenza di un'azienda perfetta)*, n. 21, p. 23.

همه اهالی ایران متوجه مؤسسه‌ای شدند که این ابتکار بی سابقه را بخرج داده بود. از همان زمان نام مؤسسه <داریوش فیلم> که هدفش دوبله و نمایش فیلمهای خوب خارجی بود، برسر زبانها افتاد [...] مخصوصاً فیلم برنج تلخ که مبدأ تاریخی شد برای دوبله فیلمهای فارسی و استقبال از این فیلم باعث گردید که عده دیگری بهمین فکر بیفتند.

با یك مؤسسه خدمتگذار سینمائی آشنا شوید

وقتی فیلم ایتالیائی دوبله شده بفارسی < سرکشت فریدون پیتوا > را در تهران نشان دادند ، همه اهالی ایران متوجه مؤسسه‌ای شدند که این ابتکار بی‌سابقه را بخرج داده بود . ازهمان زمان نام مؤسسه < داریوش فیلم > که هدفش دوبله و نمایش فیلمهای خوب خارجی بود ، برسرزبانها افتاد و در محافل هنردوست اذاین عمل مؤسسه فوق استقبال شایانی بعمل آمد .

< داریوش فیلم > عبارتست از مؤسسه‌ای که بهمت یك جوان ایرانی بنام < الکس آقابابیان > تأسیس یافته وتاکنون از راه دوبله فیلمهای ایتالیائی به فارسی توانسته است خدمت شایسته‌ای بهنرسینما بنماید .

دوفیلم < کرك مزوجه > و < برنج تلخ > که هردو از معروفترین فیلم های ایتالیائی بودند ، توانستند آنطور که باید وشاید ارزش کار مؤسسه فوق و الکس آقابابیان را بمنصه ظهور برسانند . مخصوصاً فیلم < برنج تلخ > که مبداء تاریخی‌شد برای دوبله فیلمهای فارسی و استقبال از این فیلم باعث گردید که عده دیگری بهمین فکر بیفتند ولی چنانکه مشاهده کردیم و میکنیم ، آثاری که این اشخاص دسته دوم انتخاب کرده‌اند ، نتوانستند ازلحاظ کار وشهرت بپای دو فیلم فوق‌الذکر برسند و شاید بتوان گفت که بعضی‌ها حتی لطمه بکار مؤسسه زدند و آنطور که مستفاد شده ، داریوش فیلم برای جلوگیری‌ازتقلید سایرین ، نوع‌فیلمهای جدید خودرا تغییر داده‌است . من‌باب مثال ازفیلم رنگی <جادوی‌سبز> نام میبریم که فیلمی‌است دکومانتر واز آثارمشهور سینماد ایتالیاست و با آنکه قبل از فیلم رنگی <میزار> دوبله شده بود ، معهذا بواسطه اشکالات فراوان تاکنون موفق نمایش آن نشده‌اند . بنا بر این فیلم < جادوی سبز > را میتوان اولین فیلم رنگی دوبله بفارسی تلقی کرد .

وقتی از الکس آقابابیان دربارهٔ فعالیت‌های‌جدید سینمائی اوسئوال کردم، با خوشروئی که‌مخصوص‌خوداوست گفت : «مؤسسه داریوش‌فیلم علاوه برجادوی سبز < چندفیلم دیگردوبله کرده که یکی < برخدقانون > می باشد وداستان آن یك

L'articolo pubblicato nella rivista Setareh Cinema, n. 21, dal titolo "Fate conoscenza di un'azienda perfetta".

La pubblicità del film Crossed Swords nella rivista Peayk-e Sinema.

In effetti, il successo dell'azienda Darioush Film fu dovuto a due ragioni: l'utilizzo di nomi persiani per i personaggi, ed l'uso strategico di espressioni già conosciute al pubblico iraniano. La buona conoscenza della lingua italiana da parte dei traduttori e la loro attenzione nel trovare le parole persiane che donassero il senso corretto agli spettatori destinatari fu un lavoro sapiente e meticoloso. In generale, il lavoro di un traduttore dipende anche da chi è il destinatario:

> Translators tend, however, to use idiomatic expressions from the standard or colloquial varieties of a particular language either for the sake of fluency or to mark the use of a particular variety.[417]

Di questo i traduttori iraniani tennero conto: il loro successo fu motivato dalla scelta della giusta strategia, a partire dallo stesso Darioush. L'abilità della Darioush Film si fondava sulla presenza di persone estremamente qualificate, che concorsero sicuramente all'aumento nell'importazione di film italiani in Iran. Grazie a persone come Morteza Hannaneh e Porang Baharlo, la cui ottima padronanza di entrambe le lingue permetteva loro di realizzare dialoghi persiani ancora più calzanti, senza dubbio, la traduzione e la selezione dei dialoghi appropriati in persiano fu un fattore determinante per questo successo. Morteza Hannaneh era un giovane

417 Reinhard Schäler, *Localization and translation*, Yves Gambier and Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, Amsterdam: John Benjamins, 2010, p. 108.

talentuoso che si recò a Roma per studiare musica, dove conobbe Jalil Zarrineh, suo vicino di casa, il quale lo invitò a cimentarsi nel doppiaggio. Hannaneh era abile in particolare nella traduzione delle conversazioni informali, tipiche della gente iraniana. Nel film *Peccato che sia una canaglia* Hannaneh ricoprì con abilità anche il ruolo di doppiatore, oltre a quello di direttore del doppiaggio; questo film fu poi mostrato al cinema Metropol il 28 azar 1335/18 dicembre 1956.[418] Kamran Shirdel riporta che prima dell'arrivo di Morteza Hannaneh in Italia nel 1333/1954 il doppiaggio in Italia non vantava grandi numeri: solo 10 film erano stati doppiati in persiano, ma gradualmente questa cifra è cresciuta fino a 600 film totali in tutto il periodo del doppiaggio in Italia. Secondo Shirdel, Hannaneh e Khosravi erano i migliori direttori del doppiaggio in Italia.[419] In effetti, Hannaneh modificava prima del doppiaggio i dialoghi in modo che fossero più comprensibili per il pubblico persiano. Manuchehr Shamsaie, il figlio di sua sorella, che nel 1337/1958 giunse a Roma e diventò anche lui doppiatore, ricorda:

> Hannaneh aveva un carattere divertente e prediligeva nomi popolari per i film, per questo la maggior parte dei suoi lavori erano film comici. Alcuni film avevano dialoghi che in iraniano non potevamo esprimere come gli originali [perché non avrebbero avuto senso] e la maggior parte dei dirigenti del doppiaggio lasciavano perdere, ma Hannaneh con la sua abilità riusciva a modificarli, invece che cancellarli.[420]
>
> مرتضی حنانه شخصیت طنزی داشت و اسم‌های عامیانه را برای فیلم‌ها بیشتر حنانه انتخاب می کرد. چون آدم طنزی بود، بیشتر فیلم‌های کمیک را به او می دادند. در فیلم‌ها بعضا جملاتی بود که ما نمی توانستیم عین خودآن را به کار ببریم. مدیردوبلاژ‌ها نیز معمولاً ازکنارآن درمی رفتند؛ ولی حنانه باذوقی که داشت، آن‌ها را بجای آنکه حذف کند، به گونه‌ای دیگرقابل اجرا می کرد.

Kazem Esmaili, un traduttore esperto di film, asserisce che la traduzione dei dialoghi di un film è diversa rispetto la traduzione di un libro. Chi faceva questo lavoro doveva conoscere il cinema ed entrambe le culture linguistiche, perché alcuni proverbi non avevano senso alla lettera in farsi, ma magari ne esistevano di simili.[421] La coordinazione tra il labiale degli attori e i dialoghi doppiati è compito del direttore del doppiaggio, che anche per questa ragione deve modificare i dialoghi già tradotti. Hannane era sia traduttore sia direttore del doppiaggio, condizione che gli permetteva di essere particolarmente efficace sotto questo aspetto:

> Hannaneh scriveva i dialoghi avvicinandosi alla cultura iraniana: lo spettatore poteva essere

418 A. Zhirafar, *op. cit.*, p. 158.
419 A. Manafi, *op. cit*., pp. 85-86.
420 A. Zhirafar, *op. cit.*, p. 159.
421 A. Manafi, *op.cit.*, p. 96. (intervista con Kazem Esmaili).

convinto di assistere ad un film iraniano per via delle parole molto a contatto con la vita reale. Per esempio, se in un film c'era la parola 'dai'i′ (in persiano lo zio fratello della madre), Hannaneh la cambiava in 'khan dai'i' (espressione equivalente ma più rispettosa), che allo spettatore iraniano trasmetteva un senso di contemporaneità. Prima di Hannane i doppiatori parlavano come se stessero leggendo un libro, ma grazie al suo lavoro anche i doppiatori in Iran si adeguarono a una tecnica più moderna che la visione di questi film aveva insegnato loro. Quindi, si può dire che l'Italia e i doppiatori attivi in Italia hanno influenzato il doppiaggio iraniano.[422]

Per avvicinarsi al mondo iraniano alcuni doppiatori utilizzarono i dialetti etnici presenti in Iran, come il Turki, il Gilaki o l'Isfehani, tuttavia la stampa non apprezzò questo approccio: la rivista «Sefid o Siah» in un articolo scrisse:

Nelle settimane precedente è stato mostrato nei cinema Diana e Niagara il film *Amor non ho... però... però* del 1951 diretto da Giorgio Bianchi, con Renato Rascel e Gina Lollobrigida. […] Nel doppiaggio del film hanno deriso i dialetti delle città iraniane, per esempio per il personaggio stupido hanno scelto il dialetto Turki e non è chiaro perché questa persona parli così, chiamandosi Antonio. Quando il film viene mostrato a Tehran la cosa forse risulta divertente, perché alcuni ridono anche alle battute, però questo modo di doppiare non è corretto.[423]

دراین یکی دوهفتــه اخیردرسـینما دنیــا و نیاگــارا، فیلمی را بــه معـرض نمــایش گذاشــته‌اند بنــام <بخاطرعشــق> کــه جینالولوبریجیدا و رناتو راشل رلهای اول آن را بازی می کنند. […] (در دوبله فیلم) از لهجه های خـاص شهرسـتان‌های ایران تمسخربه عمل آمده است. در این فیلم یکنفرآدم احمق و شهوت پرست وجود دارد که به سبب قیافه مخصوص او بی جهت لهجه ترکی برایش انتخاب کرده‌اند و معلوم نیست اگراین آدم ترک است پس چرا اسمش آنتونیو است و اگر ایتالیایی است پس چرا با لهجه ترکی حرف می زند. شاید نمایش این فیلم در تهران خنده آور باشد و عده‌ای را هم بخنداند و لی آیــا این کار شایسته ای است که دوبله کنندگان فیلمها انجام می دهند.

Comunque l'approccio dell'uso di dialetti locali in fase di doppiaggio, con l'accento di Teheran usato per trasmettere comicità, cessò molto presto, perché risultava artificale.[424]

Dopo l'anno 1334/1955 il numero dei film importati[425] non solo da Darioush e Zarrineh film, ma anche dalle nuove aziende si moltiplicò. La crescita attirò l'attenzione delle riviste, nelle

422 A. Motmaenzadeh, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

423 La rivista «Sefid o Siah», n.7, 1337/1958, p.76.

424 Aboulhasan Tahami, *Chegone film doble konim(Come possiamo doppiare un film)*, Teheran: Agah, 1392/2013, p. 77.

425 Il numero di film importati nell'anno 1332/1953 era pari a 6, ma questa cifra salì a 33 film nel 1955 e poi a 50 nel 1958, e fino al 1968 non è mai scesa sotto ai 61.

quali spesso scoppiarono polemiche con i critici cinematografici, ma il lavoro ogni giorno aumentava. Tale fioritura del doppiaggio realizzato in Italia era strettamente legata alle traduzioni e alla scelta di dialoghi appropriati, e però questo metodo di lavoro venne gradualmente integrato da parte dei doppiatori che lavoravano in Iran.

2.3.2.1- Altre tattiche per attirare gli spettatori iraniani e gli anni della fioritura del doppiaggio

Un metodo per dare risonanza alla produzione di un film doppiato in Italia era il viaggio di attori italiani in Iran, e se Sophia Loren e Alberto Sordi non accettarono l'invito fatto loro dalle aziende, diversamente si comportò l'attrice italiana di origine jugoslava Sylva Kòscina.[426] La rivista «Jahan-e Sinema» nell'articolo "Sylva Kòscina viene in Iran?" ha scritto:

> Moshfegh Hamedani, che è uno dei principali scrittori e traduttori del Paese, ha iniziato una nuova attività dall'inizio dell'anno, importando alcuni interessanti film italiani doppiati in persiano. *Racconti d'estate* (Gianni Francisci, 1958) e *Totò sulla luna* (Steno, 1958) sono due pellicole che ha appena acquistato, nelle quali quali recita Sylva Kòscina , che viaggerà in Iran per la proiezione della prima notte del film.[427]

> مشفق همدانی که یکی از نویسندگان و مترجمان برجسته کشور می‌باشد از ابتدای سال جاری با وارد کردن چند اثر جالب ترجمه ایتالیایی فعالیت جدیدی را آغاز کرده. از جمله فیلم‌هایی که او خریده است <توتو در کره ماه> و <افسانه‌های تابستانی> که سیلوانا کوشینا ستاره معروف ایتالیایی درآن شرکت دارد. بدین منظور طبق دعوتی که از وی به عمل آمده است، قرار است برای افتتاح فیلم خود به ایران مسافرت نماید.

Un'altra attrice giunta in Iran per motivi promozionali fu Gina Lollobrigida, cosa della quale diede testimonianza la rivista «Tehran Mosavvar» nel ordibehesht 1342/marzo 1963, la famosa attrice italiana arrivò a Tehran accompagnata dal marito, dove fu accolta da migliaia di persone che avevano atteso all'aeroporto per ventiquattro ore, a causa di un errore dei giornali nel riportare la data del suo arrivo. Questa visita aveva per alcuni un secondo fine (secondo un documento del Savak la presenza di Gina Lollobrigida in Iran era collegata all'operazione rivoluzionaria del 1342/1963), quindi la notizia della presenza dell'attrice nella città iraniana creò problemi per la monarchia dello Scià:

> La presenza di Gina Lollobrigida in Iran è considerata molto preziosa per i rivoluzionari

426 A. Zhirafar, *op. cit.,* p. 169.

427 La rivista «Jahan-e Sinema», n. 6, 24/1/1338 (14/4/1959), p. 4.

oppositori dello Scià. In questo tempo i chierici sciiti rivoluzionari cercano occasioni come queste per screditare la politica del regime. Perciò il comitato Eco, in ragione di queste dichiarazioni, propone che consigliate alle riviste e giornali di censurare le foto dell'attrice e le notizie riguardanti la sua apparizione.[428]

ورود جينالولو به ايران سوژه بسيار ارزنده‌اي به دست مخالفين داد هم اكنون جبهه روحانيون دنبال چنين عناويني مي‌گردند كه شاخ و برگ و پيرايه به آنها ببندند و به نام اعلاميه ذهن عامه را عليه دستگاه مشوش و بدبين سازند. در موقعيت فعلي خاصه در اين هنگام كه روحانيون قصد دارند در ايام عزاداري محرم حملات تبليغاتي خود را شروع نمايند اين موضوع اثرات نامطلوبي خواهد گذاشت. كميته براي خنثي نمودن اين جريان پيشنهاد مي‌نمايد كه به جرايد توصيه شود بيش از اين مورد از انتشار عكس و ساير اخبار مربوط به جينا خودداري نمايند.

Gina Lollobrigida tra i suoi fan a Teheran, 1963.

Gina Lollobrigida a Teheran, 1342/1963.

Andando oltre queste difficoltà, il pubblico iraniano era comunque entusiasta della presenza dell'attrice italiana. In questo caso, F. Jeyrani racconta che fu il proprietario di una sala cinematografica, tale Reghabi, a invitare Gina Lollobrigida a Tehran, la quale accettò (Reghabi possedeva anche un ristorante in via Shah Reza, dove la portò, rendendo celebre il locale).[429]

Le notizie riguardanti l'arrivo di celebrità italiane in Iran non si arrestarono, motivate dalle alte aspettative del pubblico di leggerle sui rotocalchi, che furono poi la principale ragione

428 Institute for Iranian Contemporary Historical Studies, fondato nel 1986, documento n. 6502, Tehran, [www.psri.ir].

429 F. Jeyrani, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

all'aumento di film italiani importati:

> Il cinema italiano trova spettatori nel nostro Paese giorno dopo giorno, che gradualmente si sta abituando al piacere del cinema, facilitato anche dalla vicinanza del gusto italiano. Le stelle del cinema italiano brillano anche nel nostro Paese, tanto che tutti, sia delle classi superiori sia delle classi inferiori, e in particolare i cinefili, conoscono bene i nomi degli attori italiani, a cui sono interessati come agli attori iraniani. Questo caso mostra una significativa influenza italiana sulle diverse classi sociali iraniane che vanno al cinema.[430]

> سینمای ایتالیا روزبروز در کشورما طرفداران بیشتری پیدا می‌کند و باگذشت زمـان مـردم اغلب بـا کمـال میـل و ازروی علاقه بدیدن فیلم‌ها می‌روند، چون سینمای ایتالیا وذوق تهیه کنندگان آن تا اندازه‌ای با ذوق مردم کشـور مـا مطـابقت دارد. ستارگان کشور ایتالیا در کشورما شهرت و محبوبیت بی سابقه ایی داشته بطوریکه مردم از طبقات اول تا مردمـان پـایین مخصوصاً تیپ های سینِما رو با نام ستارگان ایتالیایی آشنائی داشته و اغلب به آن‌ها مانند سـتارگان و هنرپیشـگان ایـرانی مهر می‌ورزند که این خود نشانه و اثر بارزی از تأثیر فیلمهای ایتالیایی را از طبقات سینِما رو ایرانی نشان می دهد.

Analizzando i numeri emerge chiaramente l'aumento dell'importazione, sia motivato dalle visite degli attori sia dalla qualità del doppiaggio in Italia: si possono citare le cifre pubblicate nel libro di Ejlali P. del 1395/2016, *La sociologia del cinema iraniano*, secondo cui nell'anno 1955 furono importati 278 film, mentre nel triennio successivo, fino al 1958, il numero dei film importati arrivò a 492 film.[431] Jamal Omid riporta i seguenti numeri:

> Nell'anno 1336/1956 l'importazione di film fu doppia rispetto all'anno precedente (54 film). Questa statistica si è ripetuta nei primi sei mesi dell'anno 1337/1958, e a fine anno si è arrivati fino a 119 film. Nell'anno 1338/1959, con la crescita dell'importazione come conseguenza del doppiaggio, il numero dei film doppiati è arrivato a 183, e così anche il numero degli studi cinematografici[432] è raddoppiato rispetto all'anno precedente. Inoltre, alla fine del decennio raramente si poteva trovare un film al cinema in lingua originale.[433]

> در طول 1336 بیش از دو برابر 1335 فیلم دوبله و عرضـه می‌شـود (54 فیلم). همین تعـداد در نیمـه اول 1337 دوبلـه می‌شود و این رقم در پایان سال به 119 فیلم می رسد. در سال 1338 بازهم به تعداد فیلم‌های دوبله افـزوده می‌شـود و بـه رقم 183 عدد می‌رسد و در طول همین سال تعداد استودیوهای دوبلاژنیز به دو برابر سالهای گذشته می‌رسـد و در پایـان

430 La rivista «Post Tehran Cinema'i», n. 25, 21/1/1338 (11/4/1959), p. 11.

431 P. Ejlali, *op.cit.*, p. 132, (I riferimenti fino all'anno 1344/1965 vengono dal libro di Shoaie B. 1354, *La storia del cinema*, Tehran. Dopo l'anno 1346/1967, le statistiche vengono dal rapporto dell'attività culturale in Iran nel 1351/1972 e nel 1356/1977).

432 Le aziende attive alla fine degli anni '30 erano le seguenti: Ajir Film, Atlas Film, Iran Film, Oscar, Ifa, Badie, Plaza, Pars, Torang, Khavar Miane, Khazar, Diana, D.C.A., Saye, Shahin, Shahab, Asre Talaie, Safaf, Karevan, Misaghie, Molan Roj, Mehregan. [J. Omid, *op. cit.*, p. 943].

433 Ivi, p. 939.

دهه ی 1330 بندرت می‌توان فیلمی را در سینماهایافت که به زبان اصلی نمایش داده شود.

Era quindi normale che, con questo enorme volume di film stranieri, sempre più professionisti si aggiungessero alle file dei doppiatori già attivi (possiamo ricordare Mohammad Reza Zandi, Manochehr Zamani, Nahid Bostani e Fahime Rastgar). Un'intervista a Fahime Rastgar riguardo il suo lavoro in Italia da neofita è molto interessante:

> Rimasi sorpresa quando vidi l'attrezzatura per il doppiaggio in Italia. Il loro approccio al lavoro era diverso rispetto all'Iran. In questo Paese i lavori da fare venivano prima scritti, poi venivano portati i film in studio, dove le pellicole venivano tagliate. I due proiettori lavoravano sempre e non si fermavano mai. In Iran il salario dei doppiatori era basato sul ruolo degli attori, mentre in Italia esisteva un'associazione che acquistava il film e poi curava il doppiaggio, facendo comparire il proprio nome a fine pellicola. Questa società aveva il dovere di trovare il lavoro per i propri collaboratori, i quali prestavano lavoro per otto ore giornaliere. Ogni anno essi avevano un mese di ferie. In particolare, per ogni tipo di film c'era una voce specifica, quindi quando una persona doppiava un film di Shakespeare non poteva poi doppiare un film western: in questo modo ogni tipo di film aveva i suoi doppiatori. Il risultato di questo lavoro strutturato produceva dei film ben doppiati.[434]

> در ایتالیا از تجهیزات این کشور حیرت کردم، نحوه کار آن‌ها با ایران تفاوت زیادی داشت. در این کشور کارها را یک به یک می‌نوشتند و به استودیو ها می‌دادند و در آن‌ها فیلم‌ها قیچی می‌شد و دو آپارات مرتبا کار می‌کرد و لحظه‌ای وقفه در کار بوجود نمی‌آمد . در ایران گوینده ها بر حسب تعداد و میزان حضور نقش فیلم حقوق می‌گرفتند ولی در ایتالیا سندیکایی داشتند که سندیکا فیلم را می‌گرفت و دوبله می‌کرد و زیرفیلم همیشه عبارت سندیکای دوبلاژ فیلم نوشته می شدو این انجمن موظف به فراهم کردن کار برای اعضای خود بودو دوبلورها روزی هشت ساعت کار می‌کردند و نه بیشتر. سالی یکماه مرخصی داشتند و برای نوع فیلم صداهای مختلف استفاده می شد. یعنی کسی که درفیلم های مربوط به شکسپیر حرف می‌زدف به جای شخصیت‌های وسترن صحبت نمی‌کرد و هرهنرپیشه ای گوینده خودراداشت. در این وضعیت دوبله خوبی از فیلم‌های خوب بدست می‌آمد.

Nel 1336/1957 il numero dei doppiatori iraniani attivi in Italia salì a quaranta, con dieci direttori del doppiaggio (F. Estifani, M. Zamani, R. Ghiasi, P. Ansari, M. Hannaneh, P. Baharlo, J. Zarrineh, M. Khazaie, H. Sherkat, A. Aghababeyan) e cinque traduttori di dialoghi (Vazgen Minasian, Parvin Ansari, Reza Kasaie, Fahime Rastkar e Kamran Shirdel). Iloosh Khoshabe, attore iraniano in Italia per recitare nel film *Vulcano figlio di Giove* e per un po' di tempo attivo anche nel doppiaggio, ricorda:

> A Roma c'erano al massimo dieci famiglie iraniane, e tra loro c'erano anche i commercianti

434 Il giornale «Sinema», n. 103, bahman 1394/febbraio 2015, p. 4.

dei famosi tappetti persiani, tra cui mi ricordo bene, i signori Zarrineh, Molayem, Zenuzi, Zari Babeli. In Italia, a parte Aghababeyan, altri direttori del doppiaggio utilizzavano per il loro lavoro chiunque sapesse parlare in persiano.[435]

دررم حداکثر بیست خانواده ایرانی وجود داشت. از تجار معروف آنجا که غالباً درزمینه تحارت فرش فعالیت داشتند، آقایان زرینه، ملایم، زنوزی، زری بابلی را بخاطر می آورم.درآنجا هرکسی که می‌توانست فارسی صحبت کند، بوسیله آلکس آقابابیان و بقیه مدیران دوبلاژ دعوت بکار می شدند.

Dopo un fiorente primo periodo il mercato iraniano si saturò di film italiani, e di conseguenza gli importatori iniziarono a doppiare anche i film americani. Intanto nel 1337/1958 vennero importate venti nuove pellicole[436] dall'Italia: *Vacanze a Ischia* (Mario Camerini, 1957), *Anna di Brooklyn* (Vittorio De Sica e Carlo Lastricati, 1958), *Senso* (Luchino Visconti, 1954), *Mio figlio Nerone* (Steno, 1956), *L'oro di Napoli* (Vittorio De Sica, 1954), *Pane, Amore e gelosia* (Luigi Comencini, 1954), *La spiaggia* (Alberto Lattuada, 1954), *Il segno di Venere* (Dino Risi, 1955), *La grande strada azzurra* (Gillo Pontecorvo, 1957, *Attila* (Pietro Francisci, 1954). Nell'anno 1338/1959 la qualità tecnica del doppiaggio rimase la stessa dell'anno precedente, ma crebbe la cifra delle importazioni, che era diventata una combinazione di film americani ed italiani. Questo trend continuò nel 1339/1960, quando aumentò ancora il numero dei film doppiati in Italia. Merito era sopratutto della buona qualità di questi film, che li facevano distinguere nettamente dai film doppiati in Iran. Le critiche apparse nelle riviste di quest'epoca si concentravano sugli studi iraniani che eseguivano il doppiaggio[437], ma con una minore efficienza finale rispetto a coloro che lavoravano in Italia. Con la crescita dei film italiani doppiati in persiano anche le sale cinematografiche pensarono di creare propri gruppi di doppiaggio, come il Cinema Niagara, che comprò e doppiò *La gatta sul tetto che scotta* del 1958 diretto da Richard Brooks, e *La donna è donna* del 1961 diretto da Jean-Luc Godard.[438] Fino agli anni '60 la fiamma della competizione e il mercato dell'importazione di film dall'Italia erano ancora vivi, tuttavia a causa della proliferazione degli studi di doppiaggio in Iran, in quegli anni molti doppiatori iraniani abitanti in Italia gradualmente tornarono nel loro Paese.

435 A. Zhirafar, *op. cit.*, p. 165.

436 Parviz Ejlali nel suo libro *La sociologia del cinema,* p. 132, ha scritto che nel 1958, 55 film italiani hanno ricevuto l'autorizzazione di essere proiettati nei cinema in Iran.

437 È curioso notare come, in alcune occasioni, doppiatori iraniani abbiano dovuto prestare le proprie voci in film doppiati in italiano, nel ruolo di personaggi arabi o indiani, che gli iraniani sapevano rendere in modo più convincente. [A. Zhirafar, *op. cit.,* 180].

438 Ivi, pp. 166- 174.

2.3.3- La fine del doppiaggio in Italia

Negli anni ‘40/‘60 le importazioni continuarono, ma alcuni fattori segnarono la stagnazione del mercato e il suo declino:

> All’inizio degli anni ‘40 il doppiaggio dei film in Italia ebbe fine per i seguenti fattori: l'aumento di studi di doppiaggio in Iran con qualità accettabile, il risparmio sul budget attraverso l'impiego di poche persone, la diminuzione della qualità del doppiaggio in Italia a causa degli alti costi, la perdita di valore della moneta italiana, e l’aumento dei salari per il lavoro in Iran.[439]

> با آغاز دهه ی 1340 جمع چند عامل (افزایش استودیوهای دوبلاژدرایران و دستیابی آن‌ها به اندازه های قابل قبول کیفیت فنی، صرفه جویی رو به افزایش صاحبان فیلم و ایجاد محدودیت برای استفاده از دوبلورهای متعدد و در نتیجه نزول کیفیت دوبله، سقوط ارزش لیر ایتالیا و دستمزدهای مناسبتر دوبله درداخل ایران) به تدریج ابتدا به رکود کار دوبله ی ایتالیا و سپس به تعطیل کامل آن منتهی شد.

Quando i doppiatori in Italia lavoravano bene e il mercato dei film italiani doppiati in persiano fioriva, i produttori dei Film Farsi e gli studi del doppiaggio in Iran reagirono, chiedendo al Comune di costituire una corporazione (*Ettehadieh Senfi* in persiano) che proteggesse la loro attività. La richiesta venne accettata dalla Camera delle Corporazioni con il decreto numero 5388 del 15/11/1337 (4/2/1959), e dal Ministero degli Interni con il decreto numero 2397 del 29/11/1337 (18/2/1959).[440] Come pubblicato sulla rivista «Post-e Tehran Cinema’i» [n.23, 21/12/1337(12/3/1959)], i produttori e doppiatori si ritrovarono il 9/12/1337 (28/2/1959) alle 9 di mattina in Piazza Baharestan presso la Camera delle Corporazioni (*Shoraye Ali Asnaf*) per scegliere i propri membri: Mostafa Akhavan, Nosratollah Montakhab, Esmaiel Koshan, Akbar Dehghan, Mehdi Misaghie, Ata-allah Zahed, Majid Mohseni, Aziz-allah Rafi’i, Shokrollah Rafi’i e Aziz-alla Kardavani. Costoro designarono il comitato esecutivo: Esmaiel Koshan (presidente), Akbar Dehghan (primo vice presidente), Majid Mohseni (secondo vice presidente), Mostafa Akhavan e Ata-alla Zahed (segretari).[441]

L’obiettivo principale della corporazione era proteggere l’attività nazionale attraverso la riduzione delle tasse per i Film Farsi e per coloro che doppiavano in Iran, rispetto ai film stranieri e quelli doppiati all’estero. Dopo poco giunse la notizia che il Comune voleva

439 J. Omid, *op. cit.*, p. 938.

440 La rivista «Post-e Tehran Cinema’i», n. 23, 21/12/1337 (12/3/1959).

441 Ivi, n. 24, 28/12/1337 (19/3/1959).

aumentare la tassazione al 50% per i film stranieri, in parallelo ad un ulteriore aumento del 10% sui film iraniani e sui film doppiati (che avrebbe portato i Film Farsi a pagare il 30% di tasse e i film doppiati all'estero il 40%).[442] Questa discussione tra la Corporazione dei Produttori e Doppiatori e il Comune iniziò quando il doppiaggio in Italia era all'apice, ovvero quando esso era molto attivo e aveva trovato un mercato fecondo in Iran; le decisioni degli studi di doppiaggio iraniani avrebbero decretato, tuttavia, la conclusione del lavoro in Italia. Il 17 mehr 1339/8 ottobre 1960 i dirigenti degli studi di doppiaggio si incontrarono nell'ufficio dello S*tudio Misaghie* e stabilirono quanto segue:

> Per prima cosa si deve intervenire sull'attività degli studi che non possiedono le attrezzature tecniche necessarie, successivamente si deve gerarchizzare un sistema (per rafforzare il doppiaggio interno) che impedisca l'ingresso di film doppiati all'estero, e infine si deve determinare una paga minima fissa per il doppiaggio.[443]

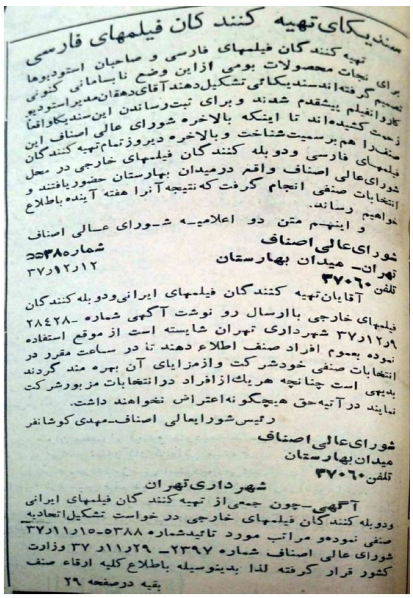
> اولا از ادامه کار استودیو های دوبلاژی که فاقد وسایل فنی و سرمایه ی کافی هستند، باید جلوگیری شود. ثانیاً ترتیبی داده شود که برای تقویت حرفه ی دوبلاژ داخل از ورود فیلم‌های دوبله شده در خارج از کشور ممانعت به عمل آید. ثالثاً حداقل قیمت ثابتی برای دوبله ی فیلم‌ها تعیین گردد.

کمیسیون دوبلاژ

روز سه شنبهٔ هفتهٔ گذشته مدیران استودیو های دوبلاژ جلسه‌ئی در استودیو میثاقیه تشکیل دادند و باین صورت کمیسیون دوبلاژ با سایر کمیسیونهای وابسته به سندیکای تهیه کنندگان فیلم اضافه گردید و فعالیت آن آغاز شد.

کمیسیون مزبور در نخستین جلسهٔ خود تصمیمات ذیل را اتخاذ کرد: اولا از ادامهٔ کار استودیو-های دوبلاژی که فاقد وسایل فنی و سرمایهٔ کافی هستند باید جلوگیری شود. ثانیا ترتیبی داده شود که برای تقویت حرفهٔ دوبلاژ در داخل، از ورود فیلم‌های دوبله شده در خارج کشور ممانعت بعمل آید و ثالثا حداقل قیمت ثابتی برای دوبلهٔ فیلمها تعیین گردد.

Articolo pubblicato nella rivista "Setareh Cinema".



سندیکای تهیه کنندگان فیلمهای فارسی

تهیه کنندگان فیلمهای فارسی و صاحبان استودیوها برای نجات محصولات بومی ازاین وضع نابسامانی کنونی تصمیم گرفته‌اند سندیکائی تشکیل دهند. آقای دهقان مدیر استودیو تاروانفیلم پیشقدم شده‌اند و برای تبت و ساختن این سندیکا واقعاً زحمت کشیده‌اند تا اینکه بالاخره شورای عالی اصناف این صنف را هم برسمیت شناخت و بالاخره دیروز تمام تهیه کنندگان فیلمهای فارسی و دوبله کنندگان فیلمهای خارجی در محل شورای عالی اصناف واقع در میدان بهارستان حضور یافتند و انتخابات صنفی انجام گرفت که نتیجه آنرا هفته آینده باطلاع خواهیم رسانید.

و اینهم متن دو اعلامیه شورای عالی اصناف

شماره ۵۵۴۸۰
۳۷/۱۲/۱۲

شورای عالی اصناف
تهران- میدان بهارستان
تلفن ۳۷۰۶۰

آقایان تهیه کنندگان فیلمهای ایرانی و دوبله کنندگان فیلمهای خارجی باارسال دو نوشت آگهی شماره ۲۸٤۲۸-۳۷/۱۲/۲۹ شهرداری تهران شایسته است از موقع استفاده نموده بعموم افراد صنف اطلاع دهند تا در ساعت مقرر در انتخابات صنفی خودشرکت وازمزایای آن بهره مند گردند بدیهی است چنانچه هریك ازافراد دراننخابات مزبور شرکت نمایند درآتیه حق هیچگونه اعتراض نخواهند داشت.

رئیس شورایعالی اصناف-مهدی کوشانفر

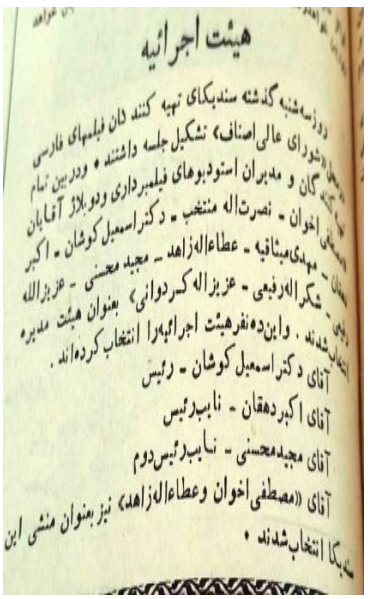
شورای عالی اصناف
میدان بهارستان
تلفن ۳۷۰۶۰

شهرداری تهران

آگهی- چون جمعی از تهیه کنندگان فیلمهای ایرانی و دوبله کنندگان فیلمهای خارجی در خواست تشکیل اتحادیه صنفی نموده‌و مراتب مورد تائید شماره ۵۳۸۸-۳۷/۱۱/۱۵ شورای عالی اصناف شماره ۲۳۹۷- ۲۹/۱۱/۳۷ وزارت کشور قرار گرفته لذا بدینوسیله باطلاع کلیه ارقاء صنف

بقیه در صفحه ۲۹

La notizia della corporazione dei produttori dei Film Farsi e degli studi del doppiaggio.



هیئت اجرائیه

روز سه‌شنبه گذشته سندیکای تهیه کنندگان فیلمهای فارسی «شورای عالی اصناف» تشکیل جلسه داشتند و در بین تمام [illegible] گان و مدیران استودیوهای فیلمبرداری و دوبلاژ آقایان [illegible] اخوان - نصرت‌اله منتخب - دکتر اسمعیل کوشان - اکبر [illegible] مهدی میثاقیه - عطاءالزاهد - مجید محسنی - عزیزالله [illegible] شکرالرفیعی - عزیزاله کردوانی، بعنوان هیئت مدیره [illegible] شده‌اند. و این ده نفر هیئت اجرائیه را انتخاب کرده‌اند.

آقای دکتر اسمعیل کوشان - رئیس
آقای اکبر دهقان - نایب‌رئیس
آقای مجید محسنی - نایب‌رئیس دوم
آقای «مصطفی اخوان و عطاءالزاهد» نیز بعنوان منشی این [illegible] انتخاب شده‌اند.

I nomi dei membri della Corporazione dei Produttori e Doppiatori.

Zarrineh è convinto che sia stato proprio l'aumento delle tasse per i film doppiati in Italia a

442 Ivi, n.81, 2/3/1338 (24/5/1959), p. 4.
443 La rivista «Setareh Cinema», n. 274, 24/7/1339 (19/10/1960), p. 4.

favorire la fine del doppiaggio in Italia:

> Sui biglietti venduti al cinema la tassazione era del 20%, poi hanno deciso di aumentarla al 30%. Allora non conveniva che la gente li doppiasse in Italia, perché il 30% di tasse è una percentuale enorme. Di quel 10% in più, un 5% veniva dal film, e un 5% dal cinema. Anche i cinema si rendevano conto che quando qualcosa era stato doppiato fuori dall'Iran non conveniva.[444]

Allo stesso modo anche Motmaenzadeh conferma che dopo tale decisione non aveva alcun senso economico doppiare film in Italia, per questo motivo quasi tutti abbandonarono il lavoro, tranne pochi come Alex, che continuarono qualche anno prima di chiudere definitivamente.[445]

D'altronde, nell'anno 1340/1960 i film doppiati in Italia calarono sia dal punto di vista della qualità sia della quantità. L'arrivo di attrezzature moderne in Iran chiuse il cerchio:

> Quando sono arrivati gli strumenti moderni in Iran, il doppiaggio in Italia è completamente morto.[446]
>
> وقتی دستگاه‌های مجهز در ایران وارد شد، دوبله فارسی در ایتالیا برچیده شد.

Su questa ricostruzione degli eventi concorda anche Kamran Shirdel, che dopo il ritorno in Iran diventò uno tra i registi della New Wave iraniana.[447] Insomma, le ragioni del tracollo furono plurime, tra cui non bisogna tralasciare l'aumento del reddito dei doppiatori iraniani e il calo del valore della lira italiana. Tra i direttori del doppiaggio, Alex continuò il suo lavoro fino al 1346/1967, mentre molti altri tornarono subito in patria: Morteza Hannaneh lavorò in radio, Reza Kasai'i (che era traduttore e doppiatore) continuò a tradurre i dialoghi dei film ed insegnò architettura all'università nazionale, Mehdi Kosar divenne direttore dell'università di Arte, Porang Baharlo continuò a doppiare, Hoshang Baharlo fece il direttore della fotografia, e Kamran Shirdel divenne regista. Anche Manuchehr Zamani, Fahime Rastkar, Nahid Bostani e Ali Zandi, una volta ritornati dall'Italia, continuarono a doppiare in Iran.[448] Momaenzadeh chiarisce che questi professionisti si erano ormai costruiti un nome:

> Queste persone tornate dall'Italia sono diventate famose in Iran e il loro lavoro è aumentato,

444 J. Zarrineh, intervista di M. F. Abachi, Roma, 2018.
445 A. Motmaenzadeh, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.
446 A. Manafi, *op.cit.*, p. 89.
447 Ivi, p. 85.
448 A. Zhirafar, *op. cit*., pp. 185- 187.

tanto che alcuni di loro hanno anche continuato il lavoro dopo la rivoluzione del 1978.[449]

In effetti, il numero enorme di professionisti attivi nel doppiaggio che rientrarono nel mondo artistico iraniano, arricchendolo col proprio mestiere, è la testimonianza più forte dell'influenza del cinema italiano sul cinema iraniano. Per finire, chi era rimasto in Italia rivolse la propria esperienza alle coproduzioni filmiche con gli italiani, inclusi Manuchehr Zamani e Jalil Zarrineh. Eppure la cosa interessante da notare è che i doppiatori attivi in Italia tornati in Iran, oltre ad importare le tecniche cinematografiche, hanno importato la cultura italiana, quasi in veste di ambasciatori. M. Ali Sepanlo confessò a Naser Safarian:

> Prima degli anni '40/'60 i nostri ragazzi, come ad esempio Forogh, andavano in Italia. In quell'epoca potevano guadagnare attraverso il doppiaggio dei film. Se voi guardate i film doppiati in quel periodo potete sentire le voci delle persone che in seguito sono diventate grandi artisti, come Sohrab Sepehri, Manouchehr Sheybani, Bahman Mohasses, Forogh Farrokhzad e altri. Col loro ritorno l'ambiente intellettuale del Paese è cambiato tanto. Tra le tante cose, questi ragazzi hanno anche importato gli spaghetti; per esempio, ricordo che la prima volta che ho visto degli spaghetti è stata a casa di Forogh, dove ci aveva invitato per cena.[450]

> قبل از سالهای دهه چهل، اغلب بچه‌ها به ایتالیا می رفتند- که فروغ هم رفت. آن زمان می‌شد در ایتالیا از طریق دوبله فیلم‌ها به زبان فارسی – که تازه در آنجا راه افتاده بود – پولی به دست آورد. اگر شما به فیلم‌های دوبله شده در آن زمان رجوع کنید، صدای کسانی را می‌شنوید که بعدها به هنرمندان بزرگی تبدیل شدند: سهراب سپهری، منوچهر شیبانی، بهمن محصص، فروغ فرخ زاد و ... طبیعی بود که وقتی آن‌ها به کشور برگشتند، تغییرات خاصی در فضای روشنفکری ما رخ داد. حتی غذایی مثل اسپاگتی را هم همین بچه‌ها وارد ایران کردند. مثلاً یادم هست که اولین بار اسپاگتی را در خانه فروغ دیدم.

Anche Jeyrani concorda in pieno riguardo il successo dei film italiani in Iran:

> In realtà il cinema italiano ha formato i ricordi della nostra generazione. Gli iraniani erano amanti dei film con Ercole, per noi erano semplicemente straordinari.[451]

Negli anni '60 quindi le compagnie di doppiaggio in Iran aumentarono, e così nel 1968 la comunità del doppiaggio contava 25 gruppi di doppiaggio e 240 doppiatori (70 donne e 170 uomini). Finalmente, nell'anno 1344/1965 venne istituito un loro sindacato indipendente, in seguito confermato dal Ministero del Lavoro. Nell'anno 1353/1974, a seguito della politica

449 A. Motmaenzadeh, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

450 Naser Safarian, *Aye- hay-e Ah: Nagofteh hai'i az zandeghi Forogh Farrokhzad (Ahi ahi ahi: Gli aspetti oscuri dalla vita di Frogh Farrokhzad)*, Tehran, Roz Negar, 1381/2002, pp. 182- 183.

451 F. Jeyrani, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

intrapresa dal Ministero dell'Arte, tutte le società artistiche entrarono sotto l'autorità di quel Ministero, dove l'attività del doppiaggio venne riconosciuta e istituita in una nuova corporazione.[452] Per concludere, è sufficiente affermare che dopo la rivoluzione iraniana del 1979 questi doppiatori continuarono la propria attività, e che tuttora alcuni insegnano ai giovani iraniani oppure sono divenuti direttori del doppiaggio. La diffusione dei film italiani doppiati in persiano da parte degli iraniani emigrati per lavoro e studio in Italia negli anni '30/'50 era il risultato della diplomazia pubblica patrocinata da entrambi i Paesi negli anni della monarchia dello Scià.

2.4- Alcuni aspetti della crescita delle produzioni italiane

2.4.1- La crescita del numero dei film italiani era un motivo delle esportazioni di film in Iran

Le molteplici ragioni dietro all'importazione di film italiani risiedevano sia nei rapporti politici ed economici, sia nel gusto degli spettatori iraniani (dopo il golpe contro Mossadeq), sia nella strategia del regime per l'espansione dello spazio culturale, ma un altro fattore chiave nell'espansione e nell'influenza del cinema italiano in Iran fu l'aumento delle produzioni cinematografiche in Italia, a motivo delle politiche dei suoi realizzatori. Dopo la guerra l'Italia poté rilanciare il suo cinema e il sistema di produzione. Altri studiosi hanno già analizzato le motivazioni (come le leggi favorevoli, il ruolo dei produttori, le richieste degli spettatori ecc.) dell'aumento del volume di prodotti italiani, ma può essere interessante provare a svolgere una breve analisi conclusiva sull'industria cinematografica italiana, perché secondo questa tesi una delle ragioni della crescita del volume d'importazione dei film italiani in Iran era anche l'espansione cinematografica italiana. Perciò, in poche pagine, proviamo a ricostruire alcuni aspetti importanti dell'aumento di prodotti italiani; come dice Paolo Noto, scandagliare tutte le questioni e gli angoli del cinema italiano non è un compito facile:

> Studiare questo oggetto è allora tanto più difficile quanto più è contorto l'intreccio di questioni economiche, politiche, organizzative e industriali che lo investono, quasi come se per il ricercatore esso fosse "una maledizione", perché l'inarrivabilità di tale modello conduce non di rado allo scetticismo circa l'esistenza stessa di una cosa che si possa chiamare a tutti gli effetti "industria".[453]

452 J. Omid, *op. cit.*, p. 939.

453 Paolo Noto, Francesco Di Chiara, *Appunti per una storia un po' meno avventurosa, produzione e cinema*

Dopo la Seconda guerra mondiale l'Italia cercava il modo di rilanciare il cinema nazionale, tanto che più politici tentarono di favorirne la diffusione per risollevarlo da una situazione precaria:

> At the end of second World War, Italian cinema appeard to be on its deathbed. Like the rest of Italian society, the cinema lived through the transition from a dictatorship to a democratic regime, and this meant that its role had to be re-defined and negotiated with goverment.[454]

Con la ritrovata presenza del cinema statunitense[455] nel mercato cinematografico europeo, che ne aveva occupato sia l'importazione che la distribuzione (perché in questo periodo l'Europa era diventata un ottimo mercato per i film americani), gli italiani cercavano di definire, o quasi rifondare, il proprio cinema:

> Of all the European cinemas emerging from the war, whether victors or losers, it was the Italian film industry that made the greatest efforts to move up from a position of inferiority and managed to achieve qualitative and quantitative results that none of the economically more developed countries were able to equal; neither Britain, nor France, nor Germany were able to build up a cinema industry able to compete with Hollywood.[456]

Storicamente, grazie agli sforzi di Eitel Monaco e Attilio Riccio (responsabile della produzione cinematografica nella Direzione Generale per il Cinema), dal 1939 al 1943 il numero dei film italiani realizzati aumentò e arrivò a 96 film nel 1942.[457] Dopo la guerra cominciò una nuova stagione per il cinema italiano: dopo la liberazione di Roma il 10 luglio 1944 venne costituita l'Associazione Nazionale Industrie Cinematografiche Audiovisive e Multimediali (ANICA)[458]; i lavori per il rilancio dell'industria cinematografica italiana si svolsero fra la fine del '44 e l'inizio del '45, affrontando per prima cosa la questione dei ristorni, al centro dell'interesse degli imprenditori:

> I produttori vorrebbero rendere del tutto automatici, valutando come equa una restituzione dei

italiano 1945-1965, in Luca Barra, Tiziano Bonini, Sergio Splendore, *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia*, Milano, Unicopli, 2016, p. 104.

454 Marina Nicoli, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, New York, Routledge, p. 137.

455 Ciononostante, a guerra conclusa i governanti americani per ringraziare Hollywood dell'impegno bellico si adoperarono per facilitarne la penetrazione nel prezioso mercato europeo, che in quel momento viveva un periodo di debolezza:
«Military organizations like the PWB and Film Board prepared for the arrival of film companies in Italy when the ENIC Monopoly was formally abolished on 5 October 1945.» [M. Nicoli, *op. cit.*, p.139].

456 Ivi, p. 138.

457 Barbara Corsi, *Con qualche dollaro in meno*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 31.

458 Dell'istituzione ANICA il primo presidente fu Alfredo Proia e i vicepresidenti furono Franco Penotti dell'Unione Nazionale Distributori e Renato Gualino dell'Unione Nazionale Produttori, con Eitel Monaco segretario generale. [Ivi, p.38].

diritti erariali pari al 15% dell'incasso di ogni film, chiedendo agli esercenti collaborazione e un occhio di riguardo verso il prodotto nazionale.[459]

Per risolvere le questioni del commercio cinematografico[460], rispondendo alla richiesta dei lavoratori statali, a nome del governo italiano Libonati chiese di conservare alcune forme di aiuto al cinema nazionale, come il rimborso dei diritti erariali ai produttori e l'obbligo per gli esercenti di usufruire di sessanta giorni all'anno per mostrare i film italiani. Il decreto legislativo (n. 678 del 5 ottobre 1945) approvato dalla Commissione temporanea per la cinematografia si basava sull'enunciato "l'attività di produzione è libera". Inoltre, veniva stabilita una quota del contributo ai produttori per i film italiani pari al 10% degli incassi, e un ulteriore premio del 4% per i film di elevata qualità artistica. Il risultato di questa legge fu la sopravvivenza del cinema nazionale, che si completò con la legge approvata due anni più tardi: la legge 379 del 16 maggio 1947 stabilì che tutte le sale cinematografiche dovessero obbligatoriamente mettere in programmazione per almeno 80 giorni all'anno dei film italiani, e confermava il contributo per i produttori pari al 10% degli introiti dei quattro anni precedenti. Con l'arrivo di Giulio Andreotti, sottosegretario alla presidenza del Consiglio dal 1947 al 1953, l'Ufficio centrale per la cinematografia diventò uno strumento politico: «la prima mossa di Andreotti è volta a ingraziarsi gli esercenti», i quali «possono impunemente eludere una norma di legge con la copertura proprio di quell'ufficio governativo che dovrebbe garantire il rispetto.»[461] Un altro aspetto portato avanti da Andreotti riguarda la protezione e le provvidenze economiche all'industria:

La nuova legge[462] attribuisce al sottosegretario il compito di attuare le provvidenze a favore della produzione nazionale, accertare la nazionalità dei film dietro presentazione preventiva del soggetto, promuovere e curare il commercio cinematografico con l'estero, esercitare la vigilanza sui film in uscita e sugli enti cinematografici. Viene confermata la programmazione

459 Ivi, p. 39.

460 Come ha scritto Barbara Corsi: «dopo la caduta del Monopolio, si costituisce nei primi mesi del 1945 la Commissione temporanea per la cinematografia, composta dalle autorità alleate, dal sottosegretario di Stato italiano Libonati e dai rappresentanti delle varie categorie del cinema», che si sono sforzati per migliorare la situazione cinematografica italiana. [B. Corsi, *op. cit*., pp. 42-43].

461 Ivi, pp. 43- 46.

462 Si fa riferimento alla legge numero 958 del 29 dicembre 1949. Inoltre, come hanno scritto P. Noto e F. Di Chiara:

«la normativa ereditata in parte del Fascismo e perfezionata dalle legge Andreotti (448 del 26/07/1949 e sopratutto 958 del 29/12/1949) prevedeva infatti che, prima di iniziare le riprese di ogni film, i produttori presentassero alla DG il soggetto del film, la lista del personale tecnico e artistico coinvolto, il preventivo di spesa, i contratti di produzione e coproduzione ed eventuali altri documenti che attestassero la validità industriale del progetto.» [P. Noto, F. Di Chiara, *op. cit.*, p. 109].

> obbligatoria dei film italiani per 80 giorni l'anno, e resta il contributo statale a ogni film nazionale pari al 10% degli incassi, a cui si aggiunse un ulteriore contributo dell'8% ai film artisticamente meritevoli.[463]

Il disegno di Andreotti diede la possibilità ai produttori di ottenere un credito dalla Banca Nazionale del Lavoro (BNL) per il finanziamento della produzione pari fino al 60% del costo preventivo, ma dietro favorevole giudizio della Direzione Generale dello Spettacolo.[464] Insomma, la legge di Andreotti comportò l'aumento di produzioni italiane durante i primi anni '50; eppure, nonostante questo, dal 1954 al 1956 il cinema italiano visse una fase di crisi, terminata solo quando la legge n. 897 del 31 luglio 1956[465] (valida fino al 30 giugno 1959) gli donò nuova linfa grazie ad un aumento dei contributi governativi fino al 16% e dei giorni annuali di programmazione obbligatoria nei cinema a 100.[466]

In realtà il banale ma fondamentale nocciolo della questione dietro l'aumento delle produzioni cinematografiche risiedeva nel pubblico pagante che si recava nei cinema; come scrive Umberto Barbaro si deve ricordare che: «il film, oltre ad essere un'arte, ed un'arte legata a così grossi interessi di denaro e di lavoro, è lo strumento che foggia il gusto e le tendenze morali e sociali dei popoli. L'immagine cinematografica agisce sul subcosciente dello spettatore e parla prima alla sua emotività che alla sua coscienza critica.»[467] Per questo motivo i film delle classi popolari avendo ottimi incassi sono fondamentali per la sopravvivenza dell'industria cinematografica. Nel caso specifico italiano il cinema del dopoguerra aveva brillato con le produzioni dei film neorealisti, successivamente però dagli anni **'**50 la parte trainante dell'industria spettò al cinema popolare e comico, grazie alle presenze di attori come Silvana Mangano, Amadeo Nazzari, e Totò. In effetti, a metà degli anni '50 questi attori divennero gradualmente conosciuti anche dagli spettatori iraniani e il loro nome poteva garantire la vendita di un film, anche perché al centro dell'attenzione mediatica delle riviste, come per Sophia Loren, Gina Lollobrigida e Sylva Koscina.[468] Tra tanti film italiani quelli di genere erotico e le commedie erano senz'altro i preferiti dagli spettatori iraniani[469], i quali fra

463 B.Corsi, *op. cit.*, p. 50.

464 *Ibidem.*

465 «La legge del '56 ristabilisce finalmente un generale clima di fiducia nell'aiuto dello Stato e la produzione riprende a pieno ritmo, orientandosi sempre più verso generi di largo consumo come la commedia o il film mitologico a basso costo, che esplode nel 1957 con il successo de *Le fatiche di Ercole* di Pietro Francisi.» [B. Corsi, *op. cit.*, p. 66].

466 Ivi, pp. 53-54.

467 Umberto Barbaro, *Risanare la cinematografia*, in "l'Unita", 5 agosto 1945.

468 F, Jeyrani, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

469 In questo periodo, come ha confermato Parviz Ejlali nel suo libro (tabella 8 a pagina 13 per gli anni dal 1951

la metà degli anni ‘60 e primi anni ‘70 si sarebbero indirizzati poi anche sui western, i film erotici e polizieschi[470], tanto che:

> Nel 1972, su 224 film, 50 sono riconducibili al genere erotico.[471]

Come già accennato, il volume delle importazioni in Iran di film italiani aumentò per via dell'ingrandimento del numero di produzioni cinematografiche italiane [vedi la tabella 17 e 18]; riporta cifre minuziose Lorenzo Quaglietti:

> Secondo l’«Annuario del cinema italiano 1976-77» a cura di Alessandro Ferraú, negli anni dal 1953 al 1959 sono stati prodotti in Italia oltre mille film, per l’esattezza 1017. E partitamente: 170 nel 1953, 145 nel 1954, 133 nel 1955, 114 nel 1956, 155 nel 1957, 139 nel 1958 e 161 nel 1959.[472]

Le cifre testimoniano che gli anni ‘50 furono il periodo più prolifico per l’industria cinematografia italiana, la cui scia arrivò anche negli anni ‘60, quando l'Italia divenne una sorta di fabbrica cinematografica, almeno per il mercato iraniano, scoperto per la prima volta dagli studenti iraniani.

2.5- Espansione delle attività culturali del Paese negli anni '60 e '70

2.5.1- Farah Diba

La realizzazione dei contratti culturali negli anni '50 in linea con la diplomazia pubblica fu la ragione dell'espansione del mercato cinematografico italiano in Iran attraverso gli studenti stabilitisi in Italia. Ma negli anni '60 e '70 lo scenario interno era mutato, il Paese era ormai sulla via di una crescita accelerata, anche per mezzo della fruttuosa implementazione dei

---

al 1976, pur mancando gli anni 1333/1954, 1335/1956, 1336/1957 e dal 1338/1959 al 1345/1966), vennero proiettati in Iran centinaia di film italiani di tutti i generi, dagli Spaghetti Western ai film comici. Durante gli anni di cui abbiamo informazioni vengono importati 886 film, con i picchi nel 1967 (115 film) e nel 1976 (111 film). [I riferimenti fino all’anno 1344/1965 vengono dal libro di Shoaie B. 1354, *La storia del cinema,* Tehran. Dopo l’anno 1346/1967, le statistiche vengono dal rapporto dell’attività culturale in Iran nel 1351/1972 e nel 1356/1977].
Il numero esatto dei film importati, tuttavia, non è ancora deducibile con esattezza, sia per la mancanza dei dati relativi ad alcuni anni sia perché le cifre trovate si riferiscono a tutti i film in circolazione in ogni dato anno (e non solo alle nuove importazioni dell’anno stesso).

470 I picchi produttivi furono nel 1964 con 290 film e nel 1972 con 280 film. [dati SIAE, Cit. Barbara *Corsi, Produzione e produttori,* Milano, Il Castro, 2012,Nota 22 della prima parte, p. 54.]

471 B. Corsi, *op. cit.*, p. 16.

472 Lorenzo Quaglietti, *Materiali sul cinema italiano degli anni '50: XIV Mostra internazionale del nuovo cinema*, vol. 2, “Mostra internazionale del Nuovo cinema”, 1978, p. 15.

programmi di sviluppo economico:

> Pahlavi II, con significative entrate petrolifere e una seria determinazione per modernizzare il sistema economico, scientifico e civile, compì passi importanti già a suo tempo negli anni '50 e '60 a livello regionale, tanto che tra i Paesi in via di sviluppo la crescita del 14% nel decennio '60 era unica a livello internazionale.[473]

> پهلوی دوم، با درامدهای قابل توجه نفتی و عزمی جدی برای مدرن سازی نظام اقتصادی، علمی، عمرانی و مدنی، گام های مهمی حتی در مقیاس های زمان خود در دهه های 1950 و 1960 درسطح منطقه ای و کشورهای درحال توسعه برداشت. رشد اقتصادی 14 درصدی دهه 1340/1960 درنوع خود در سطح بین‌المللی تقریباً بی‌نظیر بود.

D'altra parte il governo, grazie alla soppressione dell'opposizione, si era relativamente stabilizzato: questa atmosfera consentì l'espansione delle relazioni con altri Paesi, sopratutto nel campo delle politiche culturali, grazie in particolare all'arrivo di Farah Diba, sotto la cui gestione la velocità del processo raddoppiò.

Farah nacque nel 1317/1938, completò gli studi elementari presso la Scuola Italiana di Tehran, poi studiò presso la Scuola Francese Jeanne d'Arc e infine al Liceo Razi (sempre a Tehran). Dopo la morte di suo padre, sostenuta dallo zio Mohammad Ali Ghotbi, Farah si recò in Francia per studiare architettura, dove entrò in contatto con gruppi di studenti comunisti presentatile dal cugino Reza Ghotbi[474], egli stesso un attivista. Il matrimonio dello Scià con Farah avvenne il 29 azar 1338/21 dicembre 1959, quando Manuchehr Eghbal era Primo Ministro.[475] Il desiderio di Farah in quegli anni per l'attuazione di riforme e un maggiore incentivo alla cultura è noto, e a tal proposito si può menzionare il lancio di vari festival, la nascita della televisione e l'organizzazione di programmi culturali a sostegno delle piccole realtà locali[476]. Inoltre, l'attività positiva di Farah diede maggiore spazio agli intellettuali,

473 M. Sarii'Al Ghalam, *op. cit.*, p. 47.

474 Reza Ghotbi fu anche a capo della Radio e della Televisione Nazionale Iraniana durante la dinastia Pahlavi.

475 A. A. Keshani, *op. cit*, pp. 283–284.

476 Parlando della gestione culturale di Farah, oltre a essere organizzati vari festival, furono anche prodotti diversi film con carattere educativo dal "Kanon parvaresh fekri kodakan va nojavanan" ("Istituto per lo Sviluppo Intellettuale di Bambini e Adolescenti"). Questi film rientravano nella linea dei piani dello sviluppo del Paese e, ovviamente, erano volti a favorire il processo di formazione dello Stato-nazione; attraverso questi film, in realtà lo Stato poteva controllare il popolo, analogamente a quanto successo in Italia dopo la Seconda guerra mondiale:
«The parallel between the father to family relationship and that of governor to governed is prominent in the hundreds of films sponsored by private and public agencies in postwar Italy. The aim was not only to publicize modernization per se, but also to fashion a role in the process for their sponsors. In the films' narratives, factory managers, government officials, teachers, even the Americans, take on the tasks of care, management, and control of the population.» [Paola Bonifazio, *Schooling in Modernity: The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, University of Toronto Press 2014, la versione digitale (ebook converter DEMO Watermarks): [https://utorontopress.com/ca/blog/, p. 23].

come spiegato di seguito:

> Farah ha controbilanciato l'opinione di Mohammad Reza Pahlavi in merito alla diffusione di alcuni concetti marxisti, che secondo lei sarebbero stati utili agli interessi del regime senza rappresentare una minaccia. Pertanto, nel periodo di Farah si diffuse il pensiero comunista, e studiosi marxisti come Firoozeh Shiravanlo furono assunti o nell'Ufficio di Farah o nelle istituzioni culturali sotto il controllo diretto del regime, come il "Centro per lo sviluppo dei bambini".[477]

> فرح محمد رضا پهلوی را توجیه کرده بود که اشاعه بخشی از مطالب مارکسیستی بـه نفـع سـلطنت اوسـت و نـه خطـری علیـه آن. لـذا دردوران فـرح و بـا حمـایت دفـتر او تفکـرات کمونیسـتی و آتـه ئیسـتی رواج داده مـی‌شـد و روشـنفکران مارکسیست مانند فیروزه شیروانلو جذب دفتر فرح می‌شدند و یا در نهاد هـایی چـون <کـانون پـرورش فکـری کودکـان و نوجوانان> تحت حمایت او قرار می گرفتند.

