

Ali Asgari. Un po' di luce e uno sguardo all'indietro

Francesco Cianciarelli

15 Ottobre 2026

Un po' di luce (2026) è il sesto film diretto da Ali Asgari, dopo un mediometraggio documentario uscito nel 2024, *Highter Than Acidic Clouds*, e altri quattro lungometraggi di finzione. La filmografia del regista è sufficientemente nutrita da permettere di identificare delle costanti, tali da definire una poetica autoriale, seppur ancora in formazione.

Quello di Asgari è un cinema politico, realizzato attraverso alcuni espedienti narrativi ricorrenti quali lo schema del viaggio e la frammentazione episodica. Il primo elemento si concretizza nella presenza di una vittima, costretta dal sistema politico e sociale iraniano di matrice totalitaria a cercare aiuto girovagando per le strade della capitale Teheran. *Disappearance* (2017) racconta di una coppia di giovani amanti che ha sperimentato per la prima volta un rapporto sessuale e tenta di occultarne le conseguenze alla famiglia della ragazza; *La bambina segreta* (2022) parla di una ragazza madre che cerca un aiuto per nascondere ai propri genitori la figlia nata fuori dal matrimonio; *Divine Comedy* (2025) tratta la storia di un regista alle prese con la ricerca di un posto dove poter proiettare il proprio film dopo che il Ministero della cultura iraniano gli ha imposto di censurarlo; *Un po' di luce*, infine, racconta la vicenda di un medico che decide di darsi la morte dopo che le autorità lo hanno bandito dall'esercitare la sua professione per aver curato dei manifestanti feriti durante le proteste contro il regime. Lo schema del viaggio è quindi una cornice che permette al regista di portare lo spettatore ad empatizzare con la vittima e, inoltre, di presentare numerosi altri personaggi facenti parte dell'itinerario dei protagonisti. Tuttavia, *Kafka a Theran* (2023) si segnala per la sospensione di questa cornice, essendo realizzato da singoli episodi a sé stanti, ognuno dei quali ritraente un caso di prevaricazione operata dalle autorità iraniane a discapito di un cittadino che diventa per questo una vittima del sistema.



Disappearance, 2017.

Nonostante ciò, il risultato di ogni film finzionale è la frammentazione episodica della narrazione: se ciò è evidente nell'opera appena citata, negli altri lungometraggi Asgari utilizza il viaggio come pretesto non solo per denunciare gli abusi subiti dalle vittime, ma anche per rappresentare la società persiana, ritratta e illustrata tramite una serie di episodi limitati a singoli individui e situazioni. In questo modo, vari ambiti della comunità iraniana vengono raffigurati come collusi con il potere totalitario e incapaci di provare la minima empatia per i propri simili, a partire dalla famiglia, non rappresentata ma evocata nei primi due lungometraggi come qualcosa da temere e da cui fuggire. Oppure le donne: dalla segretaria di uno degli ospedali in *Disappearance* alla portinaia del dormitorio femminile in cui abita la protagonista di *La bambina segreta*, le figure femminili sono spesso ritratte come prive di solidarietà verso le altre donne, oltre che sorde alle richieste di aiuto da parte di vittime del sistema. I personaggi maschili non sono da meno; inoltre, si caratterizzano spesso per una forte componente grottesca: dal manager di *Kafka a Teheran*, un vigliacco che tenta di sfruttare la propria posizione per ottenere dei favori sessuali dalle donne in cerca di un impiego, al funzionario del Ministero della cultura che, in *Divine Comedy*, si definisce un cinefilo mentre tenta di sopprimere la proiezione clandestina del film del protagonista, passando per il collega del medico di *Un po' di luce*, preoccupato unicamente delle possibili ripercussioni che le azioni del personaggio principale potrebbero causargli. Dunque le figure maschili non solo operano attivamente per difendere il sistema totalitario ma tentano anche di trarne beneficio, finendo per rendersi grottesche, cioè configurandosi al contempo come spaventose per il potere che detengono ma anche ridicole per via della bassezza

del proprio operato.

Viaggio e frammentazione narrativa presentano una finalità politica, dato che vengono usati per mostrare e denunciare le ingiustizie perpetrate dal sistema, sia tramite l'identificazione dello spettatore con le vittime protagoniste, sia attraverso la raffigurazione di vari aspetti e sfaccettature della realtà iraniana mediante la segmentazione delle trame in più episodi a sé stanti. Allo stesso scopo concorre anche la componente quotidiana di ogni storia messa in scena da Asgari: le vittime e le loro vicende sono raccontate in modo da evitare di essere delineate come fatti speciali, essendo inserite in una ordinarietà che rende ancora più agghiaccianti le molestie che subiscono. Inoltre, i protagonisti agiscono in modo distaccato e usuale, come se fossero abituati ad affrontare queste angherie e come se queste ultime facessero appunto parte della loro quotidianità, mostrando in questo modo la capillarità e la devastante normalità delle prevaricazioni che vengono compiute. Anche da questo aspetto deriva il lato grottesco dei personaggi che Asgari ci presenta, essendo individui normali ritratti nella loro ordinarietà, all'interno di uno spazio e di una temporalità consuetudinari ma nei quali si trasformano in aguzzini.