Con l'inaugurazione di un suo ufficio dedicato, la moltitudine dei festival organizzati da privati o riviste venne gestita in forma migliore e allargata su scala internazionale, come per le celebrazioni della cultura e dell'arte di Shiraz. Per svolgere le proprie attività culturali Farah possedeva un discreto potere e godeva della protezione dello Shah, come dichiara proprio quest'ultimo:

> Non ho mai considerato la cultura esclusiva di un gruppo particolare di persone, e il progresso della cultura iraniana era uno dei principali obiettivi della mia politica nazionale, alla quale *Shahbanoo* [Farah] prestava particolarmente attenzione.[478]

> هرگز فرهنگ را مختص گـروهی خـاص و معـدود نمی‌دانسـتم و گسـترش و اعتلای فرهنـگ ایـران را از مبـانی اصـلی سیاست ملی و مملکتی تلقی می‌کردم که مخصوصاً شهبانو توجه و دقت بسیار بدان معطوف کرد.

L'attività di Farah non era limitata all'interno del Paese, ma venne espansa nella relazioni internazionali, in particolare con l'Occidente. Prima di Farah, Asadullah Alam era stato il responsabile[479] della cultura per il Paese e si era reso famoso per le politiche rigide, come ad

---

477 Hossein Fardost, *Zohor va Soghot Pahlavi (La nascita e la caduta del regime di Pahlavi)*, Tehran, Etelate Iran, 1370/1991, pp. 212- 213.
Inoltre, Fardost ha detto: «Farah era attenta alla povertà per via della sua ideologia. Farah mantenne la cultura di sinistra anche durante il matrimonio con lo Scià e trasformò il suo ufficio, dove aveva radunato altri comunisti, in un centro per la diffusione di questa cultura.» [H. Fardost, *op. cit*., p. 211].
«درمورد فرح با توجه به وضع زندگی و فقر مادی‌اش زمینه چنین گرایش وجود داشت. بـه هـر حـال فـرح این فرهنـگ چپ را در دوران زندگی با محمد رضا حفظ کرد و دفترش را به مرکز اشاعه این نـوع فرهنـگ تبـدیل نمـود و تعـدادی از افـراد دارای تمـایلات کمنیسـتی را درآنجا جمع کرد.»

478 Hamid Seifzadeh, *Defa az tarikh: Barresi ketab pasokh be tarikh neveshte-ye Mohammad Reza Pahlavi (Smantellare la storia: un'analisi sul libro di Mohammad Reza Pahlavi),* Tehran, Aref, 1371/1992, p. 188.

479 Il ruolo rivestito da Alam era distinto da quello che avrebbe avuto Mehradad Pahlbod, primo Ministro dell'Arte e della Cultura tra il 1964 e il 1978 dopo l'istituzione del medesimo Ministero.

esempio il licenziamento di Nusratollah Mohtasham (responsabile delle mostre e della censura). Alam aveva istituito rigidi regolamenti per il controllo dei film già all'inizio degli anni '30, rimasti in vigore fino a quando Farah raggiunse una posizione di potere con il sostegno del marito:

> Fino a quando fu in vita, Alam non fu d'accordo con la gestione di *Shahbanoo* [Farah]. Fondamentalmente, l'educazione e lo spirito tradizionale di Alam erano diversi dallo stile di vita moderno e dal pensiero pseudo-intellettuale di Farah.[480]

> تا علم زنده بود و وزارت دربار را برعهده داشت، چندان موافقتی با راه و رسم شهبانو نداشت. اساساً تربیت و روحیه سنتی علم با شیوه زندگی مدرن (نوگرا) و شبه روشنفکری فرح تفاوت داشت.

In ogni caso tutti i critici concordano nell'affermare che Farah fornì appoggio all'ambiente culturale del Paese. M. Shahsavari, ad esempio, dice che:

> guardate per esempio alla costruzione del Kanoon Parvaresh Kodakan va Nojavanan[481]; non si può negare il ruolo che Farah svolse per il cinema, la musica, la letteratura e il teatro. Vari gruppi organizzati dal Kanoon si spostavano nelle diverse regioni del Paese, dove portavano libri o mostravano film o spettacoli teatrali. Questi gruppi insegnavano ai giovani a recitare, a realizzare film o a dipingere, e queste attività ebbero un ruolo fondamentale per lo sviluppo artistico del Paese.[482]

Anche Ehsan Naraghi è in linea con questo pensiero:

> l'azione di *Shahbanoo* [Farah] fu diversa rispetto agli altri membri della famiglia Pahlavi. Lei credeva che gli artisti e l'arte avessero un valore reale e allo stesso tempo si preoccupava per il dolore e il disagio dei popoli che soffrivano delle ingiustizie. Quando era convinta delle sue azioni non avrebbe nemmeno prestato attenzione agli interessi del governo.[483]

> فرح مغایر با رفتار خانواده ی پهلوی عمل می نمود. او نه تنها برای هنرمندان و هنر ارزشی واقعی قائل بود، بلکه نسبت به درد و ناراحتی هم شهریانش از بی عدالیت هایی که قربانی اش می‌شدند نیز حساسیت نشان می داد. زمانی که اومتقاعد می‌شد عملکردش درست است، آنوقت، حتی به مصالح دولت نیز توجه نمی کرد.

In effetti, dal lato cinematografico i risultati dell'attività di Farah furono la produzione di film

480 Ahmad Ali Masuod Ansari, *Pas az soghot: Srgozasht khandan Pahlavi dar doran avareghi, (Dopo la caduta: la storia della famiglia Pahlavi durante il dislocamento)*, Tehran, Moasse motaleat va pazhohesh hay-e siasi, Editore digitale: Markaz tahghighat ghaemie Isfehan, 1384/2005, p. 61, [http://files.tarikhema.org/pdf/ejtemaee/pas-az-soghot.pdf].

481 "Istituto per lo Sviluppo Intellettuale di Bambini e Adolescenti".

482 M. Shahsavari, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

483 Ehsan Naraghi, *Az kakh shah ta zendan Evin (Dal castello dello Scià alla prigione di Evin)*, Tehran, Rasa, 1381/2002, p. 85.

realistici (il Cinema Diverso) e la proiezione di film intellettuali internazionali; il suo supporto alle opere del Cinema Diverso fu messo in pratica anche in sede di proiezione di tali film nelle sale cinematografiche, diversamente da quanto accadeva prima:

> Contrariamente agli anni '30, durante i quali molte opere come *Rozaneh Omid* (di Sardar Sucker, 1338/1958), *Ghased Behesht* (di Samuel Khachikian, 1338/1959), *Cheshm Be-rah* (di Ataallh Zahed, 1337/1958) e *Doshman Zan* (di Parviz Khatibi, 1337/1958) furono bloccate dopo le prime proiezioni, grazie all'influenza di Farah o dei collaboratori del suo ufficio i film *Gav, Qeysar, Aramesh Dar Hozor Digaran*, *Dayere-ye Mina* e *Gavazn ha* furono mostrati per la prima volta con poche alterazioni allo Shiraz Arts Festival o in altri festival cinematografici internazionali.[484]

> برخلاف دهه ی 30 که آثار متعدد ی از نمایش توقیف شدند وازآن جمله می‌توان به فیلم‌هایی چون <روزنه امید> (سردارساگر)، <قاصد بهشت> (ساموئل خاچیکیان)، < چشم به راه> (عطا اله زاهد)، < دشمن زن> (پرویز خطیبی) و غیره اشاره کرد، اما دهه ی 40 و 50 برخی از آثار سینمایی پس از توقیف، به نمایش درآمدند. برای مثال قیصر، گاو، آرامش در حضوردیگران، دایره مینا، و گوزنها، هرکدام پس ازمدت زمانهای متفاوت و اعمال نظرها و اضافات گوناگون به مدد نفوذ فرح و یا افراد دیگرمجموعه او در جشن هنر شیراز یا جشنواره ای معتبر اولین نمایش پس از توقیف شان را تجربه کردند.

D'altra parte esistono anche scrittori successivi alla rivoluzione che sostengono che la politica dei Pahlavi nei confronti del cinema fosse duplice. Da un lato lo Scià esercitò censura e controllo, ma dall'altro le strategie di Farah furono manipolate per ridurre lo spazio cinematografico nel Paese. Keshani ritiene che l'obiettivo fosse impedire l'influenza dei registi e del cinema sulla società: questo approccio era ideale per Pahlavi, perché con la protezione di pochi film intellettuali, rispetto ai tanti film volgari così diffusi in quegli anni, l'opinione pubblica veniva meno influenzata, e di conseguenza è possibile che il sostegno del regime al cinema intellettuale fosse dovuto allo scarso impatto che esso aveva sulle grandi masse.[485] Se anche ci atteniamo alla versione di Keshani e degli altri scrittori successivi alla rivoluzione, bisogna riconoscere oggettivamente che il lavoro di Farah abbia contribuito in grande misura alla moderna cultura iraniana e soprattutto che, ai fini di questa tesi, il suo operato fu fondamentale nel fortificare le relazioni culturali tra l'Italia e l'Iran.

Un'altra pratica di Farah era il reclutamento di registi che avevano studiato all'estero nella gestione delle attività statali, come per la televisione. Questi professionisti si rivolgevano al

484 A. Keshani, *op. cit.*, p. 300.
485 Ivi, pp. 302- 304.

campo cinematografico con una visione democratica, ma i loro film, nonostante la critica a questioni reali e lo spazio concesso loro da Farah, non erano seguiti da un ampio pubblico. Gli effetti che produssero, tuttavia, si sarebbero rivelati negli anni successivi tra le persone delle classi più alte della società. È necessario menzionare tra i nomi dei registi famosi formatisi all'estero e poi sostenuti da Farah Kamran Shirdel, Naser Taghvai'i o Hazhir Darioush. Naser Taghvai'i ha affermato:

> La nostra generazione e quella prima di noi è costituita dai ragazzi che hanno studiato il cinema all'estero e che sono tornati qui per lavoro. Qui molti di loro sono stati reclutati nel Ministero della Cultura e dell'Arte perché non hanno trovato opportunità per entrare nel cinema commerciale e realizzare un film secondo il loro gusto, nonostante siano dei ragazzi talentuosi. [...] Per via dell'energia che hanno i giovani nel reagire rispetto alle questioni sociali, la maggior parte di loro ha realizzato film che volevano riflettere certi lati della società.[486]

> نسل خودما و یا قبل از ما بچه‌هایی بودند که تحصیل کرده سینما درخارج بودند و آمده بودند که اینجا فعالیت کنند؛ و چون امکان ورود به سینمای تجاری و فیلم بلند با سلیقه آن روز را نداشتند، خیلی ازآنها جذب فرهنگ و هنر شدند و بچه‌های با استعدادی هم بودند؛ و چون نمی توانستند فیلم سینمایی تولید کنند، به طرف فیلم کوتاه روی آوردند. [...] به دلیل آن شور و شری که یک جوان نسبت به مسائل اجتماعی دارد، همه به این مسائل روی آوردند که از این مسائل بلزتابی به جامعه بدهند.

A prescindere da ogni critica e commento, positivo o negativo, sull'attività di Farah, fu lei a sostenere il Festival di Tehran, lo spazio nel quale questi registi intellettuali ebbero l'occasione di confrontarsi con il mondo cinematografico internazionale e in particolare con i registi del cinema italiano, favorendo senza ombra di dubbio la crescita del cinema nazionale.

2.5.2- I festival cinematografici prima del Festival di Tehran

Diciotto anni dopo il lancio del primo festival cinematografico mondiale (il Festival del Cinema di Venezia), nel 1329/1950 a Tehran si inaugurò un festival dedicato ai film britannici nella sede culturale dell'ambasciata della Gran Bretagna, per opera di Farrokh Ghaffari. Alcuni anni dopo, nel 1333/1954, Toghrol Afshar, il direttore della rivista «Peayk-e Sinema», all'inaugurazione di un festival organizzato da lui nel Cinema Metropol proclamò che il primo festival che avesse mai organizzato si era tenuto nel 1329/1950.

486 Naser Taghvai'i, *Farhang bomi ra bayad be farhang umomi afzod (La cultura tradizionale deve unirsi alla cultura nostrana)*, la rivista «Farabi», n. 30, autunno 1377/1998, p. 11.

Durante la quarta edizione del festival si mostravano film stranieri provenienti dagli Stati Uniti, dalla Russia, dall'Ungheria e dall'Italia, come ad esempio *Anna* di Alberto Lattuada, con una giovanissima ma ugualmente iconica Silvana Mangano. Afshar dichiarò che il comune di Tehran richiese in un primo momento agli organizzatori del festival di pagare dei contributi fiscali, ma che quando fu chiarito l'obiettivo artistico del festival la questione venne accantonata.[487] Inoltre Afshar dichiarò che nel quarto film festival organizzato da «Peayk-e Sinema» vennero mostrate le opere più importanti del mondo cinematografico per arricchire la conoscenza delle opere contemporanee.[488]

Articolo di T. Afshar, "In un modo artistico brillante".

Il quarto Film Festival, organizzato dalla rivista Peayk-e Sinema.

Lo stesso Afshar nello Speciale n° 5 della rivista «Peayk-e Sinema» del 23/4/1333 (14/7/1954) scrisse l'articolo *In un modo artistico brillante* riguardante la consapevolezza degli spettatori:

> Negli anni precedenti gli articoli pubblicati sulle riviste si concentravano principalmente sulla vita degli attori hollywoodiani, sicché venivano trascurate sia le critiche cinematografiche sia i grandi film classici. Inoltre i film classici e drammi non erano apprezzati dal pubblico, ma adesso è cambiato l'approccio per merito di una crescente conoscenza diffusa tra le persone comuni. Quando ho reso noto che i lettori della rivista avrebbero potuto partecipare al Festival, abbiamo visto affluire moltissime persone entusiaste che volevano vedere i film del festival e che ponevano domande sui vari eventi del festival.[489]
>
> زمانی مطالب سینمایی در جراید اختصاص به زندگی هنرپیشگان هالیوود داشت وهیچگاه در اطراف فیلم‌های روز بحث نمی‌شد کسی هم این خیال رادرخود نمی پروراند.فیلم های درام وکلاسیک با استقبال روبرو نمی گشت ولی اکنون مردم در شرایط دیگری قراردارندو قدم بقدم جلومیروند. وقتی اعلام داشتنم که مشترکین مجله می‌توانند در فستیوال شرکت نمایند در روزهای آخر سیل مشترک برسرمان باریدن گرفت، مشترکین کسانی بودند که با علاقمندی خاصی تقاضای

487 J. Omid, *op. cit.*, pp. 965- 966.
488 La rivista «Peayk-e Sinema», n. 4, 16/3/1333 (6/6/1954), p. 6.
489 La rivista «Peayk-e Sinema», Speciale n. 5, 23/4/1333 (14/7/1954).

تماشای فستیوال را داشته از برنامه‌های گوناگون آن سئوال میکردند.

Prima che lo Stato riuscisse a organizzare un festival nazionale o internazionale, le riviste cinematografiche si erano quindi già adoperate in varie occasioni per colmare tale lacuna, come testimonia anche la rivista «Setareh Cinema»:

> Circa 20 anni fa, nel 1334/1955, in un festival organizzato dalla rivista «Peayk-e Sinema» furono conferiti premi ad attori e ai film. [...] A partire da quell'anno sono stati selezionati artisti e film da parte delle riviste artistiche o non artistiche attraverso referendum, voti dei lettori delle riviste o la scelta degli scrittori delle riviste stesse. Ma a fine anno 1348/1969 è stato lanciato il Spas Film Festival per mano dell'iniziativa di Ali Mortazavi, che ha vissuto sei stagioni di successo.[490]

> حدود بیست سال پیش 1334 در یک فستیوال سینمایی که فقط یکبار صورت گرفت و مجریان آن گردانندگان یک مجله سینمایی بنام «پیک سینما» بودند به هنرمندان و فیلم‌های برگزیده انان جایزه داده شد.[…] از آنسال به بعد نیز گهگاه بوسیله مجلات هنری وغیرهنری از طریق رفراندوم وآرا مردم وانتخاب نویسندگان خود مجله نیز هنرمندان و فیلمهای برگزیده سال انتخاب شده‌اند تا آنکه بالاخره سال 48 جشنواره سپاس به ابتکار علی مرتضوی آغاز بکار نمود و تا کنون شش دوره آنرا با موفقیت پشت سرگذاشته است.

In pochi anni i festival cinematografici in Iran fiorirono. Nei primi giorni del mese di ordibehesht 1334/aprile 1955 fu organizzato il secondo festival da parte del *Kongerey-e Sinama'i Iran* (Congresso cinematografico iraniano), per opera del direttore Siamak Poorzand, il quale selezionò quindici film da otto Paesi stranieri, mostrati poi a fine mese[491]. Anche in questo festival vennero inclusi tre film italiani: *Domani è troppo tardi* di Léonide Moguy (1950), *Io sono il Capataz* di Giorgio Simonelli (1951) e *La carrozza d'oro* (*Le Carrosse d'or*) di Jean Renoir (1952).[492]

Questi nuovi festival del cinema non erano esenti da problemi. Come viene menzionato nella stessa rivista «Setareh Cinema», l'ostacolo principale per la visione dei film era il fatto che fossero in lingua originale, senza la mediazione del doppiaggio. Nella prima metà dell'ottobre del 1958 (1337) H. Kavousi lanciò un nuovo festival a Tehran, presentando film internazionali ed italiani, quali *La strada* di Fellini (nella sessione fuori gara) e *Kean - Genio e sregolatezza* di Vittorio Gassman (1956). I film erano senza traduzione in persiano, ma gli organizzatori del festival diedero, come per l'opera, un libretto agli spettatori con su scritta la trama del film.[493] Nello stesso periodo venne organizzato un altro festival da Ashtiani, fondatore del cinema

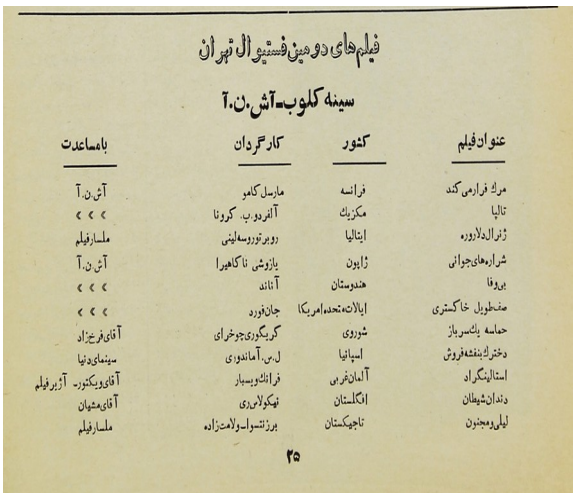
490 La rivista «Setareh Cinema» (nuovo corso), n. 75, p. 24.
491 Quasi tutti questi film appartenevano al cinema Kristal e ai suoi proprietari (Nour Addin Ashtiani e Maleki).
492 La rivista «Setareh Cinema», n. 32, 3/3/1334 (25/5/1955), p. 18.
493 J. Omid, *op. cit*, pp. 967- 968.

Sa'adi e dell'azienda ASH. N. A., che proiettò film da 10 Paesi stranieri, tra cui *Le notti bianche* del 1957 diretto da Luchino Visconti. Accadde però che il film *Giulio Cesare* (*Julius Caesar*) del 1953 diretto da Joseph L. Mankiewicz dovette essere sostituito con un altro film, a causa della stretta censura che gli si voleva imporre. Ashtiani collaborò nel secondo festival organizzato dal Kavousi e insieme diedero alla luce il Festival di Tehran, che si tenne dal 12 al 22 dey 1339 (dall'1 all'11 gennaio 1960). La novità prevalente fu il doppiaggio in persiano, che sicuramente avvicinò molte persone prima respinte dalla lingua. Tra i film italiani in concorso c'era *Il generale Della Rovere* del 1959 diretto da Roberto Rossellini e interpretato magistralmente da Vittorio De Sica, che non a caso vinsero rispettivamente i premi per migliore film e per migliore attore.

Il difetto principale e generale di questi festival era, tuttavia, il fatto che i film in concorso non partecipassero autonomamente a nome dei Paesi in cui erano stati realizzati, ma che venissero selezionati da iraniani dopo essere stati importati. In ogni caso, dopo tanti anni di sforzi del settore indipendente, nel 1342/1963 lo Stato, nella persona del Ministro dell'Arte e della Cultura, per la prima volta organizzò un festival dedicato ai film sull'educazione, sull'istruzione e sull'arte, che sarebbe proseguito ogni anno fino alla rivoluzione eccetto che nel 1346/1967 per un totale di quattordici edizioni, alle quali partecipò anche l'Italia.[494]

« آنا مانیانی » در یك صحنه از فیلم رنگی
وهنری «کالسکه زرین» اثر «ژان رنوار»
محصول ایتالیا

Anna Maria Magnani in una scena del film La carrozza d'oro.


فیلم‌های دومین فستیوال تهران

سینه کلوب - آش.ن.آ

عنوان فیلم	کشور	کارگردان	بامساعدت
مرگ فرارمی کند	فرانسه	مارسل کامو	آش.ن.آ
تالیا	مکزیك	آلفردو.ب. کرونا	» » »
ژان‌الدلاروزه	ایتالیا	روبرتوروسه‌لینی	ملسارفیلم
شراره‌های جوانی	ژاپون	یازوشی ناکاهیرا	آش.ن.آ
بی‌وفا	هندوستان	آناند	» » »
صف‌طویل خاکستری	ایالات‌متحده‌امریکا	جان‌فورد	» » »
حماسه یك‌سرباز	شوروی	گریگوری‌چوخرای	آقای‌فریزاد
دخترك‌بنفشه‌فروش	اسپانیا	ل.س.آماندوری	سینمای‌دنیا
استالینگراد	آلمان‌غربی	فرانك‌ویسبار	آقای‌ویکتور- آزیرفیلم
دندان‌شیطان	انگلستان	نیکولاس‌ری	آقای‌هشیان
لیلی‌ومجنون	تاجیکستان	برزنتسوا-ولامت‌زاده	ملسارفیلم

۲۵

Pubblicazione di ASH. N. A. per la prezentazione i film.

Accanto ad esso cominciò un altro festival del cinema iraniano organizzato dallo Stato per mano di Farah, il Festival per bambini, che venne inaugurato il 9 aban 1345 (31 ottobre 1966) nel Salone Farabi e continuò anche dopo la rivoluzione iraniana del 1979. Così infine venne

494 Ivi, pp. 970 – 972.

lanciato il primo vero grande festival cinematografico iraniano, il Festival di Tehran.

2.6- Il Festival di Tehran

2.6.1- I primi passi del Festival

Il Festival di Tehran rappresentò un'opportunità per la gente iraniana, che con la presenza di registi come Pasolini, Lattuada, Fellini e altri importanti cineasti italiani venne a contatto con nuove intuizioni e grandi menti del cinema. Anche dal punto di vista delle statistiche, durante l'ultimo decennio del regime dello Scià, quando fu organizzato il festival di Tehran, Pasolini e Zurlini filmarono alcune scene di loro film in Iran. Nel caso del Festival di Tehran, il cinema italiano con la propria presenza in Iran permise agli spettatori e ai cineasti iraniani di scoprire significati nuovi, i quali riversarono poi tali novità nel cinema iraniano per esprimere gravose questioni reali. Come dice M. Shahsavari, la scoperta dei significati dei film italiani da parte dei registi del Cinema Diverso fu affiancata ad una comprensione delle intenzioni espressive dei registi italiani, evidente nei film iraniani di epoca successiva.[495] In effetti, i cineasti iraniani erano come spettatori di fronte al cinema di altri Paesi (come l'Italia) che per mezzo della ragione, della cultura e della comunità in cui erano cresciuti volevano scoprire fenomeni sconosciuti e precondizioni comuni. In sintesi, i risultati dei Festival di Tehran sui registi iraniani furono sia la scoperta di modelli nuovi sia l'adattamento di modelli preesistenti.

La caratteristica più significativa di tutti i film iraniani presentati nei sei anni del Festival di Tehran era il loro seguire un modello non hollywoodiano: nei film iraniani selezionati dal Festival non c'era traccia né di sesso né di violenza. Questi film non presentavano critiche dirette allo Stato o alla religione, il loro centro di attenzione erano gli uomini, di cui venivano mostrate le difficili condizioni di vita, anche se non se ne indicava la causa. Tra i film realizzati dal Cinema Diverso esistono comunque anche film di critica al sistema della gestione del Paese, tra cui *Moghol ha* (Parviz Kimiavi, 1352/1973) e *Ok Mister* (Parviz Kimiavi, 1353/1974). A parte queste eccezioni, i personaggi delle altre pellicole non assumono comportamenti antisociali o rivoluzionari, e per quanto riguardo il comparto tecnico-artistico non sono presenti forme audaci di montaggio o collage visivi. Durante questi film avvengono pochi sconvolgimenti, le scene sono lunghe e tutto è mostrato in terza persona: vedendo le cose da lontano, il film si limita a registrare la realtà. Per esempio, il film

495 M. Shahsavari, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

Yek Etefagh Sade (Sohrab Shahid Sales, 1352/1974) per la maggior parte del tempo, più che fornirci maggiori informazioni sulle forze che influenzano il protagonista del film, racconta di quelle forze che sono oltre il controllo del protagonista e di suo padre, perciò queste scene, seppure così lontane dalla vita degli spettatori, riescono a creare un ponte con chi guarda. Nonostante la loro semplicità, questi film esprimevano questioni sociali a cui gli spettatori si sentivano vicini: il fatto che i personaggi di questi film si trovino faccia a faccia con problemi reali suggerisce forse che alcuni di essi avessero l'intento di offrire spunti di natura politica. Guardando a tutti questi elementi, si può affermare con certezza che i film del Cinema Diverso iraniano partecipanti al festival stessero cercando di incamminarsi sulla strada del cinema neorealista italiano. Con la creazione del Festival Internazionale di Tehran, inoltre, le opere cinematografiche iraniane ebbero la possibilità di presentarsi al mondo, e di contro i prodotti cinematografici internazionali poterono trasmettere le proprie culture agli spettatori iraniani. Ad ogni modo, per creare l'occasione di conoscere nuove culture, il Ministero dell'Arte e della Cultura iraniano decise di organizzare un altro festival del cinema di livello internazionale (Grado A), la cui gestione venne affidata a Hajir Darioush, il quale ebbe il compito di negoziare con la FIAPF[496]. La linea di Darioush si basava tutta sulla convinzione che l'Asia, a ragione della grandezza del territorio, del numero di persone e dei prodotti cinematografici, non potesse non avere ancora un festival internazionale di massimo grado.[497] Questa argomentazione non rimase inascoltata, e alla fine la FIAPF accettò l'organizzazione del Festival di Tehran,[498] grazie anche all'intervento di Farah: l'Iran ebbe così il primo festival asiatico del grado più alto. La prima edizione del festival internazionale di Tehran vide la luce il 27 farvardin 1351/16 aprile 1972 con la presenza di 26 nazioni partecipanti, tra cui l'Italia. Farrokh Ghaffari, colui che per primo aveva organizzato un festival cinematografico in Iran, ne fu il presidente, e Nore-adin Ashtiani ebbe il ruolo di segretario generale; nella giuria spiccava anche il nome di Alberto Lattuada. L'aver ottenuto un festival di Grado A per i dirigenti della cultura e dell'arte iraniana era solo il principio, come scrisse Hajir Darioush l'anno successivo al primo festival:

496 La FIAPF (Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Films) è una federazione internazionale cinematografica fondata a Parigi nel 1933.

497 Con l'aumento del numero di film presentati ai festival, la FIAPF aveva creato la distinzione tra due tipologie di festival: quelli ufficiali che avevano ottenuto il permesso della Federazione, e quelli non ufficiali, che la FIAPF non riconosceva e non dovevano quindi sottostare ai suoi regolamenti. Nella lista della FIAPF i festival internazionali di Grado A che figuravano erano solamente tre in Europa (Cannes, Berlino e San Sebastián), uno nei paesi socialisti, uno in Sud America, e il Festival di Tehran per l'Asia. [La rivista mensile del Tehran film festival «Cinema 52», n. 1, 1352/1973, p. 37].

498 J. Omid, *op. cit.*, p. 978.

> Due anni fa, quando il Ministero della Cultura e delle Arti ha deciso di istituire un festival internazionale, era molto chiaro che il piano di organizzazione di un festival avrebbe funzionato solo se fosse appartenuto al Grado A e alla Federazione Internazionale dei Produttori.[499]

> وقتی دوسال قبل وزارت فرهنگ و هنر ایران تصمیم به ایجاد یک فستیوال جهانی گرفت، بخوبی روشن بود که این طرح فقط در صورتی به زحمت اجرایش می‌ارزد که جشنواره متعلق به گروه A باشد و توسط فدراسیون بین‌المللی تهیه کنندگان برسمیت شناخته شود.

A conferma di ciò, si può citare un pezzo dell'intervista dello stesso Darioush pubblicato nella rivista «Cinema 52»:

> L'arrivo a una tale conquista non fu affatto banale, dal momento che questa giunse solo dopo molti negoziati tecnici e burocratici. È fondamentale notare che esistono solo altri cinque festival allo stesso livello, tutti di più antica fondazione e geograficamente localizzati in Europa; solo il Teheran Film Festival si svolge fuori dall'Europa.[500]

> این موفقیت آسان بدست نیامدونتیجه مذاکرات وبحث های بسیاردقیق و فنی ودرعین حال طولانی بود. نکته جالب اینکه پنج جشنواره دیگری که درهمین سطح هستند و البته سابقه خیلی طولانی‌تری ازجشنواره نوپای ما دارند همگی در قاره اروپا برگزار می‌شود و فقط درجشنواره تهران است که در خارج این قاره قراردارد.

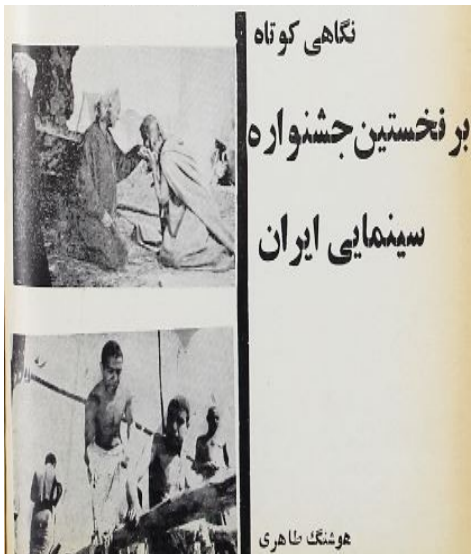
La notizia principale dal primo festival fu la commemorazione di Pasolini, di cui l'intera *opera omnia* fu proiettata in una rassegna, da *Accattone* del 1961 al *Decameron* del 1971. Nonostante Pasolini fosse un nome da prima pagina, alcuni giornalisti, come Houshang Taheri, criticarono la gestione del Festival, la cui giuria contrariamente a tutti i principi etici ed artistici, non gli tributò nemmeno una piccola celebrazione, benché ne venissero mostrati tredici film durante una rassegna artistica parallela al concorso principale, che rappresentò senza dubbio una preziosa occasione per gli spettatori.[501]

Similmente anche Mahin Bahrami su «Cinema 52» attaccò il secondo festival:

> Esisteva un problema di contemporaneità di orari nella proiezione dei film pasoliniani e di quelli in concorso al Festival, per cui lo spettatore si trovava di fronte ad una scelta. Inoltre, c'era il difetto grande e insuperabile della lingua originale dei film di Pasolini: l'italiano era conosciuto da pochissime persone.[502]

499 La rivista mensile del Tehran film festival «Cinema 52», n.1, 1352/1973, p. 38.
500 Ivi, p. 4.
501 Houshang Taheri, La rivista «Setareh Cinema» (nuovo corso), n. 1, 1351/1972, p. 17.
502 La rivista mensile del Tehran film festival «Cinema 52», n. 3, 1352/1973, p. 19.

گذشته ازانکه زمان نمایش فیلم‌های پازولینی گاه بانمایش آثاردیگری که مشتاق دیدنش بودیم یکی می شدومسئله انتخـاب مشکل بود یک نقص بزرگ وغیرقابل گذشت دراین اقدام وجودداشت.[...] زبان اصلی فیلم‌های پـازولینی ایتالیـایی اسـت وخیلی کم هستند افرادی که این زبان را بخوبی بدانند.



Una breve recensione sul festival di Teheran.

La presentazione P.P. Pasolini nella rivista Cinema 52, e la notizia del film "Il fiore delle mille e una notte".

La rappresentazione italiana al primo festival fu eccellente: il film *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* del 1971 diretto da Damiano Damiani vinse la targa della "Capra alata" per il miglior regista, tuttavia il film non convinse all'unanimità i critici:

> La sceneggiatura e la recitazione fiacca hanno intaccato la costruzione del film, per la quale è stato commesso l'errore da parte del regista Damiano Damiani di affidare il ruolo del protagonista a Franco Nero, totalmente inadatto a una tale veste.[503]

سناریووبازی بد،فیلم را خراب می کنند.کارگردان،دامیانو دامیانی بـا سـپردن نقش قهرمـانش بـه فرانکـونرو،کـه یکـسره ناتوان از تجسم اوست،دست به اشتباه می زند.

Il primo festival portò in dote una grande esperienza al Ministero della Cultura e dell'Arte, che per svolgere la seconda edizione affidò l'operato nelle mani di Hajir Darioush, colui che aveva negoziato precedentemente con la FIAP.

2.6.2- Il Festival di Teheran ottiene riconoscimento nel mondo del cinema

Il secondo festival si svolse indubbiamente meglio rispetto al primo, grazie anche al lavoro di Hajir Darioush (segretario generale del festival), che si avvalse di collaboratori esperti di

503 Ivi, n.1, 1352/1973, p. 49.

cinema. Lo stesso Darioush nell'intervista pubblicata sulla rivista «Cinema 52» chiarì che l'obiettivo del festival era di attirare tutti quei Paesi con un'industria cinematografica attiva. Fino a quel momento solo l'Iran e il festival di Tehran potevano istituirsi come punto di contatto tra i Paesi asiatici e occidentali. L'entusiasmo di Hajir e degli altri organizzatori del secondo festival era dovuto al valore artistico dei venti film selezionati per il concorso internazionale. Il pubblico era voglioso di novità di qualità, e come disse Darioush:

> Io so che tra gli spettatori iraniani c'è il desiderio di assistere ai film dei registi più acclamati; perché i film dei grandi registi spesso non si proiettano nelle sale commerciali, e gli spettatori stanno aspettando un rinnovamento di questa situazione nei dieci giorni del festival di Tehran.[504]

> من میدانم کـه درسـطح داخلی علاقـه بتماشـای کارگردانـان بنـام درجشـنواره بسیارزیاداسـت [...] متأسـفانه آثـارخوب کارگردانان بزرگ کمتردربازارهای سینمائی ایران عرضه می‌شـود وعلاقمنـدان ایـرانی سـینما انتظاردارندکـه جشـنواره درطی ده روز تاحدی جبران این نقص بازاررا بکند.

Come riportava «Cinema 52» circa un mese prima del suo inizio ufficiale, le sale di proiezione aumentarono da quattro a sei, e il numero di Paesi partecipanti toccò quota trentacinque. Il festival durò dal 5 al 15 azar (25 novembre - 5 dicembre), e ogni sala mostrava due film, uno alle ore 16 e l'altro alle 19.[505] Il festival godeva in sostanza di un sostegno totale da parte del regime, di cui numerosi personaggi importanti del Ministero della Cultura e dell'Arte furono invitati in qualità di ospiti speciali in occasione dell'apertura e della chiusura, come Farideh Diba (la madre di Farah).[506] Ad ogni modo, oltre al numero di film partecipanti aumentò anche la loro qualità generale, grazie sopratutto al lavoro di selezione degli esperti nazionali ed internazionali, come Pietro Bianchi[507]. Eccone una lista: *Sussurri e grida* del 1972 diretto da Ingmar Bergman; *Lucky Luciano* del 1973 diretto da Francesco Rosi; *Sounder* del 1972 diretto da Martin Ritt. Per la sezione Gara Internazionale: *Ludwig* del 1973 diretto da Luchino Visconti; *La nuova terra* del 1972 diretto da Jan Troell; *Lo spaventapasseri* (*Scarecrow*) del 1973 diretto da Jerry Schatzberg; *Paper Moon - Luna di carta* (*Paper Moon*) del 1973 diretto e prodotto da Peter Bogdanovich; *Un uomo da affittare* (*The Hireling*) del 1973 diretto da Alan Bridges; *Mean Streets - Domenica in chiesa, lunedì all'inferno* (*Mean Streets*) del 1973 scritto e diretto da Martin Scorsese; *Yek Etefagh Sade (A*

504 Ivi, p. 50.
505 La rivista «Cinema 52», n. 4, 1352/1973, p. 4.
506 A. Keshani, *op. cit.*, p. 292.
507 Pietro Bianchi è stato un critico cinematografico, critico letterario e giornalista.

Simple Event) del 1974 e diretto da S. Shais Sales; *Moghol- ha (The Mongols)* del 1973 diretto da Parviz Kimiavi.[508] La rappresentanza italiana fu vittoriosa anche nella seconda edizione del festival[509], che si concluse nel 15 azar 1352/ 5 dicembre 1973 con la vittoria del film *Lucky Luciano* di Francesco Rosi, premiato con la Mojassame Zarrin-e Boz-e Baldar ("Statua d'oro della capra alata") per il miglior film. Inoltre, tra i registi del Cinema Diverso, Sohrab Shahid Sales conquistò il premio Loh-e Zarrin ("Tavoletta d'oro") per il film *Yek Etefagh Sade*, e il premio speciale della giuria spettò a Parviz Kimiavi per il film *Moghol- ha*.

Già in quelle occasioni la presenza dei film italiani proiettati nelle sale cinematografiche o partecipanti ai festival di Tehran avevano prodotto un impatto non solo sul cinema, ma anche sulla società iraniana, creando una sorta di marchio, un brand riconoscibile e a volte commerciabile, sul quale disse Francesco Rosi:

> In realtà i film italiani hanno il ruolo di locomotive, come altre nostre esportazioni. Per fortuna abbiamo i film, il cui successo nel mondo ha aperto la via all'esportazione di altre merci, dalle macchine Alfa Romeo e Fiat all'abbigliamento, dalle cravatte alle scarpe italiane.[510]

> فیلم های ایتالیایی درواقع رل لکوموتیورادارند و صادرات دیگرکا لا مانند واگن بدنبال خود می کشند. ما خوشبختانه فیلم‌هایی داریم که با توفیق همه جانبه و همه جا گیر خود راه رابرای ماشینهای آلفا رومئو و فیات و لباسها و کرواتها و کفش‌های ایتالیایی باز میکنند.

Sempre a questo riguardo si espresse P. Bianchi, pubblicato nella rivista «Cinema 53»:

> Se volete utilizzare la dicitura "sfoggio culturale" piuttosto che "cultura intellettuale", bene,

508 J. Omid, *op. cit.*, p. 980.

509 Durante i primi giorni della terza edizione del festival, la rivista «Cinema 53» fece un sondaggio tra gli scrittori e i giornalisti cinematografici iraniani per capire i loro pareri riguardo ai film in generale mostrati in Iran, fossero essi iraniani o stranieri, proiettati nelle sale o durante il secondo festival. Ne risultò una classifica stilata in tre categorie, ossia film proiettati in sala, miglior pellicola del secondo festival e miglior film iraniano. *La prima notte di quiete* del 1972 diretto da Valerio Zurlini si aggiudicò il nono posto tra i film mostrati nelle sale, *Lucky Luciano* di Rosi arrivò secondo nella sezione come miglior film del secondo festival, mentre *Ludwig* di Luchino Visconti si piazzò al quinto posto e *Mean Streets* di Martin Scorsese finì in fondo alla classifica. Inoltre, il film *Venga a prendere il caffè da noi* del 1970 diretto da Alberto Lattuada si aggiudicò il trentunesimo posto tra i trentaquattro film scelti dagli esperti. I film selezionati nella sezione iraniana erano tutti del Cinema Diverso (come spiegheremo meglio al Capitolo 3, il Cinema Diverso iraniano era influenzato dal cinema neorealista italiano), e tra di essi si possono menzionare *Khak* di M. Kimia'i, *Tangna* di A. Naderi, *Moghol-ha* di P. Kimiavi, *Aramesh dar Hozor digaran* di N. Taghva'i, *Shahr-e ghesse* di M. Anvar, *Tajrobe* di A. Kiarostami, *Saz Dahani* di A. Naderi, *Tangsir* di A. Naderi, *Nefrin* di N. Taghvai'i. [La rivista mensile «Cinema 53», n. 7, 1353/1974, pp.3-11].

In effetti, nonostante dal decennio precedente i film italiani non fossero più ai primi posti tra quelli mostrati nelle sale cinematografiche, essi continuavano ad esercitare una forte influenza sui film iraniani del Cinema Diverso, i cui risultati sono stati ben evidenziati nei film iraniani partecipanti al Festival di Tehran.

510 La rivista mensile «Cinema 53», n. 7, 1353/1974, p. 24.

potete dirlo, ma per un italiano, che ha un minimo grado di educazione classica e storica, la visita dell'Iran restituisce vicinanza e felicità. […] *Lucky Luciano* è piaciuto ai giovani iraniani e Rosi ha potuto percepire direttamente l'accoglienza degli spettatori iraniani.[511]

میخواهید اسمش رافخرفروشی وپزدادن فرهنگی بگذاریدیافرهنگ وابسته به سابقه برگزیده وروشنفکر،اما بهرحال برای یک ایتالیایی که حداقل تحصیلات کلاسیک و تاریخی هم دارد بازدیدازایران همواره با نوعی احساس غرابت و خویشاوندی توأم است.[…] لاکی لوچانواثر «فرانچسکو روزی» بمذاق جوانهای روشن بین وآگاه ایران خیلی خوش آمده است.روزی با استقبال تماشاچیان جوان و منتقدین ایرانی مواجه شد.

Fotografia scattata durante il Festival del Cinema di Tehran, nella quale sono visibili Farah e l'attrice italiana Giovanna Ralli.

La terza edizione del festival del cinema di Tehran si svolse dal 3 al 14 azar 1353/ dal 24 novembre al 5 dicembre 1974 e fu suddivisa in sette sezioni, nelle quali parteciparono 177 film (con ben 210 nel mercato del festival), provenienti da 54 Paesi: solo ventidue lungometraggi e ventidue cortometraggi, però, erano nella sezione internazionale.[512] Anche questa volta un regista italiano, Gilberto Pontecorvo, era membro della giuria che scelse i vincitori tra i film partecipanti al concorso internazionale: l'Italia non ottenne premi, tuttavia il film *Amarcord* di F. Fellini venne presentato al festival. In questa edizione gli iraniani si aggiudicarono i premi Mojassame Zarrin-e Boz-e Baldar ("Statua d'oro della capra alata") per il cortometraggio di Kamran Shirdel *On Shab ke Baron omad* ("*The night it rained*") e Loh-e Zarrin ("Tavoletta d'oro") per il miglior attore Behroz Vosughi per il film *Gavazn-ha* di M. Kiamiai'i, e infine il premio speciale Mojassame Zarrin-e Boz-e Baldar ("Statua d'oro della capra alata") della giuria per i lungometraggi a *Shazdeh ehtejab* di Bahman Farman Ara. L'inaugurazione della terza edizione del festival si ebbe come sempre alla presenza di Farah e

511 *Ibidem.*
512 J. Omid, *op. cit.*, p. 981.

di alcuni governanti iraniani nel salone *Talar Rodaki*. Come scrisse la rivista «Cinema 53»:

> The Third Tehran International Film Festival opened last night in Rudaki Hall in the presence of Empress Farah Pahlavi and a distinguished international gathering of festival guests, famous screen personalities, film critics and Government officials. The first film "The Oddballs", a Soviet production directed by Eldar Shengelaya and starring Vassily Shkaidze, Dato Jgenti and Adriana Shengelaya, was shown in competition, preceded by the New Zealand short film "All That We Need - A Fable in Masks" directed by Barry Barclay.[513]

Durante la festa d'inaugurazione del festival, Pahlbod - Ministro dell'Arte e della Cultura - ebbe modo di illustrare i programmi del festival davanti a Farah, e il discorso venne pubblicato dalla rivista del Festival:

> The opening of the Third Tehran International Film Festival in the presence of Your Imperial Majesty, a steadfast supporter of the arts, is a new honour for the film community as a whble and particularly for the staff of this cultural event.
> This Festival, born from the inspiration provided by the Shahanshah Aryamehr's[514] humanitarian ideals, quest for peace and interest in culture and arts, has as one of its major objectives to encourage humanism in the art of film. As a result of Your Imperial Majesty's special interest, the Festival has in only two years' time succeeded in attracting international prominence and the enthusiam of film-makers and the film-going public of East and West.[515]

Il festival di Tehran era in realtà uno spazio perfetto per i giovani registi del Cinema Diverso, come Naser Taghvai'i (con *Aramesh dar Hozur-e Digaran*), Sohrab Shahis Sales (con *Tabi'at-e bi Jan*), Bahman Farmanara (con *Shazdeh Ehtejab*), Abas Kiarostami (con *Mosafer*) e Darioush Merjui'i (con *Postchi*): esso costituiva un'occasione per aprire un dialogo e presentare i propri film a grandi registi mondiali come F. Fellini. A testimonianza di questo basti menzionare le parole di Hajir Darioush (Segretario Generale del Festival), il quale era convinto che il festival di Tehran avesse il compito di coltivare questi talenti cinematografici, il cui numero poteva crescere ogni anno se l'attività del Festival si fosse espansa.[516] Un altro modo in cui il cinema italiano veniva presentato in Iran erano le pubblicazioni sulle riviste. In occasione del Festival di Tehran anche critici internazionali collaboravano con quelle riviste

513 La rivista «Cinema 53», Speciale del Festival, n, 1, 4 azar 1353/25 novembre 1974, p. 1 (nella parte inglese).
514 "Shahanshah" ("Re dei Re") e "Aryamehr" ("Luce degli ariani") erano due titoli dello Scià Mohammad Reza Pahlavi.
515 *Ibidem.*
516 La rivista «Cinema 53», n. 10, 13 azar 1353/4 dicembre 1974, p. 4.

che avevano acquisito i diritti per realizzare numeri speciali sul festival; Mark Dorman, ad esempio, nella rivista «Cinema 53» scrisse:

> For a quarter of a century, Fellini has received international acclaim as one of ltaly's and the world's foremost directors. His genius for presenting his Italian world in dream and vision-like forms that people from any part of the world can enjoy has earned him the recognition and esteem of critics and audiences alike.[517]

Queste pubblicazioni nelle riviste del festival erano più approfondite e ragionate, presentando i film e i registi in modo molto diverso dalla precedente prassi, dominata da vacua propaganda.

La conferenza stampa per i giornali e le riviste della giuria del Festival, 1974.

I giornali e il terzo film festival di Tehran.

CINÉMA A TÉHÉRAN

L'Iran entre « Portier de nuit » et les « Bombay Talkies »

فرانسه : روزنامه «لوموند»

LE MONDE

Le Monde.

Ad esempio, si può citare un altro film italiano presentato al Festival, *Amore Amaro* di F. Vancini, del quale la medesima rivista tessette le lodi per l’attivismo ideologico e artistico, che perseguiva la ricerca dei lati oscuri dello spirito umano per mezzo di un tono poetico.[518] Da questo punto di vista, il festival si poté avvalere di critici molto esperti che si dimostrarono all’altezza nel presentare i film stranieri e italiani. Uno dei momenti più interessanti del festival era costituito dalla conferenza stampa tra i giornalisti ed i membri della giuria, perché si aveva modo di approfondire il dibattito: si ricorda, per esempio, che alla domanda se preferisse i tre lungometraggi o l’unico cortometraggio iraniano in concorso, G. Pontecorvo rispose:

517 Ivi, n.1, il 4 azar 1353/ 25 Novembre 1974, p. 4 (nella parte inglese).
518 La rivista «Cinema 53», n. 8, il 11 azar 1353/ 2 dicembre 1974, p. 6.

Io penso che nella giuria ci siano tante persone che amano veramente il cinema o siano veri realizzatori di arte cinematografica, perciò il loro amore funziona come un vaccino; i premi arriveranno alle persone giuste.[519]

من فکرمیکنم درهیئت ژوری ما آدمهایی که سینمای واقعی را دوست دارند ویا خودشان سینماگران واقعی هستند،زیاد است.من فکرمیکنم عشقی که این افرادبه سینما دارند مثل واکسنی ست برضد آنچه که می‌تواند عیب ودرد هیئت ژوری باشد و باعث بشود که جوایز به حق داده شود.

Un altro programma del Festival fu la commemorazione di V. De Sica e la proiezione dei suoi capolavori, per la quale Gina Lollobrigida giunse in Iran e tenne una conferenza prima della proiezione di *Pane, amore e...* del 1955 diretto da Dino Risi, mostrato il 13 azar/4 dicembre alle ore 21 nella sala *Talar Rodaki*.[520] Ad ogni modo, il Festival era stato accolto dal mondo cinematografico, e ora l'Iran era al centro dell'attenzione delle riviste internazionali. Il numero 14 della rivista ufficiale del Festival pubblicò alcuni articoli stampati e diffusi da altre riviste internazionali[521]: per esempio, «Cinema Tv: Today» dall'Inghilterra si domandava come potesse un Paese produttore di petrolio, durante un festival cinematografico, incoraggiare gli spettatori a diminuire l'uso industriale del medesimo davanti ai governanti e all'Imperatrice Farah. Il giornale «Le Monde» pubblicò un articolo nel quale scrisse che in Iran ogni anno venivano realizzati circa 100 film, la maggior parte dei quali da privati con scarsi investimenti, di modo che le spese fossero poi facilmente riassorbite; per esempio, Nosrat Karimi realizzò con un piccolo gruppo di lavoro una commedia a colori partendo dai film comici italiani. Il «Financial Times» fece presente l'alto livello del Festival di Tehran, alla pari dei festival più importanti del mondo, nel quale erano stati presentati film di ottima qualità. Il «Messaggero» scrisse che in quell'anno l'Iran fece razzia di premi al festival, i quali non erano finiti in mano italiana per non meglio precisate assegnazioni; tuttavia la giuria conferì indirettamente un riconoscimento all'Italia premiando il regista K. Shirdel, il quale aveva avuto un'educazione romana. Non si pensi però che Kamran Shirdel copiasse il cinema italiano: dalla sua ottima formazione italiana egli trasse il meglio e lo traspose nel linguaggio cinematografico iraniano. Il «Sunday Times» scrisse che le vere star del Festival, nonostante la presenza di Gina Lollobrigida e altri, furono i film e i cineasti iraniani, che grazie alle opere di Dariush Mehrjoui e Sohrab Shahid Sales e all'emergere di nuovi talenti presto sarebbe

519 Ivi, p. 13.

520 La rivista «Cinema 53», Speciale del Festival, n. 10, 13 azar 1353/4 dicembre 1974, p. 20.

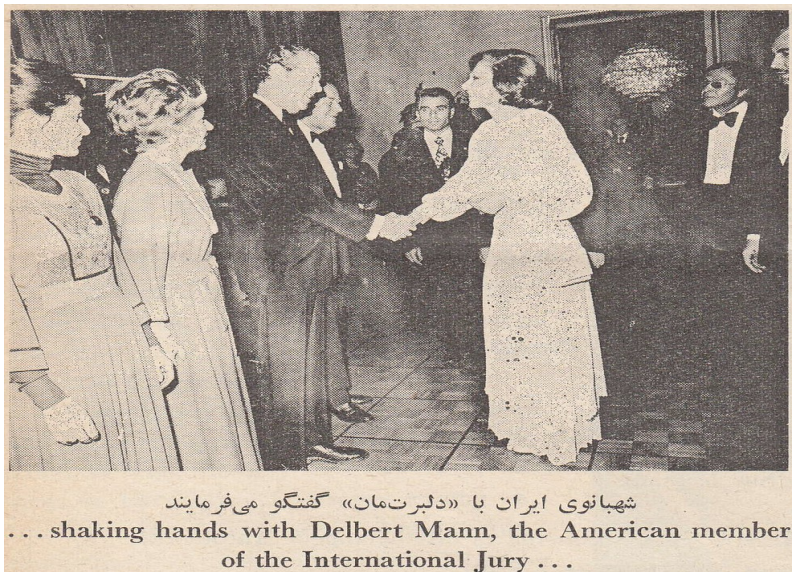
521 Tra queste riviste, figuravano nomi come «Cinema TV: Today», «Quotidien de Paris», «L'Osservatore Romano», «Times», «Le Film Français», «The Daily Telegraph», «Il Messaggero».

divenuto illustre come il cinema cecoslovacco negli anni ‘60.[522]

La quarta edizione del Festival si svolse dal 5 al 16 azar 1354 (26 novembre - 7 dicembre 1975), e fu suddivisa in dieci sezioni per 237 film in concorso e più di 239 film nel mercato del Festival, le cui proiezioni avvennero in sette sale. Pahlbod, il Ministro dell’Arte, in occasione dell’inaugurazione del Festival disse con orgoglio:

> A prescindere dal mercato dei film, che è stato creato con lo scopo di facilitare lo scambio delle opere cinematografiche, le sezioni generali del festival, che nell’edizione precedente erano sette, adesso sono arrivati a dieci.[523]

صرفنظراز <بازارفیلم> که با هدف تسهیل مبادله آثارسینمائی بوجودآمده،برنامه های عمومی جشنواره کـه در دوره قبـل درهفت قسمت مجزا عرضه شد،اینک به شماره 10 رسیده.



شهبانوی ایران با «دلبرت‌مان» گفتگو می‌فرمایند
. . . shaking hands with Delbert Mann, the American member of the International Jury . . .

Farah parla con Delbert Mann.

La partecipazione dell’Italia a questa edizione fu coronata dal Diploma d'onore a Mario Monicelli per il film *Amici miei* del 1975, dalla Loh-e Zarrin (“Tavoletta d'oro”) per la Miglior attrice a Mariangela Melato per *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* - film che vinse anche l’ambito Gran Premio della Statua d'oro per il miglior film - del 1974 e scritto e diretto da Lina Wertmüller. I Paesi partecipanti furono 54, e a dividersi la gara internazionale furono venti lungometraggi e altrettanti cortometraggi. Una sezione speciale del Festival era dedicata alla celebrazione del cinema di Michelangelo Antonioni,

522 La rivista mensile «Cinema 53», n. 14, bahman 1353/gennaio 1975, pp. 3- 19.
523 La rivista «Cinema 54» (i numeri specifici durante il festival), n. 1, 6 azar 1354/27 novembre 1975, p.1.

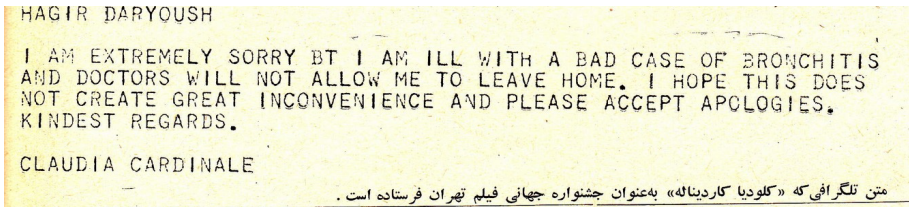
della quale Pahlbod disse:

> Il programma "Cinema di Michelangelo Antonioni"[524] è una celebrazione di un artista che, al termine della fase brillante del movimento neorealista, ha presentato modi innovativi e geniali per esplorare le condizioni dell'uomo, come la libertà e il benessere (che non può essere riassunto solo nel contesto del materialismo).[525]

> برنامه <سینمای میکلانجلوآنتونیونی>، تجلیل از هنرمندی است که درپایان یک مرحله از نهضت درخشان نئورئالیسم، راههای منطقی ودرعین حال مبتکرانه ای ارائه داد تا توانائی این نهضت را برای تفحص درشرایط زیست انسانی وتاکیدبرشرف و آزادگی وسعادت انسان(که نمی‌تواند فقط درچهارچوب مادیات خلاصه شود) ادامه یابد.

Artisti da tutto il mondo, non ultimi alcuni italiani, furono ospiti a Tehran durante i giorni del festival; ma la presenza degli artisti italiani in particolare era importante per gli iraniani, perché tanto la gente comune quanto i professionisti del cinema iraniano avevano una particolare passione per il cinema italiano. Nel numero 1 a pagina 24 della rivista «Cinema 54» fu pubblicato un articolo dal titolo *Claudia Cardinale viene in Iran?*, dove si ipotizzava che l'attrice italiana sarebbe potuta essere uno dei membri della giuria al Festival. Tuttavia, le sue condizioni di salute non glielo avrebbero permesso:

> Sono estremamente dispiaciuta, ma sono afflitta da una grave bronchite e i dottori non mi consentono di allontanarmi da casa. Spero che questo non causerà troppi disturbi, e vi prego di accettare le mie scuse.[526]


HAGIR DARYOUSH

I AM EXTREMELY SORRY BT I AM ILL WITH A BAD CASE OF BRONCHITIS AND DOCTORS WILL NOT ALLOW ME TO LEAVE HOME. I HOPE THIS DOES NOT CREATE GREAT INCONVENIENCE AND PLEASE ACCEPT APOLOGIES. KINDEST REGARDS.

CLAUDIA CARDINALE

متن تلگرافی که «کلودیا کاردیناله» به‌عنوان جشنواره جهانی فیلم تهران فرستاده است.

Il testo della telegramma di C. Cardinale.

Una collaboratrice della Cardinale chiamò Tehran per chiedere se fosse possibile che l'attrice fosse aggiunta alla giuria dopo la guarigione, allora gli organizzatori del Festival risposero che la star italiana sarebbe stata la benvenuta in qualsiasi momento e che le sarebbero state concesse misure per recuperare i film dei primi giorni.[527] La notizia deflagrò e si diffuse

524 Tra i film di Antonioni che furono proiettati si possono menzionare *Cronaca di un amore* (1950), *Superstizione* (1949), *Le Amiche* (1955), *L'avventura* (1959) e *La notte* (1961).

525 *Ibidem.*

526 La rivista «Cinema 54» (i numeri specifici durante il festival), n. 1, 6 azar 1354/27 novembre 1975, p. 24.

527 Ivi, p. 7 (nella parte inglese).

immediatamente, generando il malcontento degli spettatori. Un altro evento degno di nota nell'ottica dei rapporti tra Iran e Italia fu l'annuncio per dare il benvenuto all'arrivo del regista Valerio Zurlini in compagnia dell'attore Jacques Perrin, i quali avevano curato, in una coproduzione italo-iraniana, la trasposizione in pellicola de *Il deserto dei tartari* di Dino Buzzati (1976), capolavoro della letteratura italiana del secondo Novecento; l'azienda "Film Industry Development Company of Iran" aveva dichiarato che i lavori nella città *Bam* sarebbero iniziati il 7 farvardin 1355/27 marzo 1976.[528]

La proiezione di *Un uomo, una città* di Romolo Guerrieri (1974) avvenuta nella sala 7 del Festival il 28 novembre alle 16:00, e la commemorazione di P. P. Pasolini attraverso la proiezione dei film *Uccellacci e uccellini* (1966), il 13 azar/4 dicembre alle 23:45, ed *Edipo re* (1967) il giorno successivo alle 23:45,[529] dimostrano, se non bastasse quanto già detto, la forte influenza dell'Italia e dei registi italiani nella quarta edizione del Festival. Intanto contemporaneamente al Festival la rivista «Cinema 54», nel numero 4 a pagina 2, pubblicò la notizia dell'arrivo di Michelangelo Antonioni e Mario Longardi (giornalista) a Tehran. Considerando tutte le visite di personalità del cinema italiano a Tehran nel corso degli anni del Festival, non stupisce per niente riscontrare una simile influenza sul cinema iraniano, dato che anche una semplice conferenza stampa poteva trasformarsi in una lezione da seguire. Una delle caratteristiche registiche del Neorealismo, in seguito utilizzata molto dai registi iraniani del Cinema Diverso, era il piano sequenza; Antonioni ancora se ne avvaleva, perciò durante una conferenza stampa del Festival alla domanda "Da quando ha iniziato ad adottare i piani sequenza?", egli rispose:

> Quando sentiamo il termine piano sequenza senza dubbio ricordiamo Miklós Jancsó**,** un regista splendido, di cui amo i film, ma il mio cinema è molto differente. Ho usato il piano sequenza prima di lui, mentre stavo girando il mio primo film: ho piazzato la cinepresa su una piccola gru e senza fermarla un solo minuto continuavo a girare la scena. Il direttore della cinepresa allora mi avvertì che la scena era molto lunga, però io non avevo la necessità di tagliarla, così continuavo a filmare, fino a quando gli attori finirono la recitazione del loro copione, non sapendo più cosa dire. Penso che in questi momenti ci sia molta sincerità nell'improvvisazione degli attori.[530]

وقتی میشنویم پلان-سکانس بی‌اختیار یاد <یانچو> میافتیم.باید بگوییم اوسینماگرفوق العاده ایست.من فیلم‌های اورا خیلی

528 La rivista «Cinema 54», n. 2, 7 azar 1354/28 novembre 1975, p. 17.
529 La rivista «Cinema 54», Speciale del Festival, n. 3, 8 azar 1354/29 novembre 1975, p. 5.
530 Ivi, n. 5, 10 azar 1354/1 decembre 1975, p. 7.

دوست دارم.درحالیکه سینمای من سینمای کاملاً متفاوتی است. پلان-سکانس را من قبل ازاوبکاربردم.وقتی من نخستین فیلمم راشروع کردم دوربین راروی یک جرثقیل کوچک گذاشتم وبدون وقفه به فیلمبرداری ادامه دادم. فیلمبرداربمن گفت: این خیلی طولانی است، ولی من ضرورتی برای قطع صحنه نمیدیدم و غالباً فیلمبرداری از صحنه را حتی زمانی که بازی هنرپیشگان تمام می‌شد و نمی‌دانستند چکارکنند،ادامه میدادم. بنظرمن دراین لحظات صمیمت فراوانی درکارباز یگران وجود دارد.

اطلاعیه جشنواره جهانی فیلم تهران

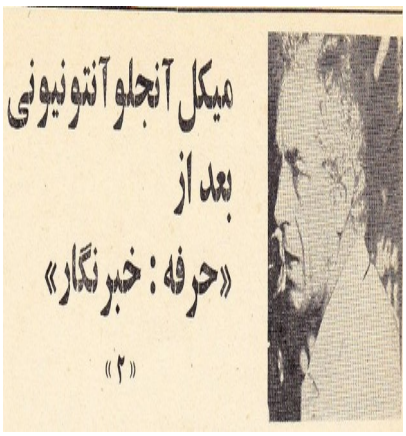
۱ ــ در برنامه نمایش‌های ویژه (دوشنبه ۱۰ آذر در تالار رودکی، سه‌شنبه ۱۱ آذر در سینماهای رادیوسیتی و پارامونت) علاوه‌برفیلم «جنگی‌از آثار دیوید والپر»، فیلم طویل‌سینمائی «لبخند بزنید» به کارگردانی «مایکل ریچی» نیز نمایش داده خواهد شد.

۲ ــ برنامه‌ئی به یادبود و در تجلیل از فیلمساز فقید ایتالیائی

پیر پائولو پازولینی

ترتیب داده خواهد شد. دو اثر از این فیلمساز بنام

Annuncio della proiezione il film Uccellacci e uccellini di P. P. Pasolini (1966).

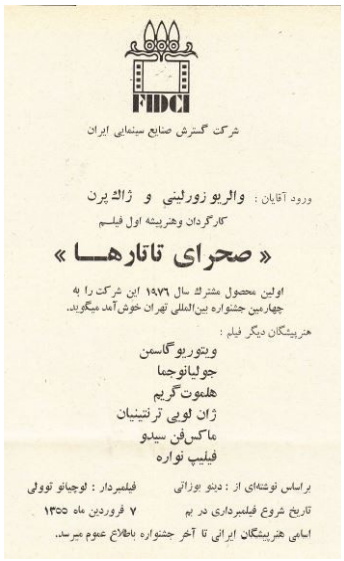

میکل آنجلو آنتونیونی

بعد از

«حرفه: خبرنگار»

«۲»

Michelangelo Antonioni.


FIDCI

شرکت گسترش صنایع سینمایی ایران

ورود آقایان: والریو زورلینی و ژاک پرن

کارگردان وهنرپیشه اول فیلم

« صحرای تاتارها »

اولین محصول مشترک سال ۱۹۷۶ این شرکت را به چهارمین جشنواره بین‌المللی تهران خوش‌آمد میگوید.

هنرپیشگان دیگر فیلم:

ویتوریو گاسمن

جولیانو جما

هلموت گریم

ژان لویی ترنتینیان

ماکس‌فن سیدو

فیلیپ نواره

براساس نوشته‌ای از: دینو بوزاتی — فیلمبردار: لوچیانو توولی

تاریخ شروع فیلمبرداری در رم ۷ فروردین ماه ۱۳۵۵

اسامی هنرپیشگان ایرانی تا آخر جشنواره باطلاع عموم میرسد.

Annuncio dell'arrivo Valerio Zurlini e Jacques Perrin.

Tra gli altri film italiani in concorso alla quarta edizione del Festival di Tehran c'erano *Il messia* del 1975 di Roberto Rossellini, *Per le antiche scale* del 1975 diretto da Mauro Bolognini, *Fratello mare* del 1975 diretto da Folco Quilici e *Il saprofita* del 1974 diretto da Sergio Nasca. Un'altra grande notizia per il quarto Festival era la presenza annunciata di Roberto Rossellini, ma purtroppo, come Claudia Cardinale, anche il grande regista alla fine non presenziò; almeno Pier Maria Rossi e Carlos de Carvalho, due degli attori de *Il messia,* furono presenti a Tehran.

روئل بوث (تهیه‌کننده فیلم فتنیلت‌وجادو) ــ کامران شیردل و سرجوناسکا (کارگردان همین فیلم)

Da sinistra a destra: Roel Bos (produttore), Kamran Shirdel (regista) e Sergio Nasca (regista).

Locandina al Festival di Tehran del film Fratello Mare di Folco Quilici.

Ufficialmente la quarta edizione del Festival si chiuse il 16 azar 1354/7 dicembre 1975: circa 100 film furono comprati e venduti, e quasi 300 ospiti illuminarono il *parterre* di Tehran. Inoltre, nella rassegna laterale per la celebrazione di Antonioni furono proiettati le seguenti pellicole: *Cronaca di un amore* (1950), *I vinti* (1953), *La signora senza camelie* (1953), *Tentato suicidio*, l'episodio da lui diretto in *L'amore in città* (1953), *Le amiche* (1955), *Il grido* (1957), *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962), *Il deserto rosso* (1964), *Blow-Up* (1966), *Zabriskie Point* (1970) e *Professione: reporter* (1975).[531]

L'edizione successiva del Festival di Tehran, la quinta, si svolse dal 30 aban al 14 azar 1355 (21 novembre - 5 dicembre 1976), suddivisa anche questa volta in dieci sezioni per 302 film in concorso e 350 nel mercato del Festival con la presenza di 74 nazioni. In quell'anno i dirigenti del Festival crearono una rassegna celebrativa per Federico Fellini, il quale non era però l'unica presenza italiana in Iran, dal momento che il produttore cinematografico Cecchi Gori sedeva tra i membri della giuria. Tra i 23 lungometraggi e i 28 cortometraggi in concorso l'Italia ottenne il premio Loh-e Zarrin ("Tavoletta d'oro") per il miglior attore ad Alain Cuny per il film *Irene, Irene* del 1975 diretto da Peter Del Monte.[532] In generale, 150 film vennero scambiati nel mercato del festival: tra essi *L'Agnese va a morire* (tratto dal romanzo resistenziale di Renata Viganò) del 1976 diretto da Giuliano Montaldo, *Oh, Serafina!* del 1976 diretto da Alberto Lattuada e *Irene, Irene* erano i titoli italiani in concorso nella sezione Gara internazionale per lungometraggi. Tra i cortometraggi, invece, l'Italia non aveva rappresentanza. Inoltre nella sezione "Festival dei festival" parteciparono anche i film *L'eredità Ferramonti* del 1976 diretto da Mauro Bolognini e *Caro Michele* del 1976 diretto da Mario Monicelli. La quinta edizione del Festival aveva anche più sezioni esterne alla gara internazionale, come "Il cinema ha occhi e orecchie", "Il cinema degli Stati Uniti", "Il cinema di Federico Fellini: il mondo di un negromante", "Le facce dei sentimenti (Harry Langdon - Buster Keaton)", "L'orizzonte dell'Est" e "Lanterna di fantasie". Per esempio, i film *Faccia di spia* del 1975 diretto da Giuseppe Ferrara e *Savana violenta* del 1976 diretto da Antonio Climati e Mario Morra parteciparono nella sezione *Sinema cheshm va ghosh darad* ("Il cinema ha occhi e orecchie"). Nella sezione speciale del Festival dedicata a Federico Fellini furono proiettati *Luci del varietà*, co-diretto da Alberto Lattuada (1950), *Lo sceicco bianco* (1952), *I vitelloni* (1953), *Agenzia matrimoniale*, episodio de *L'amore in città* (1953), *La*

531 La rivista «Cinema 54» (i numeri specifici durante il festival), n. 12, 16 azar 1354/7 dicembre 1975, p. 3.

532 La rivista «Cinema 55» (i numeri specifici durante il festival), n. 15, 14 azar 1355/5 dicembre 1976. Vedi anche J. Omid p. 982.

strada (1954), *Il bidone* (1955), *Le notti di Cabiria* (1957), *La dolce vita* (1960), *Le tentazioni del Dottor Antonio*, episodio di *Boccaccio '70* (1962), *8½* (1963), *Giulietta degli spiriti* (1965), *Toby Dammit*, episodio di *Tre passi nel delirio* (1968), *Block-notes di un regista*, un documentario televisivo (1969), *Fellini Satyricon* (1969), *I clowns*, documentario televisivo (1970), *Roma* (1972), *Amarcord* (1973) e *Il Casanova di Federico Fellini* (1976).[533]

In generale l'organizzazione delle mostre cinematografiche di Tehran era in linea con la crescita della diplomazia pubblica del Paese: come è stato analizzato in precedenza con l'aumento dei redditi petroliferi negli anni '50 aumentarono anche i programmi culturali di Farah, che intendevano portare il festival di Tehran a un buon livello nel panorama internazionale. Il volere del regime Pahlavi di dimostrare la propria diplomazia pubblica fu un motivo principale per l'espansione della relazione cinematografica tra i due Paesi, che si svolse proficuamente attraverso i festival di Tehran. Le intenzioni di Farah per il festival erano sempre state queste dall'inizio, come la stessa Farah dichiarò in un'intervista pubblicata sul giornale «Ettela'at»:

> Realizzare il festival di Tehran aveva un'importanza internazionale, e per fortuna è stato un successo. Un gran numero di registi e produttori famosi del cinema mondiale hanno inviato le loro opere al festival di Tehran. In generale il festival, sia per la quantità (il numero dei film partecipanti) sia per la qualità, è stato soddisfacente. La cosa più importante del festival era la sua posizione. La gente in giro per il mondo già conosceva i centri di altri festival come Venezia e Cannes, ma ora Tehran è stata classificata e viene considerata alla stessa stregua.[534]

> برگزاری جشنواره فیلم تهران دارای اهمیت جهانی بود و خوشبختانه با استقبال فراوانی روبرو شد. بسیاری از دست اندرکاران سینما ، کارگردانان و تهیه کنندگان معروف، نمونه‌های ارزنده ای از فیلم‌های خود را برای شرکت در فستیوال فرستادند. بطورکلی جشنواره چه از نظر تعداد فیلم‌ها و چه از نظر کیفیت فیلمهائی که ارائه کرد، رضایت‌بخش بود. نکته مهم تازگی این جشنواره از نظر محل برگزاری آن بود. مردم جهان تا کنون مراکزی نظیر کان و ونیز را بعنوان محل برگزاری جشنواره فیلم می شناختند، اما حالا تهران در ردیف این مراکز قرار گرفته و از این دیدگاه نیز مورد توجه واقع شده است.

Contrariamente all'opinione del regime e dei critici favorevoli alle iniziative culturali di Farah e del Paese, altri critici (che non erano necessariamente dei rivoluzionari), come Dariush Homayoun, credevano che il lavoro culturale di Pahlavi fosse solo un tentativo di imitare l'Occidente senza radici profonde:

533 Ivi, p. 4.

534 Il giornale «Ettela'at», n. 13781, 7/2/1351 (25/4/1972), p. 33.

La macchina culturale di Mohammad Reza non aveva una politica chiara. In realtà non aveva niente da dire e non aveva dato nemmeno il permesso di dire a chi qualcosa da dire lo aveva. [...] La nostra percezione è stata fondamentalmente sbagliata dopo i contatti con l'Occidente, perché non abbiamo capito che c'era un problema profondo, e abbiamo pensato solo a correggere gli aspetti più superficiali. Gli sforzi per lo sviluppo in questo periodo non hanno toccato le fondamenta della società, e perciò abbiamo fallito in termini di rapidità e di incisività, più che di argomento.[535]

دستگاه فرهنگی محمد رضا شاهی سیاست مشخصی نداشت. حرفی برای گفتن نداشت، کسی را هم که حرفی داشت نمی‌گذاشت حرفش رابزند. [...] برخورد ما با غرب از اساس خراب بوده، برای اینکه ما متوجه نشدیم که یک چیزی در ریشه‌ها و پایه‌ها اشکال دارد. خیال کردیم که ظواهر را اصلاح کنیم. کوششهای توسعه در آن زمان هم به عمق لازم نرفت و به همین دلیل ما روی سرعت و عمق شکست خوردیم، نه روی اصل موضوع.

L'ultima edizione del festival in verità fu criticata anche da riviste e giornali, che ritenevano lo scambio culturale solo una messinscena:

Il Festival di Tehran ha fatto uscire dalla realtà i registi iraniani. Io credo nella necessità di avere il festival per il nostro vero cinema. Il Festival del Cinema di Tehran è una mostra cinematografica, non un centro culturale.[536]

جشنواره فیلم تهران به دور شدن فیلمسازان ایرانی از وقعیت دامن زده است. وقتی به ضرورت جشنواره معتقد هستم که خود ما نیز سینِما داشته باشیم. جشنواره فیلم تهران یک نمایشگاه فیلم است و نه یک <مرکز فرهنگ ساز>.

سینما
کیومرث درمبخش، فیلمساز:
دیگران «می سازند» و ما «می بینیم»!

Articolo pubblicato di K. Derambakhsh, il giornale Ayandegan, n. 2996.

صفحه ۳۲ـ اطلاعات
پنجشنبه ۷ اردیبهشت ماه ۱۳۵۱ ـ شماره ۱۳۱۱۱
فیلم‌های برنده جایزه فستیوال تهران
نظر علیاحضرت شهبانو درباره جشنواره

Il parere di Farah sul festival di Teheran, pubblicato nel giornale "Ettela'at".

هوشنگ شفائی، دبیر کل جشنوارهٔ فیلم تهران:
«نتیجهٔ جشنواره فیلم تهران از تقاء فرهنگ سینمائی تماشاگران ایران بوده است»

Hooshang Shafaghi, segretario generale del Festival di Tehran nel 1356/1977.

535 Dariush Homayoon, *La rivoluzione iraniana, narrata dalla radio della BBC*, a cura di Abdolreza Houshang Mahdavi, Tarh No, 1372/1993, pp. 173 – 174.

536 K. Dram Bakhsh, il giornale «Ayandegan», 23/9/1356 (13/12/1977), n. 2996, p. 10.

Ad ogni modo, la sesta e ultima edizione del Festival di Tehran si svolse dal 24 aban al 6 azar 1356 (14-26 novembre 1977), e fu suddivisa questa volta in sette sezioni; tra i membri della giuria figurava l'attrice italiana Olimpia Carlisi.[537] In effetti, i vari festival di Tehran erano un evento più atteso dal pubblico iraniano che non dalla critica, e il patrocinio di Farah alle varie edizioni da un lato le consegnò un prestigio ed un'immagine occidentale e intellettuale, e dall'altro contribuì ad aumentare il numero degli spettatori iraniani nelle sale. Tuttavia, negli ultimi anni del regime di Pahlavi il clima di protesta era veemente in ogni settore e le critiche, come quella di Fereydoun Shahbazian (compositore) pubblicato nel giornale «Aydangan», si moltiplicavano:

> L'alto budget di questi festival può essere speso per aiutare il cinema in bancarotta dell'Iran.[538]
>
> بودجه گزاف چنین جشنواره هایی را می توان در راه کمک به سینمای ورشکسته ایران خرج کرد.

Nello stesso giornale, comunque, Hooshang Shafaghi ribatteva che il miglioramento della cultura cinematografica degli spettatori era il risultato della realizzazione del Festival di Tehran, fornendo statistiche e cifre: nel 1356/1977 con un budget di circa 7,5 milioni di toman (1 milione di dollari), nel corso di dodici giorni erano stati mostrati 150 film, provenienti da oltre 40 paesi, e 300'000 persone in Iran li avevano visti.[539]

2.7- Conclusione

Come discusso in questo capitolo, la politica estera del governo e della diplomazia pubblica all'indomani della Seconda guerra mondiale, in generale, ebbe due periodi, che potrebbero essere suddivisi in un prima e un dopo il colpo di Stato. In entrambe queste fasi le politiche generali del Paese andarono incontro alla modernizzazione, che portò all'introduzione della cultura occidentale (e del cinema occidentale). Nell'era successiva al colpo di Stato si può chiaramente distinguere tra il periodo degli anni '50 e quello degli anni '60 -'70, perché con l'aumento delle entrate petrolifere e la spinta forte alla modernizzazione assistiamo allo sviluppo di politiche culturali e ad una diplomazia pubblica più attiva all'estero. In questo Capitolo si è notato che un grande volume di film italiani arrivò in Iran attraverso studenti che erano in Italia, avendo ciò un impatto sul nuovo cinema iraniano (a partire dagli anni '50 la

537 J. Omid, *op. cit.*, p. 982.
538 Il giornale «Aydangan», n. 2990, 16/9/1356 (6/12/1977), p.10.
539 *Ibidem.*

produzione cinematografica era fiorente in Iran). Ma negli anni '60 e '70, con l'arrivo di Farah e la partecipazione a vari festival, e in particolare al Festival di Tehran, abbiamo assistito a una presenza più intensa del cinema intellettuale italiano in Iran.

Nel complesso, non vi è dubbio che l'interesse di Farah per organizzare un Festival internazionale abbia aiutato enormemente il cinema iraniano ad essere meglio conosciuto e considerato in tutto il mondo. Negli ultimi anni della monarchia di Mohammad Reza Pahlavi il numero dei film presentati in Iran fu molto alto, grazie sopratutto agli sforzi culturali e diplomatici di Farah; molti dei film proiettati nelle sale cinematografiche iraniane erano importati dall'estero. Come mostra la tabella 19, dal 1971/1350 al 1976/1355 furono proiettati 488 film italiani. [vedi la tabella 19]

Ad ogni modo, i festival di Tehran portarono anche un altissimo numero di spettatori nelle sale cinematografiche, ed esso funse anche da enorme schermo condiviso sul quale venivano proiettati i film internazionali e italiani.

Nella nostra prospettiva, l'aspetto topico del Festival di Tehran fu l'influenza manifesta e dichiarata del cinema d'autore italiano sui registi iraniani del Cinema Diverso; tanta considerazione non era sottaciuta, ma celebrata attraverso le numerose rassegne e commemorazioni dei grandi registi italiani, quali Pasolini, De Sica, Antonioni e Fellini, durante le diverse edizioni del Festival. In aggiunta a tutto ciò, svariati premi giunsero negli anni tra le mani dei cineasti italiani, che in virtù della proiezione dei loro film furono messi in contatto e dialogo sia coi colleghi sia col pubblico iraniano.

Capitolo 3:

Le cifre del cinema iraniano e i temi italiani entrati nei Film Farsi

3.1- Introduzione del capitolo

3.1.1- I registi iraniani come pubblico dei film italiani

Secondo l'analisi condotta nei capitoli precedenti per mezzo del modello integrato è emerso che il governo di Pahlavi condusse la politica interna ed estera secondo un modello di sviluppo dipendente dal neonato Stato nazionale, allineandosi al blocco occidentale.

È stata poi esaminata l'importanza del petrolio nello sviluppo degli affari tra Italia e Iran, che ha anche portato all'espansione delle relazioni culturali nella direzione della diplomazia pubblica. Dall'arrivo di film italiani il cinema iraniano ne è rimasto attratto. Ciononostante la domanda principale del presente trattato verte sul perché il cinema italiano sia stato tanto considerato dal cinema iraniano e dai cineasti iraniani contemporaneamente in due aree parallele, ovvero sia per quanto riguarda il cinema popolare sia per quello intellettuale.

La risposta a questa domanda deve essere trovata nel potenziale della società iraniana: secondo il terzo principio delineato (si veda l'Introduzione) il cinema iraniano rifletteva le richieste e le esigenze del pubblico della comunità iraniana, tra cui gli stessi produttori che principalmente rappresentavano il pubblico dei film italiani, i cui temi comici e sexy potevano essere riproposti e apprezzati dal pubblico iraniano in un film popolare. Come accennato in precedenza, la società iraniana dopo il colpo di Stato contro Mosaddeq sentiva fortemente il bisogno di film comici e divertenti, perciò il cinema popolare italiano divenne la migliore fonte di nutrizione per i registi dei film persiani. Nei decenni successivi (anni '60 e '70), a causa dello sviluppo degli stili di vita e delle libertà sociali (secondo un processo di sviluppo occidentale), i film italiani con temi sexy vennero riproposti dai cineasti popolari iraniani. Ma il riadattamento di film stranieri in film iraniani dal soggetto pressoché identico portò in seguito alcuni produttori ad intraprendere la via delle coproduzioni, anche con l'Italia, che promettevano ulteriori profitti economici.

Parallelamente, nel cinema intellettuale iraniano i registi giovani e istruiti che avevano familiarità con il cinema intellettuale occidentale, e specialmente con l'Italia, cominciarono a produrre film anche grazie alla crescita e allo sviluppo economico del Paese, nonché conseguentemente alla crescita di un pubblico istruito che attraverso il confronto della realtà ricordava le differenze di classe, la critica della vita moderna e lo sviluppo dell'Occidente, il ritorno alle tradizioni e così via. Il miglior modello per questi registi era ancora una volta il cinema intellettuale italiano, che divenne presente e protagonista ai festival cinematografici in Iran.

Pertanto, in questo Capitolo riconosceremo le caratteristiche che ci interessano nel cinema popolare e intellettuale, e spiegheremo le produzioni congiunte e la presenza di registi italiani in Iran; prima però è propedeutica una breve spiegazione sull'impatto generale dei media. Come recita il terzo principio nell'Introduzione, registi e pubblico sono influenzati dalle condizioni e dai fattori dell'ambiente economico e sociale in cui vivono. Contemporaneamente sia i film iraniani che riflettono le condizioni della società iraniana in quel momento, sia i cineasti stessi che erano il pubblico dei film italiani, erano influenzati dalle condizioni prevalenti nel Paese (si veda Introduzione, figura 6: Modello dei cineasti influenzati dal cinema italiano.)

In effetti, vari ricercatori hanno proposto più modelli per spiegare la descrizione dell'azione comunicativa e la relazione tra i mass media e la società; alcuni dei quali sono molto complessi, ma con un modello unilaterale e abbastanza semplice è possibile descrivere il flusso di comunicazione tra i due Paesi. Harold D. Lasswell afferma nel libro *La struttura e la funzione della comunicazione nella società* del 1948 che uno dei modi per descrivere un'azione di comunicazione è rispondere alle seguenti domande:

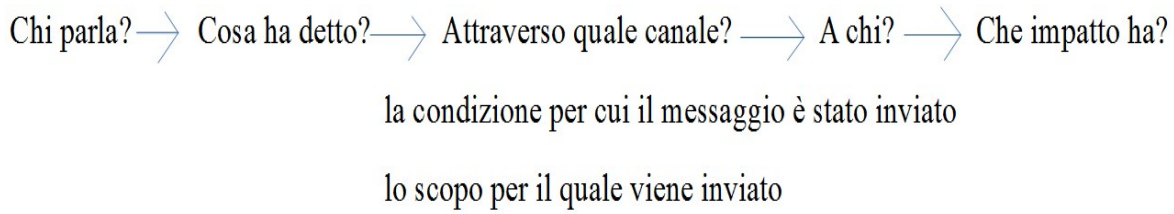
> Chi parla? Cosa ha detto? Attraverso quale canale? A chi? Che impatto ha?[540]

Questo semplice ma utile modello, realizzato da Richard Braddock nel 1958, è diventato più completo e, oltre ai cinque precedenti punti presentati da Lasswell, ha delineato altri aspetti della comunicazione, tra cui possiamo citare la condizione per cui il messaggio è stato inviato e lo scopo per il quale viene inviato.

---

540 Harold D. Lasswell, *The Structure and Function of Communication in Society*, in Schramm, W. (Ed.). 1960. Mass Communications (2nd ed.). Urbana, IL: University of Illinois Press, pp.117-129, trad. in persiano di Gholam Reza Azari, *Sakht va karkard ertebatat dar Jame'e*, pp. 57-58, [https://www.academia.edu/6697765].

Figura 13- l'espansione della formula di Lasswell da parte di Richard Braddock.[541]



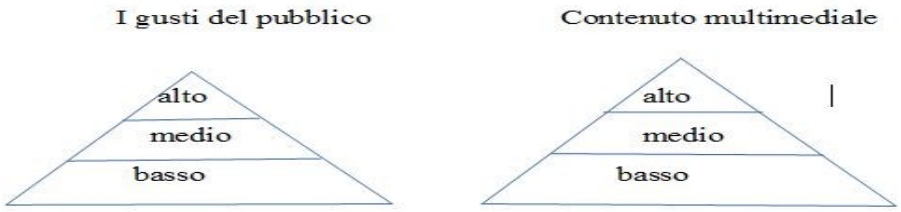
Specificatamente riguardo il tema in esame (l'effetto del cinema italiano sul cinema iraniano) questa tesi cerca di rispondere alle stesse domande di cui sopra. Se ci si chiede "Chi? E in quali circostanze?", nei Capitoli precedenti sono state esaminate le condizioni economiche e politiche sotto il regime di Pahlavi ("a quali condizioni") e il pubblico ("chi"). Gli spettatori che erano generalmente nei livelli di classe medio-alta o inferiore della società accolsero con favore i film rispettivamente il cinema intellettuale e artistico i primi, e il film commedie e popolari i secondi. Invece, per rispondere alla domanda "Per quale scopo abbiamo affrontato tali questioni?", possiamo argomentare con il desiderio del governo di modernizzare il Paese (che a tal fine ha sostenuto i film sia iraniani sia stranieri a modello dello stile di vita occidentale, usando tuttavia la censura come agente per controllare film, critici e intellettuali), gli incentivi finanziari per i registi iraniani (del Cinema Diverso) e le motivazioni degli importatori di film italiani, sui quali lavoravano doppiatori iraniani in Italia ed erano finanziariamente molto vantaggiosi. Nel frattempo l'interesse del pubblico per i film italiani (sia nelle sale che durante le edizioni del Festival di Tehran) e l'attenzione prestata dai media (riviste e giornali) agli attori e registi italiani, fino all'assegnazione di soprannomi agli attori iraniani provenienti dagli attori italiani, furono risposte evidenti all'impatto del cinema italiano sul pubblico e sul cinema iraniano. Ad ogni modo, per rispondere al perché i film italiani abbiano influenzato i film iraniani è necessario analizzare la struttura del cinema iraniano, che aveva il potenziale (dovuto a temi di interesse per registi e pubblico) per essere una piattaforma per il cinema italiano.

A questo riguardo risponderemo alle domande preliminari "Chi dice?" e "Cosa dice?". Un'altra cosa da notare è il pubblico, o i destinatari di un messaggio (in questo caso, erano i cineasti iraniani il pubblico del cinema italiano), differenziandoli in base al livello di gusto e appartenenza di classe. Melvin Defleur nel suo libro *Teorie della comunicazione di massa*

541 Denis McQuail, Sven Windhal Sven, *Modelli di comunicazione per lo studio delle comunicazioni di massa*, 1981, trad. in persiano di Godarz Mirzaie, *Modelhaye ertebat jami'e*, Teheran, Tarh Ayandeh, 2008, p. 21.

(1966) introdusse un modello di sistema massmediatico statunitense, collocando le caratteristiche delle comunicazioni di massa nel contesto di altre istituzioni - in particolare, le istituzioni politiche ed economiche - e nel quale il rapporto tra il comunicatore e le persone forma direttamente il messaggio. Ma nel modello Defleur il pubblico è diviso in classi superiori, medie e inferiori basate su una distribuzione ipotetica secondo il livello del gusto.[542]

Figura 14- Il modello dei gusti del pubblico e il contenuto multimediale.[543]



In effetti il cinema è un argomento molto diffuso che, di fatto, affronta una varietà di questioni nel campo dell'estetica, della sociologia e della psicologia, motivo per cui tutti i film, indipendentemente dal fatto che siano di valore o meno, sono, prima di tutto, un pezzo di cinema, che in fondo attesta un *item* antropologico, una certa formulazione che risponde ad alcune strutture e icone.[544]

Su questa base, nel cinema iraniano in generale (durante il periodo in esame) c'erano due tipi di strutture cinematografiche di film persiani, capeggiati da due gruppi molto diversi di cineasti iraniani. Infatti, i registi iraniani, come il pubblico, possono essere divisi in classi diverse, in base al livello di istruzione e al livello di familiarità con il cinema europeo e alla loro percezione del cinema intellettuale italiano, come la comprensione sociale e politica della comunità sia stata oggetto di produzione cinematografica. I registi iraniani possono essere divisi in due categorie, gli alti (cineasti del Cinema Diverso) e i bassi (registi popolari). Parallelamente, l'impatto del materiale registrato può essere a lungo termine e profondo o a breve termine e superficiale. Secondo la nostra analisi, l'impatto del cinema italiano sul suo particolare pubblico di cineasti è stato sia superficiale (si pensi sia ai produttori che ai film italiani imitati) sia profondo (film del Cinema Diverso, in cui i cineasti hanno usato gli elementi dei film neorealisti in modo innovativo), portando alla realizzazione sia di film di

542 Ivi, pp. 154-155.
543 Ivi, p. 157.
544 Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Translated into Engilish by Michael Taylor, Oxford University Press, 1974, trad. in Persiano di Robert Safarian, *Neshane shenasi Sinema*, Teheran, Nashr Sina, 1395/2016, p. 25.

intrattenimento che di film che hanno eguagliato la caratura dei film italiani.

Ovviamente per continuare a scandagliare l'impatto del cinema italiano sul cinema iraniano è altresì necessario discutere le seguenti questioni: quali registi italiani erano presenti in Iran? E quali sono le ragioni che hanno attratto gli attivisti del mondo cinematografico iraniano a conoscere l'Italia? In effetti, l'associazione dei cineasti iraniani con colleghi e maestri del cinema italiano è stata un fattore efficace nell'espansione e influenza del cinema italiano sul cinema iraniano, oltre a coloro che hanno studiato o lavorato in Italia. Per rispondere alla prima domanda, nell'ultimo periodo dei Festival di Teheran furono fatti riferimenti ad alcuni dei più importanti registi italiani e al rapporto coi registi iraniani, oltre al fatto che registi come Pasolini, Francesco Rosi e Bernardo Bertolucci girarono film in Iran. La presenza di questi registi europei nei territori stranieri, come dice Marco dalla Gassa: «riguarda la questione dell'autorità etnografica e, spesso, etnocentrica che definisce la loro presenza in terre straniere e che si lega, per ovvi motivi, alla loro identità di autori»; e ancora: «il regista con la macchina da presa possono esercitare un doppio potere precluso alle comunità native: quello del sapere – sono loro i portatori di determinate verità – e quello del racconto – sono sempre loro i traduttori interculturali dell'esperienza vissuta.»[545]

Infatti, nel girare un film o un documentario, ognuno di loro ha dato una visione o uno stile. In particolare, nell'intento di esprimere il motivo che dettasse la loro volontà di essere in Iran, Pasolini ha raccontato la sua narrazione attraverso *Il fiore delle mille e una notte* e il giovane Bertolucci ha fatto l'esperienza della scoperta di un paese lontano attraverso uno splendido documentario commissionato dall'ENI: egli ha messo in luce lo sforzo degli operai petroliferi necessario per la modernizzazione dell'Iran e determinante per la crescita economica dell'Italia durante il boom economico.

Rispondendo alla seconda domanda: il doppiaggio persiano dei film in Italia giocò un ruolo chiave in questo rapporto come è stato illustrato nel Capitolo 2. Oltre a questo, i desideri dei giovani intellettuali iraniani, spinti dal desiderio di creare un Cinema Diverso hanno trovato nel cinema intellettuale italiano una nuova fonte di ispirazione, per cui questo Capitolo, oltre ad illustrare le coproduzioni del cinema popolare e la presenza di Pasolini e Bertolucci in Iran, analizza anche il cinema intellettuale dell'epoca di Pahlavi II.

545 Marco Dalla Gassa, *Orient (to) Express: Film di viaggio, etno-grafie, teoria d'autore*, Milano - Udine, Mimesis Edizioni, 2016, p. 21.

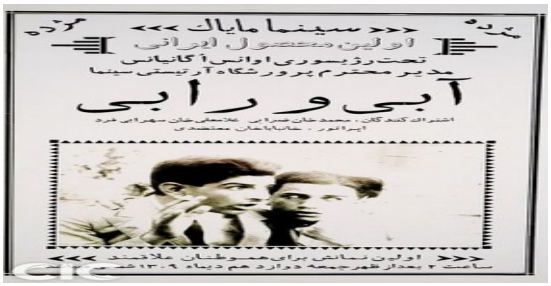
3.2- Il cinema in Iran

3.2.1- Il cinema dal punto di vista della tradizione in Iran

Storicamente il cinema fu un fenomeno artistico e culturale importato dall'Occidente, ma che ben presto affascinò gli spettatori iraniani, i quali adibirono sale da proiezione in tutto il Paese - eccezione fatta per alcune città religiose - rispettivamente prima nelle città e poi in periferia. Questa nuova forma di divertimento fu capace di presentare alle masse anche culture diverse, e ciò trovò l'opposizione di alcuni rappresentanti del clero Sciita, per via della tradizione islamica. I primi protagonisti dell'espansione cinematografica furono, non a caso, i gruppi più informati circa le sperimentazioni estere.

L'8 giugno 1900 lo Scià di Persia Mozaffaredin Shah, nel corso del suo primo viaggio in Francia, vide per la prima volta delle immagini cinematografiche registrate dalla cinepresa "Contrexéville", strumento nuovo creato solo 5 anni prima. Lo Scià ordinò allora di comprare una cinepresa "Gamunt"; dopodiché il suo fotografo Mirza Ebrahim Sahaf Bashi riprese alcune immagini durante un festival dei fiori in Belgio: questa pellicola può probabilmente essere considerata il primo film realizzato da un regista iraniano.[546] In realtà il fotografo dello Scià, Sahaf Bashi, fu anche la prima persona a mostrare nel Paese le proprie registrazioni effettuate all'estero, e lo Scià e le persone a lui vicine furono i primi in Iran a vedere un film, ma i pionieri, che costruirono sale cinematografiche in Iran con intuito commerciale furono armeni, che avevano viaggiato molto e studiato fuori dai confini iraniani. Il primo film di finzione realizzato dall'armeno Ovanes Ohanian fece da modello, e come scrive Ejlali, in realtà l'industria cinematografica iraniana era linguaggio delle persone che avevano conosciuto il mondo moderno.[547] Tuttavia, per una realizzazione più costante di film di finzione in Iran si dovette aspettare fino al 1309/1930, con il primo film iraniano *Abi va Rabi* di Ovanes Ohanian.

Una scena del film Dokhtare Lor (La ragazza Lor, 1932).



Locandina del film Abi va Rabi.

546 Masud Mehrabi, *Tarikh Sinema-ye Iran (La storia del cinema iraniano),* Tehran, Nazar, 1371/1992, pp. 1-2.
547 P. Ejlali, *op. cit*., p. 113.

Il primo film sonoro iraniano fu *Dokhtar-e Lor* (*"La ragazza Lor"*, 1932), scritto e diretto da Abdolhossein Sepanta: girato in India, il film ebbe grande successo al botteghino.[548] Dal 1316/1937 al 1327/1948 in Iran non furono realizzati film perché le produzioni incontrarono numerosi ostacoli, perciò gli studiosi iraniani hanno nominato questo periodo vuoto, durante il quale le sale proiettavano solamente pellicole straniere, il "Fetrat".[549] Dal 1327/1948 con Esmail Koushan e il film *Tufan-e-Zendegi* (*"La tempesta della vita"*, 1948) si aprì in Iran una seconda fase per il cinema: questo film non ebbe tuttavia successo e portò la Mitra Film Company, la compagnia produttrice, al fallimento. Ciononostante negli anni '50 Koushan realizzò altri film**,** come *Sharmsar* (*"Vergogna"*) nel 1329/1950 e *Mastie eshgh* (*"Ubriaco d'amore"*) nel 1330/1951, dando così vita ad un'epoca nuova per l'industria cinematografia iraniana e rinominando queste pellicole "Film Farsi":

> a term coined by Houshang Kavousi, a veteran Iranian film critic.[550]

Negli anni Settanta invece sorse un altro tipo di genere e scuola cinematografica: la cosiddetta "New Wave", un termine usato dai critici cinematografici iraniani:

> The term is used to describe a body of distinctive Iranian films made in the 1960s and 1970s, and its development can be largely credited to a group of young intellectual directors, many of whom were foreign educated.[551]

Infatti l'identità sociale[552] dei cineasti di questo cinema differente da quella dei registi dei "Film Farsi" (non a caso esso venne chiamato "Cinema Diverso")[553] produceva opere creative,

548 Il film fu creato alla Imperial Film Company di Mumbai, il cui fondatore era Bahador Ardeshir, e oltre a Sepanta, che lo diresse, scrisse e vi interpretò il ruolo di protagonista, nel film recitarono anche Rouh-Angiz Kermani e Hadi Shirazi. Le riprese durarono sette mesi, e venne mostrato a Tehran nel dicembre del 1311/1932 in due sale cinematografiche di Mayak e Sepah per sette mesi. [Hamid Shoaie, *Abdol- Hosein Sepanta, op. cit*., pp. 40- 41].

549 Dal 1308/1929 al 1316/1937 furono realizzati solo 9 film, e per i successivi 11 anni non vi fu più nulla, fino a quando (nel 1326/1947) con la spinta di Esmail Koushan il motore del cinema iraniano riprese ad operare. Successivamente Koushan, definito "il padre del cinema iraniano" per avere realizzato tanti Film Farsi di bassa qualità. [la rivista «Majale Film», n. 15. p. 4].

550 Parviz Jahid (cura di), *Directory of world cinema: Iran,* Bristol, Intellect Books, 2012, p. 85.

551 *Ibidem.*

552 Richard Jenkins nella definizione di identità sociale afferma che questo termine si riferisce ai modi in cui gli individui e la comunità differiscono nelle loro relazioni sociali da altri individui e comunità. [Richard Jenkins, *Social identity*, trad. in persiano di Toraj Yarahmadi, *Hoviat Ejtemaie*, Teheran, Pardis Danesh, 1394/2015, p.7.]

553 In generale il Cinema Diverso ha continuato la propria via lungo due direzioni: la prima costituita dai registi che hanno realizzato film personali e astratti, tra cui *Siavash dar takht-e Jamshid* (Fereydoun Rahnema, 1346/1967) e *Yek Etefagh Sade* (Sohrab Shahid Sales, 1352/1974), e la seconda composta dai film più attenti agli incassi. In poche parole quest'ultima via ha completato e continuato l'istituzione dei film commerciali,

che invece di imitare il cinema italiano (come stavano facendo i registi dei film popolari) ne traevano solo ispirazione. Prima di esaminare le caratteristiche del cinema iraniano nelle sue sezioni di cinema popolare e cinema diverso, è necessario fornire una breve spiegazione sui registi iraniani in risposta alla domanda "Chi dice?" posta all'inizio del Capitolo. Parviz Ejlali, calcolando il numero di registi iraniani nel periodo pre-rivoluzionario[554], elenca 227 registi, alcuni dei quali non hanno realizzato più di uno o due film da registi. Nel frattempo, Ejlali riduce nuovamente il numero di partecipanti e nomina 132 registi che hanno più di tre film alle spalle come "registi professionisti". In questo studio è stato anche rivelato che la maggior parte di essi proveniva da Tehran, seguita dalle città di Tabriz, Isfahan, Abadan, Rasht e Anzali. In termini di educazione, 96 su 132 erano considerabili istruiti, 40 studiarono specificamente cinema e teatro, dei quali 29 all'estero e 11 nel Paese. Tre di quest'ultimi si diplomarono in Drammaturgia all'Università di Teheran, una persona superò il corso di Teatro all'interno del Paese, e il resto (7 persone) si diplomarono alla Scuola di recitazione. Inoltre, alcuni registi iraniani studiarono materie diverse dal cinema o dal teatro, tanto che in totale circa il 47% dei cineasti iraniani aveva un'istruzione universitaria.[555] Alcuni dei registi più influenti dell'Iran avevano un'educazione diversa dal cinema, ma in virtù del loro talento realizzarono film presentati a livello internazionale. Naturalmente, va ricordato che ai tempi di Pahlavi e dopo l'entrata in scena di Farah nella gestione culturale del Paese, quasi tutti i registi professionisti e istruiti vennero impiegati nel Ministero della Cultura e delle Arti o nella Televisione Nazionale Iraniana.

3.2.2- La dimensione del cinema iraniano e il cinema popolare

Il cinema iraniano alla sua rinascita e durante la seconda fase era caratterizzato da una bassa qualità generale, per comprendere la quale si devono tenere a mente la scarsa alfabetizzazione cinematografica[556] tra i registi attivi in quel contesto nel Paese e l'utilizzo di elementi di intrattenimento (come canzoni e danze) che trasformavano i film in spettacoli.

Ad ogni modo questo cinema, per tanti anni, attrasse un grande numero di spettatori iraniani

ma con il merito di aver aumentato la qualità tecnica e contenutistica dei film; siano da esempio *Qeysar* (Masoud Kimiai, 1348/1969) e *Dash Akol* (Masoud Kimiai, 1350/1971).

554 Jamal Omid ha citato in totale 359 registi nel libro *Farhang sinemay iran* (*Il dizionario del cinema iraniano*), tra cui 94 (fino al 1366/1987) registi post-rivoluzionari e 14 registi stranieri.

555 P. Ejlali, *op. cit.*, pp 121-122.

556 I primi realizzatori di film avevano titoli di studio scollegati dal cinema, quindi sul cinema e sui film in generale non avevano cognizione di causa.

nelle sale cinematografiche. Con l'aumento del numero delle produzioni cinematografiche e degli spettatori diminuì però la qualità dei film, detti "Film Farsi"[557], i quali piacevano al pubblico di massa. Si potrebbe dire che i Film Farsi nacquero, in un certo senso, da un padre occidentale e da una madre indiana, ovvero dall'influenza dei film Western e dagli *happy endings* tipici dei film indiani. I temi sentimentali, come l'instradamento di una ragazza sfacciata in un cabaret, si allargarono nei film popolari, al punto che il cinema perse il proprio obiettivo originale di guidare i pensieri e completare i valori e le credenze sociali, per soddisfare solamente le richieste del pubblico e dei giovani.[558]

Inoltre il cinema era anche il medium adatto per porre attenzione ai personaggi marginali di bassa classe sociale, come vagabondi, ladri, contrabbandieri, criminali, voltagabbana, giocatori d'azzardo, ballerini, menestrelli, prostitute e brutte persone in generale. Al cinema Farsi era permesso di trattare solo questo genere di argomenti.[559]

Il nuovo cinema iraniano era giovane e non proveniva da una società moderna. Nel caso dell'Iran funzionava esattamente come i programmi di modernizzazione iraniani, che erano un'imitazione del modello occidentale: esso non poteva fare altro che imitare il cinema straniero. Dopo il colpo di stato contro Mosaddeq del 1332/1953 si creò un'atmosfera di tensione e di pessimismo nel Paese, che si ripercosse sul cinema con la diffusione del cosiddetto tema del Luti Geryan ("Luti piangente")[560], in cui i Lutian piangevano per una società con un disperato bisogno di protezione che non riusciva a trovare:

> In vero i Luti erano scudi che proteggevano le persone dall'insicurezza sociale, ed era un tema ricorrente dei film degli anni '30 e '40.[561]

> در حقیقت لوطیان نگهبان وسنگري براي اطرافیان خود در مواجهه با ناامنیهاي اجتماعی بودند و فیلمهاي دهه ی سی و چهل غالبا فیلمهاي لوطیانه است.

557 Come già accennato, Houshang Kavosi ha usato per primo questo termine per definire i film di scarsa qualità.

558 J. Omid, *op. cit*., p. 51.

559 Gholam Heydari, *Sinemaye iran bardasht na tamam* (*Il cinema iraniano e la sequenza incompleta*), Teheran, Chakmeh, 1370/1991, p. 104.

560 Il Luti (plurale Lutian) è una figura tradizionale della cultura iraniana. Anticamente erano persone dalle buone intenzioni e poste in una luce positiva che aiutavano e proteggevano gli altri, ma a partire dalla fine del XIX e l'inizio del XX secolo la loro interpretazione cambiò, mantenendo l'elemento di protezione ma venendo inquadrati come figure ai margini della società, caratteristica che spesso veniva usata come fonte di scherno per farne personaggi comici e presi poco seriamente.

561 Misam Amani, *Ta'asir sinema-ye moj-e no-ye iran dar jobesh haye salha-ye; 1347-1357, Effect of Iran's New Wave Cinema in Social Movements; 1968-1978*, la rivista «Kheradnameh», n. 12, primavera e inverno 1393/2014, p. 4.

In generale, il tema della vita dei *Lumpen* era una parte importante delle storie del cinema Farsi: i Lumpen spesso erano collegati con le classi inferiori della società (i lavoratori), tanto che alcuni registi, pur descrivendo alcuni tratti comportamentali dei *Lumpen*, talora esagerarono queste relazioni fino al punto di invertire la realtà, raffigurando ladri, traditori e corrotti come persone sane, coraggiose e gentili. In verità queste persone non conducevano una vita né positiva né tanto meno altruista.[562] Infatti, negli anni '50, con l'inizio della ri-produzione[563] (dopo vari anni di silenzio), il numero di spettatori crebbe insieme ai temi comici. La buona accoglienza che il pubblico riservò al film *Dastkesh sefid* di Parviz Khatibi (1330/1951) negli anni seguenti portò i registi a continuare a realizzare film con temi ripetitivi e imitazioni di commedie straniere.[564]

La società iraniana era quindi predisposta ad accogliere i film comici italiani che negli anni Cinquanta furono importati in Iran. Di fatto, dopo il colpo di Stato la società civile sentiva un nuovo bisogno di guardare film comici. Dal punto di vista del contenuto, la maggior parte dei film di quel decennio era caratterizzata da uno spirito abbastanza felice e pacifico: in questi film i principali contrasti nelle famiglia si risolvono pacificamente e c'è poco spazio per riflessioni sociali complesse. Il numero di film comici prodotti fu superiore a quello di qualsiasi altro genere.[565]

In Iran la lingua persiana ha un forte background di scherzi e ilarità. La cultura orale della gente è fatta di umorismo, trasmesso sotto forma di racconti popolari. Sin dai tempi di Naser al-Din Shah, la presenza dell'umorismo nella stampa era iniziata più o meno in linea con il clima politico di quei giorni, e è continuata fino ad ora.[566] Nel campo del teatro prima della rivoluzione costituzionale tutte le attività di recitazione erano esclusivamente *Ta'zieh*[567], e le rappresentazioni comiche che venivano eseguite, sebbene criticassero alcune delle carenze sociali, spesso non andavano oltre le barzellette su ricchezza e povertà e altre cose superficiali. Dalla rivoluzione post-costituzionale in Iran, in linea con le idee progressiste, lo

562 A. A. Akbari 1352/1973, *op. cit.*, p. 120.

563 Nei '50 il cinema iraniano visse un momento di crescita produttiva, che divenne la base per il cinema degli anni '60, quando l'industria cinematografica, che nel 1952 produceva solamente 10 film, crebbe fino a 43 film nel 1965. (le statistiche vengono dal libro di Shoaei, 1975). Nella prima metà degli anni '50**,** 166 film iraniani uscirono nelle sale, dei quali 68 furono successi al botteghino, 34 ebbero vendite medie e 61 furono flop commerciali. [P. Ejlali, *op. cit*., p. 99].

564 Gholam Heydari, *Terajedi sinemay-e komedi iran* (*La tragedia del cinema iraniano*), Tehran, Chakme,1370/1991, p. 28.

565 Majid Mohammadi, *Sinema-ye Emroz Iran* (*Cinema Iraniano Oggi*), Teheran, Jame-ye Iranian, 1380/2001, p. 60.

566 Roya Sadr, *Andishidan ba Tanz (13 Goft-e go)* [*Pensare con umorismo (13 conversazioni)*], Teheran, Nashr Morvarid, 1395/2016, p.7.

567 Il *Ta'zieh* è un tipo di teatro religioso che funge da commemorazione del martirio dell'Imam Hossein.

spettacolo divenne popolare nella forma occidentale e in quel periodo le commedie servirono da buon medium per far luce e criticare i problemi dell'epoca. Nell'era di Reza Shah, a causa di spazi politici limitati, la commedia teatrale si era ridotta ad un livello inferiore (fiction). Le commedie cinematografiche iraniane sono anche un'eredità delle commedie teatrali. Ecco perché non ci sono commedie di valore nel cinema pre-rivoluzionario islamico, i cui temi erano molto banali, farciti di battute sessuali o di basso livello. Inoltre agli attori mancava un'identità sociale precisa, talvolta si distinguevano solo per un particolare dialetto (come l'accento di Miri[568], il *gilaki*[569]*),* o per la dissolutezza e l'ammiccamento (come Taghi Zohouri)[570], o a causa dell'uso di movimenti eccessivi del corpo (come Sepehrnia).[571]
A questo proposito Mehdi Misaghiyeh (il fondatore di Misaghiyeh Studio), in un'intervista con la rivista «Sepideh-e Farda» (numero di giugno-luglio 1960), affermava che il pubblico iraniano era composto da due gruppi:

> 1- quello istruito 2- il pubblico generale. Quello che facciamo è più per l'ignorante, perché la classe istruita ha una vita migliore e non ha bisogno di noi, mentre è la classe povera che ha bisogno di noi. I desideri del pubblico iraniano sono gli aspetti eroici e stimolanti del film, perché la nazione iraniana ha privazioni sociali e se l'eroe della storia, con la sua prodezza sul palco, è ostacolato ma difende la giustizia il pubblico sarà felice.[572]

> 1- تحصیل کرده 2- تماشاگران عامی، و کاری را که ما انجام می‌دهیم بیشتر برای تحصیل نکرده ها است، زیرا طبقه تحصیل کرده[طبقات سطح بالا و متوسط] زندگی مرفه تری دارد و به ما نیازی ندارد و در حقیقت طبقه محروم است که به ما احتیاج دارد. خواسته‌های تماشاچیان ایرانی جنبه‌های قهرمانی فیلم و جنبه‌های تحریک‌کننده می باشد، زیرا ملت ایران محرومیت‌های اجتماعی داشته و اگرقهرمان داستان با دلاوری خود روی صحنه، طرفدار طبقه محروم باشد و ازان دفاع کند، تماشاچی نیزخوشحال می شود.

In ogni caso, il cinema popolare aveva lo scopo di attrarre masse e classi popolari basse, ma vale la pena ricordare che gli stessi film di commedia furono in grado di conquistare il

568 Ali Miri era un attore iraniano, morto nel 1387/2008.

569 Il g*ilaki* è una lingua iranica che parlano i popoli del nord dell'Iran, nella regione del Gilan.

570 Nel 1344/1965 Taghi Zohouri, insieme a *Fardin* e al film *Ganj-e Gharoon*, raggiunse l'apice della popolarità, e da quel momento recitò in tantissimi film leggeri. [Kaveh Goharin, *Khaterat Taghi Zohouri* (*Meorie di Taghi Zohri*), 1390/2011, p.124.] Taghi Zohouri afferma nelle sue memorie che i film iraniani non avevano un tema specifico, e pochi erano disposti a rischiare per la produzione di film con diversi temi cinematografici. Poiché il cinema è una funzione della domanda e dell'offerta e l'investitore è alla ricerca del suo ritorno sul capitale, quindi, poco denaro veniva investito nel cinema diverso. D'altra parte, il cinema iraniano soffriva di una mancanza di registi ben istruiti. [Taghi Zohouri, *le Memorie di Zohouri*, p. 86].

571 La rivista «Majale film», *Molahezati darbarey-e komedi va sinemay-e komedi iran* (*Note su commedia e cinema comico dell'Iran*), Teheran, n. 162, 1373/1994, pp. 75-76.

572 Abbas Baharloo, *Sinemay-e Fardin be revayat Mohammad Ali Fardin* (*Il cinema di Fardin e la narrazione di Mohammad Ali Fardin*), Teheran, Nashr ghatre, 1379/2000, p. 15.

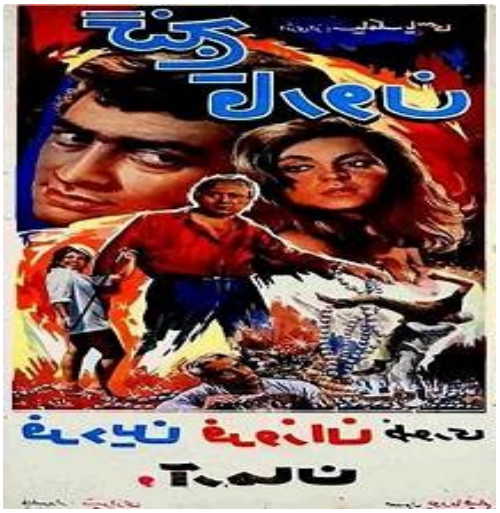
pubblico e, attraendoli alle sale cinematografiche negli anni precedenti la rivoluzione, raddoppiarono i numeri del pubblico pagante. Nonostante si trovasse in concorrenza sleale col cinema importato dagli Stati Uniti, dall'Italia e dall'India (attraverso il doppiaggio del film), fu infine in grado di mantenere vivo il flusso della produzione cinematografica in Iran.[573] Negli anni post-1327/1948 era consuetudine notare che negli spot pubblicitari, i film divertenti venivano generalmente introdotti nel genere della commedia, come commedia di famiglia, commedia musicale, commedia di finzione, commedia incidentale, commedia leggendaria e storica. Secondo Gholam Heydari nessuno di questi film rispettava le coordinate classiche dei film comici, perché solitamente non avevano la tecnica narrativa corretta, ma li si poteva classificare solo come commedie, nonostante fossero molto lontane dai film noti come commedie critiche (in opere straniere) in termini di contenuto.[574]

Con l'avvento del terzo decennio di produzione cinematografica in Iran negli anni '60, i film iraniani (popolari) per darsi una forma si appropriarono di esagerazioni tematiche, ma la maggior parte degli spettatori erano gli umili inurbati, i lavoratori, gli impiegati e la grande massa di persone ignoranti e ordinarie della società di quei giorni in Iran.[575]

Negli anni '60 vennero proiettati 451 film di finzione iraniani, il che significa che sia gli spettatori del cinema che le sale cinematografiche erano aumentati di numero. *Ganj-e Gharoon* di Siamak Yasemi (1344/1965) fu campione di incassi imbattuto fino al 1356/1977: circa il 70% degli abitanti di Tehran vide quel film e il personaggio di Ali Bigham, interpretato da Mohammad Ali Fardin[576], divenne un modello speciale per gli spettatori iraniani.[577] Altro evento importante del quarto decennio (anni '40/'60) fu dato dalla produzione di *Shab-e Quzi*[578] di Farokh Ghafari (1342/1963) che segna l'inizio del cinema realista, che sarebbe successivamente diventato quella New Wave.[579] In effetti, la storia di *Ganj-e Gharoon*

573 Farkhondeh Aghaei, *Ma se nafar bodim* (*Eravamo tre persone*), Teheran, Ghoghnous, 1394/2015, pp. 7-8.
574 Gh. Heydari, *op. cit*., p. 29.
575 Mohammad Tahami nezhad, *sinemay-e roya pardazan (il cinema dei sognatori)*, Teheran, Aks Moaser, 1365/1986, p. 9.
576 Mohammad Ali Fardin (1931-2000) fu un attore iraniano che con la recitazione nel film *Ganj-e gharon* divenne molto famoso. Il regista del film, Siamak Yasemi in un'intervista sugli incassi del film disse che nella prima proiezione a Tehran il film rimase in cartellone per più di due mesi, toccando una quota compresa tra i 2 e i 3 milioni di toman, tanto che con le proiezioni successive le vendite del film arrivarono a 100 milioni di toman. [A. Gholamali, *op. cit.*, p.83].
577 M. Amani, *op. cit*., p. 5.
578 Gli inizi di questo Cinema Diverso non furono un successo al botteghino e il film *Shab-e Quzi* fu un fallimento commerciale, in un momento in cui lo stesso cinema commerciale stava ancora cercando una formula vincente; il Cinema Diverso aveva però accresciuto la propria eco nei festival mondiali. [M. Mehrabbi, *op. cit.,* p. 88].
579 Ad innescare la nascita di un cinema sociale realista furono Farrokh Gaffari (*Jonob-e Shahr*, 1958 e *Shab-e Quzi*, 1964) ed Ebrahim Golestan (*Khesht o ayeneh***,** 1965). In seguito, lo sviluppo di questa tipologia di

(1344/1965), basata sulla lotta tra ricchi e poveri che a quel tempo dava piacere a un vasto gruppo di spettatori, fu in grado di inaugurare una tendenza, nota come il "flusso di Ganj-e Gharoon" nel contesto del cinema iraniano e fu in grado di impressionare un'intera generazione di cineasti Film Farsi e, di fatto, catturare un enorme numero di spettatori nelle sale del cinema.[580] Inoltre, uno dei fattori che garantiva con maggiore sicurezza la vendita dei biglietti era la commistione di riso e pianto, un modello importato dall'India, che di fatto uniformava i generi tradizionalmente opposti del dramma e della commedia.[581]



Locandina del film "Ganj-e Gharoon", 1955.

Negli anni '30/'50 la danza di Mahvash[582] era una parte integrante di tutti i film che riscossero grande successo. Dall'inizio degli anni '40/'60 aumentò la parte cantata dell'eroe dei film iraniani; inizialmente queste scene erano realizzate sotto forma di spettacoli di Cabaret, ma successivamente le canzoni vennero inserite nel contesto del film senza rompere la normale sequenza delle scene.[583] Ad ogni modo, gli anni '30/'50 furono l'epoca in cui il cinema iraniano riprese la sua attività dopo lo stop di quasi un decennio. Questo cinema giovane venne accolto positivamente dagli spettatori e riprese il proprio corso, come nel caso di *Dastkesh Sefid* ("*White gloves"*), diretto da Parviz Khatibi nel 1330/1951, che incassò 260'000 toman (cifra considerevole per quel tempo). In effetti, il volume della produzione

cinema continuò con i film di Feraidun Rahnema (*Siavash dar Takht-e Jamshid*, 1965) e Davud Mowlapur (*Showhar-e Ahu Khanom*, 1968), e ancora con i film *Qeysar* (1969) di Masud Kimiai e *Gav* (1969) di Darisuh Mehrjui.

580 A. Baharloo, *op. cit*., p. 32.

581 Tra i film realizzati nel periodo dello studio c'è anche un ristretto numero di film musicali, come *Hasan Kachal* (Ali Hatami, 1348/1969) e *Baba Shamal* (Ali Hatami, 1350/1971).

582 Mahvash (1920-1961) è stata una cantante, ballerina e attrice cinematografica iraniana.

583 P. Ejlali, *op. cit*., p. 162.

cinematografica iraniana in un decennio aumentò notevolmente se paragonato al silenzioso decennio precedente. Negli anni '30/'50 furono proiettati circa 166 film di finzione in Iran: sebbene all'inizio del decennio, nel 1330/1951, uscirono solo 6 film persiani, la produzione cinematografica aumentò di anno in anno fino al 1339/1960, quando si arrivò a 27 film iraniani.[584] Suddividere tutto il cinema iraniano in generi sarebbe un lavoro difficile, ma sicuramente si possono individuare alcune categorie principali quali dramma, poliziesco, commedia, rurale, mitologico e storico, e criminale. I film persiani prodotti dal 1309/1930 al 1357/1978 furono circa 1140. I film comici furono 240; nella categoria del dramma rientrano tutti film con una narrazione seria, e se ne possono contare 486; film d'azione e criminali furono 255.[585] In realtà il cinema in Iran può essere diviso in diverse sezioni, come fa Gholam Reza Azari in un suo articolo (*Un'introduzione alla sociologia cinematografica iraniana dal 1309/1930 al 1357/1978*) a pagina 48: con un metodo sociologico del cinema iraniano utilizza un modello, riprodotto nella tabella sottostante, nel quale individua quattro periodi distinti: Cineasti degli anni 1309-1329, Cineasti degli anni 1330-1339, Cineasti degli anni 1340-1349, Cineasti degli anni 1350-1357. [vedi la tabella 20].

Nonostante l'interesse popolare per i film persiani, come appena spiegato il cinema iraniano dal punto di vista del progresso qualitativo e tecnico era arretrato. Esso stava comunque facendo dei passi avanti, ma i critici nelle riviste di quel periodo criticavano i film e spesso chiedevano un maggiore valore artistico:

> Credo che non si debba ingannare la gente che è interessata all'industria del proprio Paese. Queste persone che hanno aiutato l'industria cinematografica negli ultimi due anni e hanno accolto con favore i prodotti iraniani si aspettano di avere un risultato migliore a fronte di questa accoglienza. Possono vedere i film stranieri pagando la stessa cifra dei film iraniani.[586]

> عقیده دارم، نباید مردمی را که به صنعت کشور خود علاقمند هستند، فریب داد. این مردم که در طی 2 سال اخیر تا این درجه صاحبان این صنعت را یاری نمودند و از محصولاتشان استقبال کرده اند، انتظار دارند در مقابل این استقبال به نتیجه‌های بهتر و بیشتری برسند، وگرنه با همان مبلغی که می‌دهند و فیلم ایرانی می بینند، می‌توانند فیلم خارجی تماشا کنند.