Lo schema narrativo dei film di Asgari presenta dunque una dinamica ricorrente, determinata dalla frizione fra le necessità contingenti di vittime indifese e la quotidiana oppressione dell'intero apparato politico iraniano. Da questa contrapposizione nasce il senso dell'assurdo, altra componente chiave della filmografia del regista e permeante ogni sua opera. Asgari tratta questo aspetto in due modi: o affidandosi al comico (cosa che avviene in particolare in *Divine Comedy* per via dell'ironia spigliata e brillante con cui il protagonista affronta le varie peripezie che il destino gli riserva) e a una declinazione particolare di quest'ultimo, cioè il grottesco (evidente nelle varie tipologie di aguzzini e di personaggi sopra le righe che popolano i suoi film, come, per fare un unico esempio, l'attore cocainomane e mitomane nel film appena citato), oppure abbracciando il senso del tragico.



Divine Comedy, 2025.

È questo il caso di *Un po' di luce*: privo di elementi comici al fine di dare luogo ad una brillante riflessione sul senso ultimo del nostro stare al mondo nonostante le sofferenze in cui ognuno di noi si imbatte nel corso della vita. Come decidere di continuare a esistere quando il dolore di vivere ci si presenta quotidianamente? Come scegliere di non farla finita quando ci rendiamo conto di abitare una valle di lacrime e il tormento del prossimo viene improvvisamente avvertito come un urlo insopprimibile e straziante senza fine o soluzione? Sono queste le domande che il medico si è posto e a cui ha deciso di rispondere in modo negativo: pensando di non avere ragioni per continuare a vivere e scegliendo di darsi la morte.

La conclusione a cui è giunto il protagonista è puramente frutto di riflessioni: tuttavia, la realtà è definita anche da altre componenti che esulano dall'ambito intellettuale e il film di Asgari ci mostra proprio questa lenta ma costante presa di coscienza relativa al fatto che l'appartenenza alla vita è legata non unicamente a un gesto razionale ma anche e soprattutto a una tensione istintuale che ci porta ad accettarla ogni giorno, a un attaccamento materiale e sensoriale precedente ogni riflessione. Questa consapevolezza erode lentamente la decisione del medico terminando con un magnifico finale aperto: libero certamente di essere interpretato in vari modi ma, a parere di chi scrive, orientato soprattutto verso la speranza. Infatti, il protagonista si lascia pian piano convincere dal calore e dalla vicinanza dei membri della propria famiglia, in particolare dalla vecchia madre, che gli accarezza il viso mentre lui si pone in posizione fetale sul suo grembo, o che lo imbecca con un pezzo di anguria al termine del pasto o, ancora, lo abbraccia e lo sorregge mentre lui cambia una lampadina rotta. Sono piccoli gesti che vengono immortalati dalla macchina da presa e che non sono supportati da

riflessioni, affidate a battute di dialogo, o da modifiche improvvise della trama. La scelta istintuale della vita viene raccontata tramite la visione di questi piccoli gesti ricchi di umanità e di bellezza, recanti in sé stessi un calore profondo e primordiale, impossibile da raffigurare tramite le parole ma in grado di essere colto dallo spettatore tramite la semplice visione. Quello di Asgari è quindi un cinema propriamente sensoriale, capace di esprimere le proprie tesi e ragioni tramite le immagini piuttosto che le parole e gli avvenimenti. Questa componente, decisiva nel suo essere un cineasta politico, si fa particolarmente pregnante e incisiva in quest'ultimo film ma feconda anche ogni altra sua opera, in cui infatti la denuncia del regime avviene non tanto tramite una tesi strutturata ma raffigurando delle vittime con cui empatizzare, o raccontando squarci di realtà appartenenti alla società persiana che lo spettatore può abitare e quindi sentire empaticamente.



Un po' di luce, 2026.

Strumento principe per questa finalità è la performance attoriale, dalla cui centralità dipendono le scelte registiche ricorrenti e finalizzate a evidenziare le interpretazioni. La significazione del film viene quindi affidata all'attore, cioè alle sue espressioni facciali e ai suoi gesti. Da qui deriva il minimalismo della regia, composta da movimenti di macchina limitati e dalla prevalenza di inquadrature fisse. Si tratta di espedienti aventi lo scopo di favorire e di sottolineare le performance degli interpreti: sia nel pedinamento degli attori, prevalente nei due film con cui Asgari ha esordito (*Disappearance* e *La bambina segreta*), sia nel caso estremo di *Kafka a Teheran* in cui ogni scena è girata tramite un lungo piano sequenza con una sola inquadratura fissa. Nelle ultime due opere, *Divine Comedy* e *Un po' di luce*, il pedinamento si unisce al minimalismo delle lunghe riprese e

dell'immobilismo della macchina da presa dando luogo ad una sintesi di grande interesse: la fissità temporale e spaziale delle inquadrature è messa al servizio delle performance attoriali ma, al contempo, diviene anche un mezzo tramite cui può manifestarsi la firma di Asgari.