Un altro principio delle caratteristiche dei Film Farsi era riflettere i desideri reconditi delle masse, come diventare ricchi in una notte, l'amore semplice e infantile, e invertire la relazione tra poveri e ricchi: si potrebbe quasi dire che i miracoli siano il nucleo tematico condiviso di

584 M. Amami, *op. cit*., p. 5.
585 P. Ejlali, *op. cit.*, pp.163-164.
586 Hossein Madani, La rivista «Jahan-e Sinema», n. 4, 26/12/1337, p. 5.

questi film. Per questi motivi non si può definire veritiero questo cinema, perché né mostra la vita reale né i suoi personaggi ne sono una rappresentazione. In aggiunta, film realisti come *Khesht o Ayeneh* di Ebrahim Golestan (1344/1965) non ebbero successo in quell'epoca.[587] Infatti, proprio per questa ragione in questa tesi abbiamo considerato questa categoria di film come il risultato della volontà di una comunità, cioè mostrando quei temi e quelle immagini che il pubblico desiderava, questi film erano in realtà una sorta di ricerca di certe espressioni facciali dal punto di vista formale, mentre la storia e l'enfasi su particolari elementi estetici implicavano prerogative politiche nella mente del pubblico.[588]

Tra le altre caratteristiche del cinema iraniano nel tempo dello studio si possono menzionare la prevalenza dell'uso di corpi nudi, l'assenza di critica verso le istituzioni governative ed i dirigenti statali, la disattenzione verso le problematiche sociali e infine l'imitazione del cinema occidentale con temi ripetitivi e stereotipati. La trama di questi film girava solamente attorno agli assi del sesso e della violenza.[589] In realtà, l'appena citata adozione di componenti cinematografiche straniere nei film iraniani iniziò già con *Abi va Rabi***,** il riadattamento di una pellicola danese, di cui Fereydoun Jeyrani dice:

> In tutti i libri di storia cinematografica iraniana non perviene il nome del film originale, ma viene scritto che è basato sul duo comico danese *Pat e Patachon*. Quindi, alla base della realizzazione di un film in Iran c'era l'adattamento. In quel periodo il cinema europeo veniva spesso importato in Iran.[590]

Negli anni '40/'60, col successo al botteghino dei film *Faryad nime shab* ("*Il terrore di mezzanotte*", 1340/1961) e *Yek ghadam ta marg* ("*A un passo dalla morte"*, 1340/1961) di Samuel Khachikian, prese vita anche un flusso di film polizieschi e criminali.[591]

Questo genere apportò dei cambiamenti nel cinema iraniano, sopratutto per ciò che riguarda i temi, il montaggio e la messinscena.[592] Da questo punto di vista, come dice Gholami, il cinema iraniano cambiò rispetto alle proprie origini, e la cosa si vede dal ritmo dei film di quell'epoca. Ejalali, in merito alla suspense di questi film negli anni '40/'60, scrive:

> Con l'inizio del decennio la suspense nei film crebbe, il ritmo divenne più veloce e la lotta, le

587 M. Mohammadi, *op. cit*., p.70.
588 M. Tahaminejad, *op. cit*., p. 10.
589 M. Amani, *op. cit.*, p. 6.
590 F. Jeyrani, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.
591 J. Omid, *op. cit.*, p. 334.
592 A. Gholamali, *op. cit.*, p. 83.

armi e le azioni divennero più importanti, al posto della commiserazione e dei sentimenti superficiali.[593]

با آغـاز این دهـه نقش تعلیـق در فیلمهـا افـزوده شـد، ریتم فیلمهـا تندترشـد، مبـارزه، اسـلحه و زدوخـورد درفیلم هـا اهمیت بیشتری پیداکردونقش رقت و اشک انگیزی و احساسات سطحی کم ترشد.

Negli anni '60, come già menzionato, il film *Ganj-e Gharoon*[594] grazie alle ottime vendite creò un flusso di imitazioni. Ma a causa di tale uniformità tematica (basata sulle differenze di classe e sulla mobilità sociale), questa ondata si attenuò progressivamente e il cinema iraniano ristagnò. Susseguì poi un nuovo flusso, "l'onda Qeysar" basata sulla vendetta individuale, che ridiede forza al cinema dell'Iran.[595] Questa onda in realtà:

Era un prodotto degli sforzi dei cineasti che avevano una passione per l'alfabetizzazione cinematografica, ma allo stesso tempo volevano penetrare nel mercato cinematografico iraniano e creare film popolari.[596]

محصول تلاش فیلمسازانانی بود که ذوق و سواد سینمایی داشتند، اما درعین حال می‌خواستند در بـازار فیلمهـای ایـرانی نفوذ پیدا کنند و فیلم عامه پسند بسازند.

In ogni caso, il Paese nel corso di questo decennio era sulla via della crescita economica e dello sviluppo.[597] Come mostrano le cifre, la modernizzazione aveva cambiato molto il Paese rispetto al periodo antecedente al 1941. Ad esempio nel 1941 c'erano solo 351 scuole

593 P. Ejlali, *op. cit.*, p. 101.

594 Questo film è stato l'unico dei cinque film più venduti della tragedia cinematografica iraniana ad avere fatto aumetnare gli stipendi di tutti gli attori, registi e altri membri tecnici del cast. Da allora i film iraniani hanno iniziato a vendere bene, e il film ha fatto sì che la gente prestasse maggiore attenzione ai film iraniani. E la quantità di valuta straniera che veniva esportata ogni anno attraverso film stranieri diminuiva. [Houshang Golmakani, *Az koche sam: naghd film hay-e irani* (*Dal vicolo di Sam; criticare i film iraniani*), Nashr Rasesh, 1389/2010, p. 62].

595 In effetti, alcuni dei film prodotti con questi temi da parte dei cineasti istruiti rientrano nella categoria del cinema popolare (perché hanno attirato tanti spettatori nelle sale cinematografiche), ma in questo trattato in virtù del fatto che alcuni di questi film hanno avuto una maggiore caratura artistica, questi registi sono stati considerati nel gruppo dei cineasti del Cinema Diverso.

596 P. Ejlali, *op. cit*., p. 104.

597 In quel decennio giovani manager e tecnocrati assunsero il potere sotto il regno di Mohammad Reza Shah, e il loro operato è stato propedeutico nello sviluppo e nella crescita economica del Paese. Ad esempio, possiamo menzionare Ali-Naghi Alikhani, ministro dell'Economia iraniano negli anni 1341/1962-1349/1970. Durante il suo mandato è stato in grado di portare i tassi di crescita economica dal 3,4% a 6,4% grazie a precisi piani economici, e poi alla fine del suo periodo di responsabilità a 16,4%. [Ali Asghar Saidi, *Tecnocracy va eghtesad siasi dar Iran* (*Tecnocrazia e politica economica in Iran*), Teheran, Loh-e Fekr, 1397/2018, p. 129].

In realtà, in questo decennio, secondo il libro *Mo'amay-e Hoveyda*, nell'anno 1347/1968, quando il Primo Ministro Hoveyda andò negli Stati Uniti, ci fu un periodo di potere dello Shah e l'estensione della sua indipendenza (in termini di progresso del paese e il raggiungimento di una grande civiltà nei suoi stessi termini) era in aumento. [Abbas Milani, *Mo'amay-e Hoveyda* (*L'indovinello di Hoveyda*), Teheran, Nashr Akhtaran,1387/2008, p. 304].

superiori, 8 istituti di istruzione superiore e un'università, contro le 2314 scuole superiori, 148 istituti di istruzione superiore istituti nel 1974. Il numero di imprese industriali nel 1941 ne contava 482, ma nel 1974 raggiunse il numero di 5651 imprese.[598]

Questa crescita economica maturò di pari passo alla formazione di un pubblico colto e, naturalmente, al ritorno di registi creativi o registi ben educati tornati dall'estero come Dariush Mehrjui o Kamran Shirdel. Tutti questi fattori concorsero nella crescita iraniana, mentre alla fine degli anni '60 (grazie al sostegno del governo) emergeva un nuovo cinema: i registi di Film Farsi godevano di un'apprezzabile miglioramento nei termini di tecnica e narrazione rispetto agli ultimi decenni. In ogni caso, il tema della vendetta individuale, di chi lotta contro la società ostile, si diffuse nel cinema iraniano, e continuò nei Film Farsi del decennio '70. In questo decennio, prima della rivoluzione iraniana del 1979 fu proiettato un totale di 504 film iraniani, con un picco di 90 film nel 1351/1972 e un minimo di 30 nel 1357/1979 (anno nel quale furono girati solo 18 nuovi film).[599] Nonostante l'alta produzione di film iraniani, il cinema iraniano in realtà ristagnò in questo decennio:

> Dal 1350/1971 la crisi finanziaria si estese gradualmente al cinema Farsi, fino al picco del 1356/1977. Fino a quell'anno i produttori iraniani non solo non erano disposti a mostrare i loro film in televisione, ma erano fortemente contrari ai tre film *Aroos-e Farangi* (N. Vahdat, 1343/1964), *Parasto ha be lane baz migardand* (M. Mohseni, 1342/1963) e *Emrooz va Farda* (Abbas Shabaviz, 1345/1966), che invece in televisione furono trasmessi durante l'*Eid* (il Capodanno iraniano) del 1355/1976. Tuttavia, nel 1356/1977 la debolezza dei produttori raggiunse il culmine, tanto che gli stessi osteggiatori di ieri vendevano ora i propri film uno dopo l'altro alla televisione.[600]

> ازسال 1350، بحران مالی بتدریج گریبانگیر سینمای فارسی شد و این بحران در سال 1356 به اوج خود رسید.تا این سال تهیه کنندگان ایرانی نه تنها به هیچ وجه حاضر به نمایش فیلمهایشان ازتلویزیون نبودند، بلکه نسبت به نمایش سه فیلم <عروس فرنگی>، <پرستوها به لانه بازمی گردند> و <امروزوفردا> که درعید سال 1355 از تلویزیون پخش شد، شدیداً اعتراض کردند. با اینهمه، در سال 56، دست تنگی [تهیه کنندگان] به حدی رسید که اعتراض کنندگان دیروز، خود یکی پس از دیگری، فیلم هایشان را به تلویزیون می فروختند.

In generale, la maggior parte dei film realizzati in Iran rientrano nella categoria dei Film Farsi, spesso imitati o riadattati da pellicole italiane. Riportando Ejlali come fonte, dal 1309/1930 al 1357/1978 ben 1139 film iraniani furono proiettati in Iran, tra i quali si distinguono i seguenti

598 Abbas Milani, *Negahi be Shah*, Torento, Persian Cricle, 2013, p. 423.
599 P. Ejlali, *op. cit.*, p. 107.
600 M. Mehrabi, *op. cit.*, p. 322.

11 temi dominanti:

1. Il tema dell'adescamento della ragazza di campagna da parte del ragazzo di città[601]
2. Il tema della competizione sentimentale[602]
3. Il tema della somiglianza[603]
4. Il tema del disfacimento familiare[604]
5. Il tema del rapporto tra un uomo maturo e una giovane ragazza sola e indifesa[605]
6. Il tema dell'avanzamento sociale[606]
7. Il tema della vendetta[607]

601 Iniziato dal film *Sharmsar*. Solitamente la ragazza ingannata da parte del ragazzo o è in balia di numerosi problemi al momento dell'ingresso nel contesto urbano o viene sedotta e abbandonata in poco tempo. Lo stereotipo dipinge i cittadini come furbi infedeli, in contrasto con le ingenue persone rurali di buon cuore; anche l'ambiente introietta questa distinzione tra la corruzione della città e luoghi pieni d'intimità delle campagne. I film *Sharmsar* (Esmail Koushan, 1329/1950), *Golnesa* (Serge Azaryan, 1332/1953), *Bipanah* (Gorji Ebadia, 1332/1953), *Morad* (Sardar Sager, 1333/1954), *Dasiseh* (Ali Kasmaei, 1334/1955), *Gorge Sahra* (Saied Niovandi, 1340/1961), *Tarane haye Rostaii* (Azizollah Bahadori 1343/1964), *Gonah Man Chist* (Gorji Ebadia, 1343/1964), *Aroos Darya* (Arman, 1344/1965) e *Tir Andaz* (Reza Safie Tabrizi, 1354/1975) sono esempi di questo tema.

602 Due uomini, o anche due donne, competono per un amore, che può terminare in tragedia se si vuole dare al film una piega drammatica, o con una nuova amicizia se invece si preferisce propendere per l'*happy ending*. Con questo tema sono stati prodotti 33 film, tra i quali si possono menzionare *Jonob-e Shahr* (Farokh Ghaffari, 1337/1958), *Asemon Jol* (Nosratollah Vahdat, 1338/1959), *Toghi* (Ali Hatami, 1349/1970), e *Ostovar va paseban* (Nezam Fatemi, 1351/1972).

603 Questi film si basano sulla somiglianza miracolosa tra i due protagonisti del film (fratelli o sorelle gemelli), *escamotage* in grado di produrre momenti comici. A parte ciò, in questi film i protagonisti vengono spesso presentati in maniera dicotomica: per esempio, il primo è la classica persona cosciente ed assennata, a cui viene affiancato il fratello stolto o indisciplinato. Il finale solitamente è positivo; nel periodo preso in esame sono stati realizzati 26 film di questo tipo.

604 Ben 62 film persiani sono stati girati su questo tema. Il disfacimento familiare può essere causato da più fattori, più o meno volontari, come il tradimento del coniuge e l'abbandono del tetto coniugale, lo stupro della moglie, figli che rimangono orfani o la reclusione in prigione. In questi film all'atmosfera angosciosa fa da contraltare il finale positivo. Questo genere di tematica deriva direttamente del cinema indiano.

605 Esistono tre sotto-categorie tra i film realizzati con questo tema: 1- una ragazza tradita dal suo promesso sposo si unisce in matrimonio con un uomo più anziano o viene aiutata da quest'ultimo a sposarsi con un precedente spasimante; 2- La ragazza abbandonata si rifugia presso l'uomo più anziano, che la ama ma non la sposa; 3- L'uomo più anziano impedisce alla ragazza di adescarlo.

606 Il protagonista del film si impegna per migliorare il proprio livello sociale per mezzo dello studio o del lavoro, anche se nella maggior parte di questi film il cambiamento sociale si realizza solo attraverso il matrimonio con una persona ricca. In particolare, in alcuni film si scopre che il povero protagonista desideroso di sposare una donna ricca era già il figlio scomparso di una famiglia benestante. Con questo tema sono stati realizzati 117 film, tra cui *Shab Neshini dar Jahanam* (Samuel Khachikian, 1335/1956), *Se tofangdar* (Abbas Shabaviz, 1343/1965), *Haft dokhtar baraye Haft Pesar* (Mohammad Motevasselani, 1347/1968), *Farar az Behesht* (Nosratollah Vahdat, 1353/1974), *Rabete Javani* (Siavash Shakeri, 1355/1976) *e Ricarddo* (Ahmad Najib, 1347/1968). Alcuni film di questo genere sono adattamenti di film popolari italiani.

607 In questi film l'eroe oppresso del film non aspetta la legge, ma decide di farsi giustizia da solo. In alcune pellicole il malcontento dell'eroe dilaga e diventa un movimento collettivo contro lo Stato o il potere stabilito, assumendo così una sfaccettatura politica. Sono stati realizzati 24 film del genere; i film di Kimiaii *Qeysar* (Masoud Kimiai 1348/1969) e *Khak* (Masoud Kimiai 1352/1973), e il film *Sadegh Korde* (Naser Taghvai, 1351/1972) sono esempi di questo cinema.

8. I temi della solitudine e del fallimento[608]
9. Il tema del matrimonio con degli stranieri[609]
10. Il tema dell'amore di donne malvagie[610]
11. Il tema del dubbio di un uomo di legge[611]

In ogni caso, i temi originali dei film iraniani (nel periodo pre-rivoluzionario) si sono formati dopo molto tempo l'inizio del cinema: la fonte d'ispirazione di molti film iraniani popolari di più generi era rappresentata dai film stranieri. Pur imitando il cinema straniero al cinema popolare iraniano spesso mancavano storie[612] e sceneggiatori. I punti deboli di questi film sono ben noti, variano in base al tipo di visione dei registi, perché spesso non c'era nemmeno una sceneggiatura scritta prima della realizzazione. A conferma di questo fatto, Mohammad Motevaselani (attore dei film comici popolari) ha dichiarato durante una conversazione con Farkhonde Aghai che la sceneggiatura nella produzione di un film non era presente come tappa sistematica. Inoltre, gli studi cinematografici erano più interessati a trovare un accordo con gli attori di successo per metterli presto sotto contratto, piuttosto che perdere tempo nella sceneggiatura.[613]

608 Un uomo appartenente agli strati più bassi della società, nella maggior parte dei film colpevole di qualche crimine, si sforza di risolvere i propri problemi, ma non trovando una soluzione stabile e praticabile riprende la via del crimine, nella speranza di poter giungere un giorno alla vita normale. Di questo tipo sono stati prodotti 24 film. I film *Sobh-e Rooz-e Chaharom* (Kamran Shirdel, 1351/1972) e *Gavazn ha* (M. Kimiai, 1353/1974) sono esempi di questa tema. Kamran Shirdel era uno di quei registi che avevano studiato in Italia.

609 Un uomo iraniano si innamora di una donna straniera (la maggior parte di esse sono europee). A volte è presente anche un rivale. Da notare che in un solo film è invece un uomo straniero ad innamorarsi di una ragazza iraniana. Di questa categoria sono stati realizzati 13 film, tra cui *Aroos Bianca* (Shapoor Gharib, 1349/1970) e *Mard Sharghi va Zane Farangi* (Shapoor Gharib, 1354/1977).

610 In questi film un uomo onesto si innamora di una donna malvagia: questo amore mostra i primi problemi con l'avanzamento del film, che solitamente si risolve con la separazione per volere della donna. Di questo tipo sono stati prodotti 17 film.

611 Un poliziotto si trova a dover scegliere in un momento particolare della propria vita tra la famiglia e gli amici o la legge e il proprio dovere: l'uomo alla fine sceglie sempre la legge. Di questo genere sono stati realizzati 11 film, come *Dozd va Paseban* (Mahmod Koushan, 1349/1970), adattamento di *Guardie e ladri* di Monicelli e Steno.

612 La storia del film, come afferma David Bordwell, è un modello secondo il quale le percezioni di una narrazione (avvenuta nel passato) la ricreano gli spettatori secondo le proprie supposizioni e inferenze. [David Bordwell, *Narration in the fiction film*, 1985, trad. in persiano di Alaeddin Tabatabai'i, *Revayat dar film dastani*, Tehran, Farabi, 1396/2017, p.147].

Nel film la storia è accompagnata da tecniche di scripting in real-screen; la natura della sceneggiatura è infatti gestita dalle immagini. Per definizione la sceneggiatura è una narrazione svolta da immagini, dialoghi e descrizioni di un film (un video multimediale che mostra la linea principale della storia attraverso immagini e immagini). [Syd Field 2005, *Screenplay: the foundations of screenwriting*, trad. in persiano di Jalil Shahri Langrodi, *Mabani film name nevisi*, Tehran, Entesharat Sorehe Mehr, 1390/2011, p. 32].

613 Farkhondeh Aghaei, *Ma 3 nafar bodim: Goftego ba Mohammad Motevaselani* (*Eravamo tre persone: Intervista con Mohammad Motevaselani*), Tehran, Ghoghnos, 1393/2014, p. 89.

In risposta alla domanda "Che cosa dice?" possiamo affermare che all'inizio di questa stagione i registi e i produttori di cinema popolare erano semplici narratori di storie copiate da film stranieri (cfr. lo stato del Paese, in via di sviluppo ma sotto forma di dipendenza), che miravano a incrementare i profitti economici. Ad ogni modo, negli anni '50 con l'aumento del numero di film importati dal cinema italiano, il cinema Farsi incontrò tanti temi da poter copiare: la maggior parte di essi era basata su un'imitazione straniera, eppure non è chiaro con esattezza quanti film furono copiati dal cinema italiano.

3.3- I film iraniani adattati

3.3.1- I temi dei film stranieri: la migliore fonte per i registi iraniani

Di norma la prima fase nella produzione di un film è la scrittura di un piano narrativo, a cui segue la stesura di una sceneggiatura, senz'altro un banco di prova per la maggior parte dei cineasti di quell'epoca; ma ciò che più intaccava la creazione di film erano l'assenza di competenze cinematografiche personali dei produttori iraniani, i quali dopo il periodo di vuoto cinematografico producevano appunto solo nel senso meccanico e commerciale (il cinema popolare) del termine, e l'assenza del dovuto spazio culturale nel Paese. Oltre a questo, le richieste del pubblico di massa propendevano per un cinema d'intrattenimento. La prima soluzione a questa situazione problematica consisteva nel riadattamento di film stranieri e nel palese plagio di temi esistenti; persino leggere libri era insolito per molti di questi cineasti, figurarsi la ricerca bibliografica di uno spunto per scrivere storie e sceneggiature:

> Per questo motivo essi cercavano sempre una cosa già pronta, e cosa c'era di meglio dei film stranieri?[614]
>
> به همین دلیل هم همیشه بدنبال یک چیزاماده می گشتند، و چه چیزی بهترازفیلم های خارجی؟

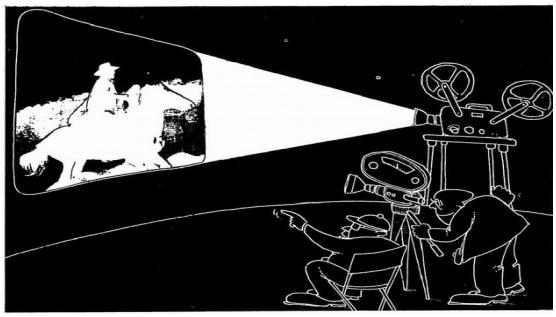
La fonte più frequente da cui attingere adattamenti era il cinema indiano, seguito dal cinema turco e poi da quello statunitense. È interessante notare però che le sceneggiature dei registi indiani e turchi si basavano su film americani ed europei di successo, tanto che talvolta si traduceva letteralmente il titolo dal film originale. I cineasti indiani rispetto ai cineasti iraniani erano più abili nel copiare le produzioni cinematografiche americane ed europee, riuscendo con successo a trasporre le opere occidentali nel contesto indiano. Esistono tanti elementi

614 La rivista «Majale Film», n.15, Teheran, p. 6.

interessanti riguardo il plagio dei soggetti nel cinema iraniano. Per esempio, alcuni dei grandi produttori talvolta compiendo un viaggio all'estero, in particolare in India e in Turchia, tornavano in patria con un numero cospicuo di film, molti dei quali non vennero mai proiettati nelle sale pubbliche, ma solo in sale private ad uso esclusivo dei cineasti che spesso lavoravano per quei produttori, con l'obiettivo di fornire spunti per realizzare film molto simili che sarebbero stati commercializzati in Iran prima degli originali.[615]

Fereydoun Jeyrani è convinto che nei primi anni '30 il cinema iraniano fosse fortemente influenzato dal cinema egiziano, Jeyrani a tal riguardo dice:

> La seconda inaugurazione del cinema iraniano fu influenzata dal cinema egiziano. Infatti, portare Delkash al cinema fu la risposta al fatto che gli egiziani avessero fatto lo stesso con Umm Kulthum[616]. Nell'anno 1329/1950 Delkash era una famosa cantante radiofonica, la sua voce era comune sui grammofoni e in generale la gente la conosceva molto bene.[617]



La caricatura della rivista Majale Film, n°15.

Fereydoun Jeirani, regista.

Jeyrani aggiunge inoltre che i film italiani furono importati in Iran e in Egitto contemporaneamente, come accadde ad esempio con l'arrivo de *Le meravigliose avventure di Guerrin Meschino* e *Riso amaro*. A riguardo, Jeyrani afferma:

> Penso che gli egiziani furono influenzati dal cinema italiano prima di noi e che nei loro film, come quelli realizzati da Sami Jamal e Abdul Halim Hafez, se ne ritrovino molti aspetti. Dagli anni 1334-35/1955-56 i nostri melodrammi furono influenzati dal cinema egiziano, che già era stato pervaso dall'influenza dei film italiani.

Secondo Jeyrani, infatti, prima dell'arrivo dei film italiani il cinema iraniano era influenzato dal cinema egiziano, che a sua volta era influenzato dal cinema italiano; solo in un secondo momento il cinema iraniano trasse direttamente i temi dai film italiani dopo la loro proiezione

615 Ivi, p.4.
616 Umm Kulthum è stata una cantante e musicista egiziana, tra le più celebri e amate in tutto il mondo arabo.
617 Fereydoun Jeyrani, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

in Iran.[618]

Gli adattamenti, che fossero di film turchi, indiani o italiani, furono sempre al centro dell'attenzione delle riviste iraniane; qualche anno fa una di esse pubblicò la caricatura di due famosi produttori dell'epoca mentre scendevano da un aereo con le mani piene di pellicole indiane e turche, accompagnato da una dicitura che recitava che quei due uomini tornavano con un ricco bottino. Lo scrittore di questo articolo, citando le memorie di uno degli sceneggiatori dell'epoca, descrisse le modalità degli sceneggiatori e dei produttori per la scrittura e la produzione di un film:

> Un cineoperatore disse di essere andato a vedere un film indiano molti anni fa insieme a un famoso sceneggiatore, su invito di un produttore. Il cineoperatore continuò dicendo che dopo aver visto il film venne firmato un contratto tra lo scrittore e il produttore! Quando uscirono dalla sala incontrarono un altro produttore, che dopo averli invitati nel suo ufficio richiese loro un soggetto per un film; a quel punto lo sceneggiatore descrisse la stessa storia a questo secondo produttore, firmando con lui un altro contratto. Qualche giorno dopo, il cineoperatore firmò anch'egli un contratto per un film in un'altra città; e, quando i lavori iniziarono, si rese conto che anche la trama di quel film era identica a quella dei primi due. Cioè, tre sceneggiature differenti basate su uno stesso soggetto![619]

> یکی از فیلمبرداران تعریف می‌کند که سالها پیش، همراه با یکی از فیلمنامه نویسان معروف، به دعوت یک تهیه کننده، به تماشای خصوصی یک فیلم هندی رفتند تا او، فیلمنامه ای بر اساس موضوع آن بنویسد. آن فیلمبردار ادامه می‌دهد که پس از تماشای فیلم، قرارداد بین نویسنده و تهیه کننده امضا شد. از آنجا که بیرون آمدیم، یکی دیگر از تهیه کنندگان مارادید و به دفترش دعوت کردو گفت که سوژه ای برای یک فیلم می خواهد. دیدم که آن فیلمنامه نویس، همان داستان را برای این تهیه کننده هم تعریف کردو یک قرارداد هم با اوبست. چندی بعد، برای فیلمبرداری فیلمی قرارداد بستم و به شهرستان رفتم. در حین کار متوجه شدم داستان این فیلم نیز(که فیلمنامه اش را همان نویسنده نوشته بود) باز همان داستان است. یعنی سه فیلمنامه بر اساس یک موضوع کپیه شده!

In merito ai film italiani, Shahsavari ritiene che un'altra causa alla base del plagio dei loro temi fosse l'attenzione alle questioni sessuali, su cui la popolazione era vincolata dai precetti religiosi:

> Il cinema iraniano fu regolato da limiti morali fino alla fine degli anni '40/'60, fino a quando cioè la sfera sessuale veniva sublimata solo in termini di danza e canto. Dagli anni '50/'70 in poi il sesso entrò di fatto a fare parte delle storie dei film. Quindi il cinema iraniano prestava attenzione ai film con tematiche sessuali di sfondo, e in particolare a quelli di Lando

618 *Ibidem.*

619 La rivista «Majale Film», n. 15, p. 4.

Buzzanca. […] Ma in generale il plagio dei soggetti aveva ragioni economiche, ossia i produttori pensavano di poter copiare quei film che avevano già ottenuto un successo nei Paesi d'origine, e di garantirsi così un guadagno assicurato.[620]

Gholam Heydari nel libro *Tragedia del cinema commedia iraniano* riporta anche le parole di Mehdi Misaghiyeh, pubblicato nel 1939/1960 nella rivista «Sepide-e Farda»:

Sappiamo che molte persone nel nostro Paese non hanno esperienze sessuali, specialmente coloro appartenenti alle classi più basse. Pertanto, il seno e le gambe nude sono di grande interesse e poiché il diametro della gamba è maggiore verrà prestata più attenzione ad essa.[621]

می دانیم که بسیاری از مردم کشور ما محرومیت جنسی دارند، بخصوص طبقه سوم. به همین خاطرسینه و پای لخت مورد توجه است و هرقدرهم قطرپا بیشترباشد، مورد توجه بیشترانها واقع می شود!

Di fatto il numero esatto di film riadattati da pellicole italiane non è chiaro, ma la rivista «Majale Film», nel numero 15 alle pagine da 5 a 7, ne fornisce un elenco nel quale compaiono: *Shab Neshini dar Jahanam*[622] (Moshfegh Sarvari, 1335/1956) dal film *Totò all'inferno* di Camillo Mastrocinque (1955); *Mosaferi Az Behesht* (Nosrattollah Vahdat, 1342/1963) da *4 passi fra le nuvole* di Alessandro Blasetti (1942); *Mozde Khonin* (Naser Rafat, 1344/1965), da *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti (1960); *Gorbe ra Dam Hejle Mikoshad* (Davvod Esmaieli, 1348/1969) da *La bisbetica domata* di Franco Zeffirelli (1967); *Dokhtaran Bala Mardan Naghola* (Nezam Fatemi, 1353/1974) da *Vivi o preferibilmente morti* di Duccio Tessari (1969); *Dehkade Talaie* (Nezam Fatemi, 1343/1964) da *Il medico e lo stregone* di Mario Monicelli (1957); *Rabete Javani* (Siavash Shakeri, 1355/1976) da *Nel sole* di Aldo Grimaldi (1967); *Baradar Koshi* (Iraj Ghaderi, 1357/1978) da *Romeo e Giulietta* di Franco Zeffirelli (1968).[623]

نوشته‌ای درباره آخرین ساخته قصرت ای

فرار از بهشت

وحدت در فیلم تازه‌اش ز
خاصی درباره روابط آدمهای
خوب و بدارائه میدهد

بهشت بدنیای عاطفی آدمها است

وحدت، هنرپیشه پاک‌میلیون
تومانی سینما را در نقش
صفرعلی ببینید!

La rivista Setareh Cinema, n.75.

620 Shahsavari, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

621 Gh. Heydari, *op. cit.*, p. 47.

622 Tra i film con il soggetto uguale a film italiani si può ricordare *"Shab Neshini Dar Jahanam*", ripreso da "*Totò all'inferno*", prodotto da Mehdi Misaghie nel 1336/1957 e che era il film iraniano più costoso mai prodotto in patria. [La rivista «Setare Cinema», n.77, p. 10].

623 Il numero di film copiati da film italiani è superiore a quello stampato nella rivista "Majale Film"; per esempio si può citare anche *Dozd va Paseban*, adattamento del film *Guardie e ladri*.

Tra i registi che prendevano dai soggetti italiani Vahdat era il più famoso. Certe volte le riviste dell'epoca non sapevano del plagio avvenuto e si complimentavano per un film copiato; questo avvenne ad esempio nel numero 75, a pagina 37 della rivista «Setareh Cinema», in un articolo sul film *Farar Az Behesht*:

> Vahdat non è un cineasta che superbamente si tiene in disparte dagli spettatori, affibbiandosi l'etichetta di intellettuale, da cui deriverebbe il paradosso che la non comprensione del film da parte dello spettatore sia indice di un ottimo film! […] Vahdat ha spezzato questo luogo comune, il suo nome è pesante e la sua mancanza sarebbe un enorme vuoto nel cinema iraniano. […] Il film *Farar Az Behesht* è stato prodotto dallo studio "Naghsh Jahan", che saprete benissimo avere prodotto opere brillanti ed entusiasmanti del cinema iraniano.[624]

> وحدت فیلمسازی نیست که خودرا ازتماشاگران دورنگه دارد و بازدن <انگ> روشنفکری و انتلکتولی، موضوعاتی را مطرح کند که بقول جامعه روشنفکرنما:<<نفهمیدن ودرک نکردن بیننده دلیل برخوب بودن و تفکرانگیزبودن فیلم است! […] به جرأت میتوان گفت در سینمای ایران وزنه سنگینی است که فقدان آن خلاء عظیمی در سینمای ایران بوجود می آورد.[...] فیلم فرارازبهشت، محصول استودیو نقش جهان می‌باشد وبخوبی مطلع هستید که این استودیو از بدوتاسیس تا کنون آثاری درخشان و جالبی درسینمای ایران ارائه داده است.

In effetti, negli anni **'50,** Nosratollah Vahdat, uno dei registi della commedia di quell'epoca, divenne una sorta di Lando Buzzanca in Iran: Vahdat non fu il solo, anche Parviz Khatibi Nouri, Reza Safa'i e Nosrat Karimi ebbero un profilo simile.[625]Un'altra fonte interna d'ispirazione per i registi erano i film iraniani precedenti, dei quali dopo qualche anno gli spettatori non avevano più ricordi vividi, per cui da un singolo soggetto venivano realizzati molti film.[626]

Inoltre l'uso dei temi italiani si stava diffondendo negli ultimi anni del decennio '30/'50, parallelamente alla diffusione dei film comici italiani, che ebbero una fortissima influenza sul cinema iraniano. Fereydoun Jeyrani è convinto che durante l'apertura dello spazio sociale in Iran (negli ultimi anni del decennio '40/'60), il cinema iraniano iniziò a prendere molti elementi a prestito:

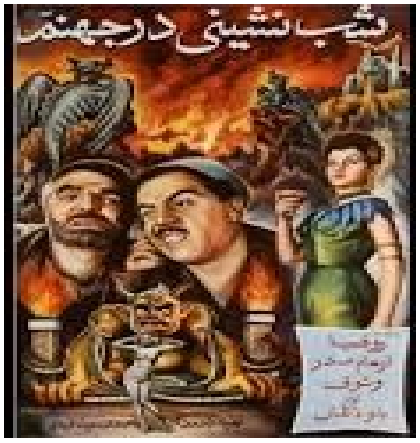
> Ad esempio il film *Aiynehe Taxi* di Aziz Allah Rafei, realizzato nell'anno 1339/1960 con la

624 La rivista «Setareh Cinema» (nuovo corso), n. 75, p. 37.

625 Gh. Heydari 1991, *op. cit*., p. 48.

626 La cosa interessante è che alcuni di questi film iraniani che vennero ripresi successivamente in alcuni casi erano a loro volta adattamenti di film italiani. È il caso ad esempio del film *Showhar Keraiei* del 1353/1974 diretto da Nosratollah Vahdat, che era basato sul film *Mosaferi az Behesht*, sempre di Nosratollah Vahdat, del 1342/1963, che a sua volta era un adattamento di *4 passi fra le nuvole*.

recitazione di Ali Tabesh e Farideh Nassiri si basa su una storia familiare tipicamente all'italiana, il fatto che Ali Tabesh viva in casa con sua madre ne è un indizio. Oggi è impossibile trovare l'anello mancante e scoprire se i realizzatori del film presero ispirazione da un film egiziano o direttamente da un film italiano. C'è un altro film chiamato *Mimiram baraye Pol* (Mehdi Raeis Firoz, 1338/1959) interpretato da Ali Tabesh e con la sceneggiatura di Parviz Sayyad, anche questo influenzato dal cinema italiano. Questi film non derivano mai dal cinema indiano o americano. Per noi tutti sarebbe interessante capire quanti e quali film sono stati copiati dai film italiani. Un altro film che si chiama *Asemon Jol* realizzato e interpretato da Vahdat secondo me fu influenzato dal cinema italiano. In effetti Vahdat ci portò moltissimi temi italiani, e il più importante dei suoi film, *Mosaferi az Behesht*, fu influenzato da Blasetti: la seconda parte del film deriva sicuramente da Blasetti, come quando l'attore entra nel bus e vede una donna incinta, ma a mio giudizio anche la prima parte è stata tratta da qualche film italiano. Apparentemente tra il 1337/1958 e il 1343/1964 fummo influenzati quasi totalmente dal neorealismo e dalle commedie italiane, dai quali cercavamo di estrapolare qualcosa da aggiungere ai nostri film. Circa agli inizi del maggiore controllo da parte dello stato dopo la caduta di Mossadeq, dalla fine dell'anno 42/63 in poi, quest'effetto diminuì gradualmente e la storia del cinema persiano entrò in un nuovo periodo dei Film Farsi che consisteva in un mix di tutto, dalla commedia ai musical. Anche il film *Amu Nowroz* (Siamak Yasemi, 1340/1961) è stato influenzato dal cinema italiano. Ci sono le serie di film di Siamak Yasemi come *As o Pas* (1340/1961), *Amu Nowruz* o *Dokhtaran Hava* (Saied Niovandi, 1340/1961), che io penso siano state tutte influenzate dai film italiani. Negli anni '40/'60 furono tanti i film influenzati dal cinema italiano, che io ritengo essere stata la principale fonte per il nostro cinema.[627]



Locandina del film "Shab neshini dar Jahannam" (A Party in Hell, 1956).

Locandina del film "Mimiram baray-e Pol"(1338/1959), di Mehdi Raies Firouz.

627 F. Jeyrani, Intervista di M.F. Abachi, Tehran, 2018.

Pertanto è innegabile la rilevanza dei film italiani nella formazione ed ispirazione dei registi iraniani, i quali hanno poi trasposto quanto introiettato nei propri film. Per di più, quando i produttori videro i risultati al botteghino dei film iraniani che copiavano temi dai film stranieri, man mano iniziarono a pensare di realizzare delle coproduzioni con quei Paesi i cui temi venivano accolti positivamente nel mercato cinematografico iraniano.

3.4- Le coproduzioni cinematografiche

3.4.1- Le coproduzioni con Paesi stranieri

Con l'ingresso e le numerose vendite dei film stranieri nelle sale, i produttori iraniani pensarono a delle coproduzioni. Gli sforzi patrocinati per la coproduzione estera avevano l'obiettivo prefissato di dare maggiore spazio al cinema iraniano, consentendogli l'espansione verso i mercati stranieri. Esempio di tali contatti furono le coproduzioni con l'India, il Libano, la Turchia, l'Egitto, gli Stati Uniti, e alcune nazioni europee, tra le quali l'Italia.[628] Ad ogni modo, la prima coproduzione della storia dell'Iran fu *Dokhtar-e Lor* (*Lor Girl*), un film diretto da Sepanta che venne girato quasi per intero in India. Fatta eccezione per i fattori tecnici ed economici, tutti gli altri aspetti, incluso il cast, erano principalmente iraniani, sebbene il produttore del film (Ardeshir Irani) avesse la cittadinanza indiana. Come già menzionato, le motivazioni economiche erano un fattore importante per le coproduzioni, ma le vendite di questi primi film non sono chiare; la rivista «Majale Film», a pagina 6 del numero 47, scrisse quanto segue riguardo le prime coproduzioni:

> Non è tanto chiaro chi abbia guadagnato dalla vendita di questi cinque film (*Dokhtar-e Lor*, *Ferdowsi*, *Cheshman Siah*, *Shirin o Farhad* e *Leili o Majnoon*) né tanto meno se gli iraniani, che avevano lavorato in queste produzioni, abbiano ricevuto una percentuale dalle (cospicue) vendite. Ma siccome questi cinque film furono prodotti dalla Imperial Film a Mumbai, possiamo ipotizzare che tutti i proventi della vendita siano stati trattenuti dalla compagnia. Così di fatto l'unico risultato di questa coproduzione per il cinema iraniano fu l'influenza del melodramma e del romanticismo, che questi cinque film hanno lasciato nel cinema iraniano.

628 Come esempi si possono citare i film *Dokhtare Lor* (Abdolhossein Sepanta, 1312/1933), *Cheshman Siah* (Abdolhossein Sepanta, 1315/1936), *Ferdowsi* (Abdolhossein Sepanta, 1313/1934), *Shirin o Farhad* (Abdolhossein Sepanta, 1313/1934), *Leili o Majnon* (Siamk Yasemi, 1349/1970) con l'India, *Mardi Az Tehran* (Frank Agrama, 1345/1966), *Tofan Bar Faraz Petra* (Frank Agrama, 1347/1968) con il Libano, e *Jedal dar Mahtab* (Vincenzo Dell'Aquila, 1342/1963) con l'Italia.

به درستی مشخص نیست عایدات فروش این پنج فیلم(دخترلر، فردوسی، چشمان سیاه، شیرین و فرهاد، و لیلی و مجنون) درهردوکشور نصیب چه کسی شده است و آیا کادرایرانی این آثارنیزازفروش این فیلم- که اتفاقاً کم هم نبوده است- سهمی برده‌اند یا خیر؟. اما ازانجاکه این پنج اثردر<امپریال فیلم> بمبئی تهیه شده بود، می‌توان گفت کلیه درآمد حاصل ازفروش دراختیاراین کمپانی قرارگرفته است. تنها دستاوردابن حرکت برای سینمای ایران، تأثیر مایه‌های ملودرام و رومانتیسمی است که این پنج فیلم درپی ریزی بنای سینمای تازه پا گرفته ایران به جا گذاشت.

Per diversi anni il cinema iraniano non riuscì a produrre film originali, ma con l'inizio di un cinema nazionale negli anni '50 i fornitori si prepararono a realizzare coproduzioni con altri Paesi: i primi tentativi vennero patrocinati dagli iraniani residenti in Italia, che lavoravano al doppiaggio dei film. La principale motivazione dei produttori cinematografici iraniani per le coproduzioni era di attirare un maggior numero di spettatori nelle sale, aumentando i profitti ed i guadagni. Va notato che durante questo periodo il mercato cinematografico iraniano era dominato dal controllo assoluto dei film stranieri, di conseguenza i produttori non avevano altro modo che dedicarsi all'intrattenimento popolare per rientrare nelle spese di gestione.[629] D'altra parte i fornitori iraniani produssero film con pochi investimenti, e vista la crescita del volume della produzione e dei costi per la realizzazione di un film, il cinema iraniano necessitava investimenti stranieri. Questi sforzi portarono a risultati negli anni '60, quando il Paese economicamente beneficiava di un'esperienza decennale. In generale, in questo decennio[630] insieme alla crescita economica e all'aumento dei redditi del Paese, aumentò anche il volume della produzione[631], ed inoltre significativamente aumentò il costo della produzione cinematografica rispetto ai primi anni del decennio.[632] D'altra parte, la politica generale del Paese nel decennio fu di attirare capitale straniero per ulteriori sviluppi e i

629 Iraj Taghipour, *Eghtesad va Sinema; Goft va shenod darbare-ye sinema-ye iran* (*Economia e cinema; un dialogo sul cinema iraniano*), la rivista trimestrale «Farabi», Ciclo 17, n. 66, Teheran, Farabi, 1390/2011, p. 94.

630 Nei primi anni '60 il governo prevedeva di attuare programmi di stabilizzazione economica, che causarono però una stagnazione nel Paese. [si veda Capitolo 2] Tuttavia, grazie all'aumento delle entrate petrolifere, l'impatto di una breve recessione economica non fu avvertito dalla società, che in generale con il passare degli anni vide crescere l'economia. In effetti, l'Iran ha registrato un'ottima crescita economica tra il 1963 e il 1970, pari al 14% tra il 1971 e il 1972 e al 40% nel 1974. [I. Zoghi, *op. cit.*, p. 39]. Come accennato in precedenza, durante l'era Pahlavi fu implementato un programma di crescita economica, che tra il terzo e quarto piano quinquennale (dal 1341/1962 al 1351/1972) portò a una buona crescita economica e guidò il Paese all'industrializzazione. In realtà, gli effetti della crescita economica dell'Iran portarono i produttori iraniani ad una nuova posizione sociale, con sempre maggiore potenziale di miglioramento legato ad un'espansione delle loro attività, in cui potevano garantire potenziali guadagni e servizi migliori rispetto ai Paesi vicini come la Turchia. A conferma di ciò che è stato detto, un produttore iraniano in una intervista pubblicata nel giornale «Ettela'at», 22/4/1349 (12/7/1960), ha spiegato la condizione più avanzata, sia dal punto di vista economico che tecnologico, del cinema iraniano in relazione al cinema turco. Pertanto proprio per questa posizione più vantaggiosa risulta palese il desiderio da parte dei cineasti iraniani di realizzare delle co-produzioni con cineasti turchi.

631 Il numero di film iraniani aumentò da 27 nel 1960 a 63 nel 1969, e poi ancora a 75 nel 1970 e a 90 nel 1971.

632 La rivista «Majale Film», n. 47, p. 7.

produttori che negli ultimi anni avevano in qualche modo stabilizzato le loro posizioni cercarono di fare film per ottenere maggiori profitti. Tutti questi fattori hanno portato a una tensione drammatica tra i fornitori per la produzione di film con altri Paesi. Perciò, nel caso delle collaborazioni con i Paesi vicini l'attrazione dei capitali stranieri era uno dei motivi principali per le coproduzioni.[633] Oltre a ciò, lo sforzo dei produttori iraniani per la coproduzione con i Paesi vicini, come la Turchia, non era sotteso solo a una questione economica, bensì mirava alla costruzione di un potenziale *appeal* per le Major occidentali, sulle quali ancora molti produttori iraniani non esercitavano sufficiente fascino. Se sottoposte tuttavia ad un'analisi culturale e dei costumi, tutte le opere coprodotte da Iran e partner mediorientali[634] appaiono deboli, tanto che non si può affermare che abbiano influito in alcuna misura sui mutamenti della società e dei costumi.[635]

Gli anni '40/'60 vide concretizzarsi gli sforzi anche per realizzare coproduzioni cinematografiche con i Paesi occidentali, a cui i produttori iraniani miravano fortemente.[636] La motivazione principale dei produttori iraniani dietro alla realizzazione di coproduzioni era l'ambizione di venire proiettati sul mercato internazionale:

---

633 *Ibidem.*

634 I film che seguono sono esempi di collaborazioni con le case di produzione turche: *Donyae Tarik* del 1347/1968 diretto da Zafarughloo, *The Story of Istanbul* del 1347/1968 diretto da Torkar Inanoghlu, *Shofer Khoshgele* del 1350/1971 diretto da Mahmood Kushan, *Dokhtar Farari* del 1350/1971 diretto da Torkar Inanoghlu, *In goroh Zebel* del 1350/1971 diretto da Torkar Inanoglu e *Salaheddin Ayobi* del 1351/1972 diretto da Hassan Sasanpour. Inoltre, la prima collaborazione con i libanesi fu per i film *Mardi az Tehran (Un uomo di Tehran)* del 1345/1966, realizzato dalla compagnia cinematografica iraniana "Hessamian Film" e quella libanese "Petra Film". In questo film hanno interpretato Mohammad Ali Fardin e Frouzan dall'Iran, e Sabah e Sa'id Maghrebi dal Libano. Il film aveva un soggetto poliziesco e commerciale. Esso riscosse un relativo successo in Iran, dovuto indubbiamente alla straordinaria fama dei due attori iraniani, ma lo scarso appeal esercitato dalla trama e la mancanza di elementi graditi agli spettatori furono le cause del suo fallimento commerciale nei paesi arabi. La seconda coproduzione tra Iran e Libano, *Tofan bar faraz Petra,* un film a colori uscito contemporaneamente sia in persiano che in arabo, venne realizzata con lo stesso team nell'anno 1347/1968 e con gli attori iraniani Fardin e Pouran come protagonisti, oltre ad alcuni attori libanesi, egiziani e francesi. Il costo della produzione fu di circa 230'000 lire libanesi, la distribuzione in Iran venne curata da Hesamian, mentre nei paesi arabi fu garantita da Abu Taher e Petra Film. Nel 1347/1968 "Surj", una delle principali compagnie distributrici iraniane ad occuparsi di film italiani, decise di intraprendere una serie di coproduzioni con partner libanesi. Il risultato di queste collaborazioni furono i film *Bazi Shans* (Frank Agrama, 1347/1968), *Khata Karan* di Frank Agrama, e del 1347/1968, (nel quale Ilush Khoshabe era uno degli attori). Poiché la Surj Company sosteneva e portava avanti una filosofia di globalizzazione del mondo cinematografico, in contemporanea al progetto libanese essa collaborò anche con case di produzione turche. [La rivista «Majale Film», n. 47, pp. 6-7].

635 Ivi, p. 8.

636 I film che seguono sono i risultati di tali sforzi: *Jedal dar Mahtab* del 1342/1963, *Ebram dar Paris* del 1343/1964 diretto da Esmail Koushan, produttore di Koushan e Rosurmon, *Gole Sheytan* (*Il papavero è anche un fiore*) diretto da Terence Young (1966), *The Invicible Six* del 1349/1970 diretto da Jean Negelescu, *Mardane Bekosh* (*Ed ora... raccomanda l'anima a Dio!)*, diretto da Demofilo Fidani (1968), *Vulcano, figlio di Giove* diretto da Emimmo Salvi (1962) e *Dar Ghorbat* (*Far frome Home*) diretto da Sohrab Shahid Sales (1975). Tra i tanti ci sono anche alcuni film italiani girati in Iran, quali *Il deserto dei tartari* di Zurlini, tratto dal celebre romanzo omonimo di Dino Buzzati, e *Il fiore delle mille e una notte* diretto da P. P. Pasolini.

Quando il costo medio della produzione cinematografica per un film in Iran era al massimo mezzo milione di dollari, vennero spesi svariati milioni di dollari per le coproduzioni, ritenute dai cineasti iraniani un "grande inganno".[637]

درست در زمانی که معدل هزینه تولید فیلم در ایران حداکثر نیم میلیون تومان بود، میلیونها دلار، صرف تولید آثار مشترکی شد که به گفته دست اندرکاران سینمای ایران یک <فریب بزرگ> بود.

ایران و فرانسه فیلم مشترک میسازند

● خبرگزاری فرانسه از پاریس گزارش میدهد که متعاقب مسافرت «پیردیو» مدیرکل مرکز ملی سینمای فرانسه که باتفاق هیاتی مرکب ازکارشناسان حرفه‌ای فرانسه از ایران بازدید کرده بود در نظر است قراردادی بین فرانسه وایران برای تهیه فیلمهای سینمائی منعقدشود. بهمین منظور «میشل گری» وزیر مشاور فرانسه در امور فرهنگی، دکتر بوشهری سفیرسیار ایران و رئیس خانه ایران درپاریس رابحضور پذیرفت ودکتر بوشهری و «پیردیو» امکانات همکاری مشترک بین دو کشور در مورد تهیه فیلمهای سینمائی را برای او تشریح کردند.

در نظر است علاوه بر تولید فیلمهای سینمائی مشترک، اکیپهای مشترک فیلمبرداری نیز تأسیس شود و همکاری فنی بین دو کشور از طریق اعزام کارآموزان ایرانی به فرانسه وحضور کارشناسان فرانسوی در ایران صورت گیرد. دکتر بوشهری به اطلاع وزیر مشاور فرانسه رسانید که در سال ۱۹۷۵ ترتیب مسافرت کارگردانان و تهیه کنندگان و سناریست‌های فرانسوی با ایران داده خواهد شد تا آنها بتوانند از نزدیک با کشور ایران آشنا شده و در محل، تماس‌های هنری و حرفه‌ای برقرار سازند.

Il titolo della rivista Stetareh Cinema "Iran e Francia producono un film".

Dopo un'iniziale collaborazione cinematografica tra partner privati, anche lo Stato si pose come intermediario economico nelle relazioni di coproduzione per mezzo di investimenti pubblici; oltre a questo, lo Stato si adoperò anche a firmare con altri Paesi memorandum d'intesa per la realizzazione di film. A tal riguardo la rivista «Setareh Cinema» a pagina 6 del numero 65, col titolo "Iran e Francia producono un film", scrisse:

L'AFP riferisce da Parigi che in seguito al viaggio di Pyrédio, direttore generale del Centro nazionale francese del cinema, che aveva visitato l'Iran con un consorzio di esperti professionisti francesi, è attualmente in considerazione un contratto per una coproduzione cinematografica tra i due Paesi. A questo proposito il consigliere francese del Ministro della Cultura si è incontrato con il dott. Booshehri, il capo della Casa Culturale Iraniana a Parigi, il quale ha descritto le possibilità dell'Iran per la coproduzione. [...] Il dottor Booshehri ha informato il consigliere francese che nel 1975 organizzerà un viaggio in Iran per i registi e gli sceneggiatori francesi, così da poter conoscere da vicino il Paese e stabilire contatti artistici e professionali.[638]

خبرگزاری فرانسه از پاریس گزارش می‌دهد که متعاقب مسافرت <پیردیو> مدیرکل مرکز ملی سینمای فرانسه که باتفاق هیاتی مرکب ازکارشناسان حرفه‌ای فرانسه ازایران بازدید کرده بود درنظراست قراردادی بین فرانسه و ایران برای تهیه فیلم سینمائی منعقدشود. بهمین منظور وزیرمشاورفرانسه درامورفرهنگی، دکتربوشهری سفیرسیارایران و رئیس خانه ایران درپاریس را به حضورپذیرفت و دکتربوشهری و پیرویو امکانات همکاری مشترک بین دو

637 La rivista «Majale Film», n. 51, p. 72.
638 La rivista «Setareh Cinema», n. 65, p. 6.

کشوردرمورد تهیه فیلم‌های سینمائی رابرای او تشریح کرد. [...] دکتربوشهری به اطلاع وزیرمشاور فرانسه رسانید که درسال ۱۹۷۵ ترتیب مسافرت کارگردانـان و تهیـه کننـدگان و سناریسـت هـای فرانسـوی بـایران داده خواهـد شـدتا آن‌هـا بتوانندازنزدیک با کشورایران آشنا شده ودرمحلُ تماس های هنری و حرفه‌ای برقرارشود.

Anche la Germania dell'Ovest fu uno dei Paesi occidentali che si lasciò affascinare dalle coproduzioni cinematografiche con l'Iran, grazie sopratutto al ruolo di Sohrab Shahid Sales, uno dei più importanti registi del Cinema Diverso iraniano. La rivista «Setareh Cinema» in un articolo a pagina 8 del numero 74 con il titolo "Parviz Sayyad interpreta il ruolo di un tenente straniero" ha scritto riguardo una coproduzione cinematografica tra Sales e i tedeschi:

> Sohrab Shahid Sales è un giovane talentuoso regista iraniano che ha in curriculum i film *Yek Etefagh Sadeh* e *Tabi'at-e bi Jan***.** Attualmente sta lavorando in Germania al suo ultimo film *Dar Ghorbat*. Questo film di finzione, che sta realizzando a colori, si concentra sulla vita dei lavoratori provenienti da Paesi sottosviluppati ed emigrati nei Paesi industrializzati. Il film è una coproduzione iraniana e tedesca, finanziata dalla "Cooperativa cinematografica dei registi avanzati di Teheran" e dall'azienda "Provvis Film". [...] Questo film potrebbe essere la prima coproduzione con un Paese straniero nella quale lo sceneggiatore, il regista e il cineoperatore sono iraniani.

سهراب شهید ثالث، فیلمسازبااستعداد و جوان ایرانی که فیلم‌های موفق <یک اتفاق ساده> و<طـبیعت بی جـان> راسـاخته است، درحال حاضردرکشورالمان مشغول ساختن آخـرین اثرخـود فیلم <درغـربت> اسـت.این فیلم بلنـد داسـتانی بطریقـه رنـگی ساخته می‌شود و موضوع آن درباره زندگی کارگران کشورهای توسعه نیافته ودرحـال اشـتغال درممالـک صـنعتی پیشـرفته اسـت. این فیلم تولیـد مشـترکی اسـت بین سـینمای ایـران و آلمـان غـربی کـه سـرمایه آن توسـط تعـاونی کـانون سینماگران پیشرو درتهران و <پروویس فیلم> . [...] این شاید اولین تولید مشترک ایران با یک کشـورخارجی اسـت کـه نویسنده، کارگردان و فیلمبردارو بازیگر نقش نخست آن از ایران است.

درغربت»

پرویز صیاد در نقش یک کار آگاه خارجی ظاهر میشود

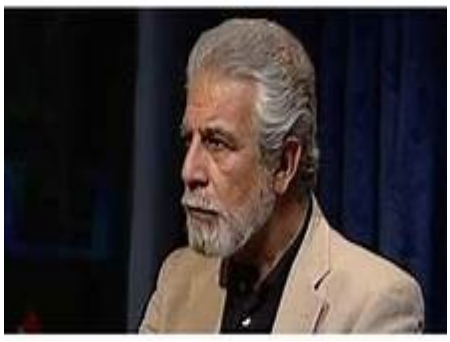
مهده « رامین مولائی» است. مولائی یک فیلمبردار ایرانی است که حدود ۱۲ سال است در خارج از ایران بسرمی‌برد.

این شاید اولین تولید مشترک ایران با یک کشور خارجی است که توسط «کارگردان» فیلمبردار وبازیگر نقش‌نخست آن از ایران است . این فیلم در آلمان فیلمبرداری میشود.

«سهرابشهید ثالث» فیلمساز جوان وبا استعداد ایرانی که فیلمهای موفق «یك اتفاق ساده» و «طبیعت بیجان» را ساخته است در حال حاضر در کشور آلمان مشغول ساختن آخرین اثر خود فیلم «در غربت» است.

این فیلم بلند داستانی بطریقه رنگی ساخته میشود و موضوع آن در باره زندگی کارگران کشورهای توسعه نیافته و در حال اشتغال در ممالك صنعتی پیشرفته است . این فیلم تولید مشترکی است بین سینمای ایران و آلمان غربی که سرمایه آن توسط تعاونی کانون سینماگران پیشرو در تهران وهوسه «پروویس» فیلم نقش اول این فیلم را « پرویز صیاد » بازی میکند. فیلمبرداری آن به

"Parviz Sayyad interpreta il ruolo di un tenente straniero".



Manouchehr Shahsavari, produttore cinematografico.

Generalmente nelle prime coproduzioni con i Paesi occidentali il contributo dei produttori iraniani era relegata agli investimenti, e non si estendeva alla scelta del cast e della troupe. In alcuni film gli iraniani avevano al massimo la possibilità di parteciparne in ruoli di secondo

grado, come assistenti e attori per piccole parti. Ma le coproduzioni che videro un maggiore apporto da parte iraniana, influenzarono maggiormente il mondo cinematografico iraniano, poiché gli artisti che collaborarono in tali film più tardi ebbero ruoli di prim'ordine. I film *Gole Sheytan*[639] (*Il papavero è anche un fiore*, 1966) di Terence Young , *Ghahremanan*[640] (*The Invincible Six*, 1970/1349) diretto da Jean Negulesco, *Caravans* del 1978 e diretto da James Fargo sono esempi di coproduzioni i Paesi occidentali. Nel caso del film *Caravans* del 1978 di James Fargo, come ha spiegato Manouchehr Shahsavari quando gli è stato chiesto le coproduzioni fossero utili per il cinema iraniano:

> Quando sono venuti in Iran e hanno realizzato *Caravans* il film non era particolarmente brillante, ma gli attori iraniani hanno scoperto quanto fosse diversa la recitazione in un film internazionale. Nel campo tecnico abbiamo imparato lezioni importanti. È importante che gli strumenti rimasti dopo il film siano stati usati per il cinema iraniano dopo la rivoluzione, venendo tutti trasferiti in uno studio, la Farabi Cinema Foundation. La condizione vincolante della produzione era che gli strumenti dovessero rimanere in Iran, e così fu: sono arrivati una cinepresa, delle luci ad alta potenza e via dicendo. Tutti gli strumenti sono rimasti in Iran. Perché avevamo davvero una strumentazione elementare: la nostra attrezzatura era molto semplice, e non usavamo degli strumenti che permettessero movimenti della cinepresa quando filmavamo scene di film persiani.[641]

Ad ogni modo, la crescita economica dell'Iran investì anche il cinema nazionale attraverso un maggiore reddito diffuso e conseguentemente maggiori vendite di biglietti; i produttori iniziarono quindi a pensare a possibili coproduzioni, la prima delle quali con un paese europeo avvenne proprio con l'Italia. Quasi nessuno di questi film coprodotti, né con l'Italia né con altri, introdusse in Iran alcun valore artistico, ma almeno dal punto di vista tecnico le produzioni internazionali mostrarono agli addetti del settore iraniani un modo diverso di lavorare.

---

639 In questo film di cui sopra l'Iran non avesse un ruolo diretto negli investimenti o nella distribuzione internazionale.

640 Il film fu prodotto dai fratelli Akhavan (Morteza e Mostafa, proprietari del Cinema Moulin Rouge) in collaborazione con le major Paramount e Continental. Inoltre, per la fotografia del film aveva collaborato Piero Portalupi, celebre per film internazionali quali *Jessica* (Jean Negulesco ed Oreste Palella, 1962) e *Ben Hur* (William Wyler, 1959). All'inizio dell'ottobre 1969/Mehr 1347 la troupe arrivò a Teheran, e vennero girate scene tra la capitale e Isfahan, Shiraz, Kavir Loot e gli studi della Moulin Rouge. In questo film Massoud Kimiaii era uno dei primi assistenti di Jean Negulesco. Inoltre, lo studio Moulin Rouge per i vestiti che Elke Sommer doveva indossare nel film ha pagato 75'000 dollari, in aggiunta ai 60'000 dollari pagati per il vestito da ballo della star portato da Parigi. [La rivista «Majale Film», n. 51, pp. 71- 73].

641 Manouchehr Shahsavari, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

3.4.2- Le coproduzioni con l'Italia

Il ruolo dell'Italia nelle coproduzioni e nell'ambito degli affari cinematografici, come il trasferimento degli attori o il doppiaggio, fu preponderante rispetto gli altri Paesi europei. Shahsavari crede che alla base di tante coproduzioni vi fossero le caratteristiche culturali comuni tra i due Paesi, ora lontani ma che un tempo avevano avuto dei confini in comune quando erano stati rispettivamente l'Impero della Persia e l'Impero romano:

> Come amiamo le relazioni familiari nella cultura italiana! Quanti iraniani ci sono che hanno visto *Il Padrino* e non hanno apprezzato il modo in cui il film mette in risalto la parte peggiore del rispetto, l'amore e l'unione all'interno di una stessa famiglia, del tutto similmente a quanto accade ancor oggi in Iran. Tale aspetto pervasivo nella maggior parte del cinema e della letteratura italiana fa sì che il prodotto entri in sintonia con le aspettative del pubblico iraniano.[642]

La collaborazione filmica tra Italia ed Iran fu sempre un argomento di grande interesse per i produttori iraniani. In effetti, dopo aver ottenuto un successo economico nel doppiaggio [si veda il Capitolo 2, nella parte dedicata al doppiaggio], Alex Aghababyan decise di realizzare una collaborazione cinematografica tra l'Italia e l'Iran, ma quel progetto non riuscì a vedere la luce.[643] La prima coproduzione cinematografica con una nazione occidentale venne svolta con l'Italia, con la quale già preesistevano collegamenti per collaborazioni filmiche attraverso il doppiaggio. Dopo l'avvio in suolo italiano del processo di doppiaggio dei film italiani in persiano (nel decennio Cinquanta) incominciarono gli sforzi per costituire una vera collaborazione cinematografica che potesse coinvolgere più settori del processo industriale e creativo. Secondo il rapporto pubblicato nella rivista «Sepid o Siah» nel 1340/1961, Mehdi Misaghiyeh, il direttore dello studio omonimo, viaggiò in Italia per risolvere alcuni dettagli minori:

> Mehdi Misaghiyeh [il direttore dello studio Misaghiyeh], pochi giorni fa ha compiuto un viaggio in Italia per la realizzazione del poster e della locandina del film *Faryad Nime Shab:* questa è la prima volta che la locandina di un film iraniano sarà prodotta all'estero.[644]
>
> مهدی میثاقیه برای تهیه پلاک ها و افیش های فیلم فریاد نیمه شب محصول استودیوی مزبورچندروزپیش به ایتالیا

642 Manouchehr Shahsavari, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.
643 A. Zhirafar, *op. cit.*, p. 154.
644 La rivista «Sepid o Siah», n. 48, 1340/1961, p. 12.

مسافرت کرد. این اولین باری است که پلاک های یک فیلم ایرانی درخارج ازکشورتهیه می شود.

A poco a poco arrivarono a Roma persone che volevano seguire corsi su tecniche di ripresa e di doppiaggio, tra le quali anche Mahmod Koushan, Fereydoun Ghavanlo, Enayat Famin, Siamak Yasemi e Amin Amini. Mahmod Khoushan lavorò presso lo studio Titanus a Roma come l'assistente alla cinepresa per il film *La figlia di Mata Hari*, diretto da Renzo Merusi e Carmine Gallone del 1954. Ma questo entusiasmo per l'Italia era molto sentito anche tra gli attori, e tra coloro che ebbero la possibilità di viaggiare nel Bel Paese per lavoro o studio figurano Azadeh (attrice), Hussein Sarshar (cantante d'opera e doppiatore), Fardin, Iloush Khoshabe, Raza Fazeli e Reza Beik Imanverdi. La rivista «Post-e Sinemai'i Tehran» descrisse in un articolo il viaggio di Azadeh in Italia:

> Secondo il resoconto del nostro corrispondente dall'Italia Azadeh, attrice che è andata in Italia durante l'Eyde Norouz [il Capodanno iraniano], si dedicherà per due anni e mezzo allo studio del cinema e della scenografia.[645]

> بطوریکه خبرنگارما این هفته ازایتالیا خبرداد، بانوآزاده ستاره هنرمند که درایام عید به ایتالیا مسافرت کرد، برای مدت دوسال و نیم بفراگرفتن فن هنرپیشگی [درانجا] خواهد پرداخت.

L'attenzione delle riviste dell'epoca ai viaggi degli attori famosi come Hosein Sarshar[646]mostra come gli spettatori iraniani, oltre a guardare i film italiani, fossero desiderosi di conoscere le ultime attività dei loro attori preferiti, anche quando si trovavano in Italia. Tra gli attori iraniani, Khoshabe, Fazeli, Beyk Imanverdi e Fardin riuscirono a recitare in alcuni film in Italia. In realtà la loro presenza risale alla fine degli anni '40/'60, quando la strada per le coproduzioni tra i due Paesi era stata aperta.

Difatti la prima coproduzione cinematografica vera tra i due Paesi, che era anche la prima coproduzione tra l'Iran e uno stato europeo, fu il film *Jedal dar Mahtab* realizzato nel 1341/1962, diretto da Enzo Dell'Aquila, prodotto da Jalil Zarrineh e proiettato nelle sale l'anno seguente.[647] «Majale Film» scrisse che:

---

645 La rivista «Post-e Sinemai'i Tehran», n. 77, 1338/1959, p. 1.

646 Sarshar studiò presso il Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, dove si laureò nel 1962. Durante il suo periodo da studente in Italia, egli prese parte assieme a Morteza Hannaneh, Behjat Sadr e altri al doppiaggio di film italiani in persiano. La sua voce è stata usata per doppiare in persiano attori come Vittorio de Sica e Alberto Sordi. La pubblicazione della rivista Sepid o Siah è un esempio dell'attenzione delle riviste dell'epoca. La rivista pubblicò una notizia del suo viaggio in Italia scrivendo che: «Hossein Sarshar, il cui programma (un'opera lirica) è stato trasmesso in tv la settimana passata, domenica scorsa è partito verso l'Italia per continuare la propria attività artistica.» [La rivista «Sepid o Siah», n. 37, 1340/1961, p.76].

647 Nel contratto tra i produttori e il regista si era concordato che i due attori principali e il direttore delle riprese dovessero essere italiani, mentre il resto degli attori potevano essere senza distinzione italiani o iraniani.

Erno Crisa, Manoocher Naderi, Nosratollah Mohtasham e Maria Pia erano gli attori del film, che aveva un budget di circa mezzo milione di toman.[648]

ارنوکریزا، ماریا پیا، منوچهرنادری، نصرت اله محتشم بازیگران این فیلم بودند که حدودنیم میلیون تومان هزینه تولید این فیلم بود.

La pubblicita del film "Jedal dar Mahtan", pubblicata nella rivista Sefid o Siah.

La stessa rivista «Majale Film» analizzò in un proprio articolo le coproduzioni, e riguardo a *Jedal dar Mahtab* scrisse che il fulcro tematico del film era la commistione di amore e crimine, caratteristica comune alla maggior parte del cinema popolare iraniano dell'epoca.[649] A conferma delle parole dell'articolo basti ricordare che i temi principali del cinema commerciale ruotavano sempre attorno al sesso e al rapporto del protagonista con la persona che amava.

Payami nella rivista «Andishe va Honar Cinema» dell'anno 1342/1963 (n. 6) criticò in un articolo il film *Jedal dar Mahtab*, scrivendo che conteneva scene di ballo in cui delle danzatrici ballavano il Gilaki[650] e il Ghafghazi, ma senza chiarire il luogo del villaggio in Iran in cui si sarebbero ballate queste danze locali. Payami prosegue affermando quanto segue:

Inoltre, il Centro del Cinema Sperimentale iraniano si fece garante per la strumentazione tecnica necessaria al film, il quale venne poi proiettato contemporaneamente in entrambi i Paesi.

648 La rivista «Majale Film», n. 50, p. 80.

649 *Ibidem.*

650 La danza Gilaki è una specie di danza iraniana eseguita nella provincia di Gilan al nord dell'Iran.

Un film poliziesco deve avere una sceneggiatura adatta, e il minimo che uno spettatore si aspetta da esso è vivere l'esperienza elettrizzante. Il contesto del film non risponde mai a questo bisogno, e per di più nella maggior parte delle scene non esiste neppure alcuna logica cinematografica.[651]

فیلم پلیسی- جنائئ، سناریویی محکم و بی عیب می خواهد. کمترین انتظاری که آسان پسندترین تماشـاچی ازچـنین فیلمی دارد هیجان است درطول فیلم و اقناع شدن درپایانش. سناریو <جدال درمهتـاب> نـه تنهـا جوابگـوی انتظـارات تماشـاچی نیست، بلکه در بسیاری ازموارد حتی غیرقابل قبول و مخالف منطق سینمائی است.

Payami sostiene che il film non fosse in definitiva né iraniano né poliziesco, e che a detta sua il regista avesse solo girato e messo insieme delle scene sconnesse. In definitiva, insomma, egli sosteneva che questo primo film in collaborazione tra i due Paesi non avesse alcun valore artistico, e che la coproduzione cinematografica con l'Italia fosse iniziata miseramente.

Ed ora... raccomanda l'anima a Dio! (Mardane Bekosh) del 1968 e di Demofilio Fidani.

Anche in seguito in realtà le coproduzioni tra i due Paesi da un punto di vista artistico non portarono nulla al cinema iraniano. Un altro genere amato dagli spettatori iraniani erano gli 'Spaghetti Western': i produttori cercarono di investire in questi film e riuscirono infatti a produrre *Ed ora... raccomanda l'anima a Dio!* (*Mardane Bokosh*), che annoverava nel proprio cast Fardin, all'epoca una star di primo livello in Iran. Dopo il successo del film *Ganj-e Gharoon* nel 1346/1968, Mohammad Ali Fardin venne invitato da Rahim Hesamian, produttore del film, a recitare in questo ultimo, la cui regia era affidata a Demofilo Fidani. La rivista «Majale Film» nel numero 51 riporta le parole di un produttore iraniano critico di questa opera coprodotta:

651 F. Payami, la rivista «Andishe va Honar», Ciclo 4, n. 6, 1342/1963, [http://ensani.ir/fa/article/278197].

In Italia, lasciando da parte la televisione, c'erano due gruppi che si occupavano della produzione dei film. Il primo era a Cinecittà, dove i produttori e i registi realizzavano film con mezzi tecnici all'avanguardia e rispetto delle leggi: lì infatti fu prodotta la maggior parte delle splendide opere del cinema italiano. Qui i produtori e i registi avevano una "carta d'identità". Il secondo gruppo, invece, era fuori dall'ambiente di Cinecittà, lavorava indipendentemente, e per questo motivo non aveva un buon sostegno economico e tecnico. Il loro *modus operandi* era scorretto: loro per realizzare un film più in fretta ne pubblicavano la realizzazione fittizia sui giornali, quindi prevendevano un film che non era stato ancora realizzato ai paesi asiatici, africani e sudamericani. Con i finanziamenti raccolti dalle prevendite, iniziavano a realizzare un film di scarsa qualità. In realtà i finanziatori dei film erano questi paesi. Anche per il film *Mardane Bokosh* fu così: solo con la pubblicità guadagnarono circa 400'000 toman [circa 57'000 dollari] dai produttori iraniani, che sapevano già della partecipazione di Fardin, la quale garantiva buone vendite in Iran e nei Paesi vicini.[652]

درایتالیا دوبخش عمده، بجز تلویزیون، دست اندرکارتولید فیلم هستند. گروه نخست که تمام امکاناتش در< چینه چیتا> مستقراست و به صورت رسمی و طبق صوابط و مقررات قانونی فیلم می‌سازد. اکثراثاربرجسته ایتالیایی نیزدرهمین شهرک سینمایی تولید شده اند. تهیه کنندگان و کارگردانها دارای کارت هویت تأیید شده‌اند وبه هرحال ضوابطی آنجا حاکم است. گروه دوم خارج از <چینه چیتا> و به صورت آزاد کارمی کنند و به همین دلیل پشتوانه چندان خوبی ندارند. شیوه کارانها بیشتر به کلاهبرداری شباهت دارد.به این صورت که آن‌ها با چاپ خبرساخته شدن قریب الوقوع یک فیلم درنشریات، فیلم ساخته نشده را به کشورهای مختلف به ویژه کشورهای آفریقا، آمریکای لاتین و آسیا پیش فروش می کنند. سپس با سرمایه ای که ازاین راه فراهم می آورند، فیلم را تولید می کنند، آن هم با امکانات بسیارضعیف. درواقع سرمایه گذاراینگونه فیلم‌ها، کشورهای ضعیف هستند. علت سرمایه‌گذاری ایران در<مردانه بکش> هم همین مسأله بود. آن‌ها بابازارگرمی مقداری درحدود چهارصدهزارتومان از تهیه کننده ایرانی پول گرفتند به اضافه دو هنرپیشه. آن‌ها ازموقعیت فردین درایران آگاه بودند و می‌دانستند که با وجود او بازارایران و کشورهای همسایه ایران را دربست دراختیارخواهندداشت.

Alla fine il film non incassò quanto sperato, e le riviste criticarono questa coproduzione. L'attore protagonista, Fardin, ammise in un'intervista con la rivista «Film va Honar» (n.17, 1347/1968, p.81) che il film fu una grande truffa ai suoi danni, dato che al tempo godeva di una buona posizione nel mondo del cinema. Fardin confessò di essere stato tentato dall'ambizione di compiere un salto nel mondo cinematografico internazionale, con il quale i produttori italiani dissero di essere a stretto contatto (facendo anche il nome di Hollywood). Fardin ammise il fallimento del film in entrambi i Paesi, e l'inesistenza di proposte reali da Los Angeles. Ma Fardin, a conferma delle sue parole, ha ammesso che i suoi film erano tutti simili, sia la voce di Iraj[653] sia le location, e avevano stancato il pubblico, perciò aveva deciso

652 La rivista «Majale Film», n. 51, p. 73.
653 Hossein Khajeh Amiri (cantante iraniano), famoso col nome di Iraj.

di recitare in un film Western. Difatto Fardin pensava che con la sua recitazione gli spettatori si sarebbero sentiti onorati di vedersi accanto ad un attore straniero.[654]

Dopo il coinvolgimento in *Mardane Bekosh,* i produttori iraniani erano inizialmente intenzionati ad investire in Italia per una seconda pellicola, *Moraghebe Min ha Bashid*, sempre con la partecipazione di Fardin; ma, a causa del fallimento commerciale del primo film, il progetto fu abbandonato. Come già accennato, in questo periodo Khoshabe, Reza Fazeli e Reza Beyk Imanverdi recitarono in alcuni film italiani. Iluosh, grazie al fisico atletico e su invito di Manuchehr Zamani[655], si recò in Italia dove recitò con il nome di "Richard Lloyd" nel film *Vulcano, figlio di Giove* del 1962 diretto da Emimmo Salvi, di cui Zamani era produttore. Gli altri film nei quali Iloush recitò in Italia furono *Le 7 fatiche di Alì Babà* del 1962 (diretto da Emimmo Salvi e coprodotto dalle case "Avis Film" e "Telexport"), *Ercole sfida Sansone* (Pietro Francisci, 1963) e *Gli invincibili fratelli Maciste* (Roberto Mauri, 1964).

Locandina del film Vulcano, figlio di Giove.

Locandina del film Find a Place to Die.

Beyk Imanverdi "l'uomo dei mille ruoli".

Un altro attore iraniano che si ricorda per i rapporti con l'Italia fu Reza Fazeli, il quale nel 1347/1968 giunse in Italia e vi recitò in alcuni film, come *Find a Place to Die* (*Joe... cercati un posto per morire!*) di Giuliano Carnimeo (1968), in cui interpretava il ruolo di Paco. Tra gli altri attori iraniani degni di menzione ci sono Amir Jafari e Reza Beyk Imanverdi, i quali recitarono nel film *Sedia elettrica* del 1969, diretto dal regista Demofilo Fidani.[656]

La reputazione di Beyk costiutiva la causa della sua partecipazione nei film stranieri, come scrisse la rivista «Setareh Cinema»:

654 *Ibidem.*

655 Manouchehr Zaman fu un regista, attore e doppiatore iraniano, che iniziò la propria carriera artistica con il doppiaggio cinematografico dalla metà degli anni ‘30/‘50, passando poi, sempre in Italia, nell’ambito della produzione filmica.

656 Ivi, p. 81.

Reza Beyk Imanverdi, che si è affacciato per la prima volta nel mondo cinematografico con l'interpretazione di una piccola parte nel film *Faryad Nime Shab*, ora è uno degli attori più pagati del cinema iraniano, dal quale in virtù della recitazione di ruoli molto differenti tra loro è stato anche soprannominato "l'uomo dei mille ruoli". […] Beyk Imanverdi, per via della propria popolarità in Iran, è stato invitato a recitare in alcuni film europei, come l'italiano *Sedia Elettrica*.[657]

رضا بیک ایمانوردی که نخستین باربا ایفای نقش کوتاهی در فیلم <فریادنیمه شب> قدم به دنیای پرهیاهوی سینما گذاشت، اینک سالهاست که درردیف پرکارترین و گرانترین هنرپیشگان سینمای ایران قراردارد که با ارائه تیپها و کاراکترهای مختلف به مرد <هزارنقش> درسینمای ایران شهرت یافته است. […] بیک ایمانوردی بخاطر شهرت و محبوبیت زیادی که درایران بدست آورد برای بازی در فیلمهای اروپایی نیز دعوت شد وبه همین علت چندسال قبل به ایتالیا رفت ودرفیلم <صندلی الکتریکی> بازی کرد.

Continuando il giornalista scrisse che nello stesso anno durante un viaggio in America e in Italia, Beyk fu invitato nuovamente da alcuni cineasti europei a recitare nei loro film, tanto che, nell'autunno di quello stesso anno, volle raggiungere l'Italia probabilmente per recitare in un film del cui cast faceva parte anche Kirk Duglas.[658]

هنرپیشه ایرانی مقیم‌رم برای یك دیدار کوتاه به تهران آمد

جهانگیر غفاری در دو فیلم سینمائی و یك سریال تلویزیونی ایتالیائی نقش اول را بازی کرده است

در ۳ سالی که جهانگیر در ترکیه بود ۲۷ فیلم بازی کرد و رقیب سرسخت فخرالدین شد!

می‌برد ،هفته قبل بمحض باخبرشدن ازبیماری مادرش مراسیمه وناگهانی بتهران بازگشت .

«رضا بیك ایمانوردی» که فیلم تازه‌ای بنام «اسلحه» راددردست تهیه دارد ازاین‌فرصت استفاده می‌کند تاضمن عقد قراردادی بااو ،نقش مقابل خودرا

بقیه‌درصفحه۳۵

«جهانگیرغفاری» که شش سال از ایران دوربود ودرترکیه وایتالیا بسر

□ صفحه ۵ ـ شماره ۵۳ ـ ستاره سینما

Jahangir Ghaffari è stato attore protagonista in due film e in una serie televisiva italiani.

Alcune di queste notizie erano più che altro occasioni per le riviste iraniane per pubblicare titoli altisonanti, ma anche prendendo per buona questa interpretazione viene messo in evidenza come il pubblico fosse attento al cinema italiano, evidentemente uno dei preferiti dagli spettatori. Nella stessa rivista venne pubblicato un articolo sull'attore Jahangir

657 La rivista «Setareh Cinema», n. 52, pp.13-14.
658 Ivi, p. 15.

Ghaffari[659] e la sua attività nel cinema dell'epoca, il quale in tre anni recitò in ventisette film turchi, in molti dei quali col ruolo di protagonista; le cifre mostrano chiaramente come l'aver recitato in otto film all'anno lo avesse reso un attore molto impegnato. Il successo di alcuni di questi film turchi attirò l'attenzione di un produttore italiano, il quale lo contattò per recitare in un suo film.[660]

Infatti, con il crescente ruolo dell'Iran nelle relazioni internazionali dovuto alla vendita di petrolio, i cui prezzi erano in aumento, anche gli sforzi privati e governativi aumentarono nell'espansione culturale e cinematografica nel mercato internazionale; di fatto il potere del cinema dipendeva dai vantaggi ottenuti dall'oro nero. In ogni caso la maggior parte delle produzioni con Paesi stranieri era in linea con le questioni commerciali considerate nei Film Farsi di quell'epoca. Tanti fornitori lavoravano per ottenere maggiori profitti nel mercato interno ed espandere la propria presenza sul mercato internazionale (almeno nei paesi limitrofi e vicini all'Iran). Sebbene le produzioni congiunte con l'Italia nel cinema commerciale e popolare prevalentemente non abbiano fruttato cospicui successi finanziari e artistici, questa stessa connessione e cooperazione non ha intaccato l'influenza del cinema italiano sul cinema iraniano. Registi italiani influenzarono il cinema iraniano presenziando in più occasioni nel Paese; la loro presenza fu al centro dell'attenzione dei media e del popolo, stimolando la curiosità iraniana sul cinema d'Italia. Tra i grandi registi italiani dobbiamo ricordare Francesco Rosi, Pasolini e Bernardo Bertolucci, che girarono film in Iran; tuttavia l'analisi precisa e l'interpretazione dei loro film richiedono uno spazio più idoneo, che non rientra nelle pagine di questo trattato. Non possiamo però non stendere due righe sulla presenza di Bertolucci (per la produzione del documentario *La via del petrolio*) e Pasolini (per il film *Il fiore delle mille e una notte*), riferendoci ai racconti di Jafari (produttore cinematografico iraniano, che nel periodo in esame fu assistente e interprete di Pasolini durante la sua presenza in Iran), che nel corso di un'intervista rilasciatami ha voluto sottolineare l'impatto del cinema italiano sul cinema iraniano grazie alla presenza di Pasolini. Invece la presenza di Bertolucci in Iran era dovuta alla produzione del documentario *La via del petrolio,* in linea con le politiche pubblicitarie e culturali della compagnia petrolifera ENI per espandere il proprio prestigio. Ancora una volta il tema del petrolio (capitolo 1) si è

659 Jahangir Ghaffari era famoso a Cihangir Gaffari in Turchia dove è nato nel 1942. I film *Dick Turpin* (Fernando Merino, 1974) e *Le Demone* (Jesús Franco, 1973) sono esempi della sua attività. [https://www.imdb.com/name/nm0287891/bio?ref_=nm_ov_bio_sm] [http://honar-ehaftom.blogspot.com/2014/04/jahangir-ghaffari.html].

660 La rivista «Setareh Cinema» (nuovo corso), n. 53, p. 35.

confermato il motivo dell'arrivo di un giovane regista italiano. In effetti, questi due registi italiani hanno un posto speciale nel mondo del cinema in Iran,[661] testimoniato dall'apprezzamento del Festival di Teheran[662] di Pasolini e dall'attenzione che la stampa gli ha riservato, sia cinematograficamente che letterariamente.

3.4.3- Bernardo Bertolucci in Iran

Bernardo Bertolucci è stato uno dei maggiori registi italiani, e assieme ad altri nomi come Pasolini, Vancini, Cavani e Zurlini fu tra i fondatori di una nuova stagione del cinema italiano. Questo importante regista italiano si recò in Iran nel 1965 per creare l'unico documentario di tutta la sua carriera, *La via del petrolio:* il film fu prodotto quando in Italia era già scoppiata una crisi economica, così il film rientrò negli obiettivi della diplomazia culturale e pubblica dell'azienda Eni, che intendeva mostrare al mondo il desiderio di sviluppo e costruzione dell'Italia.

In effetti, la strategia culturale dell'Eni e del suo fondatore Mattei fu la coniugazione tra la cultura e l'industria, secondo cui per Eni era «necessario giungere a coniugare nel medesimo orizzonte strategico cultura scentifico-industriale, cultura politica e cultura umanistica.»[663] A quel tempo, la nascita del giornale "Il Gatto Selvatico" è un esempio della volontà di Mattei, il quale scelse il poeta Attilio Bertolucci come direttore del primo "house organ aziendale". L'idea di un documentario sul petrolio in Iran maturò però solo quando, sfortunatamente, Mattei non era più vivo.

Infatti, dopo il tragico incidente accaduto a Mattei nel 1962, Marcello Boldrini come

661 Sulla presenza dei registi italiani in Iran, oltre a coloro che hanno partecipato al Festival di Theran menzionati nel capitolo precedente, sono stati realizzati cinegiornali che hanno trattato il rapporto bilaterale tra i due Paesi. Questi documenti storici sono conservati presso l'Archivio Luce (ente dell'Istituto Luce-Cinecittà che opera in collaborazione con il Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Costituisce uno dei principali archivi del settore cinematografico e dispone con una varietà di documenti audiovisivi che raccontano la storia contemporanea italiana). Ad esempio si possono citare i seguenti cinegiornali: *Rivolgimenti politici in Iran; i monarchici reprimono violentemente il governo di sinistra di Mossadeq. Reza Pahlevi ritorna a Teheran* (data: 28/08/1953); *Il viaggio di Gronchi nell'Iran* (data: 19/09/1957); *Rheza Phalevi ha visitato in forma privata gli impianti di Metanopoli. Allo scià sono stati forniti i dati tecnici e di produzione relativi alle possibilità di sfruttamento dei giacimenti petroliferi iraniani,* (data: 09/12/1958); *Iran: Visita di De Gaulle,* (data: 31/10/1963; *Il saluto degli industriali italiani all'ambasciatore iraniano in Italia, dopo il rientro da una missione in Persia,* (data: 1975). Questi sono visionabili al sito [https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web].

662 Grazie alle azioni di Farah si creò uno spazio per presentare l'Iran al mondo cinematografico internazionale, fino a permettere al paese di diventare location di un film del grande maestro Pasolini; il che di riflesso a sua volta attirò l'attenzione in Iran tanto di intellettuali e registi quanto della gente comune sul cinema italiano anche negli anni successivi alla rivoluzione.

663 Giulio Latini, *L'energia e lo sguardo*, Roma, Donzelli editore, p. x.

presidente (1962-1967) ed Eugenio Cefis nella posizione di vicepresidente presero le redini della compagnia, dovendo fronteggiare più criticità:

> L'indebitamento complessivo infatti aveva raggiunto nel 1965 i mille miliardi di Lire, cifra che si confronta assai sfavorevolmente con un fatturato netto di meno 600 miliardi e una consistenza delle immobilizzazione tecniche di meno 1.500 miliardi; non arrivando ai 200 miliardi, e il debito a breve termine con le banche, sebbene diminuito rispetto ai 360 miliardi raggiunti nel 1962, è ancora di 130 miliardi.[664]

In effetti l'Eni aveva avuto un elevato indebitamento che doveva risolversi con la strategia di Cefis:

> La strategia per l'ENI di Cefis prevedeva un intervento in "due tempi" secondo il quale la priorità sarebbe stata il salvataggio e il consolidamento del gruppo e del suo debito, mentre in un secondo momento si sarebbe pensato a promuovere la trasformazione e il ridimensionamento dell'Ente di Stato al fine di rilanciarne l'attivita.[665]

Ad ogni modo Cefis[666] riuscì a risistemare l'Eni, della cui ottimizzazione e riorganizzazione delle attività beneficiò anche il Servizio Relazione Pubbliche:

> Il riassetto della struttura del gruppo comportò anche il ridimensionamento di alcuni dei servizi più politicamente rilevanti all'interno dell'organizzazione, mentre contestualmente venne posta maggiore attenzione nei confronti dell'acquisizione delle competenze più strettamente economiche e gestionali.[667]

Perciò, la realizzazione del documentario *La via del petrolio* venne svolta quando l'azienda ritrovò un equilibrio. La realizzazione del documentario passò attraverso una fase di trattative preliminari avvenute tra la RAI TV e l'ENI nel corso del 1965 (l'accordo era per tre trasmissioni di 45 minuti ciascuna), volta a stabilire la suddivisione dei costi di produzione[668]

664 Diego Cudzzi, *Breve storia dell'ENI. Da Cefis a Girotti,* De Donato, Bari, 1975, p. 18.

665 R. Milano, *op. c*it., p. 16.

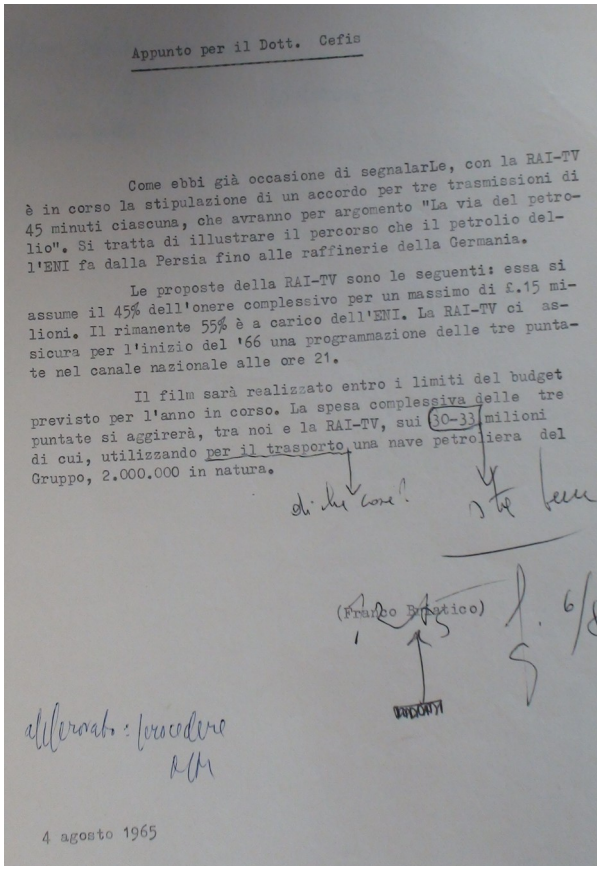
666 F. Briatico cita le parole di Indro Montanelli: «Cefis trasformo l'ENI in un sottomarino e lo condusse in immersione: in tutto questo tempo ha fatto il possibile perché tutti, parlamentari, stampa e opinione pubblica, si dimenticassero dell'ENI. È il rovesciamento della tecnica di Mattei, il quale invece faceva il possibile perché tutti e tutti i giorni si ricordassero dell'ENI.» [F. Briattico, *op. cit*., p. 71].

667 Ivi, p. 18.

668 Il 4 agosto 1965 Franco Briattico (che lavorò per l'Eni dal 1955 al 1984, e in quel momento era direttore per le relazioni esterne) scrisse una lettera per Cefis con oggetto "Appunto per il Dott. Cefis", dove illustrò la formula della produzione del documentario *La via del petrolio* spiegando le proposte della RAI: essa si assumeva il 45% dell'onere complessivo per un massimo di 15 milioni di lire, mentre il rimanente 55% sarebbe stato a carico dell'Eni. La RAI assicurava per l'inizio del '66 una programmazione di tutte e tre le puntate del documentario sul Canale nazionale alle ore 21.

la logistica della realizzazione del prodotto cinematografico (inizialmente dal titolo provvisorio *Le vie del petrolio*), una scaletta dei contenuti, e i futuri diritti di distribuzione del prodotto finito. Ad ogni modo, con la decisione dei dirigenti del "cane a sei zampe"[669] il documentario iniziò la fase produttiva,[670] cominciando dal giovane regista Bernardo Bertolucci[671]:

> Verso il '64, Franco Briatico che curava le relazioni esterne dell'Eni parlando con mio padre gli disse che c'era il progetto di realizzare un film sull'Eni che non fosse un semplice carosello, e gli chiese se pensava che io potessi essere interessato, visto che avevo già fatto un paio di film.[672]



Appunto per il Dott. Cefis

Come ebbi già occasione di segnalarLe, con la RAI-TV è in corso la stipulazione di un accordo per tre trasmissioni di 45 minuti ciascuna, che avranno per argomento "La via del petrolio". Si tratta di illustrare il percorso che il petrolio dell'ENI fa dalla Persia fino alle raffinerie della Germania.

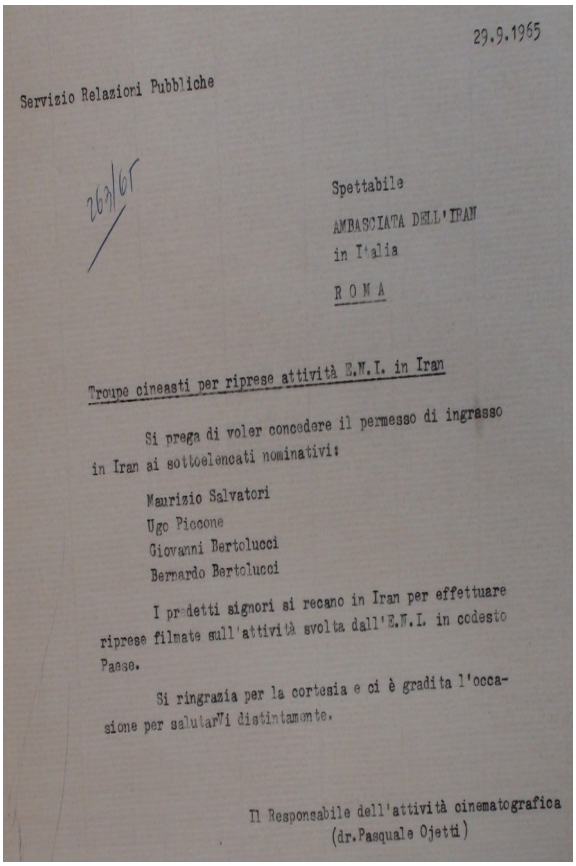
Le proposte della RAI-TV sono le seguenti: essa si assume il 45% dell'onere complessivo per un massimo di £.15 milioni. Il rimanente 55% è a carico dell'ENI. La RAI-TV ci assicura per l'inizio del '66 una programmazione delle tre puntate nel canale nazionale alle ore 21.

Il film sarà realizzato entro i limiti del budget previsto per l'anno in corso. La spesa complessiva delle tre puntate si aggirerà, tra noi e la RAI-TV, sui 30-33 milioni di cui, utilizzando per il trasporto una nave petroliera del Gruppo, 2.000.000 in natura.

(Franco Briatico)

4 agosto 1965

La lettera scritto da F. Briattico per Cefis in oggetto " Appunto per il Dott.Cefis".



29.9.1965

Servizio Relazioni Pubbliche

Spettabile
AMBASCIATA DELL'IRAN
in Italia
ROMA

Troupe cineasti per riprese attività E.N.I. in Iran

Si prega di voler concedere il permesso di ingresso in Iran ai sottoelencati nominativi:

Maurizio Salvatori
Ugo Piccone
Giovanni Bertolucci
Bernardo Bertolucci

I predetti signori si recano in Iran per effettuare riprese filmate sull'attività svolta dall'E.N.I. in codesto Paese.

Si ringrazia per la cortesia e ci è gradita l'occasione per salutarVi distintamente.

Il Responsabile dell'attività cinematografica
(dr.Pasquale Ojetti)

La lettera di presentazione il gruppo cineasti all'Ambasciata Iraniana a Roma, del 29/9/1965.

669 Il marchio dell'Eni è il "cane a sei zampe", simbolo che racchiude tutte le attività svolte dalla compagnia. Per una spiegazione più dettagliata del simbolo, si veda il sito ufficiale dell'Eni all'indirizzo: [https://www.eni.com/it_IT/azienda/nostra-storia/cane-sei-zampe-storia-marchio-eni.page?lnkfrm=serp].

670 Raccontò B. Bertolucci nell'intervista con P. Mareghetti: «Mi venne in mente di fare una prima puntata sulle origini del petrolio, una seconda sul viaggio di una petroliera dal Golfo Persico fino a Genova, da dove partivano gli oleodotti, e la terza proprio sul viaggio dell'oleodotto da Genova verso Ingolstadt, dove c'erano le raffinerie.» [Sergio Toffetti, *Intervista con B.Bertolucci di P.Mareghetti*, 2010, p. 26.

671 Infatti, la vita professionale di Bertolucci come cineasta cominciò con il film *La commare secca* nel 1962 e *Prima della rivoluzione* nel 1964.

672 S. Toffetti, *op. cit.*, p. 26.

I primi anni Sessanta non iniziarono bene per il giovane regista, a causa del fallimento del suo secondo film *Prima della rivoluzione*, a causa del quale egli viveva un momento negativo:

> In quel periodo ero veramente molto depresso.[673]

Ma con l'accettazione di questo film la vita cinematografica di Bertolucci, che mai aveva pensato di fare un giorno un documentario, cambiò:

> Devo fare soltanto quello che sento profondamente di potere e di voler fare. Devo essere attento soprattutto a quelle che sono le mie pulsioni interne; devo cercare di non farmi affascinare da queste sirenette del cinema commerciale.[674]

Per fare questo lavoro Bertolucci prima aveva parlato con Briattico e poi con Pasquale Ojetti (responsabile dell'attività cinematografica dell'ENI), e la produzione prese effettivamente il via solo gli ultimi giorni del Settembre di quello stesso anno (1965), quando Ojetti inviò una lettera di presentazione all'Ambasciata Iraniana a Roma con oggetto "Troupe cineasti per riprese attività E.N.I. In Iran", Giorgio Patara (produttore) iniziò a procurarsi i mezzi necessari alla realizzazione della pellicola, Albero Ronchey (giornalista e saggista) scrisse il commento parlato del film, e Bernardo Bertolucci si preparava a lavorare in un Paese a lui nuovo. Lo stesso Bertolucci venne presentato ufficialmente come regista del film solo il 30 settembre 1965, al momento della firma del contratto per la realizzazione de *La via del petrolio* da parte di Patara, dopo di che la troupe partì.

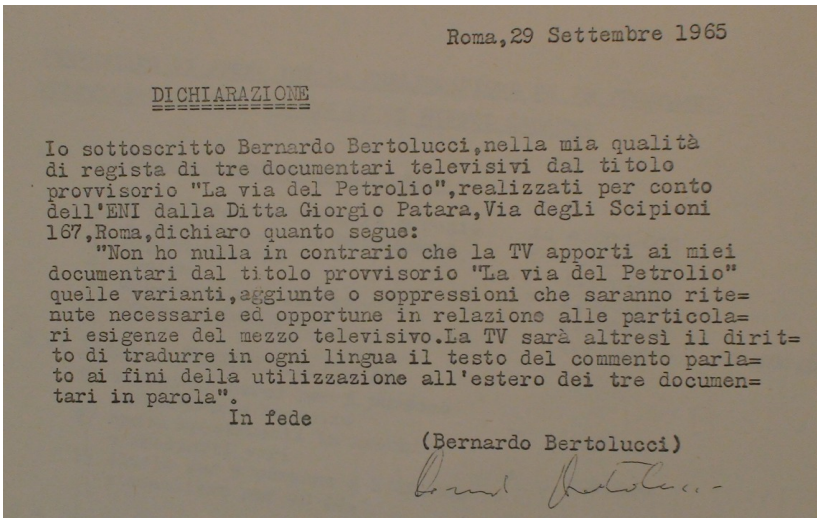
La dichiarazione di B. Bertolucci del 29 Settembre 1965:[675]

> Io sottoscritto Bernardo Bertolucci, nella mia qualità di regista di tre documentari televisivi dal titolo provvisorio “La via del petrolio”, realizzati per conto dell’ENI dalla Ditta Giorgio Patara, Via degli Scipioni 167, Roma, dichiaro quanto segue:
> "Non ho nulla in contrario che la TV apporti ai miei documentari dal titolo "La via del Petrolio" quelle varianti, aggiunte o soppressioni che saranno ritenute necessarie ed opportune in relazione alle particolari esigenze del mezzo televisivo. La TV avrà altresì il diritto di tradurre in ogni lingua il testo del commento parlato ai fini della utilizzazione all'estero dei tre documentari in parola".
>
> In fede (Bernardo Bertolucci)

673 *Ibidem.*

674 Archivio storico dell’ENI, la documentazione sul film si trova nel fondo Relazioni esterne, fascicolo 31B7, busta 216, I*ntervista con B.Bertolucci di V. Gangolfi* del 1 febbraio 1990 a Roma, p. 6.

675 Archivio storico dell’ENI, *La via del Petrolio*, le Relazioni esterne, fascicolo 31B7, busta 216.



Roma,29 Settembre 1965

DICHIARAZIONE

Io sottoscritto Bernardo Bertolucci,nella mia qualità di regista di tre documentari televisivi dal titolo provvisorio "La via del Petrolio",realizzati per conto dell'ENI dalla Ditta Giorgio Patara,Via degli Scipioni 167,Roma,dichiaro quanto segue:

"Non ho nulla in contrario che la TV apporti ai miei documentari dal titolo provvisorio "La via del Petrolio" quelle varianti,aggiunte o soppressioni che saranno ritenute necessarie ed opportune in relazione alle particolari esigenze del mezzo televisivo.La TV sarà altresì il diritto di tradurre in ogni lingua il testo del commento parlato ai fini della utilizzazione all'estero dei tre documentari in parola".

In fede

(Bernardo Bertolucci)

La dichiarazione di B. Bertolucci del 29 Settembre 1965.

3.4.3.1- "La via del petrolio" lo schermo di sviluppo

Il film documentario *La via del petrolio* mostra i reali sforzi di chi cerca il petrolio, una risorsa vitale nel XX secolo, per come lo vede Bertolucci, che li ha registrati catturati nella più splendida forma di espressione cinematografica. Nella visione di Bertolucci il cinema è un ciclo infinito che abbraccia il nuovo sguardo sulla realtà e che in effetti non ha alcuna identità senza la realtà, la quale alle volte appare come in un sogno. Un altro aspetto del cinema di Bertolucci e, ovviamente, della sua personalità (come risulta chiaro dalle sue interviste) è l'attrattiva e l'importanza della memoria, o, per meglio dire, del passato.[676] Questa sua attitudine nei confronti del passato e dell'espressione degli eventi distingue il documentario, che è un'illustrazione delle relazioni e della cooperazione tra i due Paesi accompagnata da un messaggio poetico letto da una voce fuori campo, dalle altre opere realizzate dall'industria petrolifera. Ovviamente pochi anni prima (nel 1961) Ebrahim Golestan aveva realizzato uno splendido documentario, intitolato *A Fire*, sulle attività dell'industria petrolifera iraniana e le loro operazioni per contrastare gli incendi, che aveva portato riconoscimento internazionale al cinema iraniano. Il documentario di Bertolucci, però, mostra lo sforzo degli esseri umani (professionisti ed operai) per lo sviluppo e il raggiungimento di una società moderna in un Paese storico e tradizionale come l'Iran. Così si esprime Hojjat Kazemi:

676 Bernardo Bertolucci, *Bernardo Bertolucci: Interviews*, (a cura di) Fabien S. Gerard, 2000, trad. in persiano di Sami Astan, Sara Salahi, *Hamzad Doorbin*, Tehran, Nima, 1389/2010, pp. 7-9.

> Gli italiani non sono venuti in Iran con uno scopo negativo, perché non avevano implicazioni coloniali. Nel film si percepisce l'idea che gli italiani nella mente degli iraniani siano il popolo europeo più simile a loro, in virtù della vicinanza culturale, e che gli operai italiani stiano collaborando con gli iraniani per l'estrazione del petrolio, una risorsa grazie alla cui estrazione è possibile combattere la povertà del popolo.[677]

Lo sviluppo è difatti un processo che estrae una società dalla sua precedente posizione e la trasforma in un qualcosa di nuovo per migliorare il suo benessere e permettere una vita migliore. Non a caso le porzioni di mondo che sono riuscite ad entrare nell'era moderna e sono famose per i propri *high production path* vengono chiamati "Paesi sviluppati", e quelle che ancora non hanno raggiunto questi risultati vengono chiamati "Paesi in via di sviluppo":

> In essi il vecchio equilibrio è stato rotto, ma non è ancora stato raggiunto uno nuovo. In altre parole, esse sono ancora in tumulto, oggetto di scuotimenti e afflitte da un dolore storico e natale, durante lo stravolgimento del proprio mondo.[678]

> دراین جوامع تعادل های سنتی درهم ریخته و تعادل های جدید حاصل نیامده است. به عبارت دیگر، اینان هنوز در تلاطم، التهاب و درد و زایشی تاریخی هستند و باید دنیای خود را سراپا دگرگون کنند.

L'Iran si trovava in questa situazione di transizione storica; ma, come già visto nel Capitolo 1, grazie ai grandi sforzi di Enrico Mattei era stato raggiunto un accordo petrolifero con l'Italia nel 1957, accordo basato su un principio di collaborazione e benefici reciproci, piuttosto che su un contratto di dipendenza secondo il modello occidentale-americano. Il film di Bertolucci riflette questo aspetto:

> As one among several oil-themed works of postwar neorealist cinema, however, Bertolucci's film documents Italy's unique role in petroculture: as a country with its own hydrocarbon reserves, but also one whose postwar development inscribed its national economy into a global arena, an ambitious energy player that stood toe- to- toe with the "Consortium for Iran" oil cartel while retaining a strong sense of Italian cultural involvement in ENI's global energy exploits.[679]

Difatti, i media sono strumenti per mostrare la trasformazione e lo sviluppo, tra essi il cinema è un processo di gruppo, non individuale, con un linguaggio proprio per esprimere dei

677 Hojjat Kazemi (Professore associato dell'Università di Teheran), intervista di M. F. Abachi dell'aprile 2019.
678 Hossein Azimi, *Madar hay-e Tose'e nayafteghi da eghtesad Iran* (*Circuiti non sviluppati dell'economia iraniana*), Teheran, Nshr Ney, 1393/2014, p. 36.
679 Georgiana Banita, *From Isfahan to Ingolstadt: Bertolucci's La via del petrolio and the Global Culture of Neorealism,* University of Minnesota Press, 2014, p. 146.

concetti, e mezzi necessari complessi, che lo rendono un fenomeno particolare.[680] Questo fenomeno ha permesso a Bertolucci di creare un documentario diverso: inizialmente egli non desiderava realizzare documentari, ma decise di realizzare questo film con uno stile espressivo nuovo:

> it breaks with both corporate documentary style and neorealism itself by infusing the story of oil with unusually poetic fervor.[681]

Il gruppo ha iniziato il suo lavoro nel mercato di Tehran, il luogo d'affari più tradizionale in una città iraniana. In effetti, Bertolucci porta l'attenzione del pubblico su un Paese che è ancora all'inizio di un percorso di sviluppo, e per questo motivo ambienta una scena nel sud di Tehran:

> Io cominciai a girare nel sud di Teheran, un luogo magico per chi come me non era mai stato né in Medio Oriente né in Nord Africa. Non avevo mai visto un bazar e rimasi completamente stregato fin dalle prime immagini che abbiamo girato.[682]

Dopo Teheran la troupe di Bertolucci si spostò ad Isfahan e infine raggiunse il campo base sui monti Zagros, a più di 4'000 metri, dove erano in corso operazioni di trivellazione e ricerca del petrolio da parte dell'Agip, luogo in cui si sentiva un senso puro, come disse lui:

> veramente, io mi sentivo da un lato molto vicino agli italiani che erano lì a lavorare duramente, ma d'altra parte mi sembrava di essere ne *Le Mille e una notte.*[683]

Le riprese del documentario, che in tre puntate mostrava l'estrazione, il trasporto e la distribuzione del petrolio (nella forma di benzina) all'Europa, finirono comunque col prolungarsi, tanto che a Marzo del 1966, ormai in fase di post-produzione, non c'era ancora un prodotto finito. Tuttavia il 4 gennaio 1967, in una lettera inviata alla Rai veniva confermato che tutte e tre le puntate del documentario erano già state consegnate alla televisione italiana, finendo così la storia di realizzazione del bellissimo documentario:

> Facciamo seguito a quanto comunicato verbalmente per confermarVi che in esecuzione al punto 7 dell'accordo stipulato tra codesta RAI, con lettera in data 18 agosto 1965, e la SNAM

680 Ebrahim Fayyaz, Abdollah Bichranlou, *Sinemay-e melli* (*Il cinema nazionale*), Tehran, Soreh Mehr, 1396/2017, p. 109.
681 G. Banita, *op. cit*., p. 146.
682 S. Toffetti, Conversazione con B. Bertolucci di Paolo Mereghetti, *op. cit.,* p. 27.
683 *Ibidem.*

SpA del Gruppo ENI con lettera in data 16 settembre 1965, le tre puntate del documentario in oggetto sono state consegnate ai Vostri competenti uffici.[684]

Un altro aspetto interessante della presenza di Bertolucci in Iran è la collaborazione di Abbas Kiarostami[685] con la produzione per individuare a Tehran tutte le location desiderate da Bertolucci.

Infatti, in quegli anni un cinema iraniano giovane e diverso prestava attenzione solamente alle grandi correnti cinematografiche d'autore, tra le quali il cinema neorealista italiano. Naturalmente persone come Golestan, Ghaffari o Forough Farrokhzad, che furono i fondatori di questo flusso cinematografico in Iran, con i loro film avevano aperto la strada per espandere questa corrente nel cinema iraniano. Proprio in quel momento (anni '60) il Paese stava compiendo passi importanti nella direzione dello sviluppo, eppure questo legame cinematografico tra i registi intellettuali dei due Paesi non si è realmente stabilito:

in Iran c'era un'offerta vastissima di situazioni, visi, cose da raccontare, e ripensandoci adesso capisco che si stavano preparando molti cambiamenti. Noi, a dire il vero, non ce n'eravamo accorti, però avevamo avuto l'occasione di incontrare, ad esempio, una grandissima poetessa, un personaggio straordinario come Forough Farrokhzad, che è ancora molto amata. Io l'avevo conosciuta al primo Festival di Pesaro, dove aveva presentato un bellissimo film intitolato *La casa era nera (The House is Black, 1963)*.[686]

Queste connessioni, per quanto brevi, alla fine degli anni '60 e negli anni '70 si espansero notevolmente con la diffusione dei festival di Teheran e la maggiore visione e disponibilità di film italiani da parte dei giovani cineasti iraniani, che di conseguenza finivano per comparire nei film di questi ultimi. Essi erano cineasti che criticavano gli aspetti negativi della realtà della modernizzazione dell'Iran. Nell'introduzione del libro *All That Is Solid Melts Into Air, The Experience of Modernity* si afferma:

Per noi, modernità significa appartenere a un ambiente che promette il potere, la felicità, la

684 Archivio storico di ENI, titolo "La via del petrolio". La documentazione sul film si trova nel fondo Relazioni esterne, fascicolo 31B7, busta 216.

685 Negli anni successivi a questo incontro Kiarostami divenne uno dei maggiori cineasti iraniani, e vinse riconoscimenti per il cinema iraniano in diversi festival. Abbas Baharloo, nel suo libro *Abbas Kiarostami* dedicato alle caratteristiche del cinema di Kiarostami, mette in evidenza una caratteristica della fine dei suoi film. Kiarostami termina infatti i propri film in modo brusco, in un modo che potrebbe farne l'inizio di un altro film. Questa caratteristica si riscontra anche nei lavori di Forough Farrokhzad, le cui recenti poesie terminano spesso con l'inizio del componimento successivo. [Abbas Baharloo, *Cinema garan iran: Abbas Kiarostami* (*I cineasti iraniani: Abbas Kiarostami*), Tehran, Noruz Honar, 1379/ 1999, p. 98].

686 S. Toffetti, *op. cit.*, pp. 29-30.

crescita e la trasformazione di se stesso e del mondo, e allo stesso tempo siamo di fronte alla minaccia di distruzione di tutto ciò che abbiamo, tutto ciò che sappiamo e tutto ciò che siamo.[687]

برای ما مدرن بودن یعنی تعلق داشتن به محیطی که ماجرا، قدرت، شادی، رشد و دگرگونی خود و جهان را به مـا وعـده می دهد- و در عین حال، مارا با تهدید نابودی و تخریب همه آنچه داریم، همه آنچـه می‌دانیم و همـه آنچـه هسـتیم، روبـرو می سازد.

Questa era la stessa distruzione che i giovani cineasti criticavano in quanto accelerante dell'avanzamento del paese, e lo hanno espresso cinematograficamente tramite l'impatto di importanti registi italiani. Il film *Ok Mister* realizzato da Parviz Kimiaii nel 1978 è un esempio di queste critiche: è proprio il regista a sottolineare la questione del petrolio[688] e la dipendenza del Paese da esso e dalle potenze occidentali (come gli Stati Uniti), e ad esprimere una seria critica alla società iraniana non sviluppata, che è cambiata solo all'apparenza.

In ogni caso, la presenza di importanti registi italiani in Iran non si limitò al solo Bertolucci, e pochi anni dopo, anche Pasolini scelse l'Iran come location di un suo film e vi si recò.

3.4.4- L'Iran come location per il film di Pasolini

L'Iran, con i suoi paesaggi incontaminati e sconfinati, poteva essere una location ideale per un film internazionale. Anche i giornali dell'epoca, erano sensibili ad una tale possibilità, tanto da riportare notizie altrui in un articolo intitolato "Gli eroi che hanno fallito" pubblicato nella rivista mensile «Majale Film» (numero 51, a pagina 72):

L'Iran gradualmente si erge come uno dei centri cinematografici internazionali. [Hollywood Reperter]

L'Iran ora offre film invece che tappeti ai mercati internazionali. [Los Angeles Herald]

L'Iran dal punto di vista delle location ora è un ottimo ambiente per il cinema. [News Film][689]

ایران بتدریج به صورت یکی از مراکزبین المللی فیلمسازی درمی اید. (هالیوود ریپرتر)

687 Berman Marshal, *All That Is Solid Melts Into Air, The Experience of Modernity*, 1940, trad. in persiano di Morad Farhadpoor, *Tajrobe-ye Modernite*, Teheran, Tarh-e No, 1386/2007, p.14.

688 Il petrolio è sempre stato un tema interessante su cui produrre documentari e film, a volte storici, a volte critici sulle condizioni sociali, come il film italiano *Soraya* (un telefilm composto da 2 puntate, prodotta nel 2003 da Lux Vide, Rai Fiction, Rai Trade), o tutti i film e le serie prodotte sul tema del petrolio e Mossadeq, nonché un gran numero di documentari meno romanzati e più fattuali. È interessante notare come proprio gli inglesi e gli americani realizzarono molte pellicole sul tema petrolifero, ma ne esistono anche diversi di registi iraniani: nell'archivio del Ministero del Petrolio ne sono tutt'ora conservati circa 70 sui temi dell'esplorazione, la trivellazione, l'estrazione e il trasporto. [La fonte è dell'archivio del Ministero del petrolio iraniano; è stato pubblicato un libretto nel 1366/1987 che include i nomi e alcuni dettagli sui film].

689 La rivista «Majale Film», *Gli eroi che hanno fallito*, n. 51, p. 72.

ایران اینک به جای قالی فیلم به بازارهای خارجی عرضه می کند. (لوس آنجلس هرالد)

ایران اینک ازنظرمکان و فضا، محیط مناسبی برای فیلمسازی است. (فیلم نیوز).

In realtà, come già spiegato, negli anni '50/'70 grazie ai programmi culturali organizzati da Farah Pahlavi, dal punto di vista artistico l'Iran fu ben presentato ai Paesi occidentali: i vari festival, e in particolare il Festival di Tehran, erano una grande vetrina che si abbelliva della presenza di grandi registi italiani (vedi Capitolo 2), i quali consideravano l'Iran una location ideale; così fu per Valerio Zurlini con il film *Il deserto dei Tartari* del 1976, e per Pasolini con il film *Il fiore delle Mille e una notte* del 1974.

Per quanto concerne il caso di Pasolini, la ricerca non si soffermerà sulla sua tecnica cinematografica o sulla sua narrazione filmica, sulle quali molti altri materiali sono già stati scritti. È invece interessante citare le parole dello stesso Pasolini, che nella sua *Trilogia della vita* era alla ricerca del concetto di moralismo, lo stesso al quale nel modernismo e post-modernismo tutti i grandi attori hanno cercato di ribellarsi:

> Ho esaurito il bisogno di ribellarmi alle tesi semplicistiche sfruttate nel cinema in questi ultimi anni per fare del moralismo.[690]

Pasolini affermò poi che con questo film, basato sulla celebre raccolta di favole orientali giunta in Occidente nel XVIII secolo per mano della volonterosa traduzione del francese Antoine Galland, avrebbe in sostanza concluso la trilogia formata assieme al *Il Decameron* e *I racconti di Canterbury*.[691]

Per chiarire l'influenza che la presenza di Pasolini in Iran ebbe almeno sui registi e sugli artisti iraniani, basti notare che per presentare il regista e intellettuale italiano all'Iran vi furono pubblicate le sue poesie e le sue interviste[692]. Gli intellettuali del cinema, sia durante il periodo dello Scià sia dopo la rivoluzione, amarono sempre i suoi film e il suo pensiero. Inoltre, nell'ottica dell'analisi sull'influenza italiana in Iran, l'effetto della presenza di Pasolini nel Paese aumentò l'attenzione degli intellettuali e dei registi della Prima New Wave (Cinema Diverso) sul suo cinema e sull'ideologia. Si noti che questi intellettuali iraniani all'epoca non furono d'accordo con i piani di modernizzazione dell'Iran[693] e criticarono

690 L'Agenzia Nazionale Stampa Associata (Ansa), 1 ottobre 1973.

691 *Ibidem.*

692 Ad esempio nei libri *Pasolini e Cinema-ye Shear* (*P. P. Pasolini and the cinema of Poetry*), *Pasolini az zabane Pasolini* (*Pasolini on Pasolini*), *Pasolini Mazhab Zaman Man* ("*La religione del mio tempo*", 1961).

693 Ci tengo a precisare che, a circa 50 anni da questi avvenimenti, oggi la maggior parte di quegli stessi intellettuali sostiene che alcune delle azioni compiute dallo Shah furono assolutamente giuste, e che gli errori che commise non furono maggiori di quelli di qualsiasi altro normale governo.

questo modello economico che non favoriva la preservazione della cultura del Paese; pensiero proprio anche di Pasolini stesso:

> Direi succede così nei Paesi che non sanno darsi una programmazione, Italia compresa. E aggiungo che è un atteggiamento molto sciocco da parte dei governanti perché il patrimonio artistico ha un preciso valore economico.[694]

Sempre Pasolini in un'intervista rilasciata alla Rai espresse il suo pensiero in merito alla modernizzazione, e nello specifico all'azione peggiore compiuta dallo Scià:

> Per esempio in Persia, dove c'è un regime completamente diverso dal nostro, dove c'è una specie di Imperatore, lo Scià, succedono le stesse cose, forse ancora peggiori. Per esempio mi viene in mente una stupenda città che si chiama Yazd, sul Golfo Persico, vicina al deserto, una città meravigliosa perché tutte le città avevano un sistema di ventilazione antico, di 2-3 mila anni fa che era rimasto intatto, delle colonnine che raccoglievano il vento e lo facevano entrare dentro la città. Quindi il panorama della città era dominato da queste specie di ventilatori che sembravano un po' dei tempietti greci arcaici o egiziani, insomma era una cosa stupenda. Beh, questa città quando sono arrivato là io era distrutta, come se ci fosse stato un bombardamento a tappeto: lo Scià la faceva distruggere per dimostrare ai suoi sudditi, al suo popolo, che la Persia era un Paese moderno, che avanzava, eccetera eccetera.[695]

In sostanza negli anni '50/'70, con l'intensificarsi dell'atmosfera politica ostile allo Scià, i registi della New Wave (Cinema Diverso) avevano davanti ai propri occhi le opere di un regista italiano il cui cinema era vettore di un'ideologia da loro apprezzata, per cui la presenza stessa di Pasolini fu una grande notizia per il mondo del cinema iraniano. Per esempio la rivista «Cinema 53» (numero 7, pagina 58) rese noto in un articolo intitolato "Pasolini in Iran" che nel primo mese di primavera il primo gruppo di collaboratori del film *Il fiore delle Mille e una notte* di Pasolini sarebbe giunto in Iran e che circa 20 minuti della pellicola sarebbero stati filmati a Isfahan, a Shiraz e in uno dei porti vecchi del Sud.[696] La stessa rivista iraniana, in un altro articolo dal titolo "Pasolini a Isfahan", scrisse che Pasolini girò alcune scene del film in luoghi celebri di Isfahan, come la Moschea del Venerdì, la Moschea dello Scià e il Palazzo Ali Qapu, avvalendosi della popolazione locale come comparse, truccate in

694 Intervista di Francesco Perego, *Tempo illustrato*, 11 marzo 1973.

695 Intervista a Pasolini, Rai Televisione, Pubblicato sul sito *entekhab news* del 6/10/97 (27/12/2018), [https://www.entekhab.ir/fa/news/449094/6].

696 La notizia della presenza di Pasolini in Iran fu pubblicata anche da varie pubblicazioni italiane, come ad esempio la Gazzetta di Parma del 9 maggio 1973.

modo tale che nessuno potesse riconoscerle.[697]

In realtà, Pasolini cominciò a girare il suo film nello Yemen del nord, nelle città di Ghib e Ghibza, dopo le quali si trasferì in Nigeria, in Persia e in India. Il film era un'opera eterogenea[698], e Pasolini disse che la narrazione del film richiedeva un'ambientazione in luoghi diversi, una delle ragioni per cui scelse anche l'Iran. Pasolini stava in realtà trattando le ideologie nel mondo contemporaneo, nel quale i Paesi orientali erano ancora lontani dal modello di modernizzazione del mondo occidentale. Egli dichiarò:

> Il terzo mondo non presenta più risvolti estranei agli uomini occidentali […] Il significato dei film compresi nella mia trilogia sta nel modo in cui li ho realizzati.[699]

Secondo Pasolini, i Paesi sottosviluppati vivevano ancora senza i problemi del mondo moderno, e l'Iran, nella sua accelerazione, stava sconvolgendo la propria vita tradizionale. Per poter illustrare la propria ideologia Pasolini aveva bisogno di elementi capaci di esprimere il suo messaggio, e riuscì a trovarli nei Paesi orientali:

> Un problema che affronterò sostenendo la mia ideologia senza bisogno di arricchire la pellicola di elementi umoristici o vitali, fantastici o lirici come ho fatto per *Le mille e una notte*.[700]

Una scena del film di Pasolini, girato a Isfahan.

"I lavoratori e i poveri fanno da attori per l'ultimo film di Pasolini. Questa è una scena del film Il fiore delle Mille e una notte."