Ciò si verifica in due momenti di *Un po' di luce*: nel primo, il medico protagonista è intento a comunicare alla sorella la propria decisione e, mentre il dialogo è ripreso con un lungo piano sequenza e i due personaggi discorrono, la macchina da presa si sposta lentamente a inquadrare il viso del dottore, al fine di simboleggiarne la solitudine esistenziale. Nel secondo, al termine del film, vediamo la famiglia riunita intorno a un tavolo per la cena. Piano piano i personaggi decidono di alzarsi per ballare e si spostano al di fuori dall'inquadratura finché rimane in campo unicamente il protagonista: dopo qualche secondo anche lui decide di unirsi alle danze con il resto della famiglia e la macchina da presa non interrompe il filmato ma procede riprendendo il tavolo vuoto mentre dal fuori campo provengono le musiche del ballo. Se la prima scena citata sottolinea la solitudine del medico, la seconda intende comunicare il contrario, cioè l'accettazione degli affetti più cari come veicolo di affermazione della vita: il protagonista sceglie infatti di andarsene dall'inquadratura che lo isola dagli altri e lo opprime, per riunirsi ai suoi famigliari.

Infine, la filmografia di Asgari presenta un'ulteriore, importante caratteristica: il rapporto profondo che lo unisce al cinema persiano. Elementi di congiunzione sono la struttura narrativa incentrata sull'itinerario picaresco, cioè sul viaggio coincidente sia con la denuncia del regime (si veda *Un semplice incidente* (2025) di Jafar Panhai) che con l'afflato realistico ottenuto tramite la frammentazione della trama principale in piccole storie dedicate a personaggi singoli e rappresentativi di stralci della società iraniana (come accade, fra i tanti, nel seminale *Dov'è la casa del mio amico?* (1987, di Abbas Kiarostami). Inoltre, i film di Asgari si collegano a quelli dei suoi compatrioti per la predilezione per le scene realizzate negli interni (uffici, case e veicoli), dettata dalle condizioni di semi clandestinità in cui sono realizzate molte opere (ne è un esempio *Il seme del fico sacro* (2024, di Mohammad Rasoulof). *Un po' di luce* sottolinea l'appartenenza a questa importante tradizione tramite la ripresa della trama di *Il sapore della ciliegia* (1997) di Kiarostami. Entrambi i film, infatti, trattano la storia di una persona che decide di darsi la morte e compie un viaggio attraverso Teheran per sbrigare le ultime faccende che li legano a questo mondo: trovare chi lo seppellisca in Kiarostami, comunicare la propria decisione ai famigliari e risolvere i problemi dei pazienti più gravi in Asgari.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)


 MOSTRA INTERNAZIONALE
 D'ARTE CINEMATOGRAFICA
 LA BIENNALE DI VENEZIA 2026
 Selezione Ufficiale



کمی نور un po' di luce

un film di ALI ASGARI

REGIA: MISAQH ZAREH • SADAF ASGARI • FOROOLZAN JAMSHIDNEJAD
 PRODOTTORE: MILAD KHOBRABI, AFSHIN SALAMIAN & LORENZO CIOFFI, GIORGIO GIAMPÀ, SHOLEH ALEMI FABBRI, FRANCESCO MELZI D'ERIL, GABRIELE MORIATTI
 COMPOSITORE: SARA NASRABADI, AVANTIKA GINOH DESBOUVRIES, ASSOCIATO ALI ASGARI • SHADMEHR RASTIN, MUSICHE: IMAN TAJDIN, ASSOCIATO IMAN TAJDIN
 FOTOGRAFIA: SARA NASRABADI, PRODOTTORE ESCLUSIVO: VAHID MOGHADASI, ASSOCIATO REZA BARABARIAN, DISTRIBUZIONE: ATENA DAREMI, ASSOCIATO SAMAN MAHABADI
 DIRETTORE DI PRODUZIONE: EBRAHIM JODEIRI, MOHAMMAD ASKARI, ASSISTENTE ALLA REGIA: MEHRNAZ IRANMANESH, ASSISTENTE DI PRODUZIONE: FARHID MALLAKPOUR, VANDAH TAGHDESI
 DIRETTORE INTERNAZIONALE: SALAUO MORISSET, DISTRIBUZIONE ITALIANA: TECODORA FILM

SEVEN SPRINGS
ITALY

SEVEN SPRINGS
ITALY

703
ZOE FILMS

GOOD
MEASURE
FILMS

MEMO
FILMS

MEMO
FILMS

Salauo
Morisset

salauo
morisset

TECODORA FILM