697 La rivista «Cinema 53» *(la pubblicazione del Festival di Teheran)*, n. 7, 1353/1974, p. 58.

698 In questo caso Pasolini nella sua Intervista pubblicata nella Stampa di Milano col titolo *Le mille e una notte secondo Pasolini* dell'8 aprile 1973 disse: «*Le mille e una notte* sono un'opera eterogenea. La stesura che ne possediamo è stata redatta da una sola persona ma sono ben riconoscibili tre diversi filoni culturali da cui nascono le storie: persiano, egiziano e indiano. Per di più i tempi dell'azione sono storicamente distanti fra di loro. Vi sono racconti che potrebbero risalire al IX secolo ed altri che sono certamente del Rinascimento. Ora io voglio mantenere questo carattere composito, perciò cambierò continuamente luoghi, ambienti e anche costumi.»

699 *Nuovo film di Pasolini sulle ideologie del mondo contemporaneo*, Responsabile: Salvatore d'Agata, Momento Sera, (q), 00187 Roma, 30/11/1973.

700 *Ibidem.*

Tuttavia, l'idea del film era nata quando Pasolini si trovava a Sana'a. Come dice Marco Dalla Gassa, l'«innamoramento nei confronti dell'architettura di questo centro urbano sembra spingerlo a cercare nuove occasioni di lavoro»[701], concretizzatesi in un bellissimo film le cui immagini e scene colpiscono per originalità. Anche Dalla Gassa si trova d'accordo:

> Corpi nudi e architetture nude, così presenti nel film, rispondono entrambe all'ipotesi – esplicitamente primitivista – che il senso originario delle cose, delle relazioni interumane, dei rapporti con lo spazio naturale non debba essere sovra-strutturato da interventi successivi (ad esempio lo scavo psicologico, la delimitazione dei rapporti, l'individuazione di un ordine), ma si possa mantenere il più possibile integro e incontaminato.[702]

Per la porzione della pellicola da girare in Iran Pasolini scelse la città di Isfahan immaginando che avrebbe avuto le caratteristiche che gli servivano per il film: egli si aspettava di vedere ancora Isfahan come una città tradizionale, ma i piani della modernizzazione del regime stavano cambiando velocemente la faccia delle città iraniane. Come disse Pasolini:

> La ricordavo come una città stupenda e speravo di poterla usare per intero. Invece quando ci sono andato quest'ultima volta per i sopralluoghi ho trovato le ruspe che distruggevano le ultime case e le gru che erigevano sulle macerie una mediocre cittadina moderna. Per fortuna sono rimasti alcuni blocchi, monumenti, i bellissimi templi.[703]

Un altro lascito duraturo della presenza di Pasolini si ebbe sul suo assistente iraniano, Morteza Jafari[704],che gli faceva da traduttore e interprete durante le riprese de *Il fiore delle Mille e una notte*: Jafari racconta che dopo l'arrivo in Iran il regista italiano visitò Isfahan, Shiraz e Yazd per scegliere le location del film, e una volta fatto quello iniziò a girare. In questo caso, la rivista «Film o Honar», nel numero 434 del 3/3/1352 (23/5/1973), fornì un rapporto completo della permanenza di Pasolini dal titolo "La storia con la narrazione di Pasolini" e scrisse:

> Erano le nove di mattina e la Moschea dello Scià era piena di gente, Pasolini si aggirava deciso e sceglieva delle comparse tra le centinaia di persone che si presentavano, lavoratori e gente di strada. La Moschea era splendidamente decorata e ricordava ad ogni visitatore la

701 M. Dalla Gassa, *op. cit.,* p. 264.
702 *Ibidem.*
703 Intervista di Francesco Perego, *Tempo illustrato*, 11 marzo 1973, Tratta dal volume pubblicato in occasione della mostra *L'oriente di Pasolini*. *Il fiore delle Mille e una notte nelle fotografie di Roberto Villa*, 26 maggio-7 ottobre 2011, Sala Espositiva Cineteca di Bologna a cura di Roberto Chiesi, p. 44.
704 Jafari aveva studiato e lavorato in Italia dal 1966 al 1973, seguendo dei corsi di regia presso la Rai e al centro sperimentale di Roma. Negli anni successivi Jafari divenne un produttore di film per il cinema e la televisione, e ha sostenuto che l'esperienza del lavoro fatto con Pasolini gli sia stata di grande aiuto.

propria storia. C'erano due cineprese in un angolo e Pasolini faceva le riprese personalmente; quando la scena non lo convinceva, aspettava con calma per poterla rifare. I movimenti di macchina della cinepresa erano semplicissimi. La produzione non aveva dato il permesso di entrare a nessun giornalista o fotografo. Il giorno dopo, quando Pasolini e il suo gruppo entrarono nella Moschea la gente protestò che quello non era un luogo adatto a persone nude. Qualche giorno dopo la troupe si è spostata nel Palazzo Ali Qapu, dove venne posto un divieto d'ingresso a tutte le persone non autorizzate; noi però conoscevamo il supervisore del palazzo, e riuscimmo ad introdurci di nascosto. Dai buchi nei muri delle stanze vicine abbiamo potuto vedere alcune scene, che ci sono sembrate di natura erotica. Pasolini girava nelle camere e il suo team preparava le decorazioni per nascondere i difetti dei muri. La truccatrice era una signora molto abile e veloce. Le comparse iraniane, le persone del Bazar e della strada, naturalmente non conoscevano Pasolini, per loro contava solamente il pagamento giornaliero di 30 toman più il pranzo. L'ultimo giorno in cui Pasolini è rimasto a Isfahan siamo riusciti ad incontrarlo assieme ad un nostro amico che parlava inglese, e gli abbiamo chiesto perché avesse scelto un soggetto di natura storica, a cui lui con pacatezza ha risposto che nella storia si può trovare tutto quanto.[705]

پازولینی (بقیه)

@UnseenCinema

تاریخ به‌روایت پازولینی

Il rapporto di Changiz Haghighat, la rivista Film va Honar.

Ma il film ebbe anche come conseguenze le proteste del clero Sciita e della gente di Isfahan. La rivista «Dars haie az maktab Islam» nel numero 6 del tir 1352/giugno 1973 (p. 71), in una critica sul film pasoliniano, riportò che quest'ultimo suscitò la protesta del clero Sciita, i cui rappresentanti ad Isfahan scrissero una lettera di lamentela per la profanazione di luoghi sacri: a detta loro la Moschea dello Scià di Isfehan era divenuta l'harem del califfo di Baghdad (le

705 Il rapporto di Changiz Haghighat, la rivista «Film va Honar», n. 434, 3/3/1352 (24/5/1973), p. 38.

storie de *Le mille e una notte*[706] difatti includono anche elementi sessuali di un califfo abbaside). Lo scrittore dell'articolo continuò poi interrogandosi su come fosse possibile che i dirigenti della Cultura e dell'Arte di Isfahan avessero dato il permesso di girare questo film, e che i seguaci di altre religioni non si fossero indignati. Il popolo reclamò il taglio delle scene giudicate scandalose, motivando che esse fornissero un'idea distorta degli orientali.[707]

Per proteggere la troupe cinematografica a Isfahan le fu assegnata una scorta di agenti di polizia. Un abitante di Isfahan che lavorava alla realizzazione del film si rifiutò di continuare a collaborare in segno di protesta e diffuse il soggetto del film per la città. Un certo numero di commercianti si scandalizzò per la blasfemia del film, e la piazza di Naghsh-e-Jahan, dove il governo aveva paura che la protesta potesse fomentarsi, fu temporaneamente chiusa. I lavori per il film in Iran si conclusero comunque senza particolari conseguenze o incidenti, e la troupe ritornò in Italia il 9 maggio 1973. Lo stato dell'Iran non aveva investito direttamente nel film, ma fornì supporto e servizi per la sua realizzazione.[708]

GAZZETTA DI PARMA 43100 PARMA
VIA EMILIO CASA 5
DIR. RESP. BALDASSARRE MOLOSSI
- 9 MAG 1973

Pasolini ha terminato le «Mille e una notte»

Teheran, 8 maggio

Pier Paolo Pasolini ha finito le riprese in Iran delle *Mille e una notte*. Egli ha girato la maggior parte delle scene a Isfahan, città che « offre la massima varietà di aspetti architetturali persiani », come ha dichiarato lo stesso regista al *Teheran Journal*. Pasolini ha ricordato di non aver voluto per il suo film attori noti, ma di aver reclutato in Iran uomini e donne del popolo, « rivelatisi eccellenti attori ». Nel nuovo film, come nel *Decamerone* e nei *Racconti di Canterbury*, « protagonista è il popolo stesso », ha concluso Pasolini.

La Gazzetta di Parma del 9 maggio 1973 dà la notizia che Pasolini ha completato il suo lavoro in Iran.

Con tutti questi problemi, le riprese delle scene in Iran del film di Pasolini terminarono, ma, oltre all'attenzione di giornali e riviste sulla sua presenza in Iran, Pasolini ebbe un effetto più

706 Le storie de *Le mille e una notte* è una celebre raccolta di novelle orientali (di origine egiziana, mesopotamica, indiana e persiana), costituita a partire dal X secolo, di varia ambientazione storico-geografica, composta da differenti autori.

707 La rivista mensile «Dars haie az maktab Islam», n. 6, Giugno 1973, p. 71.

708 La rivista «Majale Film», n. 52, pp. 68-69.

diretto sul cinema iraniano nella persona di Morteza Jafari, che aveva collaborato con Pasolini alla realizzazione del film e successivamente divenne un prolifico produttore del cinema iraniano. Morteza Jafari afferma di avere imparato molto da Pasolini, che conobbe proprio in Italia, quando aveva organizzato un luogo per mostrare dei film agli studenti stranieri:

> Ci siamo conosciuti quando ho mostrato *Mamma Roma* a degli studenti e ho chiesto loro di dipingere quello che il film aveva comunicato loro, poi ho invitato Pasolini ad assistere alla mostra di questi lavori. L'idea della mostra gli piacque molto, e subito dopo mi invitò ad andare a cena con lui, dove conobbi anche Antonioni.[709]

Jafari crede che i registi e tutte le persone che studiarono in Italia furono influenzate dal cinema neorealista, come ad esempio Nosrat Karimi (regista), Kamran Shirdel (regista), Hosein Sarshar (attore) e Houshang Baharloo (direttore della fotografia). Jafari prosegue affermando che conoscere bene il senso delle opere dei grandi maestri come Pasolini e Visconti sia piuttosto difficile per chi non abbia mai lavorato con loro, ma che è evidente che una parte del cinema iraniano prestava attenzione al cinema italiano. Jafari crede anche che il cinema italiano abbia regalato a persone come lui conoscenze non solo sulle tecniche, anche sui processi di produzione cinematografica:

> In verità, noi nel cinema iraniano avevamo solo un regista, un produttore e un responsabile della produzione, il regista faceva tutto. Io ho portato dall'Italia il modello di pianificazione cinematografica che usavano gli italiani in fase di produzione, e poco dopo quest'approccio è entrato a far parte del metodo di lavoro degli altri cineasti iraniani. Quando leggevamo il copione del film facevamo dei programmi per le riprese; prima in Iran questo non si faceva, mentre in Italia questo metodo si usava persino per i cortometraggi. In Italia il lavoro era preciso; ad esempio, per controllare le luci si usavano dei fotometri, e ci siamo sforzati di trasmettere queste esperienze in Iran. Per un film a cui abbiamo lavorato negli studi della Pars Film, per esempio, abbiamo costruito delle scenografie, e per farlo ho portato persone che avevano studiato in Europa. Tutte queste cose ce le aveva insegnate il cinema italiano e le abbiamo utilizzate nei nostri film successivi, come *Dayere-ye Mina*[710] di Mehrjui.[711]

Jafari prosegue raccontando:

> Sul film di Pasolini mi ricordo che era l'anno 51 [1973] quando venne in Iran, soggiornò nell'albergo Versay a Tehran e poi andammo a Isfahan e Shiraz per mostrargli le location.

709 Morteza Jafari, intervista di M. F. Abachi, 2018, Teheran.
710 *Dayere-ye Mina* (*The Cycle*) è un film iraniano del 1975 scritto e diretto da Darius Mehrjui.
711 Morteza Jafari, intervista di M. F. Abachi, Tehran, 2018.

> Quando andammo a Yazd si chiese come fosse possibile che si volesse distruggere una splendida architettura di mattoni per costruire un nuovo edificio, quindi telefonò all'ufficio di Farah per chiedere che il palazzo non venisse rovinato.
> Una volta chiesi a Pasolini perché stesse sempre dietro alla cinepresa e filmasse tutto da solo, allora lui mi rispose che la cinepresa era la sua penna. Uno degli effetti della presenza di Pasolini in Iran fu quello del suo gruppo di lavoro. Ad esempio, mi ricordo che lo scenografo quando aveva bisognava di materiali per la location di *Chehel Sotoun* (Quaranta Colonne) a Isfahan andò al mercato del rame e seguì personalmente lo svolgimento del lavoro, o che quando stavamo girando una scena per strada decorò i pali elettrici per farli sembrare alberi. In questo modo abbiamo imparato molto anche dai suoi collaboratori. Per girare delle scene nelle strade gli italiani usavano lampade ad arco, mentre noi in Iran usavamo dei riflettori e basta. Queste sono cose che abbiamo visto e imparato da loro, e ci siamo sforzati di usare nel cinema iraniano.[712]

Come è stato detto, l'universo cinematografico iraniano era pronto a farsi influenzare dall'Italia sia nel cinema popolare che in quello diverso. L'attenzione del cinema commerciale all'uso di elementi di svago come il sesso, le canzoni e la danza, che avevano convertito i film in spettacoli, e la scarsa alfabetizzazione cinematografica tra i registi di questo cinema erano le due cause che portavano al plagio di temi propri dei film comici italiani. D'altro canto, i registi del Cinema Diverso avevano studiato all'estero e conoscevano bene i flussi intellettuali e cinematografici del mondo occidentale, e portarono lo stesso approccio cinematografico nel cinema intellettuale persiano. In effetti, sia le questioni derivate dall'antica cultura iraniana (dato che Pasolini notò anche i resti di storia e cultura) sia i problemi della modernizzazione importata ciecamente dall'Occidente erano materie prime adatte per i registi del Cinema Diverso, oltre che l'apprendere lo stile dei principali cineasti italiani per esprimere i propri soggetti, dove è possibile riscontrarne le tracce. Pertanto, trovare la risposta alla domanda "Cosa dicono i loro film?" e "Quali argomenti trattavano?" potrebbe spiegare la vicinanza di questo cinema al cinema italiano.

3.5- Un altro lato dell'industria cinematografica iraniana

3.5.1- Cinema Diverso

Secondo l'ipotesi di questa tesi, l'espansione delle relazioni con l'Italia venne modellata nella direzione della modernizzazione e dell'attuazione del processo di creazione di uno Stato-

712 *Ibidem.*

nazione e nel contesto del modello di sviluppo dipendente. Tutto questo portò alla crescita dell'urbanizzazione, e conseguentemente all'aumento della cultura media e ad una maggiore comprensione della cultura occidentale da parte della popolazione. Con questi eventi si creò una nuova speranza di rinnovamento nel cinema iraniano; se il cinema popolare pensava al successo e agli alti numeri di spettatori, quest'altro non si curava solamente dell'aspetto commerciale. Pertanto, accanto al cinema popolare persiano si formò un altra corrente cinematografica, chiamata "New Wave" o "Cinema Diverso". Questo approccio differente di fare cinema nacque con la produzione del primo film di Ghafari *Jonob-e shahr* (1337/1958), a cui seguirono il suo secondo film *Shab-e Quzi* (1343/1965) e il film *Khesht-o Ayeneh* di Ebrahim Golestan nel (1343/1964). Come scrisse Jahed sul film di Golestan:

> Con il film *Khesht-o Ayeneh*, il cinema intellettuale si è identificato e specificato come un'alternativa al "Cinema Farsi" e alla sua corrente cinematografica.[713]

> با فیلم خشت و آینه است که سینمای روشنفکری موجودیت یافت و به عنوان یک سینمای آلترناتیو در مقابل سینمای فارسی و جریان غالب فیلمسازی در ایران مطرح می شود.

L'inizio del Cinema Diverso non fu un successo al botteghino, e non riuscì a competere con il film commerciale *Late javanmard* di Majid Mohseni prodotto nello stesso anno.[714] Ma, quando lo stesso cinema commerciale stava cercando una formula vincente al botteghino, il film di Ghaffari aveva ridimensionato la sua eco nei festival mondiali, come Festival di Tehran e Locarno film festival (1965).[715]

Con i cambiamenti della società iraniana dopo la Seconda guerra mondiale e la nazionalizzazione del petrolio i registi attivi nel cinema iraniano furono influenzati dalla nuova società. I programmi della modernizzazione e le modifiche apportate nella società si riversarono anche nell'atteggiamento di alcuni abitanti. Infatti in simili società si genera una domanda di avanzamento, rinnovamento e modellazione in direzione dei Paesi industriali avanzati, come risultato di un confronto tra i Paesi sottosviluppati e quelli avanzati. I primi attraverso i contatti con i secondi scoprono i risultati industriali di questi Paesi e, di conseguenza, intraprendono la strada della trasformazione e dell'imitazione.[716] Allo stesso modo crebbero anche i programmi economici e il processo moderno di gestione da parte del

713 P. Jahed, *Neveshtan ba Dorbin (Goftego ba Ebrahim Golestan)* [*"Scrivere con la videocamera (Intervista con Ebrahim Golestan)"*], *op. cit.*, p. 17.

714 P. Ejlali, *op. cit.,* p. 104.

715 M. Mehrabi, *op. cit*., p. 110.

716 F. Hesamian, M. Reza Haeri, G. Etemad, *op. cit*., p. 24.

governo. Con l'istituzione del Ministero della Cultura e delle Arti nel 1963 e il sostegno del governo, questo cinema (il Cinema Diverso) venne utilizzato come simbolo del cinema nazionale a festival e congressi internazionali - o, secondo Fulvio Capezzuoli, nacque proprio:

> Lo sforzo congiunto degli autori da una parte e del governo dall'altra favorì la nascita di un nuovo cinema che venne chiamato 'Sinema motefavet' cioè cinema diverso.[717]

Secondo quanto menzionato all'inizio del capitolo (il fatto che i cineasti iraniani siano da suddividere in questa tesi, alla stessa maniera del pubblico, tra quelli di alto e quelli di basso livello) il numero di registi nel Cinema Diverso[718] ammonta a circa 30, e il numero di pellicole a 67. Asadollah Gholamali, guardando alle caratteristiche di questi film e alla loro importanza nella formazione e continuazione della corrente del Cinema Diverso, cita 35 film:

> *Shab-e Ghuzi (Quzi)* (Farrokh Ghaffari, 1343/1965), *Siavash dar takht-e Jamshid* (Fereydoun Rahnema, 1346/1967), *Showhar-e Ahu khanom* (Davoud Molapoor, 1347/1968), *Gheysar* (Qeysar), (Masoud Kimiai, 1348/1969), *Gav* (Dariush Mehrjuii, 1348/1969), *Cheshme* (Arby Ovanessian 1351/1972), *Aramesh dar Hozor Digaran* (Naser Taghvai, 1349/1971), *Aghaye Halou* (Darioush Mehrjuii,1349/1971), *Toghi* (Ali Hatami, 1349/1970), *Sadegh Korde* (Naser Taghvai, 1351/1972), *Dash Akol* (Masoud Kimiai, 1350/1971), *Postchi* (Dariush Mehrjuii, 1351/1972), *Ragbar* (Bahram Bayzai, 1351/1972), *Yek Etefagh Sade* (Sohrab Shahid Sales, 1352/1974), *Moghol ha* (Parviz Kimiavi, 1352/1973), *Nefrin* (Naser Taghvai, 1352/1973), *Khak* (Masoud Kimiai,1352/1973), *Ok Mister* (Parviz Kimiavi,1358/1979), *Saz-e dahani* (Amir Naderi, 1352/1973), *Tangna* (Amir Naderi, 1352/1973), *Tangsir* (Amir Naderi, 1352/1973), *Gharibeh Va Meh* (Bahram Bayzai, 1352/1974), *Shazdeh Ehtejab* (Bahman Farman Ara, 1353/1974), *Gavazn ha* (Masoud Kimiai, 1353/1974), *Asrar-e Ganj-e Darre-ye Jenni* (Ebrahim Golestan, 1353/1974), *Booʃ-e koor* (Kiumars Derambakhsh, 1353/1974), *Tabi'at-e bi Jan* (Sohrab Shahid Sales, 1354/1974), *Ghazal* (Masoud Kimiai, 1355/1975), *Shatranj Bad* (Mohammad Reza Aslani, 1355/1976), *Malakout* (Khosrow Haritash,

717 Fulvio Capezzuoli, *Il sapore della bellezza* , Roma, Gremese editore, 2003, p. 129.

718 1- Farrokh Ghaffari, 2- Ebrahim Golestan, 3- Fereydoun Rahnama, 4- Davoud Molapour, 5- Dariush Mehrjouyi, 6- Masoud Kimiyaei, 7- Ali Hatami, 8- Jalal-Moghaddam, 9- Khosrow-Harithash 10- Nosrat Karimi, 11- Zakaria Hashemi, 12- Amir Naderi, 13- Nasser Taghvayi, 14- Kamran Shirdel, 15- Bahram Beyzaei, 16- Arbi Avansian 17- Hajir Dariush, 18- Parviz Kimiaii, 19- Mehrab Shahid-Sales, 20- Mohammad Saffar, 21- Houshang Hesami, 22- Fereydoun Goleh, 23- Abbas Kiarostami, 24- Kiumars Derm Bakhsh, 25- Shahriyar Ghanbari, 26- Bahman Farman-Ara, 27- Parviz Sayyad, 28- Kobra Saeedi, 29- Hadi Saber, 30- Mohammad Reza Aslani, 31- Houshang Hesami. Ovviamente è necessario spiegare che in questo cinema esistono due categorie di film e cineasti: la prima è quella dei film e dei cineasti le cui pellicole avevano valore puramente artistico, mentre la seconda comprendeva una serie di film che avevano adottato una forma tale da garantire loro anche un successo al botteghino, e li si può quindi considerare una via di mezzo tra film commerciali e film artistici. Dato che i registi di questi film si distinguevano dal cinema popolare persiano sotto praticamente ogni aspetto, la critica ha definito le loro opere Cinema Diverso.

1355/1976), *Kalagh* (Bahram Bayzai, 1356/1977), *Sooteh-Delan* (Ali Hatami, 1356/1978), *Sobh-e rooz-e chaharom* (Kamran Shirdel, 1351/1972), *Charikeh Tara* (Bahram Bayzai, 1357/1979), *Sayehay-e boland-e bad (*Bahman Farmanara, 1357/1979).[719]

Naturalmente, tra i film di questo cinema la maggiore tendenza è verso il Neorealismo italiano, ma in questa lista i nomi di Farrokh Ghaffari ed Ebrahim Golestan (per la nascita della corrente), Darioush Mehrjui e Masoud Kimiai (per la sua evoluzione), e Nosrat Karimi, Kamran Shirdel, Ali Hatami (per la connessione con il cinema italiano), rivestono un ruolo specialmente importante.

In realtà, questo cinema nacque con la produzione del film *Shab-e Quzi*, che tuttavia non ottenne successo. Nonostante il fallimento del film di Farrokh Ghaffari, 1343/1965, i critici lo sostennero per aver aiutato il Cinema Diverso nella realizzazione di altri film successivi come *Gav* di Mehrjuii e *Siavash dar Takhte Jamshid*[720] di Fereydoun Rahnema. Il successo di *Gav* nei festival internazionali e di *Qeysar* al botteghino, fu fondamentale per identificare il Cinema Diverso. Il film *Qeysar* con le sue vendite altissime lanciò la moda di film simili:

> Gli spettatori hanno gradito il film e alla prima proiezione *Qeysar* (Masoud Kimiai, 1348/1969) ha venduto 2 milioni Toman solo a Teheran, più gli incassi dalle altre città, sancendolo come un film di successo. Anche gli intellettuali e i critici hanno discusso lungamente sul film.[721]

> تماشاگران معمولی آن راپسندیدند و فیلم فقط دراکران اول تهران حدود 2میلیون تومان فروش کرد والبته اکران های متعدد یافت ودرمجموع فیلم پرفروشی بود.روشنفکران و هنردوستان هم ازدیدن فیلم قیصرشوکه شدند وبرسرفیلم بحث‌ها درگرفت.

La locandina del film "Qeysar".

719 Asadollah Gholamali, *Revayat-e modern va moj-e noy-e sinemay-e Iran (La narrativa moderna e la nuova ondata del cinema iraniano*), Teheran, Nashr Rasm, 1393/2004, pp. 104-105.

720 *Siavash dar Takhte Jamshid* del 1346/1967, era un adattamento dallo *Shahnameh* di Ferdowsi. La proiezione del film in Iran fu molto limitata, nonostante la considerazione della comunità artistica fosse elevata.

721 P. Ejlali, *op. cit.*, p. 181.

Ejlali scrisse inoltre che il grande successo di *Qeysar* al botteghino aveva posto fine al flusso di un cinema influenzato dal film *Ganj-e Gharoon*.[722] Dopo queste prime opere, diversi film iniziarono ad apparire in forme ed espressioni cinematografiche diverse, e molti nel campo cinematografico riconoscono che i cineasti di questo genere erano rimasti colpiti dal cinema neorealista italiano. A questo riguardo, Antonia Shoraka ha scritto che i maggiori registi iraniani dell'epoca:

> più o meno, si erano ispirati al Neorealismo italiano, al suo impegno sociale- come dicevamo prima, a una rappresentazione "povera" si direbbe- tecnicamente, ma di forte impatto umano ed emotivamente provocatorio.[723]

Un altro punto di questo cinema è la somiglianza tra le opere 'diverse', ma si differenziano da quelle Farsi. La differenza principale tra i registi del cinema popolare e quelli del diverso era il gap generazionale: i registi del Cinema Diverso erano giovani intellettuali, che avevano studiato all'estero ed erano consapevoli delle opere occidentali. L'aspetto comune tra questi film è stato l'opposizione alla corrente a loro contemporanea del cinema commerciale, basata solo sulla danza e sul canto, senza una narrazione degna di merito.[724]

Un'ulteriore caratteristica del Cinema Diverso era il grado di familiarità dei cineasti con la letteratura iraniana e mondiale. Infatti, se si riesce a cogliere una traccia artistica nel cinema iraniano, essa deriva certamente dalla letteratura e dall'attenzione che i registi le dedicavano. Allo stesso tempo, vari film realizzati da diversi registi erano adattamenti cinematografici[725] di

722 Ivi, p. 104.

723 Antonia Shoraka, *Il feeling con l'Italia nel cinema dell'Iran*, articolo pubblicato in *Nuovo cinema Teheran*, Carlo Damasco e Paolo Speranza (a cura di), Atripalda, Laceno, 2006, p. 44.

724 A. Gholamali, *op. cit.*, pp. 100-101.

725 In realtà, l'originalità della New Wave derivò quasi totalmente dalla letteratura. Molti giovani registi erano stati scrittori, o perlomeno avevano una buona conoscenza della letteratura mondiale: essi frequentavano la comunità letteraria o erano stati studenti presso atenei esteri, poi rimpatriati. Tra i prodotti del Cinema Diverso esistono infatti opere con una narrazione classica oppure adattate da un'opera letteraria per mezzo di sceneggiatori iraniani, ed altre ancora con una narrazione moderna. Si può perciò fare questa distinzione: 1- I film con narrazione classica nati da un adattamento, come ad esempio *Shab-e Quzi* (Farrokh Ghaffari, 1343/1965) adattato dalla storia *Hezaro yek shab (Le mille e una notte*); *Showhar-e Ahu khanom* (Davoud Molapoor, 1347/1968) adattato dal romanzo *Showhare Ahu Khanom* di Mohammad Ali Afghani; *Aghaye Halou* (Dariush Mehrjuii, 1349/1971) adattato dal testo teatrale *Aghaye Halu* di Ali Ali Nassirian. 2- I film con narrazione classica scritti dai registi, ad esempio *Qeysar* (Masoud Kimiai, 1348/1969); *Toghi* (Ali Hatami, 1349/1970); *Sadegh Korde* (Naser Taghvai, 1351/1972); *Khodahafezi Rafigh* (Amir Naderi, 1350/1971); "*Ragbar*" (Bahram Bayzai, 1351/1972); *Saz-e dahani* (Amir Naderi, 1352/1973); *Tangna* (Amir Naderi, 1352/1973); *Gavazn ha* (Masoud Kimiai, 1353/1974); *Sooteh-Delan* (Ali Hatami, 1356/1978). 3- I film moderni nati da un adattamento, come *Gav* (Dariush Mehrjuii, 1348/1969) adattato dalla storia di *Saedi*; *Shazdeh Ehtejab* (Bahman Farman Ara, 1353/1974), adattato dal romanzo *Shazdeh Ehtejab*di Houshang Golshiri; *Boof-e koor* (Kiumars Derambakhsh, 1353/1974), adattato dalla storia di *Hedayat*. Inoltre, ci sono film moderni e d'autore, ad esempio *Khesht o Ayeneh* (Ebrahim Golestan 1344/1965); *Yek Etefagh Sade* (Sohrab Shahid Sales, 1352/1974); *Moghol ha* (Parviz Kimiavi, 1352/1973); *Tabi'at-e bi jan* (Sohrab Shahid Sales, 1354/1974). [A. Gholamali, *op. cit.*, pp. 100-106].

opere letterarie.[726] In generale, la letteratura era qualcosa di speciale per questi registi e, secondo Shahnaz Moradi, per alcuni di loro l'adattamento letterario era un modo per conquistare la fiducia di quegli appassionati di cinema che la consideravano una forma d'arte.[727] Inoltre, come rivelano i film di questi registi, tutti questi cineasti erano il pubblico dei film intellettuali di spicco dell'epoca, tra i quali le opere cinematografiche dei maggiori registi italiani:

> Questa trasformazione, che viene interpretata nell'analisi dei ricercatori col nome di New Wave, ha diviso la storia del cinema iraniano in due parti: prima della New Wave, e dopo la New Wave. Certamente, quella che conosciamo come la New Wave in Iran è più influenzata dal flusso del neorealismo nel cinema italiano che dalla Nouvelle vague di Francia.[728]

> این تحول که در تحلیل‌های پژوهشگران به موج نو تعیر شده تاریخ سینمای ایران را ه دوبخش تقسیم کرد، قبل از موج نو و بعد از موج نو. البته کلاً آنچه در ایران به عنوان موج نو می‌شناسیم بیشتر تحت تأثیر جریان نئورئالیسم در سینمای ایتالیاست تا موج نوی فرانسه.

In merito all'impatto del cinema italiano, Hamid Naficy dice lo stesso:

> Neorealism has had a long and distinctive history in Iranian cinema. Some of the best filmmakers were influenced by its philosophical tenets and stylistic features, and domestic and foreign critics made much of the impact of Italian neorealism on Iranian authorial cinemas both before (New Wave) and after the revolution (art house cinema).[729]

Ma perché si verificò questo impatto?

La risposta a questa domanda riguarda le capacità del cinema italiano e le caratteristiche che governano il cinema iraniano. Kamran Shirdel ritiene che il fenomeno del cinema neorealista abbia tre aspetti principali: la tematica, lo stile e l'atteggiamento spirituale e morale. La tematica mette in evidenza le pene, le sofferenze e gli sforzi eroici della gente comune italiana, e al contempo lo stile abbatte tutte quelle decorazioni e abbellimenti del cinema di Hollywood, pur riuscendo ad avere una presa diretta sul pubblico grazie al messaggio

726 Mohammad Ali Fereshteh Hekmat, *Eghtebas dar sinema-ye iran (Adattamento nel cinema iraniano),* Teheran, Nashr Jame'ey-e No, 1390/2011, p. 33.

727 Shahnaz Moradi, *Barresi tatbighi shakhes tarin eghtebas hay-e adabi sinema-ye iran (Studio comparativo degli adattamenti letterari più significativi del cinema iraniano)*, la pubblicazione «Farabi», Il secondo ciclo, n. 4, 1388/2009, p. 30.

728 Ahmad Talebinejad 2016, Il giornale «Shargh», Quattordicesimo anno, n. 2747, 20/9/1395 (10/12/2016), p. 10.

729 Hamid Naficy, *Neorelism Iranian Style in Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, Edited by Saverio Giovacchini and Robert Sklar, University Press of Mississipi, 2012, p. 226.

semplice e chiaro. Tipica di questo cinema è anche un'espressione onesta e anticonvenzionale del dolore, chiara nel design dei volti e dei personaggi. Questo atteggiamento spirituale può essere visto chiaramente nell'apertura di un tono critico coll'intento di affrontare gli acuti problemi sociali della società italiana dell'epoca.[730] Hamid Naficy cita la definizione di Georges Sadoul sui personaggi del cinema neorealista italiano durante l'epoca di quel movimento filmico (il dopoguerra) e ha esaminato le sue regole, riprendendo a sua volta il libro "*Italian film in the Light of Neorealism*" di Millicent Marcus:

> formation of a set rules (location shooting, long takes, invisible style of filming and editing, predominance of medium and long shots, use of contemporary true-to-life subjects, open-ended plots, working-class protagonists, nonprofessional cast, vernacular dialogue, implied social criticism).[731]

Ovviamente la corrente del Cinema Diverso, a differenza dell'Italia, non si verificò nel periodo immediatamente successivo alla guerra, e venne seriamente nutrita in concomitanza con lo sviluppo del Paese. Quindi i cineasti iraniani non realizzavano i propri film nelle rovine lasciate dalla guerra, ma piuttosto nelle rovine di ciò che non era ancora stato toccato dall'ammodernamento. Questi registi, che erano pubblico dei film italiani, avevano due caratteristiche:

1. Possedevano la capacità di comprendere i temi di interesse dei grandi cineasti italiani, coi quali potevano instaurare confronti.
2. Possedevano un senso critico nei confronti dei problemi sociali dell'Iran e dell'epoca.

I registi di questa corrente, per via della crescita economica del Paese, erano in grado di studiare sia all'estero che in Iran, e la loro educazione li collocava nella nuova classe media. Questo giocava un ruolo nel fatto che questi registi possedevano una maggiore capacità di comprendere i problemi affrontati dagli intellettuali del mondo rispetto agli altri registi persiani:

> La generazione dei registi del Cinema Diverso ha avuto una conoscenza profonda dall'arte cinematografica, essi erano fortemente influenzati dalla letteratura contemporanea iraniana, con la quale avevano una profonda relazione.[732]

730 Kamran Shildel, *Neorealism Chist? Tarikh ejmali sinema-ye neorealism italia (Cos'è il neorealismo? La storia del cinema neorealista italiano)*, Tehran, Agah, 1395/2016, pp. 17-19.

731 H. Naficy, *op. ci*t., p. 226.

732 Islamic Repaublic News Agency (Irna), *Rishe hay-e moj-e noy-e sinema-ye iran (Le radici della New Wave iraniano*), 21/04/1395 (11/7/2016), [https://article.irna.ir/fa/NewsPrint.aspx?ID=9214].

نسل سینماگران موج نو شناخت عمیق‌تری از هنر سینما داشتند و به‌شدت متـاثر از ادبیـات معاصـر ایـران بودنـد چنان‌کـه می‌توان شاخصـه اصلی سینمای موج نو در ایران را در ارتباط عمیقش با ادبیات معاصر درک کرد.

Registi come Ghaffari, Golestan, Mehrjui, Shirdel, Hatami o Kimiai in quegli anni erano gli iniziatori di una corrente di film diversi, e in confronto agli altri registi del cinema popolare che negli anni prima della rivoluzione, sotto la pressione della censura imposta dai governanti di quell'epoca, si erano limitati a trattare temi bassi e banali, essi brillavano luminosi come stelle.[733]

3.5.1.1- Una breve descrizione dei registi (Ghaffari, Golestan, Mehrjui, Kimiai, Karimi, Shirdel e Hatami)

Ghaffari, che fu definito l'iniziatore del cinema realista in Iran, completò la sua istruzione secondaria in Francia e in Belgio, e poi studiò legge e letteratura. Egli ha lasciato una preziosa eredità per il cinema iraniano con l'istituzione del centro cinematografico dell'Iran e nei campi della critica cinematografica, della storia del cinema iraniano, della realizzazione di film, dell'insegnamento cinematografico e nella gestione culturale[734]. Ghaffari, grazie alla collaborazione con Henry Langolar (che fondò la Cineteca di Parigi nel 1936), comprese a fondo il significato del cinema.[735] La prima comparsa di un film iraniano a Cannes fu quella di *Shab-e Quzi*, nella Settimana della Critica del festival del 1964.

Ebrahim Golestan è stato un altro regista con un ruolo significativo nel plasmare questa corrente, realizzando il film *Khesht o Ayeneh* (*L'argilla e lo specchio*). Si è anche distinto nel cinema iraniano grazie alle sue attività nel campo della scrittura e della familiarizzazione delle lingue straniere. Secondo Perviz Jahed, il cinema intellettuale iraniano con lui ha trovato un'identità. Attraverso le sue storie, i suoi articoli, le sue traduzioni, i suoi documentari e i suoi film, Golestan ha sortito un'influenza profonda e innegabile sul cinema iraniano.[736] Nel 1340/1961 il primo premio internazionale (medaglia di bronzo nella categoria dei

733 Antonia Shoraka, *Sinemay-e iran, Sinemay-e italia: noghat talaghi (Il cinema iraniano, il cinema italiano: i punti di raggiungersi*, La rivista «Pol-e Firuzeh», n. 16, Teheran, 1384/2005, p. 94.

734 La Gestione Culturale del Festival delle Arti di Shiraz è stata una delle attività più importanti di Farrokh Ghaffari. Gli eventi artistici di questa celebrazione furono molti e variegati, con la partecipazione di gruppi che misero in scena esibizioni musicali e teatrali occidentali, iraniane e iraniane tradizionali. [Parviz Jahed, *Az sinematek Paris ta kanone film Teheran (DalLa Cinémathèque française alla Centro dei film a Teheran)*, Teheran, Nashr Ney, 1393/2014, p. 35].

735 Ivi, pp. 10- 12.

736 Parviz Jahed, *Neveshtan ba Dorbin: Goftego ba Ebrahim Golestan (Scrivere con la cinepresa: Intervistà con Ebrahim Golestan)*, Tehran, Akhtaran, 1384/2005, p. 17.

documentari al XXVI Festival del Cinema di Venezia) fu vinto dall'Iran per il suo breve film-documentario *Yek Atash* (*A Fire*). Nel 1342/1963, con il documentario *The Hills of Marlik*, egli riuscì ad aggiudicarsi il Leone d'Oro per il miglior film etnico-geografico.

Darioush Mehrjui'i[737] fu uno dei maggiori registi di questo cinema, e fu sempre al centro dell'attenzione dei critici cinematografici e di innumerevoli articoli.[738] Viaggiò negli Stati Uniti nel 1338/1959, laureandosi in Filosofia all'Università della California. Dopo essere tornato in Iran entrò per la prima volta nei cinema con la produzione di *Almas 33* (1346/1967), che fu però un fallimento commerciale. Egli tornò quindi alle proprie origini naturali e realizzò il suo secondo, *Gav* (*The Cow*, 1979), che è noto come il confine decisivo tra cinema convenzionale e non convenzionale. Il film ha un'ambientazione rurale, e questa volta raccolse un consenso positivo generale.[739] Il primo film di Mehrjui'i era stato creato, a ben vedere, quando il nuovo cinema giovane non aveva ancora trovato un proprio posto, era basato sulla logica commerciale del cinema iraniano dell'epoca, ed era una sorta di mezza copia di un film di James Bond, filone che all'epoca affascinava il pubblico iraniano.[740] Quando il suo secondo film, *Gav*, fu mostrato non ufficialmente al Festival di Venezia del 1350/1971, attirò l'attenzione di tutti. Il successo di questo film si ripeté ad altri festival, ed Ezatollah Entezami ricevette il Silver Hugo Award come Miglior Attore al 7° Chicago Film Festival. Sempre prima della rivoluzione, Mehrjui'i partecipò al Festival di Parigi con *Dayere-ye Mina (The Cycle*) nel 1977, e nel 1349/1970 gli fu conferito il premio speciale dalla giuria del Festival del Cinema di Mosca per un'altra sua pellicola, *Aghaye Halou (Mr. Halou)*.

Massoud Kimiai, un altro importante regista che produsse varie pellicole ascrivibili a questa corrente[741], tra cui *Qeysar*, non possedeva un'educazione accademica, ma aveva piuttosto

737 Il suo cinema deriva dall'adattamento cinematografico della filosofia, di cui egli fu grande studioso. Il suo primo film, *Gav*, fu un adattamento da una delle storie di *Azadaran Bayal* (لَبَب عزاداران), di Gholamhoseyn Sa'edi. Questa storia, che si basa su aspetti sociali ed economici, con la narrazione del film di Mehrjuii aveva assunto una tinta filosofica. Tra le sue opere adattate per il grande schermo si può ricordare anche il film *Aghaye Halou* (1349/1971), basato su un'opera teatrale di Ali Nasairian. La vita e le questioni familiari sono gli elementi principali dei film di Mehrjui, perciò la specialità della sua arte stava nell'adattamento del film dalle storie e dalle opere. Mehrjui sceglieva le storie che erano vicine alle sue convinzioni, ma vi apportava alcune modifiche, mutando alcuni aspetti per avvicinarli alla società iraniana. [A. Gholamali, *op, cit.*, p. 92].

738 Hamid Bagheri, *Sinema-ye Mehrjui va Jung Yong-hwa (Il cinema di Mehrjui e di Jung Yong-hwa)*, Teheran, Hermes, 1395/2016, p. 1.

739 Abbas Baharlo, *100 chehrehe sinema-ye Iran (100 figure del cinema iraniano*), Teheran, Ghatreh, 1393/2014, p. 104.

740 Naser Zeraati, *Naghd asar D. Merjui (Revisione delle opere di Dariush Mehrjui)*, Teheran, Hermes, 1389/2010, p. 56.

741 Kimiai nei suoi film si focalizzò sui temi dell'amicizia, della vendetta, dell'onore, delle classi sociali più povere e della critica allo Stato. I film di Kimiai sono incentrati sulla sceneggiatura, la narrazione è lineare e lo stile narrativo è classico. I dialoghi sono il maggiore punto di forza delle sue opere, ai quali viene

imparato l'arte cinematografica dal cinema stesso. Aveva cominciato come assistente di Samuel Khachikian e Jean Negelesco, e poi aveva girato film propri. Come è stato spesso detto, *Qeysar* era un film realizzato con gli strumenti del Film Farsi ma antitetico ad esso, proseguendo sulla strada tracciata da *Shab-e Quzi* (di Ghaffari) e *Khesht o Ayneh* (di Ebrahim Golestan). Tra i riconoscimenti internazionali di questo regista, egli fu premiato come Miglior Regista al Festival di Ghahereh per *Safar-e Sang (Rock Travel*) nel 1357/1978.

Nosrat Karimi si diplomò al Conservatorio di Tehran nel 1320/1941, si trasferì a Praga nel 1332/1953 e completò un percorso di studi di cinque anni, laureandosi in regia cinematografica nel 1338/1959. In Italia egli lavorò come doppiatore persiano di film per un breve periodo, per poi tornare in Iran ed essere assunto dal Ministero della Cultura e dell'Arte. I film di Karimi, e in particolare *Doroshkeh-chi (The Carriage Driver*, 1350/1971), nonostante i loro punti di debolezza rappresentano le vere situazioni di vita che si venivano a creare in quell'epoca, e furono chiaramente influenzati dal periodo che egli trascorse in Italia e dalle influenze esercitate dai temi e dalle tecniche del Neorealismo. Abbas Baharloo nel proprio libro *100 figure del cinema iraniano* racconta l'aneddoto secondo cui una volta Vittorio de Sica gli raccomandò di cercare di non farsi mai influenzare dal cinema di altri Paesi.[742] *Doroshkeh-chi* fu accolto bene dal pubblico, riflettendo la generale accettazione di questo genere cinematografico (la commedia) e l'attenzione particolare del pubblico generalista di quegli anni in Iran verso le pellicole influenzate dalle commedie italiane. A questo proposito, Nosrat Karimi afferma:

> Le visioni del film *Doroshkeh-ch*i aumentarono il secondo venerdì (dalla sua uscita), e divenne necessario continuare a proiettarlo per la seconda settimana; dopo quattordici giorni, il cinema "Kasra" decise di mantenerlo in palinsesto per due mesi.[743]

> نمودارفروش فیلم درشکه چی تا دومین جمعه [اکرانش] سیرصعودی داشت و نمایش آن اجبارا بـه هفتـه دوم کشـید و پس ازچهارده روز، سینما کسری نمایش آن را تا دو ماه ادامه داد.

Kamran Shirdel è un altro regista che completò i suoi studi cinematografici in Italia. È una delle persone la cui influenza sul cinema documentario iraniano è innegabile. Shirdel si laureò in cinema presso il Centro per il cinema sperimentale di Roma e lavorò come critico e traduttore del cinema neorealista italiano. Figurano anche molti documentari tra i suoi lavori,

---

conferita un'espressività simbolica grazie alle conoscenze letterarie e poetiche del regista. [A. Gholamali, *op. cit*., pp.88-89].

742 A. Baharloo, *op. cit*., p. 68.

743 Nosrat Karimi, *Doroshke-chi (Il cocchiere)*, Teheran, Nashr Mitra, 1383/2004, p. 27.

tra i quali per l'epoca presa in esame da questa tesi si può citare *On Shab ke Baron omad (The Night It Rained*, 1347/1968). Negli ambienti cinematografici, e specialmente al terzo Festival del Cinema di Tehran (si veda la sezione dedicata al Festival del Cinema di Tehran), egli fu molto apprezzato e vinse il premio per il miglior cortometraggio. *Sobh-e Rooz-e chaharom* (1972) fu la prima ed ultima esperienza di Shirdel con i film di finzione, e fu creato con lo scopo di essere un tributo al film del 1960 *Fino all'ultimo respiro* di Jean-Luc Godard. Questo film vinse anche i premi per il Miglior Attore e la Migliore Colonna sonora al Festival di Sepaas (un festival del cinema pre-rivoluzione esclusivamente dedicato al cinema iraniano).[744] Ali Hatami è una delle figure principali di questo cinema, e ha rivestito un ruolo preminente nel suo progresso. Questo eccezionale regista, che attirò l'attenzione per via del suo stile di scrittura dei dialoghi e della sua attenzione ai temi tradizionali dell'Iran, scrisse la sua prima sceneggiatura completa *Hemase eshghi shab-e Jomeh (The Night's Epic of Friday Night*) nel 1346/1967, che Hajir Darioush trasformò in un cortometraggio. Hatami rappresentava sempre la vita contemporanea in Iran, ma con un tono tradizionale. Linguaggio e tono nelle opere di questo regista rivestono un ruolo di primo piano, non esistendo solo per arricchire il lavoro drammatico, ma vanno a costruire le identità dei suoi personaggi di fantasia. Come racconta nel suo libro Abbas Baharloo riportando direttamente quanto detto dallo stesso Hatami, all'epoca della preparazione di *Sooteh-Delan* (1356/1977) tutti si attenevano a determinate mode in relazione alle tradizioni, alla poesia, alla narrazione, al teatro, alla musica, ma lui non voleva seguirle a sua volta.[745] Il suo interesse per la cultura e la tradizione popolare nacque dalla sua attenzione all'osservazione della realtà; Hatami fu premiato dalla giuria speciale del Festival di Tashkent nel 1978 per questo film. Nel frattempo, Ali Hatami impiegava agenti italiani per le decorazione in una serie televisiva e per il make-up del film *Sooteh-Delan*.[746] (Informazioni sulla presenza di registi nei festival dal libro di Mohammad Atiabi)[747]

744 A. Baharloo, *op. cit.*, p. 150.

745 Ivi, p.114.

746 Ali Hatami, regista e intellettuale del cinema "New Wave", aveva sempre desiderato costruire una "Cinecittà iraniana" (*shahrak cinemaie ghazali*): la costruzione della "Cinecittà iraniana" fu progettata dal famoso scenografo italiano Gianni Quaranta. Per costruire questa "Cinecittà iraniana", Hatami finalizzò l'accordo con le autorità televisive iraniane e poi andò in Italia portandosi dietro alcune fotografie e documenti. [A. Baharlo, *Majmoe Yad: Ali Hatami (Memorie complete: Ali Hatami), op.cit.,* p.51]. Inoltre, nella "Cinecittà iraniana" vennero registrati svariati film e serie televisive, ma essa fu utilizzata per la prima volta da Ali Hatami in qualità di regista della serie televisiva "Hezar Dastan".

747 Cfr., Mohammad Atiabi, *25 sal Sinema-ye iran va javayez va houzor bein- al- melali* (*dei 25 anni di cinema iraniano e premi e presenza internazionale),* Teheran, Farabi, 1383/2004, pp. 19- 20.

3.5.1.2- L'approccio critico di questi registi ai problemi sociali

Questi cineasti vivevano in una società di un Paese che non raggiungeva le condizioni di stabilità a causa del percorso di sviluppo dipendente, che si realizzava in modo eterogeneo e squilibrato. Questo provocava problemi sociali e disuguaglianze, e i registi, che riflettevano la vita e le circostanze di questa società, creavano film che potrebbero essere letti come indicatori dell'impatto (nello stile e nella forma) del cinema neorealista in Italia. I film del Cinema Diverso presentavano temi per nulla saturi nel mercato cinematografico iraniano. In effetti questo era un cinema che guardava alla vita dal punto di vista realista. Più recentemente è stato menzionato che la mobilità sociale e lo status di classe sociale erano comuni tra i cineasti popolari, mentre i registi del Cinema Diverso miravano alla superiorità tecnica e tematica, collocando così questo cinema in un solco preciso. In effetti questo cinema era uno dei fattori di sviluppo culturale e intellettuale tra le giovani generazioni; si pensi a *Gav* (Darioush Mehrjui, 1348/1969), *Aramesh dar Hozor Digaran* (Naser Taghvai, 1349/1971)**,** *Tabi'at-e bi Jan* (Sohrab Shahid Sales, 1354/1975), *Tangna* (Amir Naderi, 1352/1973) e gli altri film.[748] Alcuni di questi film durante l'oppressione politica e sociale si avvicinarono al simbolismo, per sottrarsi all'espressione manifesta, tanto che questa tendenza avrebbe avuto seguito nella storia cinematografica iraniana, di cui possono essere un esempio *Shahr-e ghesse* di Manuchehr Anvar (1351/1972) e *Gharibeh va Meh* di Bahram Beyzai (1352/1973). Tutti questi film si avvalsero di una qualche forma di simbolismo per immaginare e criticare il sistema sociale e politico.[749] La devastazione economica ed etica del Paese era un altro argomento per alcuni dei registi del Cinema Diverso, per cui la loro attenzione era sulla distruzione dei valori e delle istituzioni culturali importate dagli occidentali o dagli iraniani occidentalizzati. I film *Reza Motori* (Masoud Kimiai, 1349/1970), *Baluch* (Masoud Kimiai, 1351/1972), *Moghol ha* (Parviz Kimiavi, 1352/1973) e *Ok Mister* (Parviz Kimiavi, 1357/1979) sono tutti esempi di un cinema che sta denunciando la corruzione esistente e critica la società fantoccio creata da Mohammad Reza Pahlavi.[750]

Alcuni critici rinominarono questo movimento cinematografico eterogeneo (il Cinema Diverso) la New Wave del cinema iraniano, rintracciando somiglianze e differenze con le

748 Ahmad Talebinejad, *An nasl sarkesh: Neghahi be karname moj-e no-ey hay-e sinemay-e iran* (*Quella generazione canaglia: Uno sguardo al risultato della new wave del cinema iraniano*), La rivista «Farabi», n. 50, Teheran, zemestan 1382/ inverno 2003, pp. 61-62.

749 M. Amani, *op. cit.*, p.11.

750 Ahmad Mirehsan, *Baztab jame-eye madani ma dar film hay-e irani* (*Riflessione della nostra società civile nei film iraniani*)*,* La rivista «Farabi», n. 41, 1380/2001, p. 62.

correnti cinematografiche già canonizzate (ad esempio la Nouvelle vague o il Neorealismo italiano). Stando a Mehrzad Danesh, è chiaro che questa forma di cinema iraniano era la risposta naturale ai Film Farsi (un cinema di evasione dalla realtà)[751]: i cineasti del Cinema Diverso iraniano però non perseguirono tutti la stessa via questi registi non avevano un manifesto, non discutevano insieme (come i critici-cineasti "Caye Doo" di Francia) e non si riconoscevano in una stessa scuola artistica. In realtà il loro punto in comune era la volontà di affrontare la tendenza dominante del Cinema popolare "Film Farsi".[752]

In aggiunta a questo, come notato in precedenza, il miglioramento delle condizioni e la crescita della società contribuirono a far sì che questi registi avessero una migliore comprensione del mondo moderno e del cinema: i registi del Cinema Diverso (che erano il pubblico del cinema italiano) conoscevano bene le regole del cinema, e questo fu un fattore nel cambiare l'atteggiamento nel cinema iraniano da non dare per scontato, perché prima di allora in Iran non esistevano regole cinematografiche in relazione alla sceneggiatura o alla narrazione:

> I componenti della New Wave del cinema iraniano imparavano guardando film, e quello che desideravano era ripetere quanto imparavano.[753]
>
> موج نویی ها [سینمای ایران]، با فیلم دیدن، آموخته بودند،و آنچه می‌خواستند درواقع، یک جوردرس پس دادن بود.

Tuttavia, nello stesso cinema, ciascuno dei registi ebbe intuizioni proprie, dettate dal personale punto di vista, perciò fu la logica della narrazione a distinguerli.[754] Ad ogni modo, una corrente o un'ondata cinematografica ha una struttura coerente con un obiettivo, mentre la nuova ondata del Cinema Diverso iraniano era un universo eterogeneo, costellato da vari registi che hanno realizzato film diversi.[755] In effetti, come scrisse Jahed, in una frase si può dire che:

> Gli sforzi di alcuni dei cineasti iraniani più competenti e ben informati per produrre opere

751 I film del cinema iraniano prima dell'emergere della New Wave, per mezzo di storie semplici e lineari tratte dagli elementi esistenti nella vita normale delle strade, producevano film dai contenuti superficiali. Quella che è stata chiamata la New Wave del cinema iraniano sorse circa un decennio dopo la celebre Nouvelle vague francese. [Mehrzad Danesh, *Sarnevesht filmsazan moj noo* (*Il destinto dei registi della new wave*), Il giornale «Etemad Melli», n. 977, 4/5/1388 (26/7/2009), p. 11, [http://www.magiran.com/ppdf/nppdf/5061/p0506109770111.pdf].

752 Mohsen Azarm, *Yek ettefagh sadeh* (*Un semplice avvenimento*), Il giornale «Etemad Melli», n. 977, 4/5/1388 (26/7/2009), p. 11, [http://www.magiran.com/ppdf/nppdf/5061/p0506109770111.pdf].

753 *Ibidem.*

754 M. Danesh, *op. cit.*, p. 11.

755 A. Gholamali, *op. cit.*, p. 80.

diverse prima della rivoluzione iraniana non erano ben collegati al flusso cinematografico dominante di quel epoca in Iran.[756]

تلاش درخورتوجه تعدادی از سینماگران آگاه ومتفکر سینمای قبل از انقلاب ایران درجهت تولید آثاری متفاوت، ربطی به جریان مسلط و غالب سینمای ایران درآن روزگارندارد.

Negli anni il Cinema Diverso si è poi adattato al tessuto della società iraniana, adeguandosi ai contesti culturali, illustrando i problemi sociali che sarebbero emersi successivamente e trasformandosi in un cinema influenzato dagli eminenti cineasti italiani e dalla corrente neorealista italiana, gettando le basi per la successiva generazione del cinema iraniano post-rivoluzionario, che se ne dichiarò erede.

3.6- Conclusione

L'obiettivo principale del Capitolo è rispondere alle domande chi parla? Cosa ha detto? Attraverso quale canale? A chi? Che impatto ha?

Per rispondere alle domande il cinema italiano ha ispirato il cinema iraniano: per il cinema popolare il pubblico iraniano e i registi iranini, anch'essi pubblico a loro volta, volevano vedere e continuare la stessa via dei film italiani, per questo i produttori hanno cercato di copiare i temi del cinema popolare e di continare le coproduzioni col cinema italiano. Nel caso del cinema intellettuale invece i registi intellettuali si sono ispirati perchè volevano realizzare un cinema diverso rispetto dal cinema popolare.

Per queste ragioni, nel corso di questo Capitolo sono stati analizzati e distinti due filoni principali presenti nel panorama del cinema iraniano ai fini di comprenderne il gusto, le aspirazioni e l'immaginario: il cinema popolare ed il cinema intellettuale. Gli spettatori di classe medio-inferiore accolsero favorevolmente il cinema popolare, caratterizzato per la maggior parte da film commedie, mentre il pubblico di classe medio-alta parve apprezzare maggiormente il cinema intellettuale e artistico.

Di fatto il cinema iraniano riprende la sua vita negli anni '50 in seguito ai film realizzati da Esmail Koushan: film come *Sharmsar* (*"Vergogna"*) nel 1329/1950 e *Mastie eshgh* (*"Ubriaco d'amore"*) nel 1330/1951 inaugurarono una nuova epoca per l'industria cinematografica iraniana. Queste pellicole vennero rinominate Film Farsi ed ottennero un grande successo da parte del pubblico di massa. Lo stile Film Farsi mescolava gli influssi

756 P. Jahed, *op. cit*., p. 46.

occidentali provenienti dai film Western a gli *happy endings* tipici dei film indiani. I temi sentimentali così come la presentazione di personaggi ai margini della società come vagabondi, ladri o giocatori d'azzardo ne componevano la trama. Nell'intento di riflettere i desideri del pubblico di massa, altro tema sviluppato dai Film Farsi era il racconto di amori semplici e infantili oppure invertire la relazione tra poveri e ricchi. Negli anni Settanta sorse la New Wave (Cinema Diverso): un genere cinematografico in cui l'identità sociale di giovani registi si espresse nella produzione di opere creative. Questa nuova generazione di cineasti, seppe caratterizzare la propria identità sociale incontrando il gusto di un pubblico colto.

All'interno del cinema popolare considerato nel Capitolo ci sono state due tendenze: la prima copiare i temi dei film italiani, l'altra il desiderare, da parte dei produttori iraniani, le coproduzioni con il cinema italiano. Diversamente il cinema intellettuale ed i suoi registi, per colta capacità di capire il mondo esterno, si sono ispirati al cinema Neorealista italiano. Di fatto il cinema italiano ha portato un messaggio nuovo: ispirazione ai registi intellettuali, temi che portassero spettatori nelle sale cinematografiche e maggiori finanziamenti ai produttori popolari.

Ad ogni modo i temi dei film popolari italiani trovarono l'attenzione dei produttori iraniani perché da un lato il pubblico iraniano mostrava gradire la visione di questi film, dall'altro lato i film popolari italiani fornivano i materiali già pronti per registi e produttori di Film Farsi nell'intento di aumentare i profitti. Tornando alle copruduzioni, dato il successo di pubblico iraniano rispetto al cinema popolare italiano, gli intenti principali dei produttori iraniani erano entrare nel mercato internazionale e vendere di più i loro film. Nel caso dei giovani registi intellettuali iraniani, il Neorealismo italiano ha costituito un'attrattiva in ragione del suo essere importante evento cinematografico internazionale e per il suo messaggio intellettuale. Infatti questi giovani registi iraniani, in ragione della loro conoscenza del mondo estero, hanno trovato un panorama a cui poter ispirarsi. Inoltre gli eventi dei Festival di Theran hanno portato uno spazio nuovo per il pubblico e ai registi iraniani una conoscenza piú ampia del cinema internazionale, in particolare il cinema italiano.

Inoltre in questo Capitolo è stato dedicato uno spazio alla presenza di due grandi registi italiani già molto famosi in Iran: l'uno Bernadro Bertolucci, grazie alla strategia di ENI, e l'altro Pier Paolo Pasolini, perché grazie alla testimonianza del suo assistente iraniano, M. Jafari, ha portato una grande lezione per il cinema iraniano.

Conclusione

Entrando nel merito del cinema iraniano appaiono evidenti le influenze italiane nell'eterogeneità dei film iraniani, fossero essi pellicole popolari o d'autore. Le ragioni per spiegare questo fenomeno sono molteplici, alcune a volte diverse, ma complementari e in grado di ridare coesione al quadro d'insieme.

Come è stato analizzato nella tesi, la creazione dello Stato-nazione moderno (che con l'inizio del primo Pahlavi è entrata in una fase nuova), il rapporto commerciale dipendente dal petrolio e i risultati dei derivati del petrolio che hanno accelerato l'urbanizzazione del Paese Iran, sono i motivi principali per l'espansione della relazione bilaterale tra i due paesi: il focus di questo trattato si traduce sul cinema. Senza nessun dubbio il cinema iraniano ha subito maggiormente l'influsso dal cinema italiano, più di quanto il cinema italiano sia stato condizionato da quello iraniano. Di fatto, tornando a ciò che è stato detto riguardo alla creazione dello Stato-nazione, con l'inizio dell'era Pahlavi I nacque appunto un governo moderno, che per la prima volta avviò il Paese lungo la via dello sviluppo. I primi passi verso la realizzazione di una sovranità ed identità nazionale con un singolo centro politico per l'intero Paese e l'eliminazione delle minacce interne ed esterne (la presenza di diverse etnie in un unico stato comporta il dover risolvere varie questioni etniche e il garantire la lealtà delle singole etnie nei confronti del centro politico), sono il frutto dell'opera che il regno di Pahlavi I intraprese nel 1925. Per consolidare il proprio potere Reza Shah iniziò dal creare un nuovo esercito, sostenere la corte e istituire una burocrazia statale, così che per la prima volta dall'epoca safavida ci fossero un governo un sistema legislativo e una forza militare in grado di controllare la società.[757]

Ad ogni modo, grazie a Reza Shah, l'Iran entrò in una nuova posizione di avvicinameto ai Paesi già modernizzati. Infatti l'esercito moderno fu cardine del nuovo regime di Reza Khan, con un budget annuale rincarato più di cinque volte dal 1925 al 1941. Per consolidare il potere politico centrale, Reza Shah sconfisse le tribù ribelli, disarmò le bande armate sparse per il paese, oltre a collocare le genti nomadi in villaggi. A ben vedere, le politiche applicate alle tribù erano completamente legate al vecchio desiderio di tramutare un impero multietnico in un singolo Stato con un singolo popolo e una singola lingua, una cultura e un potere politico. Reza Shah, in defintiva, prese provvedimenti per modernizzare il Paese in modo da poter

757 A. Molaie, A. Azghandi, *op. cit.*, p. 141.

stabilire fabbriche di proprietà statale, reti di comunicazione e banche di investimento. Egli cercò anche di eliminare le forze religiose e l'influenza del clero sulla società, ragione per cui ridusse il numero di ecclesiastici in parlamento, in modo che passassero da 24 nella quinta legislatura a 6 nella sesta. Tra gli altri suoi obiettivi c'era la modernizzazione del sistema amministrativo del Paese, l'abolizione dell'immunità diplomatica per gli europei e il trasferimento del diritto di stampare banconote alla Banca nazionale dell'Iran, prima di competenza dell'ufficio telegrafico iraniano (precedentemente di proprietà dell'Indo-European Telegraph Company), e l'attuazione di alcune riforme (anche se di stampo occidentale) nella sfera sociale.[758]

Ovviamente non tutto l'operato di Reza Shah si concluse positivamente; uno dei suoi fallimenti fu non riuscire a ridurre l'influenza dell'AIOC. Contemporaneamente alle azioni correttive di Reza Shah e al suo bisogno di introiti petroliferi per far progredire la sua politica, nel 1932 egli abolì l'accordo con la Darcy Oil, ma tempo un anno fu costretto a firmare con essa un nuovo contratto a causa delle pressioni britanniche. Al tempo di Reza Shah il reddito principale dello Stato proveniva dalle tasse, ma le cose cambiarono durante il periodo di Mohammad Reza. Giunto al suo turno della gestione del Paese, Mohammad Reza ha continuato la via del cambiamento dell'Iran: con lui ha inizio la cosiddetta seconda fase di modernizzazione. In questo nuovo scenario il petrolio ha giocato un ruolo importante, perché la sua nazionalizzazione e le entrate petrolifere nel budget del Paese, hanno accelerato il processo di Occidentalizzazione dell'Iran. A conferma di quest'ultima è bene notare, grazie ad un recente studio di Abbas Mosalinejad, Hossein Shikhzadeh, pubblicato nella Rivista trimestrale «Siasat», vol. 43, n. 4, 1392/2013, p. 24, e a titolo *Nagh naft dar tose eghtesadi Iran (Il ruolo del petrolio nell'economia iraniana)*, che la quota del petrolio crebbe costantemente quando entrò per la prima volta nel budget del governo. Difatti, fatta eccezione per i soli anni dell'amministrazione di Mossadeq, quando il budget venne calcolato senza tenere conto degli introiti petroliferi, per l'Iran il petrolio ha costituito la fonte di guadagni in valuta estera più importante, e il settore petrolifero ha fornito un importante contributo al PIL nazionale. Per comprendere il ruolo del petrolio nell'economia iraniana, basti pensare che il reddito nazionale crebbe di 10 volte nell'arco di 15 anni, come scrive Katouzian:

> Se consideriamo 1 dollaro pari a 75 rial, il PIL del paese è passato da 4'323 milioni di dollari nel 1342/1963 a 49'365 milioni di dollari nel 1357/1978.»[759]

758 E. Abrahamnian, *op. cit.*, pp. 169-179.

759 M. A. H. Katouzian, *Eghtesad Siasi dar Iran az mashrote ta payan selsele Pahlavi (Economia politica*

اگرنرخ تبدیل ریال بـه دلار را ثـابت و برابـر 75 ریال فـرض کـنیم، این بـدان معناسـت کـه تولیـد ناخـالص ملی از 4323 میلیون دلار در سال 1342 به 49365 میلیون دلاردرسال 1357 رسید.

Inoltre, il petrolio rappresentava il 12,3% del PIL [Il Prodotto Interno Lordo (abbreviato PIL) misura in un dato periodo di tempo il valore di mercato aggregato di tutte le merci finite e di tutti i servizi prodotti in una nazione.], nel 1962-63, e il 18% nel 1967-68. Nell'anno 1972-73, questa cifra arrivò al 50,6%.[760] Questi introiti in valute estere arrivarono per la prima volta nel primo anno di estrazione del petrolio:

> I ricavi petroliferi dell'Iran nel primo anno sono stati di circa mezzo milione di dollari, mentre, per via della crisi energetica e dell'aumento dei prezzi del petrolio tra gli anni 1973 e 1975, grazie alla vendita di 5,9 miliardi di barili di petrolio il reddito dell'Iran è salito a 43 miliardi e 500 milioni di dollari.[761]
>
> درآمد حاصل ازنفت ایران درنخستین سال استخراج و صـدورنفت حـدود نیم میلیـون دلار بـود، حـال آنکـه براثـر بحـران انرژی وافزایش افزایش قیمت نفت رقم درآمد ایران بین سالهای 1973-1975 بـا فـروش 5/9 میلیـارد بشـکه نفت بـه 43 میلیاردو 500 میلیون دلار بالغ گردید.

Nello scenario della modernizzazione voluta da Pahlavi II il cinema divenne l'emblema del divertimento, in grado di far trascorrere per pochi Rial ore di svago e divertimento a persone che stavano esperendo le difficoltà dell'instabilità politica e lo strascico di paradossi che la modernizzazione imponeva. Dopo il colpo di Stato contro Mossadeq, patrocinato dagli USA, al calo delle libertà politiche corrispose un aumento delle libertà sociali; sempre secondo la politica di sviluppo filo-occidentale, la popolazione per dimenticare le restrizioni subite vestiva i panni dello spettatore e affollava i tanti cinema che gradualmente avevano conquistato Teheran. Ecco spiegato il successo del cinema popolare italiano in Iran, l'unico oltre lo statunitense, a creare una sorta di filiera dell'esportazione nel Paese, pur non avendo compagnie di distribuzione *in loco*. Gli spettatori iraniani amavano il cinema popolare italiano, sopratutto quello drammatico e quello comico, perché veicolava storie che, seppur semplici, avevano il potere dell'identificazione. Gli spettatori chiedevano sogni e speranza, svago e divertimento, eroismo ed erotismo, e tutto questo il cinema italiano e statunitense offriva loro.

Tornando all'analisi sul rapporto bilaterale tra Iran e Italia, come già accenato, fu ancora il petrolio (un materiale fondamentale per fabbisogno dell'industria considerato dei poteri

dell'Iran, dalla Rivoluzione costituzionale persiana alla fine della monarchia di Pahlavi), op.cit., p. 301.

760 Ivi, p. 302.

761 I. Zoghi, *op.cit*., p. 310.

internazionali)[762] un oggetto principale per l'espansione delle relazioni bilaterali: quest'ultimo con la presenza dell'ENI nel mercato petrolifero ha accelerato anche i rapporti culturali e in particolar modo cinematografici. É bene notare che su questo commercio petrolifero è stato realizzato un bel documentario: Bernardo Bertolucci fu incaricato dall'ENI di realizzare un documentario che testimoniasse gli investimenti economici e culturali dell'azienda nelle antiche terre persiane, così nacque *La via del petrolio,* che con una misurata poeticità e rispetto della memoria del luogo coniugava l'idea moderna di intervento statale e privato col fine del miglioramento sociale.

Un altro fattore decisivo nella costruzione di ponti comunicativi fra i due paesi fu il buon operato della diplomazia pubblica, che si inseriva sia nel solco antico di rapporti millenari (cfr. impero romano-impero persiano e Venezia-via della seta) sia nell'ottica moderna dell'allineamento al blocco capitalistico occidentale capeggiato dagli Stati Uniti: essendo entrambi Paesi marginali dal Centro (secondo la teoria del Sistema mondo di Wallerstein), seppur con delle differenze, Italia e Iran si riscoprirono vicini e decisi ad improntare una relazione non totalmente dipendente dal centro attorno cui gravitavano. L'Iran era in una posizione fondamentale nella Guerra Fredda e gli americani non potevano di certo correre il rischio di vedere perdere l'influenza in una zona strategica come il Medio Oriente a discapito del nemico sovietico, perciò lasciarono sempre la libertà di relazioni diplomatiche straniere. Non si dimentichi poi, che durante il colpo di Stato contro Mossadeq lo Scià trovò rifugio

762 Con l'impulso globale alla crescita e allo sviluppo, il petrolio iniziò ad essere considerato un fattore fondamentale per l'industria:

«A seguito dello sviluppo di macchinari e della nascita di motori che utilizzavano il petrolio, una forma di carburante più economica, la sua epoca ebbe inizio, e gradualmente l'asse dell'economia mondiale si è spostata dall'Europa ai principali depositi di giacimenti petroliferi, ovvero gli Stati Uniti. [...] Come disse il direttore della *Harvard Law School* e responsabile economico statunitense in Medio Oriente, dopo la seconda guerra mondiale il Medio Oriente si sarebbe senza dubbio rivelato una delle maggiori riserve petrolifere mondiali.» [E. Homayonfar, *op. cit.*, p. 70.]

«با نیاز جهان به رشد و ترقی، نفت بعنوان عامل مهمی درصنعت، موردتوجه بسیارقرارگرفت: دراثرترقی ماشینیسم وپیدایش موتورهائیکه درآنها سوخت با صرفه تر یعنی مواد نفتی استعمال می شود، عصرنفت بوجود آمد وبا این ترتیب محوراقتصاددنیا بتدریج ازاروپا به مراکز مهم نفت خیزدنیا یعنی آمریکا متوجه گردید.[…] چنانچه رئیس دانشکده حقوق هاروارد که رئیس اقتصادی آمریکا در خاورمیانه بوده اظهارداشته است که کشورهای خاورمیانه بدون شک یکی از مراکز مهم بین‌المللی نفت پس از جنگ کنونی خواهد بود.»

A prestare maggiore attenzione alla questione petrolifera erano quei Paesi che stavano percorrendo la via della modernizzazione nel dopoguerra. Negli Stati Uniti le politiche del presidente Roosevelt erano volte a limitare l'estrazione petrolifera interna; anche in Inghilterra le politiche dei governi e delle compagnie petrolifere puntavano a conservare le risorse petrolifere nazionali e utilizzare piuttosto quelle altrui. La linea politica statunitense prosegue tutt'oggi, in un Paese che nel 1943 aveva una produzione interna di 1,5 miliardi di barili, cioè il 70% della produzione di petrolio mondiale. Insomma, il petrolio rappresenta un notevole fattore di espansione e di crescita dell'industria, efficace nel migliorare la situazione economica di un Paese, necessario allo sviluppo del trasporto marittimo e di sostegno alla salute pubblica e alla cultura, e si può dire che l'industria petrolifera abbia un impatto sulla condizione sociale, oltre che economica, di una nazione. [Ivi, pp. 67- 80.]

proprio a Roma e non si dimenticò dell'ospitalità ricevuta. Le relazioni italo-iraniane erano insomma indirizzate su binari solidi.

Dal punto di vista cinematografico, questa vicinanza tra i due Paesi ha creato una rete culturale internazionale, perché grazie a questa amicizia vari studenti iraniani giunsero in Italia per motivi di studio: in particolare Alex Aghababeyan e Jalil Zarrineh furono i primi a intuire il profilo commerciale del doppiaggio dei film italiani in persiano e a realizzare opere riadattando i nomi e il tessuto linguistico dei dialoghi con espressioni tipiche del parlato persiano. (Personalmente ho avuto la fortuna di incontrare Jalil Zarrineh che mi ha concesso un'intervista preziosa ai fini di questa mia ricerca, perché grazie a lui ho respirato lo spirito del tempo in cui si sono svolti i fatti e compreso meglio le dinamiche del periodo che ho preso in analisi).

La localizzazione del cinema italiano fu un successo strepitoso dato dall'unione delle abilità professionali dei direttori del doppiaggio iraniani e dei tecnici italiani. Si inaugurò cosí una nuova fase nell'importazione dei film stranieri per tutti gli anni Cinquanta, fino a quando il cinema nazionale iraniano ottenne dal governo un aumento della pressione fiscale sui film doppiati all'estero, sancendo di fatto la fine di questa esperienza. Chi aveva lavorato in Italia tornò in Iran e portò con sé un bagaglio di conoscenze che arricchì tutta la complessa macchina cinematografica. Nonostante questo il mondo cinematografico italiano aveva comunque esercitato un *imprinting* su generazioni di pubblico iraniano, e depositato semi che poi avrebbero germogliato. Tra il grande numero di film popolari importati, c'erano però anche i film dei grandi cineasti italiani, i maestri del Neorealismo e non solo, e quelli che non ottennero un grande riscontro al botteghino costituivano per lo più delle eccezioni.

In breve, in questa tesi di dottorato si è voluto prestare molta attenzione alla trasformazione della società, grazie sopratutto all'entrata dei petroldollari nell'erario iraniano: le politiche di decolonizzazione britannica cominciarono dopo la Seconda guerra mondiale e culminarono con la costituzione di un Consorzio per il petrolio iraniano, nel cui ingresso presero potere d'influenza gli Stati Uniti. L'interesse dello Scià era di estendere gli scambi petroliferi oltre i confini del Consorzio e il primo Paese estraneo ad esso a proporsi con serietà fu l'Italia, rappresentata dalla ENI presieduta da Enrico Mattei: riconoscendo la legittimità della nazionalizzazione e accattivandosi le simpatie iraniane, l'Italia negli anni Cinquanta firmò accordi che avviarono più linee di scambio tra i due Paesi. Volendo stabilire un nesso tra cinema e petrolio potremmo affermare che il rapporto di domanda/offerta nei due Paesi era

direttamente proporzionale, cioè ad un alto volume di offerta cinematografica italiana corrispondeva un'alta domanda iraniana, allo stesso modo ad un alto volume di offerta petrolifera iraniana corrispondeva un'alta domanda italiana. La situazione era ideale per instaurare proficui rapporti commerciali, perciò nel quadro generale non si possono escludere le motivazioni economiche di una vicinanza tra i due Paesi.

Ad ogni modo, l'urbanizzazione del Paese ha comportato un aumento del numero di spettatori iraniani nelle sale cinematografiche: il cinema italiano piacque molto e tra quelli europei, fu il più adattato; tanto successo portò i produttori iraniani a desiderare coproduzioni italo-iraniane, così da poter accrescere il proprio prestigio ed espandere il mercato della distribuzione ai Paesi limitrofi, tuttavia le coproduzioni non si risolsero in opere di alcun prestigio artistico, pur lasciando insegnamenti tecnici e consapevolezza nell'industria cinematografica iraniana.

Dopo la Seconda guerra mondiale l'Iran conobbe un periodo fertile, nel quale l'economia del Paese crebbe grazie al petrolio in maniera fino ad allora sconosciuta. In più, accanto alla crescità economica crebbero anche i programmi culturali: in particolare il Film Festival di Tehran fu una mostra internazionale e mostrò le produzioni cinematografiche e la presenza dei grandi registi agli spettatori iraniani. Grazie all'ondata dei registi italiani che si recarono in Iran ed al forte impatto che ebbero sul pubblico, durante il festival fiorí l'industria cinematografica nazionale. Vista l'alta disponibilità di sale cinematografiche, i cinefili comunque non persero l'occasione di vederli già dalle loro prime proiezioni. A queste opere dagli anni Settanta del Novecento spettò la vetrina meritata: una maggior stabilità politica consentì allo Scià di aumentare lo spazio per la sfera culturale, anche grazie all'opera della moglie Farah Diba, ideatrice ed organizzatrice del Film Festival di Teheran dal 1972 al 1977. Nell'arco di sole sei edizioni il Teheran Film Festival fu l'occasione per migliaia di iraniani di assistere a proiezioni di film italiani d'autore, sia in concorso nella selezione principale, sia in rassegne monografiche collaterali, dove fu dato spazio a cineasti quali Fellini, De Sica, Antonioni e Pasolini, sancendo una volta di più lo straordinario rapporto di filiazione tra i due cinema nazionali, sia per il cinema d'autore sia per il cinema popolare. Inoltre la popolazione continuó a inurbarsi, le città s'ingrandirono e s'arricchirono, così sorsero altre nuove sale cinematografiche, anche molto diverse per genere di film e prezzi. In questo contesto si formò una generazione di persone che, generalmente più istruite dei genitori, era desiderosa di confrontarsi con le novità internazionali, per poter magari poi mettere a fuoco meglio le

questioni interne.

Dagli anni Sessanta del Novecento, infatti, il cinema iraniano conobbe un nuovo genere di film che trovò posto parallelamente alla produzione Film Farsi: con *Jonob-e shahr* (1337/1958) di Ghaffari si apriva la stagione del Cinema Diverso, così chiamato per differirlo dal cinema di Film Farsi fin allora dominante, la New Wave iraniana più vicina al Neorealismo italiano che non alla Nouvelle vague francese. Il Cinema Diverso non era una corrente omogenea che si riconosceva in un manifesto, in una scuola ideologica o in un luogo d'incontro, piuttosto un insieme variegato di registi che avvertirono la necessità di realizzare film nei quali al centro ci fosse l'uomo iraniano del tempo, non la caricatura sopra le righe, calato nelle difficoltà circostanti di una modernizzazione capitalistica, consumistica e filo-occidentale, imposta coercitivamente dall'alto e diffusasi a macchie di leopardo tra le maglie delle diverse comunità iraniane legate a culture tradizionali e religiose. Non tutti questi film veicolavano una cultura di opposizione al regime, tuttavia il cinema poneva sotto gli occhi dello spettatore, non solo iraniano visto il riconoscimento di questi cineasti all'estero, le falle e le contraddizioni di un processo più veloce della capacità di assorbimento della stessa società. Per narrare questo genere di situazioni era naturale perciò rifarsi al modello più autorevole di narrazione filmica, il Neorealismo italiano, che similmente aveva dato voce agli umili italiani nei tempi della ricostruzione: alla caduta di un dittatore gli italiani avevano dovuto costruire sulle macerie, mentre all'ascesa di un dittatore gli iraniani alla distruzione di quelle macerie antiche portatrici di un'identità culturale millenaria avevano dovuto opporsi. Lo stile asciutto, austero e la dignità morale e spirituale dei personaggi del Neorealismo italiano ben si prestava per essere non copiato, ma interiorizzato e riadattato alle nuove esigenze iraniane, stagliandosi senza dubbio come un modello illustre a cui rifarsi.

Tra il 1978 e il 1979 si verificarono più fatti che portarono alla ribellione delle masse e all'esautorazione di Mohammad Reza Pahlavi, il cui posto vacante fu preso dall'Ayatollah Khomeini rimpatriato dall'esilio, che guidò il passaggio dalla monarchia alla repubblica islamica sciita. La vita politica dell'Iran tardò a trovare stabilità, tuttavia la Rivoluzione iraniana non poté in alcun modo cancellare quanto di appreso culturalmente fino a quel momento. Le generazioni successive di cineasti iraniani, apprezzate anche internazionalmente (Asghar Farhadi è stato vincitore di 2 premi Oscar, rispettivamente nel 2012 e nel 2017), si riconoscono orgogliosamente tuttora nei registi del Cinema Diverso e altresì accreditano come fondamentale per la loro formazione l'apporto del grande cinema italiano.

Alla luce di quanto analizzato nella tesi si puó dire che la crescita dell'industria cinematografica iraniana sia imprescindibile dai rapporti bilaterali tra Italia e Iran avvenuti grazie agli scambi petroliferi ed ai rapporti diplomatici. In particolare, aprendo la strada verso nuove creazioni, il cinema italiano ha offerto uno spazio nuovo per ispirare il cinema iraniano.

Per questa tesi si è scelta deliberatamente una piega temporale precisa, dal Secondo dopoguerra alla Rivoluzione iraniana, perché la si ritiene idonea ad indagare il rapporto cinematografico specifico tra Italia e Iran in un momento storico pressoché irripetibile, tuttavia si riscontra la possibilità di continuazione della ricerca anche oltre questo confine temporale, magari giungendo alla contemporaneità, quando altri filoni sono emersi.

Appendice dei titoli di film[763]

4 passi fra le nuvole (Alessandro Blasetti, 1942), (215), (216)

8½ (Federico Fellini, 1963), (113), (192)

Abi va Rabi (Ovanes Ohanian, 1309/1930), (106), (136), (201), (208)

Accattone (P. P. Pasolini, 1961), (183)

Agenzia matrimoniale, episodio de *L'amore in città* (Federico Fellini, 1953), (192), (193)

Aghaye Halou (Darioush Mehrjuii,1349/1971), (243), (244), (247), (248)

Agnese va a morire (Giuliano Montaldo, 1976), (192)

Alba di gloria (John Ford, 1939), (107)

All That We Need - A Fable in Masks (Barry Barclay, 1973), (186)

Almas 33 (Darioush Mehrjui'i, 1346/1967), (247)

Amarcord (Federico Fellini , 1973), (186), (192)

Amiche, Le (Michelangelo Antonioni, 1955), (189), (191)

Amici miei (Mario Monicelli, 1975), (189)

Ammutinati di Sing Sing, Gli (H. Bruce Humberstone, 1945), (111)

Amor non ho... però... però (Giorgio Bianchi, 1951), (163)

Amu Nowroz (Siamak Yasemi, 1340/1961), (217)

Anna (Alberto Lattuada,1951), (152), (153), (154), (178)

Anna di Brooklyn (Vittorio De Sica e Carlo Lastricati, 1958), (166)

763 Alcuni titoli di film iraniani hanno il titolo in altra lingua tra parentesi perché hanno partecipato a festival internazionali. Alcuni film italiani sono stati importati in Iran con un titolo in inglese, perciò lo scrittore della tesi ha inserito il titolo del film anche in italiano. Alcuni film sono nati in seguito a coproduzioni internazionali, pertanto i titoli sono citati in due o tre lingue in relazione a come sono stati pubblicati nelle riviste del tempo. Alcuni film iraniani che hanno partecipato al Festival di Theran hanno il titolo in inglese. Tutti i titoli dei film in persiano, in italiano e in inglese sono stati inseriti in un'appendice unica.

Aramesh dar Hozor Digaran (Naser Taghvai, 1349/1971), (177), (185), (186), (243), (250)

Aroos Bianca (Shapoor Gharib, 1349/1970), (211)

Aroos-e Farangi (N. Vahdat, 1343/1964), (210)

Aroos Darya (Arman, 1344/1965), (210)

Asemon Jol (Nosratollah Vahdat, 1338/1959), (211), (216)

As o Pas (Siamak Yasemi, 1340/1961), (217)

Asrar-e Ganj-e Darre-ye Jenni (Ebrahim Golestan, 1353/1974), (243)

Attila (Pietro Francisci, 1954), (166)

Avventura, L' (Michelangelo Antonioni, 1959), (189), (191)

Aiynehe Taxi (Aziz Allah Rafei, 1339/1960), (216)

Baba Shamal (Ali Hatami, 1350/1971), (206)

Baluch (Masoud Kimiai, 1351/1972), (250)

Bandargah-e Eshgh (Gorji Ebadia, 1346/1967), (223)

Baradar Koshi (Iraj Ghaderi, 1357/1978), (215)

Bazi Shans (Frank Agrama, 1347/1968), (219)

Bella mugnaia, La (Mario Camerini, 1955), (155), (157)

Ben Hur (William Wyler, 1959), (221)

Bidone, Il (Federico Fellini, 1955), (192)

Bipanah (Gorji Ebadia, 1332/1953), (210)

Bisbetica domata, La (Franco Zeffirelli, 1967), (215)

Block-notes di un regista (documentario televisivo) (Federico Fellini, 1969), (192)

Blow-Up (Michelangelo Antonioni, 1966), (191)

Boof-e koor (Kiumars Derambakhsh, 1353/1974), (243), (245)

Brigante Musolino, Il (Mario Camerini, 1950), (111), (153)

Cappotto, Il (Alberto Lattuada, 1952), (158)

Caravans (James Fargo, 1978), (221)

Caro Michele (Mario Monicelli, 1976), (192)

Carrozza d'oro, La (Jean Renoir, 1952), (179), (180)

Casa era nera, La (Forough Farrokhzad, 1963), (233)

Casablanca (Michael Curtiz, 1944), (157)

Casanova di Federico Fellini (Federico Fellini ,1976), (192)

Casta Diva (Carmine Gallone,1954), (159)

Cavalleria rusticana (Carmine Gallone, 1953), (159)

Caso Mattei, Il (Francesco Rosi, 1972), (89)

Charikeh Tara (Bahram Bayzai, 1357/1979), (243)

Cheshman Siah (Abdolhossein Sepanta, 1315/1936), (217)

Cheshm Be-rah (Ataallh Zahed, 1337/1958), (125), (134), (177)

Cheshme (Arby Ovanessian 1351/1972), (243)

Chi è senza peccato... (Raffaello Matarazzo, 1952), (110), (157)

Clowns, I (documentario televisivo) (Federico Fellini, 1970), (192)

Cristoforo Colombo (David MacDonald, 1949), (124)

Crociati, I (Cecil B. DeMille, 1935), (107)

Cronaca di un amore (Michelangelo Antonioni, 1950), (189), (191)

Conte di Montecristo, Il (Henri Fescourt,1929), (107)

Dar Ghorbat ["Far frome Home"] (Sohrab Shahid Sales, 1975), (219), (220)

Dash Akol (Masoud Kimiai, 1350/1971), (202), (243)

Dasiseh (Ali Kasmaei, 1334/1955), (210)

Dastkesh sefid (Parviz Khatibi, 1330/1951), (158), (204), (207)

Dayere-ye Mina ["The Cycle"] (Dariush Mehrju'i, 1975), (177), (240), (248)

Decameron (P. P. Pasolini, 1971), (183), (235)

Dehkade Talaie (Nezam Fatemi, 1343/1964), (215)

Demone, Le (Jesús Franco, 1973), (226)

Deserto dei Tartari, Il (Valerio Zurlini, 1976), (190), (219), (235)

Deserto rosso (Michelangelo Antonioni, 1964), (191)

Desiderio 'e sole (Giorgio Pastina, 1954), (157)

Dick Turpin (Fernando Merino, 1974), (226)

Dokhtar Farari (Torkar Inanoghlu, 1350/1971), (147), (148), (219)

Dokhtaran Hava (Saied Niovandi, 1340/1961), (217)

Dokhtare Lor (Abdolhosein Sepanta, 1312/1934), (31), (147), (148), (201), (217)

Dokhtaran Bala Mardan Naghola (Nezam Fatemi, 1353/1974), (215)

Dolce vita, La (Federico Fellini, 1960), (192)

Domani è troppo tardi (Léonide Moguy, 1950), (180)

Donna più bella del mondo, La (Robert Z. Leonard, 1955), (157)

Donna è donna, La (Jean-Luc Godard, 1961), (167)

Donyae Tarik (Zafarughloo, 1347/1968), (219)

Doroshkeh-chi (Nosrat Karimi, 1350/1971), (248), (249)

Doshman Zan (di Parviz Khatibi, 1337/1958), (125), (177)

Dozd va Paseban (Mahmod Koushan, 1349/1970), (212), (215)

Ebram dar Paris (Esmail Koushan, 1343/1964), (219)

Edipo Re (P. P. Pasolini, 1967), (190)

Eclisse, L' (Michelangelo Antonioni, 1962), (191)

Elena di Troia (Robert Wise, 1956), (157)

Emrooz va Farda (Abbas Shabaviz, 1345/1966), (210)

Enteghame Baradar (Ebrahim Moradi, 1310/1931), (136)

Ercole e la regina di Lidia (Pietro Francisci, 1959), (156)

Ercole sfida Sansone (Pietro Francisci, 1963), (225)

Eredità Ferramonti, L' (Mauro Bolognini, 1976), (192)

Faccia di spia (Giuseppe Ferrara, 1975), (192)

Fanciulle di lusso (Bernard Vorhaus, 1952), (110)

Farar az Behesht (Nosratollah Vahdat, 1353/1974), (211), (215), (216)

Faryad nime shab (Samuel Khachikian, 1340/1961), (209), (222), (226)

Fatiche di Ercole, Le (Pietro Francisi, 1958), (115), (173)

Fellini Satyricon (Federico Fellini, 1969), (192)

Ferdowsi (Abdolhossein Sepanta, 1313/1934), (217)

Figlia di Mata Hari, La (Renzo Merusi e Carmine Gallone, 1954), (161), (222)

Find a Place to Die ["Joe... cercati un posto per morire!"], (Giuliano Carnimeo, 1968), (225), (226)

Fiore delle mille e una notte, Il (P. P. Pasolini, 1974), (183), (219), (227), (235), (236), (237), (238), (253)

Fire, A (Ebrahim Golestan, 1961), (231), (247)

Fratello mare (Folco Quilici, 1975), (191)

Ganj-e Gharoon (Siamak Yasemi, 1344/1965), (205), (206), (209), (224), (244)

Gav (Darisuh Mehrjui, 1969), (130), (135), (177), (206), (243), (244), (247), (248), (250)

Gavazn ha (Masoud Kiamiai, 1353/1974), (177), (186), (211), (243), (244)

Gatta sul tetto che scotta, La (Richard Brooks, 1958), (167)

Generale Della Rovere, Il (Roberto Rossellini, 1959), (180)

Ghased Behesht (Samuel Khachikian, 1338/1959), (125), (177)

Gharibeh va Meh (Bahram Bayzai, 1352/1974), (243), (250)

Ghazal (Masoud Kimiai, 1355/1975), (243)

Ghiam Pishevari (Parviz Nouri Khatibi, 1333/1954), (133)

Ghorbone Khodam (Majid Mohseni, 1341/1963), (135)

Giorno a New York, Un (Stanley Donen e Gene Kelly, 1949), (111)

Giovanna d'Arco (Victor Fleming, 1948), (124)

Giulietta e Romeo (George Cukor, 1936), (107)

Giulio Cesare (Joseph L. Mankiewicz, 1953), (128), (180)

Giulietta degli spiriti (Federico Fellini, 1965), (192)

Grande strada azzurra, La (Gillo Pontecorvo, 1957), (166)

Grido, Il (Michelangelo Antonioni, 1957), (191)

Gole Sheytan ["Il papavero è anche un fiore"], (Terence Young, 1966), (219), (221)

Golnesa (Serge Azaryan, 1332/1953), (210)

Gonahkar (Mehdi Gerami, 1332/1953), (158)

Gonah Man Chist (Gorji Ebadia, 1343/1964), (210)

Gorbe ra Dam Hejle Mikoshad (Davvod Esmaieli, 1348/1969), (215)

Gorge Sahra (Saied Niovandi, 1340/1961), (210)

Guai ai vinti (Raffaello Matarazzo, 1954), (155)

Guardie e ladri (Mario Monicelli e Steno, 1951), (212), (215)

Haft dokhtar baraye Haft Pesar (Mohammad Motevasselani, 1347/1968), (211)

Haji Agha Actor Sinema (Ovanes Ohanian, 1312/1933), (136)

Hame Gonah Karim (Aziz Rafiei), (125)

Halls of Montezuma (Lewis Milestone, 1951), (111)

Hasan kachal (Ali Hatami, 1348/1969), (206)

Hemase eshghi shab-e Jomeh (Ali Hatami, 1346/1967), (249)

Hills of Marlik, The (Ebrahim Golestan, 1342/1963), (247)

Imperatore di Capri, L' (Luigi Comencini, 1949, (151), (158)

Intolerance (David W. Griffith, 1916), (144)

Invincibili, Gli (Cecil B. DeMille, 1947), (124)

Invincibili fratelli Maciste, Gli (Roberto Mauri, 1964), (225)

Invicible Six, The (Jean Negelescu, 1349/1970), (219), (221)

In goroh Zebel (Torkar Inanoglu, 1350/1971), (219)

Io sono il Capataz (Giorgio Simonelli, 1951), (180)

Irene, Irene (Peter Del Monte, 1975), (192)

Istruttoria è chiusa: dimentichi, L' (Damiano Damiani, 1971), (183)

Jedal dar Mahtab (Vincenzo Dell'Aquila, 1342/1963), (217), (219), (223), (224)

Jessica (Jean Negulesco ed Oreste Palella,1962), (221)

Jonob-e shahr (Farokh Ghaffari, 1337/1958), (125), (134), (206), (211), (241), (253)

Kalagh (Bahram Bayzai, 1356/1977), (243)

Kean - Genio e sregolatezza (Vittorio Gassman, 1956), (180)

Khak (Masoud Kimiai 1352/1973), (185), (211), (243)

Khaneh Khoda , (Abolghasem Rezaei, 1345/1966), (138)

Khata Karan (Frank Agrama, 1347/1968), (219)

Khesht o Ayeneh (Ebrahim Golestan, 1344/1965), (206), (208), (241), (245), (247)

Khodahafezi Rafigh (Amir Naderi, 1350/1971), (244)

Ladri di biciclette (Vittorio De Sica, 1948), (110)

Laghzesh (Mehdi Rais Firoz, 1332/1953), (158)

Last Train from Madrid, The (James P. Hogan, 1937), (107)

Late javanmard (Majid Mohseni, 1337/1958), (242)

Leili o Majnoon (Siamk Yasemi, 1349/1970), (217)

Luci del varietà (Federico Fellini - co-diretto da Alberto Lattuada (1950), (192)

Lucky Luciano (Francesco Rosi, 1973), (184), (185)

Ludwig (Luchino Visconti, 1973), (184),(185)

Lupo della Sila, Il (Duilio Coletti, 1949), (151), (152)

Maciste nella Valle dei Re (Carlo Campogalliani, 1960), (115)

Magia verde (G.G. Napolitano, 1953), (154), (159)

Majeray-e Zendeghi, (Nusrat al-Mohtasham, 1333/1954), (133)

Malakout (Khosrow Haritash, 1355/1976), (243)

Mamma Roma (P. P. Pasolini, 1962), (239)

Mardane Bekosh (Ed ora... raccomanda l'anima a Dio!), (Demofilo Fidani, 1968), (219), (224), (225)

Mardi Az Tehran (Frank Agrama, 1345/1966), (217), (219)

Mard Sharghi va Zane Farangi (Shapoor Gharib, 1354/1977), (211)

Maria Walewska (Clarence Brown e da Gustav Machatý, 1937), (107)

Marsiyeh ["Requiem"], (Amir Naderi, 1974], (130)

Mastie eshgh, (Esmail Koushan, 1330/1951), (201)

Mean Streets - Domenica in chiesa, lunedì all'inferno (Martin Scorsese, 1973), (184), (185)

Medico e lo stregone, Il (Mario Monicelli, 1957), (215)

Meravigliose avventure di Guerrin Meschino, Le (Pietro Francisci,1952), (148), (149), (213)

Messia, Il (Roberto Rossellini, 1975), (191)

Mimiram baraye Pol (Mehdi Raeis Firoz, 1338/1959), (216), (223)

Mio figlio Nerone [Steno (Stefano Vanzina), 1956], (128), (166)

Moghol ha (Parviz Kimiavi, 1352/1973), (181), (184), (185), (243), (245), (250)

Moglie per una notte (Mario Camerini, 1952), (159)

Morad (Sardar Sager, 1333/1954), (210)

Mosafer (Abas Kiarostami), (186)

Mosaferi Az Behesht (Nosrattollah Vahdat, 1342/1963), (215), (216)

Mozde Khonin (Naser Rafat, 1344/1965), (215)

Mummia, La (Karl Freund, 1932), (107)

Naghlali (Parviz Nouri Khatibi, 1333/1954), (133)

Nefrin (Naser Taghvai, 1352/1973), (185), (243)

Nel sole (Aldo Grimaldi, 1967), (215)

Non c'è amore più grande (Giorgio Bianchi, 1955), (159)

Non c'è due...senza tre (Irving Pichel, 1946), (124)

Notte, La (Michelangelo Antonioni, 1961), (189), (191)

Notti bianche, Le (Luchino Visconti, 1957), (180)

Notti di Cabiria, Le (Federico Fellini, 1957), (192)

Nuova terra, La (Jan Troell, 1972), (184)

Oh, Serafina! (Alberto Lattuada, 1976), (192)

Ok Mister (Parviz Kimiavi, 1353/1974), (89), (181), (234), (243), (250)

Omre Dobare (Parviz Khatibi, 1331/1952), (158)

On Shab ke Baron omad ["The Night It Rained"], (Kamran Shirdel, 1347/1968), (186), (249)

Oro di Napoli, L' (Vittorio De Sica, 1954), (166)

Ostovar va paseban (Nezam Fatemi, 1351/1972), (211)

Pane, amore e gelosia (Luigi Comencini, 1954), (166)

Pane, amore e... (Dino Risi, 1955), (188)

Paper Moon - Luna di carta (Peter Bogdanovich, 1973), (184)

Parasto ha be lane baz migardand (M. Mohseni, 1342/1963), (210)

Parichehr (Fazlollah Baygan, 1330/1951), (223)

Peccato che sia una canaglia (Alessandro Blasetti, 1954), (155), (157), (162)

Per le antiche scale (Mauro Bolognini, 1975), (191)

Pirati della Croce del Sud, I (Jerry Hopper, 1952), (111)

Postchi (Dariush Mehrjuii, 1351/1972), (186), (243)

Prima della rivoluzione (Bernardo Bertolucci, 1964), (229)

Prima notte di quiete, La (Valerio Zurlini, 1972), (185)

Primo appuntamento (Henri Decoin,1944), (148)

Professione: reporter (Michelangelo Antonioni, 1975), (191)

Qeysar (Masoud Kimiai, 1348/1969), (177), (202), (206), (209), (211), (243), (244), (248)

Quanto sei bella Roma (Marino Girolami, 1959), (138)

Rabete Javani (Siavash Shakeri, 1355/1976), (211), (215)

Racconti di Canterbury, I (P. P. Pasolini, 1972), (235)

Racconti d'estate (Gianni Francisci, 1958), (164)

Ragbar (Bahram Bayzai, 1351/1972), (243), (244)

Reza Motori (Masoud Kimiai, 1349/1970), (250)

Ricarddo (Ahmad Najib, 1347/1968), (211)

Rio Rita (Lauther Reed , 1929), (146)

Riso amaro (Giuseppe De Santis, 1949), (150), (151), (152), (153), (161), (213)

Rocco e i suoi fratelli (Luchino Visconti, 1960), (215)

Roma (Federico Fellini, 1972), (192)

Roma città aperta (Roberto Rossellini, 1945), (130)

Romeo e Giulietta (Franco Zeffirelli, 1968), (215)

Rozaneh Omid (Sardar Sucker, 1338/1958), (125), (177)

Sadegh Korde (Naser Taghvai, 1351/1972), (211), (243), (244)

Safar-e Sang (Massoud Kimiai, 1357/1978), (248)

Salaheddin Ayobi (Hassan Sasanpour, 1351/1972), (219)

San Francisco (W.S. Van Dyke, 1936), (107)

Sansone e Dalila (Cecil B. DeMille, 1949), (124)

Saprofita, Il (Sergio Nasca, 1974), (191)

Savana violenta (Antonio Climati e Mario Morra, 1976), (192)

Sayehay-e boland-e bad (Bahman Farmanara, 1357/1979), (243)

Saz-e dahani (Amir Naderi, 1352/1973), (185), (243), (244)

Sceicco bianco, Lo (Federico Fellini, 1952), (192)

Sedia elettrica (Demofilo Fidani, 1969), (226)

Se tofangdar (Abbas Shabaviz, 1343/1965), (211)

Segno di Zorro, Il (Fred Niblo, 1920), (146)

Segno di Venere, Il (Dino Risi, 1955), (166)

Senso (Luchino Visconti, 1954), (166)

Sergente di ferro (Richard Boleslawski, 1935), (107)

Sette fatiche di Alì Babà, Le (Emimmo Salvi, 1962), (225)

Sette spose per sette fratelli (Stanley Donen, 1954), (110)

Suez (Allan Dwan, 1938), (107)

Shahr-e ghesse (Manouchehr Anvar, 1351/1972), (185), (250)

Shab-e Quzi (Farokh Ghafari, 1342/1963), (206), (241), (243), (244), (247), (248)

Shab Neshini dar Jahanam (Samuel Khachikian, 1335/1956), (211), (215)

Sharmsar (Esmail Koushan, 1329/1950), (201), (210)

Shatranj Bad (Mohammad Reza Aslani, 1355/1976), (243)

Shazdeh Ehtejab (Bahman Farman Ara, 1353/1974), (186), (243), (244), (245)

Sherekilebi (Eldar Shengelaya), (186)

Shirin o Farhad (Abdolhossein Sepanta, 1313/1934), (217)

Shofer Khoshgele (Mahmood Kushan, 1350/1971), (219)

Showhar-e Ahu khanom (Davoud Molapoor, 1347/1968), (206), (243), (244)

Showhar Keraiei (Nosratollah Vahdat, 1353/1974), (216)

Siavash dar takht-e Jamshid (Fereydoun Rahnema, 1346/1967), (202), (206), (243)

Signora senza camelie, La (Michelangelo Antonioni, 1953), (191)

Sobh-e Rooz-e Chaharom (Kamran Shirdel, 1351/1972), (211), (243), (249)

Sooteh-Delan (Ali Hatami, 1356/1977), (243), (244), (249), (250)

Soraya (Lodovico Gasparini, 2003), (234)

Sounder (Martin Ritt, 1972), (184)

Spaventapasseri, Lo (Jerry Schatzberg, 1973), (184)

Spiaggia, La (Alberto Lattuada, 1954), (166)

Story of Istanbul, The (Torkar Inanoghlu, 1347/1968), (219)

Strada, La (Federico Fellini, 1954), (180), (192)

Strada senza nome, La (William Keighley, 1948), (111)

Superstizione (Michelangelo Antonioni, 1949), (189)

Sussurri e grida (Ingmar Bergman, 1972), (184)

Tabi'at-e bi Jan (Sohrab Shahis Sales, 1354/1975), (186), (220), (243), (245), (250)

Tajrobe (A. Kiarostami), (185)

Tangna (Amir Naderi, 1352/1973), (185), (243), (244), (250)

Tangsir (Amir Naderi, 1352/1973), (185), (243)

Tarane haye Rostaii (Azizollah Bahadori 1343/1964), (210)

Tempo di villeggiatura (Antonio Racioppi, 1956), (160)

Tenente Giorgio, Il (Raffaello Matarazzo, 1952), (157)

Tentato suicidio, episodio de *L'amore in città* (Michelangelo Antonioni, 1953), (191)

Tentazioni del dottor Antonio, Le, episodio di *Boccaccio '70* (Federico Fellini, 1962), (192)

Tir Andaz (Reza Safie Tabrizi, 1354/1975), (210)

Toby Dammit, episodio di *Tre passi nel delirio* (Federico Fellini, 1968), (192)

Tofan Bar Faraz Petra (Frank Agrama, 1347/1968), (217), (219)

Toghi (Ali Hatami, 1349/1970), (211), (243), (244)

Totò all'inferno (Camillo Mastrocinque, 1955), (215)

Totò sulla luna (Steno, 1958), (164)

Tragedia del Bounty, La (Frank Lloyd, 1935), (107)

Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto (Lina Wertmüller, 1974), (189)

Tufan-e-Zendegi (Esmail Koshan, 1327/1948), (201)

Tunica, La (Henry Koster, 1953), (111)

Uccellacci e uccellini (P. P. Pasolini, 1966), (190)

Uomo da affittare, Un (Alan Bridges, 1973), (184)

Uomo, una città, Un (Romolo Guerrieri, 1974), (190)

Ultimo incontro (Gianni Franciolini, 1951), (157)

Upturned Glass, The (Lawrence Huntington, 1947), (158)

Vacanze a Ischia (Mario Camerini, 1957), (166)

Varitey-e Bahari ["Variety of Spring"], (Parviz Nouri Khatibi, 1328/1949], (133)

Venga a prendere il caffè da noi (Alberto Lattuada, 1970), (185)

Via del Petrolio, La (Bernardo Berolucci, 1965), (89), (227), (229), (230), (253)

Vinti, I (Michelangelo Antonioni, 1953), (191)

Vitelloni, I (Federico Fellini,1953), (192)

Vivi o preferibilmente morti (Duccio Tessari, 1969), (215)

Vulcano, figlio di Giove (Emimmo Salvi, 1962), (166), (219), (225)

Yek Etefagh Sade (Sohrab Shahid Sales, 1352/1974), (181), (184), (185), (202), (220), (243), (245)

Yek ghadam ta marg (Samuel Khachikian, 1340/1961), (209)

Zabriskie Point (Michelangelo Antonioni, 1970), (191)

Zende Bad Khale (Parviz Khatibi, 1331/1952), (158)

Bibliografia

Pubblicazioni in persiano

Abbasi E. 1383/2004, *Dolat pahlavi va tose-eye eghtesadi ["Lo Stato di Pahlavi e l'espansione economica"]*, Tehran: Markaz asnad enghelab eslami.

Aghaie F. 1393/2014, *Ma 3 nafar bodim: Goftego ba Mohammad Motevaselani ["Noi eravamo 3 persone: Intervista con Mohammad Motevaselani"]*, Tehran: Ghoghnos.

Agharebparast M. R., *Naghd-e ketab darshaye Diplomacy ["Revisione delle lezioni di Diplomazia"]*, il giornale «Letteratura scientifica e critica delle ricerche e scienze umane», Istituto di scienze umane e studi culturali, anno 16, n. 4, 1395/2016, (pp. 45-57).

Akbari A. A. 1358/1979, *Lompanism: Darbare Sinemaye Farsi, ["Lompanism: il cinema Farsi"]*, Tehran: Sepehr

Alam A. 1991, *The Shah and I: The Confidential Diary of Iran's Royal Court, 1969-1977*,

New York: I.B. Tauris.

Aliakbari A., Mohammadi I. 1379/2000*, Asnadi az Sinema, Moseghi va teatr dar Iran (1300-1357), ["Documenti di musica, cinema e il teatro (1921- 1978)"]*, vol 2, Teheran: Vezarat Farhang va Ershad Islami.

Alisoufi A., *Siasat khareji va bohran-hay-e dakheli hokomat Mohammad Reza Pahlavi ["La politica estera e la crisi interna del governo Mohammad Reza Pahlavi"]*, Rivista «Peayk Nour», Settimo anno, n. 2, estate 1388/2009, (pp. 55- 75).

Amani M., *Ta'asir sinema-ye moj-e no-ye iran dar jobesh haye salha-ye; 1347-1357 ["L'effetto del cinema New Wave iraniano sui movimenti sociali; 1968-1978"]*, Rivista «Kheradnameh», n. 12, Inverno-Primavera 1393/2014, (pp. 1- 26).

Amini A. 1372 /1993, *100 film tarikh sinema-ye iran ["100 film della storia del cinema iraniano"]*, Tehran: Sheyda.

Araghi M. H. 1379/2000, *Bist gharn rabete farhanghi Iran va Italia ["Venti secoli di relazioni culturali tra l'Iran e l'Italia"]*, Teheran: Vezarat umor kharejeh.

Arjuomand M. J., *Ta'asir jahani shodan farhang bar diplomacy omomi dar siasat khareji iran ["Impatto della globalizzazione della cultura sulla diplomazia pubblica nella politica estera dell'Iran"]*, Islamic Revolution Studies, «A Quarterly Scentific- Research Journal», vol 10, n.34, Autumn 1392/2013, (pp. 163- 180).

Asadi A., *Daramadi bar jame-e shenasi sinema dar Iran ["Sociologia del cinema in Iran"]*, rivista «Farhang va Zendeghi», n. 13, 1352/1973, (pp. 6- 15), [http://ensani.ir/fa/article/288572/]

Asadi A., Tehraniani M. 1395/2016, *Sedai'i che hargez shenideh nashod ["Una voce che non è mai stata sentita"]*, Abdi A., Godarzi M. (cura di), Tehran, nashr Ney, la versione digitale Fidibo.

Asayesh M. H., *Mokhataban Sinema-ye Iran ["Gli spettatori del cinema iraniano"]*, rivista «Farabi», n. 37, estate 1379/2000, (pp. 95- 108).

Asef M. 1384 /2005, *Mabani idelogic hokomat dar doran Pahlavi ["I fondamenti ideologici dello Stato all'epoca di Pahlavi"]*, Tehran: Entesharat Markaz Asnad.

Ashnaie ba tarikhche doble dar Iran ["Apprendere la storia del doppiaggio in Iran"], Il giornale «Hamshahri», 18/1/1397 (7/4/2018), [http://www.hamshahrionline.ir/news/402174/].

Ashouri D. 1357/1978, *Tarif- ha va mafhom farhang ["I significati del termine "cultura""]*, Teheran: Markaz Asnad Farhanghi Asia.

Atabaki T. 1398/2019, documentario *Naft: bala ya barekat ["Il petrolio: Disastro o benedizione"]*, intervista presso la Televisione Manoto1, [http://www.manototv.com].

Atiabi M. 1383/2004, *25 sal Sinema-ye iran va javayez va houzor bein- al- melali ["25 anni di cinema iraniano, premi e presenza internazionale"]*, Teheran: Farabi.

Azadarmaki T. 1370/1991, *Moghadamei bar "Nazarie vabasteghi" dar jame-e shenasi tose'e ["Introduzione alla "Teoria della dipendenza" nella sociologia dello sviluppo"]*, «Rivista trimestrale della Facoltà di Lettere e filosofia», Università Tarbiat Modares, vol. 1, no. 5, 6, 7, autunno e inverno 1370/199, (pp. 67- 80).

Azari Gh., *Moghadame'i bar jame-e shenasi sinamay-e Iran (1309-1357) ["Un'introduzione alla sociologia cinematografica iraniana (1309/1930 1357/1978)"]*, La rivista «Farabi», n. 35, inverno 1378/1999, (pp. 38 63).

Azarm M., *Yek ettefagh sadeh ["Un semplice evento"]*, Il giornale «Etemad Melli», n. 977, 4/5/1388 (26/7/2009), [http://www.magiran.com/ppdf/nppdf/5061/p0506109770111.pdf].

Azghandi A. 1395/2016, *Ravabet khareji Iran: 1320- 1357 ["Le relazioni esteri dell'Iran: 1941- 1978"]*, Teheran: Nashr Ghoms.

Azimi H. 1388/2009, *Madar haye Tose'e nayafteghi dar Eghtesad Iran ["I circuiti non sviluppati nell'economia iraniana"]*, Teheran: Nahr Ney.

Bagheri H. 1395/2016, *Sinema-yr Mehrjui va Jung Yong-hwa ["Il cinema di Mehrjui e di Jung Yong-hwa"]*, Teheran: Hermes.

Baharloo A. 1378/1999, *Tarikh tahlili sad sal sinema-ye iran ["La storia del cinema iraniano in cento anni"]*, Tehran: Bonyad cinema'i-e Farabi.

Baharaloo A. 1379/2000, *Abbas Kiarostami*, Tehran: Noroz Honar.

Baharloo A. 1379/2000, *Sinemay-e Fardin be revayat Mohammad Ali Fardin ["Il cinema di*

Ali Fardin e la sua narrazione"], Teheran: Ghatreh.

Baharloo A. 1389 /2010, *Rozshomar sinema-ye iran: Az aghaz ["Dizionario del cinema iraniano: dalle origini"]*, Tehran: Farhangestan Honar.

Baharloo A. 1393/2014, *100 chehrehe sinema-ye Iran ["100 figure del cinema iraniano"]*, Teheran: Ghatreh.

Baharloo A. 1394/2015, *Majmoe Yad: Ali Hatami ["Memorie complete: Ali Hatami"]*, Tehran: Ide Khalaghiat.

Behnod M. 1367/1988, *Dolat haye iran az Seyed Zia ta Bakhtiar ["Governanti dell'Iran dal periodo di Seyyed Ziad al periodo di Bakhtiar"]*, Tehran: Javdan.

Boroujerdi M., *Siasat khareji Amrica dar ghebal Iran ["La politica estera degli Stati Uniti nei confronti dell'Iran"]*, rilasciato su *Radio Farda* durante un'intervista con Tirdad Ehsani, 22/10/1387 (10/2/2009).

Danesh M., *Sarnevesht filmsazan moj noo ["Il destinto dei registi della new wave"]*, Il giornale «Etemad Melli», n. 977, 4/5/1388 (26/7/2009), [http://www.magiran.com/ppdf/nppdf/5061/p0506109770111.pdf].

Davai'i P. 1369/1990, *Farhang vazhehay-e Cinamai'i ["Dizionario specifico delle parole del cinema"]*, Teheran: Vezarat Ershad (Ministro delle arti).

Diba F. 1379/2000, *Dokhtaram Farah (Khaterat Bano Faride Diba) ["Mia figlia Farah (Il ricordo di Faride Diba)"]*, trad. di Firoz E., Tehran: Behafarin.

DinParast V., Sedghi N., Souri S., *Monasebat tejari jomhori-hay Veniz va Genova ba Iran dar asr Ilkhani ["Relazioni commerciali delle Repubbliche di Venezia e Genova con l'Iran nel periodo di Ilkhani"]*, «Giornale scientifico di storia islamica e iraniana», Teheran, Alzahra University, 8/4/1393 (29/6/ 2014), (pp. 49- 69).

Emami M. H., *Gozaresh: Iran dar maghtae melli shodan naft ["Relazione: Iran nella fase di nazionalizzazione del petrolio"]*, La rivista «Eghtesad Energi», no. 112, 1387/2009, (pp. 60-64).

Ejlali P. 1395/2016, *Degargoni Ejtemaie e Film haye Sinema-ie Iran ["La trasformazione*

sociale e i film in Iran"], Tehran: Agah.

Fakohi N. 1392/2013, *Daramadi Bar Ensanshenasie Tasviri va Film Ethnographic ["Antropologia visiva e Film Ethnographic"]*, Tehran: Nashr e Ney.

Fanuos Khial 1365/1986, *Sargozashte cinemaye Iran az aghaz ta enghelab Eslami ["La storia del cinema iraniano dall'inizio alla rivoluzione islamica"]*, realizzato dalla radio BBC.

Fardost H. 1370/1991, *Zohor va Soghot Pahlavi ["La nascita e la caduta del regime di Pahlavi"]*, Tehran: Etelate Iran.

Farkhondeh M. 1349/1970, *Sinema va mardom ["Il cinema e il popolo"]*, Tehran: Pad.

Fateh M. 1335, *50 sal naft Iran ["50 anni di petrolio iraniano"]*, Tehran: Chehr.

Fayaz E., Bicheranlo A. 1396/2017, *Sinemaye Melli ["Il cinema nazionale"]*, Tehran: Soreh Mehr.

Fayyazi E. 1393/2014, *Tarikh ravabet bein Iran va Italia ["La storia delle relazioni tra Italia e Iran"]*, Tehran: Islamic Azad University.

Ferasati M., *Naghd, Montaghed, Amel-e ekhtelal ["La critica, il critico, il fattore distruttivo"]*, pubblicato sul sito ufficiale di Massoud Ferasati (un critico del cinema iraniano), 11/11/1391 (30/1/2013), [http://www.massoudfarassati.com/showpage.php?pid=31&aid=2].

Fereshte Hekmat A. 1390/2011, *Eghtebas dar Sinema ["L'economia nel cinema iraniano"]*, Tehran: Jame'ey-e No.

Folad Zadeh A. 1369/1990, *Shahan shahi Pahlavi dar Iran ["I regnanti Pahlavi in Iran"]*, Qom: Kanon Nashr Andishe-hay-e eslami.

Ghavam A., Zargar A. 1387/2008, *Dolat sazi, Mellat sazi va nazarie-ye ravabet Bein-al-melal ["Costruzione dello stato, della nazione e teoria delle relazioni internazionali"]*, Teheran: Azad University Press.

Gholami A 1393/2014, *Revayate modern va moje no sinemaye iran ["La narrazione moderna e la New Wave iraniana"]*, Tehran: Rasm.

Gholmakani H. 1389/2000, *Az khoche Sam: Naghd film hay-e irani ["Dal vicolo Sam: Critica dei film iraniani"]*, Ahvaz: Rasesh.

Goharin K. 1390/2011, *Khaterat Taghi Zohouri ["Meorie di Taghi Zohri"]*, Teheran: Arsham.

Habibi M. 1378/1999, *Az Shar ta shahr: Tahlili tarikhi az mafhom shahr va sima-ye kalbodi an ["La città: analisi storica del concetto di città"]*, Tehran: Università di Tehran.

Hadian N, Ahadi A., *Jaygah mafhum diplomacy ["Posizione del concetto di diplomazia"]*, La rivista trimestrale «International Journal of Foreign Relations», primo anno, n. 3, autunno 2009.

Hadidi M., Mafizade J. 1378/1999, *Pahlavi-ha ["Pahlavi"]*, Tehran: Moasse motaleate Tarikh moaser Iran.

Hesamian F., Haeri M. R., Emad G. 1363/1984, *Shahr neshini dar Iran, ["Urbanizzazione in Iran"]*, Tehran: Agah.

Heydari Gh. 1370/1991, *Sinema-ye Iran: bardasht-e natamam, ["Il cinema iraniano: impressioni di un progetto incompiuto"]*, Tehran: Chakme.

Heydari Gh. 1370/1991, *Terajedi Sine-ma-ye Komedi Iran ["La tragedia dei film di commedia iraniani"]*, Tehran: Film Khane Melli Iran.

Heydari Gh. 1374/1995, *Filmshenakht-e Iran. Filmshenasi-ye sinama-ye Iran 1341-1346 ["Filmografia - Iran. Filmografia del cinema iraniano 1962-1967"]*, Tehran: Daftar-e pazhueshha-ye farhangi.

Homayonfar E. 1369/1990, *Naft dar donya- Iran ["Il petrolio nel mondo- Iran"]*, Tehran: Vezarat Amozesh va Parvaresh.

Hoseini H. 1389/2010, *Sakht italia (sinemaye ame pasand) ["La produzione italiana (il cinema popolare)"]*, Tehran: Rozane kar.

Hoseinimehr N. 1389/2010, *Teatre Iran ["Il teatro Iraniano"]*, Tehran: Afraz.

Iran shahr 1342/1963, vol I, Pubblicazione n. 22 della Commissione nazionale dell'UNESCO in Iran.

Iran shahr 1343/1964, vol II, Pubblicazione n. 22 della Commissione nazionale dell'UNESCO in Iran.

Islamic Parliament Research Center Of The Islamic Republic Of Iran, n. 72/361, testo dell'accordo tra NIOC e AGIP, 23/06/1336, [http://rc.majlis.ir/fa/law/show/94818].

Islamic Repaublic News Agency (Irna), *Rishe hay-e moj-e noy-e sinema-ye iran ["Le radici della New Wave iraniana"]*, 21/04/1395 (11/7/2016), [https://article.irna.ir/fa/NewsPrint.aspx?ID=9214].

Jahed P., *Vaghiat, khial va mokhatab dar Cinemay iran ["Realtà, immaginazione e pubblico nel cinema iraniano"]*, La rivista «Farabi», n. 32, 1378/1998, (pp. 46- 51).

Jahed P. 1393/2014, *Az cinema tak paris ta Kanon film Tehran ["Dalla Cinémathèque française al Centro dei film a Teheran"]*, Tehran: Ney.

Jahed P. 1394/2015, *Neveshtan ba Dorbin (Goftego ba Ebrahim Golestan) ["Scrivere con la videocamera (Intervista con Ebrahim Golestan)"]*, Tehran: Akhtaran.

Javdani H. 1381/2002), *Sal Shomar tarikh sinema-ye iran ["Il calendario del cinema iraniano"]*, Tehran: Ghatre.

Karimi N. 1383/2004, *Doroshke-chi ["Il cocchiere"]*, Teheran: Nashr Mitra.

Karimi J., *Tarikhche vezarat uomor khareje Iran ["La storia del Ministero degli Esteri in Iran"]*, La rivista trimestrale «Tarikh ravabet khareji», n. 24, 1384/2005, (pp. 89- 101).

Katouzian M. A. Homayoon, *The Political Economy of Modern Iran, Despotism and Pseudo – Modernism (1926 - 1979)*, tradotto in persiano: *Eghtesad Siasi dar Iran az mashrote ta payan selsele Pahlavi ["Economia politica dell'Iran, dalla Rivoluzione costituzionale persiana alla fine della monarchia di Pahlavi"]*, Naficy M. R, Azizi K. 1372/1993, Tehran: Nashr Markaz.

Kavousi M. H. 1379/2000, *Asnad ravabet Dolat Safavi ba hokomat Italia ["I documenti delle relazioni dello Stato safavida con l'Italia"]*, Tehran: Nashr vezarat umor Kharejeh.

Keshani A. 1386/2007, *Farayand ta'amol sinema-ye iran va hokomat Pahlavi ["La relazione tra il cinema iraniano e il regime di Pahlavi"]*, Tehran: Entesharat Sazman Asnad.

Khomeini R., *Sahifeh Noor*, vol. 15, Teheran: Tanzim va nashr asar Imam Khomeini, 31/3/1360 (21/6/1981), si veda anche il sito ufficiale di Khomeini: [http://www.imam-khomeini.ir/fa/C207_43549/].

Khoshe Sh. 1373/1994, *Ketabshenasi-ye naqd-e film haye Irani 1371-1372 ["Bibliografia della critica cinematografica persiana, 1992-1993"]*, Tehran: Daftare pazhuhesh haye farhangi.

Kolai'i E. 1376/1997, *Estalinism va hezb-e Tudeh Iran ["Stalinismo e partito Tudeh dell'Iran"]*, Teheran: Markaz Asnad Enghelab Eslami.

Madadpor M., *Bonyad-haye kar-amadi dar fathang Islam ["I fondamenti principali nella cultura islamica"]*, La rivista «Baztab Andishe», no. 18, 17/5/1389 (8/10/2010), [https://hawzah.net/fa/Article/View/90993/بنیادهای].

Mahdavi A. H. 1355/1976, *Tarikh ravabet khareji Iran ["La storia delle relazioni estere"]*, vol. II, Tehran: Katibe.

Mahid M. A. 1361/1982, *Pazhoheshi dar tarikh diplomacy Iran ["Una ricerca nella storia della diplomazia iraniana"]*, Teheran: Nashr Mitra.

Manafi A. 1388/2009, *Sargozasht Doble Iran ["Il doppiaggio in Iran"]*, Tehran: Darinoush.

Mansori B.,Yaghafori H., *Naft va tose shahri dar khavare miane ["Il petrolio e lo sviluppo delle città in Medio Oriente"]*, La rivista «Ettelaate siasi va eghtesadi», n. 298, 1393/2014, (pp. 202- 209).

Markaz Asnad 1377/1998, *Jashnhaye 2500 sale Shahan-shahi be revayat Asnad Savak ["Celebrazione di 2500 anni di monarchia raccontata dai documenti di Asnad Savak"]*, Tehran: Markaz Barresi Asnad Tarikhi.

Mehrabi M. 1365/1986, *Tarikh sinema-ye Iran az aghaz ta sale 1357 ["La storia del cinema iraniano dal principio fino alla rivoluzione del 1979"]*, vol. II, Tehran: Entesharat Film.

Mehrabi M. 1371/1992, *Tarikh Sinema-ye Iran ["La storia del cinema iraniano"]*, Tehran: Nazar.

Mesbah E. 1393/2014, *Diplomacy Kelasic va Takvin an dar Iran ["Diplomazia classica e la*

sua crescita in Iran"], La rivista «Fasl name Sisat», anno primo, n. 4, (pp. 5- 18).

Mihandost E. 1389/2010, *Jahan no seinema-ye no ["Intervista con i registi iraniani"]*, vol. II, Tehran: Cheshme.

Milani A. 1380/2001, *Mo'amaye Hoveida ["Il mistero di Hoveida"]*, Tehran: Atie.

Milani A. 1394/2015, *Negahi be Shah ["Uno sguardo allo Scià"]*, Toronto: Nashr Persian Circle.

Mirehsan A., *Baztab jame-ye madani ma dar film hay-e sinemaie ["La riflessione della nostra società civile nelle opere cinematografiche"]*, la rivista «Farabi», no. 41, 1380/2001, (pp. 51- 63).

Mirehsan A., *Daramadi bar gofteman Cinemay-e iran va modernite ["Un discorso tra il cinema iraniano e la modernità"]*, la rivista «Farabi», n. 41, estate 1380/2001, (pp. 39- 50).

Mohammadi M. 1380/2001, *Sinema-ye Emroz Iran ["Il cinema dell'Iran oggi"]*, Teheran: Jame-ye Iranian.

Molaie A., Azghandi A., *Dolat- Mellat sazi irani: Tadavom tarikhi ya taghirat siasi? ["La creazione dello Stato-nazione iraniano: continuità storica o cambiamento politico?"]*, «periodico trimestrale di scienze politiche», vol. 15, 1390/2011, (pp. 137-168).

Moradi Sh., *Barresi tatbighi shakhes tarin eghtebas hay-e adabi sinema-ye iran ["Studio comparativo degli adattamenti letterari più significativi del cinema iraniano"]*, La rivista «Farabi», Secondo ciclo, n. 4, 1388/2009, (pp. 30- 76).

Mosalinejad A., Shikhzadeh H., *Naghsh naft dar tose eghtesadi Iran ["Il ruolo del petrolio nell'economia iraniana"]*, La rivista trimestrale «Siasat», vol. 43, n. 4, 1392/2013, (pp. 23-60).

Motmaen Zade A. , Il giornale «Poshe Sinema», Tehran, n. 103, 1394/2015.

Naficy H., *Sinema be masabeh abzari siasi ["Il cinema come uno strumento politico"]*, tradotto in persiano da Farhad Sasani, La rivista «Farabi», n. 34, autunno 1387/2008, (pp. 30-45).

Naraghi E. 1381/2002, *Az kakh shah ta zendan Evin ["Dal castello dello Scià alla prigione di*

Evin"], Teheran: Rasa.

Nazok Kar J. 1394/2015, *Naghsh zan dar Sinema-ye Iran ["Il ruolo delle donne nel cinema iraniano"]*, Tehran: Ghatreh.

Nejati Gh. 1365/1986, *Jonbesh melli shodan San'ate naft Iran va kodetaye 28 mordad 1332 ["La nazionalizzazione dell'industria petrolifera iraniana e il colpo di stato del 28 agosto 1332"]*, Teheran: Enteshar.

Omid J. 1374/1995, *Tarikh-e sinema-ye Iran, 1279–1375 ["La storia del cinema iraniano, 1900-1996"]*, Tehran: Entesharat-e Rowzaneh.

Omid J. 1388/2009 *Farhang-e filmha-ye sinema-ye Iran 1309-1350 ["Dizionario dei film iraniani, 1929-1968"]*, vol. I, Tehran: Negah.

Omid J. 1389/2010 *Farhang-e filmha-ye sinema-ye Iran 1309-1350 ["Dizionario dei film iraniani, 1929-1968"]*, vol. II, Tehran: Negah.

Omidvar K. 1382/2003, *Eghtesad iran se dahe oft va khiz (Radio B.B.C. morori bar vaziat siasi, Eghtesadi Iran) ["L'economia in Iran (Radio B.B.C., resoconto della politica e dell'economia iraniana dal 1382 al 1357)"]*, Tehran: Arshiv ketabe markaz asnade enghelab.

Pahlbod Mehrdad, intervista di Mahnaz Afkhami per il programma *"La storia narrativa"*, Los Angeles, 25 maggio 1984.

Pakdaman N. 1355/1976, *Amarname eghtesad Iran dar Aghaz jange jahani dovom ["Le statistiche dell'economia iraniana all'inizio della seconda guerra mondiale"]*, Teheran: Università di economia.

Qukasiyan Z. 1364/1985, *Majmo'e maghalat dar nagh va moarrefi Masoud Kimiai'i ["Le recensioni della presentazione delle opere di Masoud Kimayee"]*, Tehran: Agah.

Rahimian B. 1379/2000, *Rahnamaye film ["Selezione di film iraniani"]*, vol. I, Tehran: Rozane.

Rastkar F. 1394/2015, *Se varagh emtehani por az dialog ["Tre fogli di prova pieni di dialoghi"]*, Il giornale «Poshe Sinema», Intervistà di Fereydon Jeyrani, n. 103, bahman 1394/ febbraio 2015.

Ravabet Khareji bein Iran va digar Keshvarha ["Gli accordi tra l'Iran e gli altri"], 1376/1987, Vol. 4, redatto dal Ministero degli Affari Esteri, Teheran: Vezarat Umor khareje.

Roshan Zamir O. 1392, *Sinemaye Jodaie: Film haye Antonioni ["Il cinema della separazione: i film di Antonioni"]*, Tehran: Mosavar.

Rouhani F. 1352/1973, *Tarikh melli shodan sanat'e Naft ["La storia della nazionalizzazione dell'industria petrolifera iraniana"]*, Teheran: Sherkat sahami ketabhaye jibi.

Sadr H. R. 1381/2003, *Daramadi bar Tarikhe Siasi Sine-maye Iran ["Uno sguardo alla storia politica del cinema iraniano"]*, Tehran: Rozane.

Sadr R. 1395/2016, *Andishidan ba Tanz (13 Goft-e go) ["Pensare con umorismo (13 conversazioni)"]*, Teheran: Nashr Morvarid.

Safarian N. 1381/2002, *Aye- hay-e Ah: Nagofteh hai'i az zandeghi Forogh Farrokhzad, ["Ahi ahi ahi: Gli aspetti oscuri dalla vita Frogh Farrokhzad"]*, Teheran: Roz Negar.

Saidi A. A. 1397/2018, *Tecnocracy va eghtesad siasi dar Iran ["Tecnocrazia e politica economica in Iran"]*, Teheran: Loh-e Fekr.

Salehi A. R., Mohammadi S. 1389/2010, *Diplomacy Farhanghi ["La diplomazia culturale"]*, Teheran, Ghoghnous, la versione digitale pubblicato online da FIDIBO [https://fidibo.com/].

Salname Amari Keshvar 1346/1967 ["Il rapporto annuale del Paese nel 1967"].

Sari-Al Ghalam M. 1397/2018, *Eghtedar garayie irani dar asr Pahlavi ["Autoritarismo nell'era di Pahlavi"]*, Tehran: Gandi.

Shafie Kadkani M. 1392/2013, *Advar sher Farisi ["I periodi della poesia persiana"]*, Tehran: Sokhan.

Shikhnori M. A. 1388/2009, *Masa'el eghtesadi va siasi naft ["Questioni economiche e politiche del petrolio"]*, Teheran: Entesharat Daneshghah Payam-e Noor.

Shirdel K. 1395/2016, *Neorealism Chist? Tarikh ejmali sinema-ye neorealism italia ["Cos'è il neorealismo? La storia del cinema neorealista italiano"]*, Tehran: Agah.

Sho'a'i H. 1352/1973, *Nazari gozara be tafrih va sargarmi mardom va tarikhche'i az film*

irani ["Una breve spiegazione dell'intrattenimento del popolo e della storia dei film iraniani"], Tehran: Chapkhane Gilan.

Sho'a'i H. 1353/1974, *Abdol-Hosein Sepanta ["Abdol-Hosein Sepanta", è un nome proprio]*, Tehran: Herminko.

Sho'a'i H. 1354/1975, *Farhang-e sinema-ye Iran ["Dizionario del cinema iraniano"]*, Tehran: Herminko.

Shoraka A., *Sinemay-e iran, Sinemay-e italia: noghat talaghi ["Il cinema iraniano, il cinema italiano: i punti di connessione"]*, La rivista «Pool-e Firuzeh», no. 16, Teheran, 1384/2005.

Shoraka Antonia, *Naghsh do nasl az film-sazan moalef dar pishraft Sinemay-e iran ["Il ruolo di due generazioni di autori cinematografici nello sviluppo del cinema iraniano"]*, periodico trimestrale «Scienze sociali», vol. 8, n. 15, inverno 1380/2001, (pp. 265- 289).

Soltani A., *Naft va farayand Dolat, melat sazi dar Iran ["Il petrolio e il processo di creazione dello Stato-nazione in Iran"]*, La rivista trimestrale «Siasat», vol. 42, no.2, estate 1391/2012, (pp. 95- 112).

Statistiche annuali del ministero degli affari negli anni 1344-1354 (1965-1975).

Tafreshi M. 1368/1989, *40 sal dar Sahne Siasi, Diplomasi: Khaterat Jalal Abdeh ["40 anni in scena di politica e diplomazia: Le memorie di Jalal Abdeh"]*, Tehran: Resa.

Taghipour I., *Eghtesad va Sinema; Goft va shenod darbare-ye sinema-ye iran ["Economia e cinema; un dialogo sul cinema iraniano"]*, La rivista trimestrale «Farabi», Ciclo 17, n. 66, Teheran, Farabi, 1390/2011, (pp. 93- 102).

Taghvai'i N., *Farhang bomi ra bayad be farhang umomi afzod ["La cultura tradizionale deve unirsi alla cultura nostrana"]*, la rivista «Farabi», n.30, autunno 1377/1998, (pp. 8- 15).

Tahami A. 1392/2013, *Chegone film doble konim ["Come possiamo doppiare un film"]*, Teheran: Agah.

Tahaminejad M. 1366/1988, *Sinema-ye roya pardaz-e Iran ["Il ruolo dei sogni nei film iraniani"]*, Tehran: Axe Moaser.

Tahaminejad M. 1380/2001, *Sinema-ye Iran ["Il cinema iraniano"]*, Tehran: Daftare

pajohesh farhangi.

Tala-tape M. B. 1384/2005, *Mabani esteratezhi farhangi az didgah Imam Ali ["Fondamenti culturali dal punto di vista di Imam Ali"]*, Isfehan: Markaz tahghighat rayane-ie Isfehan.

Talebinejad A., Il giornale «Shargh», anno XIV, n. 2747, 20/9/1395 (10/12/2016).

Talebinejad A., *An nasl sarkesh: Neghahi be karname moj-e no-ey hay-e sinemay-e iran ["Quella generazione canaglia: Uno sguardo al risultato della New Wave del cinema iraniano"]*, La rivista «Farabi», n. 50, Teheran, zemestan 1382/inverno 2003, (pp. 61- 68).

Talebinejad A. 1392/2013, *Be revayat Naser Taghvaie ["Il racconto di Naser Taghvaie"]*, vol. II, Tehran: No.

To'avoni Sh. 1355/1976, *Ketabshenasi-ye teatr va cinema ["Bibliografia del teatro e del cinema"]*, Centro di documentazione culturale sull'Asia, Tehran: Neda.

Tohidfam M., *Nazarie- haye dolat dar asr jahani shodan democracy ["Le terorie dello Stato nell'epoca della globalizzazione della democrazia"]*, La rivista trimestrale «Siasat khareji» (rivista di politica internazionale), anno 17, n. 4, inverno 1382/2003, (pp. 1013- 1050).

Toloui M. 1390/2011, *Farhang jame'e Siasi ["Dizionario politico completo"]*, Teheran: Nashr Elm.

Vezarat Khareje (Ministro degli Affari Esteri dell'Iran) 1352/1973, *Ravabet Khareji Iran ["Relazioni estere dell'Iran"]*, Tehran: Edare Entesharat va Madarek.

Vezarat Khareje (Ministro degli Affari Esteri dell'Iran) 1354/1975, *Ravabet Khareji Iran ["Relazioni estere dell'Iran"]*, Tehran: Edare Entesharat va Madarek.

Yosefi Nejad A. 1394/2015, *Ketabshenasi-ye sinama-ye Iran 1306-1394 ["Compendio di storia del cinema iraniano, 1927-2015"]*, Tehran: Rozane Kar.

Zeraati N 1389/2000, *Darioush Mehrjoie, Naghd Asar ["Darioush Mehrjoie, il critico delle opere"]*, Tehran: Hermes.

Zhirafar A. 1392/2013, *Tarikhche doble be farsi ["La storia del doppiaggio al persiano"]*; Vol. I, Tehran: Kole poshti.

Zhirafar A. 1392/2013, *Tarikhche doble be farsi ["La storia del doppiaggio al persiano"]*; Vol. II, Tehran: Kole poshti.

Zoghi I. 1370/1991, *Masael siasi, eghtesadi naft Iran ["Questioni politiche, economiche del petrolio iraniano"]*, Teheran: Pazhang.

Pubblicazioni in inglese e in italiano

Abrahamian E. 1982, *Iran between the two Revolutions*, trad. in persiano: *Iran bein do Enghelab*, Golmohammadi A., Fattahi M. E., 1384/2005 Tehran: Ney.

Accorinti G., *La nascita dell'Eni e la nuova politica estera di Mattei*, «Staffetta Quotidiana», 22 febbraio 2003.

Adam T., *Iran-Western Europe relations on the mend*, «British Journal of Middle Eastern Studies», 1999, vol. 26, n. 1, (pp. 41- 46).

Amirarjomand S. 1988, *The Turban for the Crown: The Islamic Revolution in Iran*, Oxford University Press.

Amirsadeghi H. 1977, *Twentieth Century Iran*, London: Heinemann.

Ansari A. M. 2003, *Modern Iran since 1921. The Pahlavis and after*, London: Longman.

Associazione Alumni dell'Agenzia per gli Stati Uniti, What is Public Diplomacy? *["Che cos'è la diplomazia pubblica?"]*, Washington D.C., aggiornato il 5 gennaio 2008, visibile online all'indirizzo:[http://www.publicdiplomacy.org/1.htm].

Averi P. 1371/1991, *The Cambrige History of Iran,* vol. 7, trad. in persiano: *Selsele Pahlavi va Niro haye mazhabi be revayate Tarikh Cambrij*, Mokhber A. 1371/1992, Tehran: Saba.

Badie B. 1994, *Le développement politique*, trad. in persiano: *Tose-eye siasi*, Naghibzadeh A. 1383/2004, Teheran: Ghoms.

Banita G. 2014, *From Isfahan to Ingolstadt: Bertolucci's La via del petrolio and the Global Culture of Neorealism*, University of Minnesota Press.

Bertolucci B. 2000, *Bernardo Bertolucci: Interviews*, Fabien S. Gerard (cura di), trad. in persiano: *Hamzad Doorbin*, Astan S., Salahi S. 1389/2010, Tehran: Nima.

Bharier J. 1971, *Economic Development in Iran 1900-1970*, London: Oxford University Press.

Bonifazio P. 2014, *Schooling in Modernity: The Politics of Sponsored Films in Postwar Italy*, Toronto: University of Toronto.

Bono F. 1990, *L'Iran e suoi schermi*, Venezia: Marsilio Editori.

Bordwell D. 1985, *Narration in the fiction film*, trad. in persiano: *Revayat dar film dastani*, Tabatabai'i A. 1396/2017, Teheran: Farabi.

Boyay G. 2011, *L'energia e lo sguardo*, Roma: Donzelli.

Briattico F. 2004, *Ascesa e declino del capitale pubblico in Italia*, Bologna: Mulino.

Brizio- Skov F. 2011, *Popular Italian cinema*, London: I.B.Tauris.

Caldwell J. T. 2008, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*, Durham: Duke University Press.

Capezzuoli F. 2003, *Il sapore della bellezza. Il cinema iraniano e la sua poesia*, Roma: Gremese.

Chernilo D. 2007, *A Social Theory of The Nation-State: The Political Forms of Modernity Beyond Methodological Nationalism*, London: Routledge.

Chiesi R. 2011, *L'Oriente di Pasolini. 'Il fiore della mille e una notte' nelle fotografie di Roberto Villa*, Bologna: Cineteca di Bologna.

Chion M., *Entendre une langue, en lire une autre au cinéma,* «Kinephanos», vol. 3, no. 1, 2012, [www.kinephanos.ca].

Coliaei S. 2017, *Le relazioni Italo-Iraniane negli anni Settanta: aspetti politici ed economici*, in: *Europa e Medio Oriente (1973-1993)*, L.Monzali, F. Imperato, R. Milano, G. Galassa (cura di), Bari: Cacucci.

Conferenza Mondiale sulle Politiche culturali, Città del Messico, 26 luglio-6 agosto 1982.

Cook N., *A Writer and Linguist*, The New York Times Archives, 13 ottobre 1982, [https://www.nytimes.com/1982/10/13/obituaries/nilla-cram-cook-74-a-writer-and-

linguist.html].

Corsi B. 2001, *Con qualche dollaro in mano*, Roma: Editori Riuniti.

Corsi B. 2012, *Produzione e produttori*, Milano: Il Castro.

Cuddon J. A. 2013, *A dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, John Wiley and Sons.

Curtis G. E. 2008, *Iran: a country study,* Hooglund E. (cura di), Washington: Library of Congress.

Cuzzi D. 1975, *Breve storia dell'Eni: da Cefis a Girotti*, Bari: De Donato editore SpA.

Dalla Gassa M. 2016, *Orient (to) Express: Film di viaggio, etno-grafie, teoria d'autore*, Milano- Udine: Mimesis Edizioni.

Damasco C., Speranza P. 2006, *Nuovo cinema Tehran. I giovani registi dell'Iran a "I corti del mondo"*, Atripalda: Laceno.

Deluchi L., *L'AGIP dal fine guerra alla gestione Cefis (1945-1966)*, 23 aprile 2014 [http://www.pionierieni.it/wp/wp-content/uploads/Lagip-dal-fine-guerra-alla-gestione-Cefis-1945-1966-..pdf].

Elwell-Sutton L. P. 1955, *Persian Oil: A Study in Power Politics*, trad. in persiano: *Naft Iran*, Tosi R. 1372/1993, Tehran: Saberin.

Evans P.1995, *Embedded Autonomy: States and Industrial Transformation*, New Jersey: Princeton University Press.

Fabien S. Gerard 2000, *Bernardo Bertolucci: Interviews (Conversations With Filmmakers)*, University Press of Mississippi, trad. in persiano: *Hamzad Dorbin*, Astan S., Salahi S. 1389/2010, Tehran: Nima.

Faggiani M., Venanzi F. 1994, *ENI. Un'autobiografia*, Milano: Sperling e Kupfer.

Field S. 2005, *Screenplay: the foundations of screenwriting*, trad. in persiano: *Mabani film name nevisi,* Shahri Langrodi J. 1390/2011, Teheran: Entesharat Sorehe Mehr.

Fischer E. 1970, *The necessity of art: A Marxist Approach*, England: Penguin Books.

Foran J. 1993, *Fragile Resistance: Social Transformation in Iran from 1500 to the Revolution*,

Boulder-Sanfrancisco-Oxford, Westview Press.

Fox Jon E., Miller-Idriss C., *Everyday nationhood*, «Ethnicities», SAGE Publications, 2008, 8 (4), (pp. 536-563).

Fukuyama F. 2004, *State-Building*, New York: Cornell University Press.

Garrett M. 1955, *Renaissance Diplomacy*, Boston: The Riverside Press, Cambridge.

Golmakani H. 1990, *L'Iran e i suoi schermi*, Nuovocinema (cura di), Venezia: Marsilio Editori.

González F. C. 2016, *Nationalism in Latin America*, in The Encyclopedia of Postcolonial Studies, Ray S., Schwarz H. (Editors in Chief), [http://eu.wiley.com/WileyCDA/WileyTitle/productCd-1444334980.html].

Grossi G. 1975, *Iran, petrolio, violenza, potere*, Milano: Mazzotta Editore.

Hamilton K., Longhorne R. 2011, *The Practice of Diplomacy: Its Evolution, Theory & Administration*, Second Edition, New York: Routledge.

Hauser A. 1977, *The Social History of Art*, vol. 4, London: Routledge.

Howorth H. 1880, *History of Mongols from the 9th to 19th Century*, Part II., *The So- Called Tartars of Russia and Central Asia*, London: Longmans, Green and Co.

Jahed P. 2012 (cura di), *Directory of World Cinema: Iran*, Bristol: Intellect Books.

Jenkins R. 1996, *Social identity*, trad. in persiano: *Hoviat Ejtemaie*, Yarahmadi T. 1394/2015, Teheran: Pardis Danesh.

Joachim M. H., *Politics Among Nations: The struggle for Power and Peace*, trad. in persiano: *Siasat mian Mellat'ha*, Moshirzadeh H. 1389/2010, Tehran: Entesharat vezarat uomor kharejeh.

Karimi P. 2011, *Building Iran: Modernism, Architecture, and National Heritage under the Pahlavi Monarchs*, CAA. Reviews, Grigor T. 2009, *Building Iran: Modernism, Architecture, and National Heritage under the Pahlavi Monarchs,* New York: Periscope Publishing.

Karshenas M. 1990, *Oil, State and Industrialization in Iran*, Cambridge: Cambridge

University Press.

Katouzian H., *Arbitary Rule: a Comparative Theory of State, Politics and Society in Iran*, «British journal of Middle Estern Studies», 1977, vol. 24, 1, (pp. 49- 73).

Laqueur W. 1969, *The struggle for the Middle East. The Soviet Union and the Middle East (1958-1968)*, London: Pelican Book.

Lasswell Harold D., *The Structure and Function of Communication in Society*, in Schramm W. (Ed.), 1960, Mass Communications (2nd ed.). Urbana, IL: University of Illinois Press, (pp.117-129), trad. in persiano: *Sakht va karkard ertebatat dar Jame'e*, Azari Gh. R., [https://www.academia.edu/6697765].

Latini G. 2001, *L'energia e lo sguardo. Il cinema dell'Eni e i documentari di Gilbert Bovay*, Roma: Donzelli.

Macrì R., *Il Caso Supor*, «Staffetta Quotidiana», 27 giugno 2009, n. 122, 2009, [https://www.scribd.com/document/16814725/Il-Caso-Supor].

Mahdavy H. 1970, *The Patterns and Problems of Economic Development in Rentier States: the Case of Iran*, Cook M. A. (cura di), *Studies in the Economic History of the Middle East*, Oxford: Oxford University Press.

Mareghetti P 2010, *Conversazione con Bernardo Bertolucci*, Toffetti S. (cura di), *La via del petrolio*, Milano: Feltrinelli.

Marshal B. 1940, *All That Is Solid Melts Into Air, The Experience of Modernity*, trad. in persiano: *Tajrobe-ye Modernite*, Farhadpoor M. 1386/2007, Teheran: Tarh-e No.

Martin S., *Cinecittà: Genesi ed elaborazione del progetto della Città del Cinema*, in «Bianco e nero - rivista quadrimestrale del centro sperimentale di cinematografia», fascicolo 573, maggio-agosto 2012, (pp. 72- 81).

Matthe R., (recensione di), *Culture and Cultural Politics under Reza Shah: The Pahlavi State, New Bourgeoisie and the Creation of a Modern Society in Iran*, Bianca Devos e Christoph Werner (ed.), London, Routledge, 2014, pubblicato in «The Middle East Journa»l, vol. 69, n. 1, inverno 2015.

McGlinchey S., *Building A Client state: American Arms Policies towards Iran*, 1950–1963, «The Central European Journal of International and Security Studies», vol. 6, 2012, [http://eprints.uwe.ac.uk/19721/1/Article%2001_1.pdf].

McGlinchey S., *Lyndon B. Johnson and Arms Credit Sales to Iran 1964–1968*, «Middle East Journal», vol. 67, no. 2, spering 2013.

McQuail D. 2010, *McQuail's Mass Communication Theory*, 6th edition, Los Angeles, London, New Dehli, Singapore, Washington Dc, SAGE.

McQuail D., Windhal S. 1981, *Communication models for the study of mass communications*, trad. in persiano: *Model hay-e ertebat Jam'ie*, Mirzaie G. 1387/2008, Teheran: Tarh Ayandeh.

Melville C., Avery P. 1991, *The Cambridge History of Iran, From Nadir Shah to the Islamic Republic*, vol. VII, Cambridge: Cambridge University Press.

Metz C. 1968, *Essais sur la signification au cinema*, trad. in inglese da Micheal Taylor, 1974, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, Oxford University, trad. in persiano: *Neshane Shenasi-e Sinema*, Safarian R. 1395/2016, Teheran: Nashr Sina.

Milano R. 2013, *L'Eni e l'Iran (1962 – 1970)*, Napoli: Giannini Editore.

Morris M. R., *The Sociology of Film Art,* (book review) George A. Huaco 1965, New York: Basic Books, pubblicato in «American Journal of Sociology», vol. 72, n. 3, 1966, p. 314, [https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/224308].

Mosley L. 1973, *Power Play: Oil in the Middle East*, London, Random House, trad. in persiano: *Naft, Siasat va kodeta*, Mehrabadi M. 1366/1989, Tehran: Rasam.

Naficy H. 1996, The *Iranian Cinema*, da *The Oxford History of World Cinema*, Nowell- Smith P. (cura di), Oxford University Press, trad. in persiano: *Tarikh tahlili Sinema-yr Jahan*, Teheran, «Farabi», 1377/1998.

Naficy H. 2004, *Iranian Cinema*, in Leaman O. (cura di), *Middle Eastern and North African Film*, London and New York, Taylor & Francis e-Library.

Naficy H. 2011, *A Social History of Iranian Cinema: The Artisanal Era, 1897-1941*, Vol. I, Carolina: Duke University Press.

Naficy H. 2012, *Neorealism Iranian Style in Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, Giovacchini S. and Sklar R. (cura di), University Press of Mississip.

Nahavandi H., Bomati E. 2014, *Mohammad Reza Pahlavi, Akharin Shahanshah 1919-1980*, Los Angeles: Ketab Crop.

Nicoli M. 2017, *The Rise and Fall of the Italian Film Industry*, New York: Routledge.

Niebuhr R. 1932, *Moral man and Immoral society: A Study in Ethnic and Politics*, New York: Charles Scribner's Sons.

Noto P., Di Chiara F. 2016, *Appunti per una storia un po' meno avventurosa, produzione e cinema italiano 1945-1965*, Barra L., Bonini T. e Splendore S. (cura di), *Backstage. Studi sulla produzione dei media in Italia*, Milano, Edizioni Unicopli, (pp. 103-115).

Opello W. 1999, Rosow S. J., *The Nation-State and Global Order: A Historical Introduction to Contemporary Politics*, Boulder: Lynne Rienner Publishers.

O'Sullivan C., *Images Translating Images: "Dubbing" Text on Screen*, «L'Écran traduit», n. 2, automne 2013.

Pasolini P. P., Halliday J., *Pasolini su Pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, trad. in persiano: *Pasolini az zaban Pasolini*, A. Najafi A. 1388/2009, Teheran: Negare Aftab.

Pesaran M. H. 1985, *Economic Development and Revolutionary Upheavals in Iran*, Afshar H. (cura di), *Iran: A Revolution in Turmoil*, London: Macmillan.

Pisu S. 2013, *Stalin a Venezia. L'Urss alla Mostra del cinema fra diplomazia culturale e scontro ideologico (1932-1953)*, Soveria Mannelli: Rubbettino.

Precht H., *The Association for Diplomatic Studies and Training Foreign Affairs Oral History Project*, intervista con Charles Stuart Kennedy, Library of Congress, March 8, 2000, [http://www.loc.gov/item/mfdipbib000947].

Pressenda A. 1978, *L'Eni nello sviluppo economico italiano*, in *Ricercea sulle Partecipazioni statali*, Cottino G. (a cura di), Torino: Giulio Einaudi editore.

Quaglietti L. 1978, *Materiali sul cinema italiano degli anni '50: XIV Mostra internazionale del nuovo cinema*, vol. 2, Editore: Mostra internazionale del Nuovo cinema.

Quaglietti L. 1980, *Storia economico-politica del cinema italiano*, Roma: Editori Riuniti.

Riazi A. 2005, *The Four Language Stages in the History of Iran*, in *Decolonisation, Globalisation: Language-in-Education Policy and Practice*, Angel M.Y. Lin, Peter W. Martin (cura di), Multilingual Matters, (pp. 98- 113).

Romijn P., Scott-Smith G., Segal J. 2012, *Divided Dreamworlds? The Cultural Cold War in East and West*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Rosengren K. E. 2000, *Media Effects and Beyond: Culture, socialization and lifestyles*, London and New York, Routledge.

Sadr H. 2006, *Iranian Cinema: A Political History*, London: I. B. Tauris.

Salehi Esfahani H., Pesaran H., *The Iranian Economy in the Twentieth Century: A Global Perspective, «*Article in Iranian Studies», vol. 42, n. 2, aprile 2008, (pp. 177-211).

Savory R. 1980, *Iran Under the Safavids*, Cambridge University Press, trad. in persiano: *Iran asr Safavi*, Azizi K. 1385/2006, Tehran: Nashr Markaz.

Schäler R. 2010, *Localization and translation*, in Yves Gambier and Luc van Doorslaer (eds.), *Handbook of Translation Studies*, vol. 1, Amsterdam: John Benjamins.

Shaw T., Youngblood Denis J. 2010, *Cinematic Cold War: the American and Soviet struggle for hearts and minds*, Lawrence (KS), University Press of Kansas.

Shoraka A. 2006, *Il feeling con l'Italia nel cinema dell'Iran*, in *Nuovo cinema Teheran*, Damasco C., Speranza P. (cura di), Atripalda, Laceno.

Sitney P. Adams 2015, *The Cinema of Poetry*, trad. in persiano: *Pasolini Sinema-ye Sher*, Jahed P. 1397/2018, Teheran: Nashe Ijaz.

Summitt April R., *For a White Revolution: John F. Kennedy and the Shah of Iran*, «The Middle Est Journal», autunno 2004, vol. 58, no. 4, ProQuest, (pp. 560- 575).

Tapper R. 2002, *The New Iranian Cinema: Politics, Representation and Identity*, New York: Tauris.

Teichova A. 2003, *Nation, State And The Economy in History*, Cambridge: Cambridge

University Press.

Tremolada I. 2011, *La via italiana al petrolio. L'ENI di Enrico Mattei in Iran (1951-1958)*, Milano: l'Ornitorinco.

Vazquez A. 1999, *Art and Society*, Thompson J. (cura di), *Teorie dell'arte del Novecento*, Carleton University Press Inc.

Venanzi F., Faggiani M. 1994, *I fondamenti dell'impresa Eni*, in *ENI: un'autobiografia*, Venanzi F., Faggiani M. (cura di), Milano: Sperling & Kupfer.

Wallerstein I. 2004, *World-system analysis*, Durham and London, Duke University Press.

Weber M. 1946, *From Max Weber: essays in Sociology*, Gerth H. H., Wright Mills C. (trad., cura di), New york: Oxford University Press.

Willetts P., *Transnational actors and international organizations in: global politics*, Baylis J., Smith S. (cura di), *The Globalization of World Politics: An Introduction to International Relations*, Oxford and New York, Oxford University Press, second edition, 2001, (pp. 356-383).

Williams K. 2003, *Understanding Media Theory*, London: Arnold.

Wolf Ch., Rosen Jr. Brian 2004, *Public diplomacy: how to think about and improve it*, RAND Corporation.

Giornali e riviste:

Ayandegan: n.2679 (1355/1976), n. 2996 (1356/1977), n. 2987 (1356/1977), n. 2990 (1356/1977).

Etemad Melli: n. 977 (1388/2009).

Ettela'at: n, 13781 (1351/1972).

Gazzetta di Parma: 9 maggio 1973.

Keyhan: n. 10027 (1355/1976).

Momento-Sera: 30/11/19.

Nejat Mihan: n.1 (1333/1953).

Shargh: n. 2747 (1395/2016).

Sinema: n. 103 (1394/2015)

Staffetta Quotidiana: n. 122 (2009).

Teheran Mosavvar, n. 555 (1333/1954).

Riviste settimanali

Andishe va Honar: n. 6.

Cinema 52: n. 1, n. 4.

Cinema 53: n. 4, n. 7, n. 11, n. 14.

Cinema 54: n. 2, n. 3, n. 4, n. 5.

Farhang va Zendeghi: n. 13.

Film va Honar: n. 17, n. 59, n. 91, n. 434.

Hollywood: n. 7, n. 21.

Jahan-e Sinema: n. 4, n. 6, n. 8, n. 10, n. 12.

Peayk-e Sinema: n. 1, n. 2, n. 3, n. 4, n. 5, n. 9, n. 11.

Post Cinema'i Tehran: n. 17, n. 18, n. 20, n. 22, n. 23, n. 25, n. 42, n. 53, n. 76, n. 77, n. 81.

Setare Cinema: n. 6, n. 7, n. 21, n. 24, n. 32, n. 36, n. 50, n. 53, n. 99, n. 268, n. 274.

Setare Cinema (il nuovo corso degli anni '50 persiani): n. 37, n. 50, n. 52, n. 65, n. 74, n. 75, n. 77.

Siah o sefid: n.7, n. 20, n. 25, n. 35, n. 37, n. 40, n. 46, n. 48, n. 52.

Riviste mensili e Riviste trimestrali

Dars haie az maktab Islam: n. 6.

Film: n. 15, n. 47, n. 50, n. 51, n. 52, n. 96, n. 100, n. 162, n. 240, n. 415.

Farabi: n. 30, n. 32, n. 33, n. 41, n. 50, n. 66.

Rivista trimestrale della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università Tarbiat Modares: n. 5, n. 6, n. 7.

Interviste a:

Alikhani A., di M. F. Abachi del 1397/2018.

Bertolucci B., di V. Gangolfi del 1/02/1990 a Roma.

Boroujerdi M., di Tirdad Ehsani del 22/11/1387, [http://mehrzadboroujerdi.com/-سیاست-خارجی-آمریکا-در-قبال-ایران].

Jafari M., di M. F. Abachi del 1397/2018.

Jeyrani F., di M. F. Abachi del 1397/2018.

Kazemi H., di M. F. Abachi dell'aprile 2019.

Mahmoudi Bakhtiari B., di M. Foad Abachi dell'aprile 2018.

Motmaenzadeh A., di M. F. Abachi, del 1397/2018.

Pasolini P. P., di Francesco Perego, da *Tempo illustrato*, 11 marzo 1973, Tratta dal volume pubblicato in occasione della mostra *L'oriente di Pasolini. Il fiore delle Mille e una notte nelle fotografie di Roberto Villa*, 26 maggio-7 ottobre 2011, Sala Espositiva Cineteca di Bologna a cura di Roberto Chiesi.

Pasolini P. P., Rai Televisione, Pubblicato sul sito entekhab news del 6/10/97 (27/12/2018), [https://www.entekhab.ir/fa/news/449094/6].

Shahsavari M., di M. F. Abachi del 1397/2018.

Zarrineh J., di M. F. Abachi del febbraio 2019.

Sitografia e Fonti degli archivi Online

Fonti persiane

Archivio della Repubblica Islamica del Parlamento Iraniano. Centro di ricerca del Parlamento Islamico della Repubblica Islamica dell'Iran 14/02/1309 (5 maggio 1930), [http://rc.majlis.ir/fa/law/show/91992?].

Center Document of Tehran University: کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد: دانشگاه تهران

[www.library.ut.ac.ir].

Farabi Cinema Foundation: بنیاد سینمایی: فارابی

[http://www.fcf.ir/].

House Books of Iran: خانه کتاب : ایران

[www.ketab.ir].

Iran Government: درگاه ملی خدمات دولت : هوشمند

[http://iran.gov.ir/organ/show/id/57/serviceid/190].

Iranian Research Institute for Information Science and Technology (IRANDOC): پزوهشگاه علوم و فن آوری اطلاعات : ایران

[http://www.irandoc.ac.ir/irandoc-english/about-irandoc.html].

Le riviste specializzate Noor: پایگاه مجلات : تخصصی نور

[https://www.noormags.ir/view/fa/search/advancesearch].

Ministry of Culture and Islamic Guidane: وزارت فرهنگ و ارشاد: اسلامی

[http://www.farhang.gov.ir/en/home].

Ministry of Petroleum of Iran: وزارت نفت : ایران

[http://www.mop.ir/Portal/Home/].

National Library and Archievs of I.R of Iran: سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری:

اسلامی ایران
[www.nlai.ir].

Plan and Budget Organization: مرکز آمار ایران
[https://www.amar.org.ir/].

Political Studies and Research Institute: مؤسسه مطالعات و پزوهش های سیاسی
[http://www.ir-psri.com/?page=DocumentList].

The Iranian Alliance of Motion Picture Guilds, House of Art: جامعه اصناف سینمای ایران
[http://oldkhanehcinema.ir/fa/indexfa.aspx?mid=2&pid=3].

University of Tehran: دانشگاه تهران
[www.ut.ac.ir].

World Digital Library: کتابخانه دیجیتال جهانی
[www.wdl.org].

Fonti italiane

Archivi d’impresa:
[http://www.imprese.san.beniculturali.it/web/imprese/progetto/risultati-ricerca-portale?testo=mattei].

Archivio Apve (Documenti CdA ed accordi Agip dal 1945 al 1960):
[http://www.pionierieni.it/wp/?p=9776].

Archivio della Stampa:
[http://www.archiviolastampa.it/].

Eni.com:
[https://www.eni.com/it_IT/risultati.page?question=iran++e+mattei].

Eni Day:

[https://www.eniday.com/it/human_it/enrico-mattei-industria-petrolifera-iran/?lnkfrm=serp].

Fondazione Cineteca di Bologna:

[http://www.cinetecadibologna.it/archivi-non-film/archivicartacei],
[http://cinestore.cinetecadibologna.it/fotografie_cinema/dettaglio/6542].

Fondazione Gramsci:

[http://www.iger.org/].

Luce Cinecittà:

[http://www.archivioluce.com/archivio/].

Appendice delle tabelle

Tabella 1- Indicatore di merci importante ed esportate (1332/1953-1338/1959)[764]

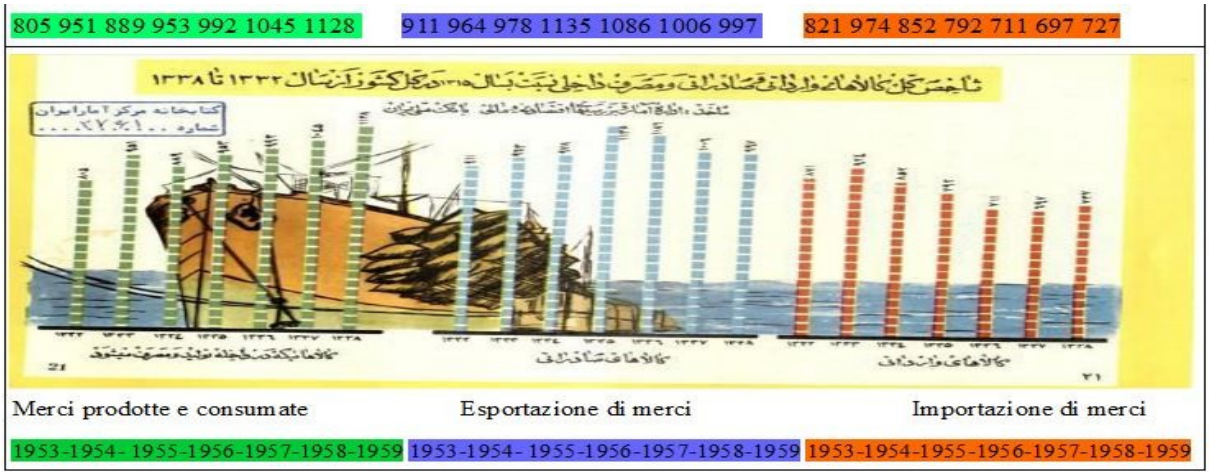


Tabella 2- Le statistiche delle importazioni ed esportazioni con l'Italia dal 1320/1941 al 1330/1951.[765] ***(cifre in milioni di Rial)***

Anno/ Paese: Italia	Importazioni	Esportazioni	Differenza
1320/1941	0	1	+1
1321/1942	0	0	0
1322/1943	2	0	-2
1323/1944	0	2	+2
1324/1945	0	0	0
1325/1946	78	15	-63
1326/1947	294	105	-189
1327/1948	287	132	-150
1328/1949	136	120	-16
1329/1950	124	240	+116
1330/1951	249	255	+6
1331/1952	190	378	+188
1332/1953	183	324	+141

Tabella 3- Il valore del petrolio prodotto ed esportato dall'AIOC all'Italia.[766]

1324/1945	1325/1946	1326/1947	1327/1948	1328/1949	1329/1950
2,710	9,323	294,703	788,863	26,0506	668,226

764 Dipartimento di studi economici e statistici della Banca Melli (Nazionale) dell'Iran, Archivio del Markaz Amar Iran (Centro Statistico dell'Iran).
765 Annuario contenente i dati dal Ministero degli Affari Esteri e del Ministero dell'Economia iraniana.
766 Le statistiche annuali del paese nel 1330, p.17.

Tabella 4- La tabella mostra le esportazioni verso e le importazioni dall'Italia negli anni 1331/1952-1332/1953.[767]

Esportazioni:

Paese / Anno	*Peso (tonnellate)*	*Valore ufficiale (1'000 rial)*	*Valore più tasse di certificazione (1'000 rial)*
Italia / 1331	35'749	174'388	383'654
Italia / 1332	96'506	140'655	399'922

Importazioni:

Paese / Anno	*Peso (tonnellate)*	*Valore ufficiale (1000 rial)*	*Valore e tasse di certificazione (1000 rial)*
Italia / 1331	2208	189'919	417'821
Italia / 1332	3176	183'078	545'003

Tabella 5- Le statistiche delle importazioni dall'Italia dal 1341/1962 al 1354/1975.[768]

Anno	*Quantità delle merci (in tonnellate)*	*Valore delle merci (in migliaia di Rial)*	*Percentuale dell'importazione sul totale delle importazioni del paese*	*Percentuale della quota di mercato dei paesi europei facenti parte del mercato comune*
1341/1962	89,6	2'256	5,62%	15,7%
1342/1963	49,3	1'668	4,32%	12%
1343/1964	63,7	2'258	4,15%	12,4%
1344/1965	111	3'165	4,75%	13,2%
1345/1966	123	3'694	5,01%	14,2%
1346/1967	130	4'570	5,05%	12,8%
1347/1968	164	6'347	5,95%	15,4%
1348/1969	113	5'150	4,46%	12,8%
1349/1970	115	5'198	4,05%	11,3%
1350/1971	147	7'235	4,59%	14,0%
1351/1972	108	8'526	4,41%	13,6%
1352/1973	127	9'544	3,76%	8,66%
1353/1974	148	13'511	3,02%	7,94%
1354/1975	156	18'497	3,40%	8,60%

767 Le statistiche annuali del 1333, Direzione generale delle statistiche di registrazione statale, n. 28, p.30.

768 Le statistiche annuali del ministero degli affari negli anni 1344-1354, p.472. I paesi nel mercato comune erano Italia, Belgio, Francia, Germania dell'Ovest, Paesi Bassi, Lussemburgo, Inghilterra, Danimarca e Irlanda.

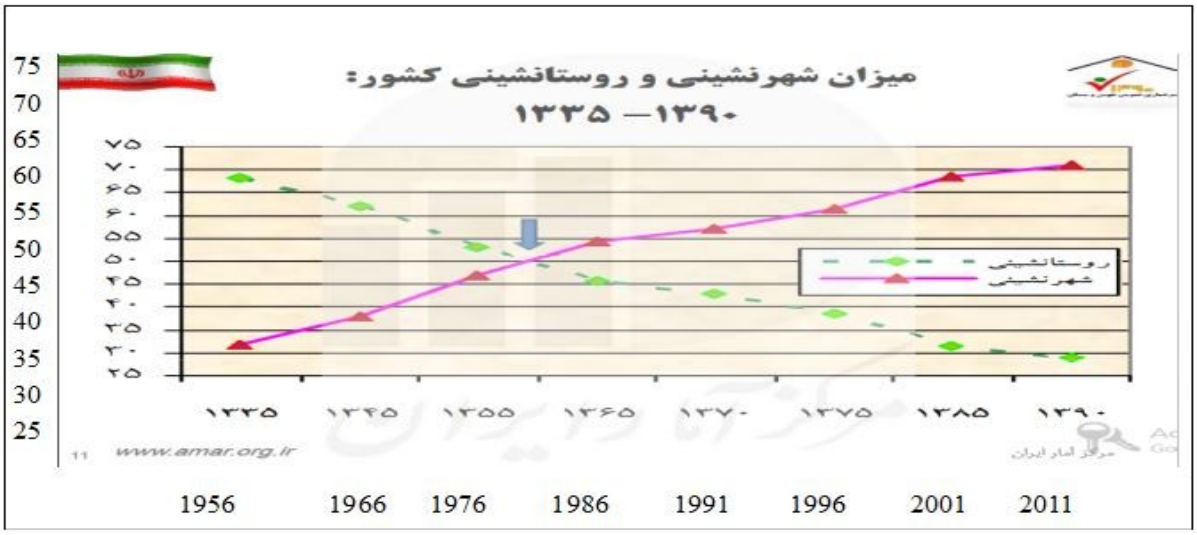
Tabella 6- Stime Popolazione Urbana e Popolazione Rurale, 1900-1972[769]

Anni	**Popolazione(milioni)**	**Urbana %**	**Rurale %**
1900	9,86	21	21
1910	10,58	21	79
1920	11,37	21	79
1930	12,59	21	79
1940	14,55	22	78
1950	17,58	27	73
1956	20,38	31	69
1960	22,83	35	65
1966	27,07	39	61
1972	32,00	45	55

Tabella 7- La quota dell'agricoltura nella produzione nazionale (percentuale)[770]

	1305-1329/1926-1950	1338/1959	1340/1960
Quota dell'agricoltura nella produzione nazionale (%)	50	32	30.5

Tabella 8- Urbanizzazione e ruralità in Iran (1335/1956-1390/2011)[771]



769 J. Bharier, *Economic Development in Iran 1900-1970*. R. Moore, K. Asayesh, J. Montague, *Population and Family Planning in Iran*, in «Middle East Journal», autunno 1974, *Cit. cit.*, G. Grossi,1975, p. 169.

770 M. Sodagar, *Roshd Ravabet Sarmaye dari dar Iran (La crescita delle relazioni capitaliste in Iran), Cit. cit.,* F. Hesamian, M. R. Haeri, G. Emad., *Shahr neshini dar Iran (Urbanizzazione in Iran),* Tehran, Agah, 1363/1984, p. 49.

771 Markaz Amar Iran (Centro statistico dell'Iran), [https://www.amar.org.ir/].

Tabella 9- Modifiche percentuali annue nel valore dei settori chiave dell'economia iraniana, al netto di prezzi fermi al 1959.[772]

Sectors	1960	1961	1962	1963	1964
Agriculture	2.0	0.9	1.0	1.7	2.1
Oil	12.5	9.5	15.9	9.8	13.0
Manufacturing and mines	9.0	8.4	13.6	8.8	4.6
Construction	0.7	6.1	- 0.8	15.6	5.2
Domestic Trade	7.5	- 2.3	1.7	3.6	12.8
Others	5.1	1.2	5.7	7.5	11.7
Gross Domestic Product (at factor costs)	5.9	3.5	6.7	6.6	8.4
Non-oil GDP	4.5	2.2	4.6	5.9	9.2

Tabella 10 – Principali Indicatori Economici 1961-1974*[773] *(milioni di dollari)*

Anni	Costo vita (1963=100)	Prodotto nazionale	Investimenti Pnl %	Totale	Entrate petrolifere Ex Cons.	Totale % Pnl	Ex Cons.% Pnl
1961	98	4.469	17	301	301	6,7	6,7
1962	99	4.656	14	338	334	7,6	7,2
1963	100	4.937	15	471	385	9,5	7,8
1964	104	5.451	17	554	480	10,2	8,8
1965	105	6.260	19	607	513	9,8	8,2
1966	106	6.820	19	716	581	10,5	8,5
1967	106	7.375	22	857	711	11,6	9,6
1968	108	8.245	23	958	810	11,6	9,8
1969	112	9.200	24	1.159	924	12,6	10,0
1970	112	10.120	24	1.313	1.048	13,0	10,2
1971	119	12.758	25	2.161	1.932	16,9	15,1
1972	126	15.178	25	2.536	2.247	16,7	14,8
1973	139	22.322	25	5.067	4.469	22,7	20,0
1974	159***	41.000	25	20.000	17.500	48,8	42,7

* Le cifre elencate vanno prese in senso indicativo, come ordini di grandezza. Si rilevano discrepanze fra le fonti utilizzate ed altre, e fra le stesse fonti utilizzate. ** A prezzi correnti. *** Primi sei mesi.

772 National Income of Iran: 1959-1972, Central Bank of Iran, Mordad 1353 (1974), Table 16. *Cit.cit.*, Mohammad Hashem Pesaran, *Economic Development and Revolutionary Upheavals in Iran*, in Haleh Afshar (cura di), Iran: *A Revolution in Turmoil*, London, Macmillan, Tabella 1.1.

773 *Iran Almanac 1972*, Echo of Iran, 1973, p.291. Revisione. *Iran Almanac 1973, 1974*. "Bank Markazi Iran Bulletin", n. 72, luglio-settembre 1974. *Cit. cit.*, G. Grossi, p. 171.

Tabella 11- Popolazione, Popolazione Attiva, Economicamente Attiva, Occupata 1956-1977.[774] *(cifre in migliaia)*

Anno	Popolazione	Attiva*	Economicamente attiva**	Occupata	Econ. attiva (rispetto ad Attiva)	Occupata (rispetto ad Econ. attiva)
1956***	18.954	12.933	6.066	5.908	46,9%	97,4%
1966***	25.781	16.999	7.841	7.116	46,1%	90,7%
1972****	31.400	20.900	9.200	8.300	44,0%	90,2%
1977****	35.400	24.400	10.700	9.700	43,4%	90,6%

* Oltre i dieci anni di età.
** Sul mercato del lavoro.
*** Dati desunti dal censimento.
**** Stime riportate dal Quinto Piano.

Tabella 12- Stima delle sale cinematografiche, 1936-1971[775]

Anno	Popolazione di Tehran (migliaia)	Le sale a Tehran	Percentuale di popolazione alle sale cinematografiche	Sale in altre città	Sale totali del paese
1315/1936	425[776]	11	38.636	8	19
1325/1946	880[777]	21	41.904	20	41
1335/1956	1584[778]	40	39.600	58	98
1345/1966	-	83		213	296
1350/1971	3639[779]	119	35.579	318	437
1355/1976		112		393	505

774 *Iran Almanac 1973*, Tehran, Echo of Iran, 1974, p.362, p. 374. *The 5th Plan, Tehran*, Echo of Iran, 1973, p.13 segg., *Iran's 5th Plan, Tehran*, Kayhan, International, 1975, p. 29 segg. J. Bharier, *Economic Development in Iran 1900-1970*, Londra, Oxford University Press, 1971, p.34, *Cit. cit.*, G. Grossi, Tabella 7, p. 176.

775 P. Ejlali, *op. cit*., p.127.

776 Naser Pakdaman 1355/1976, *Amarname eghtesad Iran dar Aghaz jange jahani dovom (la statistica dell'economia Iraniana nell'inizio la seconda guerra mondiale),* Tehran,Università di economia.

777 Istituto di geografia 1351/1972, *Atlas Kamel shahre Tehran (La mappa di Tehran)*, Pubblicazione 14.

778 Censimento generale del Ministero del paese 1339/1960, *Gozaresh Sar Shomari Omomi Keshvar 1335 (Il rapporto del censimento generale dell'Iran nel 1956)*, Tehran.

779 Markaz Amar Iran 1352 (Il centro delle cifre Iraniane 1972), *Amar 1351 (La statistica del 1972),* Tehran.

Tabella 13 – I biglietti venduti e la variazione di frequenza al cinema (a Tehran)[780]

Anni	Biglietti venduti a Tehran (milioni)	Popolazione di Tehran (milioni)	Cifra media di frequenza al cinema a Tehran
1310/1931	1.03	0,310	3.5
1345/1966	23.9	2,980	8
1350/1971	40.7	3,639	11
1355/1976	57.3	4,522	12.7

Tabella 14 – Il grado di alfabetizzazione in Iran (1345/1966-1355/1976) *(migliaia di persone)*[781]

Iran (Nelle città e nei villaggi)	Gli uomini e le donne	Gli uomini	Le donne
1345/1966	5556	3928	1628
1355/1976	12877	8198	4679

Tabella 15- I film stranieri con il permesso di proiezione (1331/1952- 1355/1976)[782]

Gli anni	1331 1952	1332 1953	1334 1955	1337 1958	1346 1967	1347 1968	1348 1969	1349 1970	1350 1971	1351 1972	1352 1973	1353 1974	1354 1975	1355 1976
Usa	256	198	197	344	198	175	141	113	131	135	80	143	113	321
Italia	4	6	33	50	115	61	63	66	67	65	78	71	96	111
Francia	14	8	7	38	27	20	19	21	37	21	20	33	28	106
Inghilterra	15	20	16	27	16	8	19	27	16	20	20	16	27	45
Urss	16	10	16	15	18	5	8	2	4	10	8	6	13	91
Altri Paesi	19	14	9	18	25	32	19	17	24	11	11	10	22	90

780 La rivista «Baladie» del Farvadin 1313/Marzo 1933, il rapporto annuale dell'attività culturale in Iran (1351/1972 e 1355/1976), Annuario del paese nel 1350/1971, Il cinema iraniano, 20/1/1393: [http://www.tarikhirani.ir/fa/news/30/bodyView/4203/].

781 Plan and budget organization of Iran, [https://www.amar.org.ir/].

782 P. Ejlali, *op. cit*., p. 132. (Il riferimento fino all'anno 1344/1965 viene dal libro di B. Shoaie 1354/1975, *La storia del cinema*, Tehran. Dopo l'anno 1346/1967, le statistiche vengono dal rapporto dell'attività culturale in Iran nel 1351/1972 e nel 1356/1977).

Tabella 16 - I film Iraniani, Indiani, Arabi e Turchi con il permesso di proiezione (1348/1969- 1355/1976)[783]

Anni	1348 1969	1349 1970	1350 1971	1351 1972	1352 1973	1353 1974	1354 1975	1355 1976
Iraniani	63	63	75	90	77	61	67	66
Indiani	28	13	9	13	27	27	32	23
Arabi	-	-	-	-	-	-	-	3
Turki	5	-	12	4	2	9	12	15
Totale	96	76	96	107	106	97	111	107

Tabella 17 – Numero di film prodotti per anno in Italia (1930 – 1956)[784]

DATI CARATTERISTICI DEI FILM PRODOTTI IN ITALIA DAL 1930 AL 1956

In questa sezione presentiamo i film prodotti in Italia dal 1930 al 1956. Per i film realizzati nel 1930-38 ci siamo attenuti — per quanto riguarda l'anno di produzione — alla classificazione tradizionale. Dal 1938 al 1956 abbiamo adottato, come anno di produzione, l'iscrizione al registro cinematografico depositato presso la Società Italiana Autori ed Editori. Abbiamo ritenuto di doverci attenere a questo tipo di classificazione perchè, ad ogni fine, la nascita legale del film ha inizio dal momento della sua iscrizione al registro cinematografico. Pertanto riportiamo, qui appresso, accanto a ciascun anno, i numeri di iscrizione relativi, che renderanno così di facile consultazione la classificazione adottata:

Anno		n. del registro cinematografico
1938		1 - 58
1939		59 - 146
1940		147 - 228
1941		229 - 318
1942		319 - 439
1943		440 - 511
1944		512 - 529
1945	(film prodotti a Venezia)	530 - 534
1945		535 - 561
1946		562 - 630
1947		631 - 707
1948		708 - 760
1949		761 - 864
1950		865 - 955
1951		956 - 1082
1952		1083 - 1232
1953		1233 - 1405
1954		1406 - 1558
1955		1559 - 1690
1956	(1° semestre)	1691 - 1746

ANNUARIO DEL CINEMA ITALIANO - Sezione III ★ 31

783 Ivi, p. 142. (Le statistiche vengono dal rapporto dell'attività culturale in Iran nel 1351/1972 e nel 1356/1977).

784 Annuario del cinema italiano (1956-1957), edizione internazionale, Sezione III, p. 31.

Tabella 18 – Numero di cortometraggi, film nazionali a lungometraggio, film di coproduzione (1960 – 1956)[785]

ma possiedono, in vasta misura, capitali indispensabili per consentire alla nostra produzione la realizzazione di film di respiro internazionale.

PRODUZIONE DI FILM A LUNGOMETRAGGIO, CORTOMETRAGGIO E RIPARTIZIONE DEI FILM DI COPRODUZIONE PER NAZIONALITA'

CORTOMETRAGGI

Anno	Documentari	Attualità	Documentari industriali e didattici senza benefici di legge
1960	507	671	—
1961	388	581	92
1962	503	617	95
1963	280	583	169
1964	395	523	134
1965	213	145	96

FILM NAZIONALI A LUNGOMETRAGGIO

Anno	nazionali e coprod. maggioritarie	coproduzioni minoritarie	Totale
1960	141	27	168
1961	179	44	213
1962	190 (1)	51	241
1963	183 (2)	46	239
1964	234	79	313
1965	121	61	182

(1) dei quali 23 a carattere documentaristico
(2) dei quali 42 a carattere documentaristico

FILM DI COPRODUZIONE

Anno	Con la Francia	Con la Germania	Con la Spagna	Con la Jugoslavia	Con l'Argentina	Tripartita	Totale
1960	70	1	5	—	2	9	87
1961	88	2	4	—	—	3	97
1962	77	5	15	—	—	15	112
1963	84	4	22	—	1	22	133
1964	62	9	26	—	1	45	143
1965	47	7	51	—	—	32	137

L industria produttiva cinematografica italiana e straniera ha potuto disporre di un atteggiamento positivo del pubblico italiano sia per aver fornito film interessanti, sia per l'esercizio cinematografico che si è tempestivamente aggiornato con nuove sale, con i ritrovati tecnici necessari. Parliamo ovviamente delle grandi e medie città, le quali danno un gettito veramente imponente. Inoltre gli esercenti italiani, d'accordo con le ditte di distribuzione, hanno sempre mantenuto accessibile il prezzo del biglietto d'ingresso alla massa del pubblico, tanto è vero che il *prezzo medio* dello spettacolo cinema-

170

785 Annuario del cinema italiano (1965-1966), Roma, edizione internazionale, Sezione I, p. 171.

Tabella 19- I film stranieri con il permesso di proiezione (1331/1952- 1355/1976)[786]

Anni	1350/ 1971	1351/ 1972	1352/ 1973	1353/ 1974	1354/ 1975	1355/ 1976
USA	131	135	80	143	113	321
Italia	67	65	78	71	96	111

Tabella 20- Quattro periodi comparativi (analisi comparativa) della società cinematografica iraniana prima della rivoluzione iraniana del 1979 (1309/1930-1357/1979).[787]

	I temi dei film proiettati	**Gli effetti a breve e lungo termine dei film**	**I cambiamenti sociali del cinema e i suoi effetti**
Cineasti degli anni 1309-1329	Realismo e imitazione del cinema indiano	Su spettatori ignoranti, effetti deboli a breve termine ed evidenti a lungo termine	Documentario, Muto, Sonoro. Inizia il cambiamento sociale
Cineasti degli anni 1330-1339	Crescita dei Film Farsi e i loro effetto sulla società	Su spettatori mediamente acculturati, effetti moderati a medio termine	Uso dalla cultura cinematografica e la sua capacità di cambiare la società
Cineasti degli anni 1340-1349	Espansione dei contenuti criminali e polizieschi e il loro sviluppo culturale sui temi	Su spettatori acculturati, effetti forti nel breve termine e relativi nel lungo termine	Inizio dell'omogeneità intellettuale dei film e il suo flusso nei mutamenti della sociale
Cineasti degli anni 1350-1357	Primi contenuti su amore e infedeltà	Su spettatori acculturati e interessati, effetti forti a breve termine e relativi o forti nel lungo termine	Espansione della sfera intellettuale e della cultura della sua gestione

786 Il riferimento fino all'anno 1344/1965 viene dal libro da B. Shoaie 1354/1975, "*La storia del cinema*", Teheran. Dopo l'anno 1346/1967, le statistiche vengono dal rapporto dell'attività culturale in Iran nel 1351/1972 e nel 1356/1977, *Cit. cit.*, P. Ejlali, p. 132.

787 Gh. R. Azari, *op. cit*., p. 48.