Università degli Studi di Palermo

AREA QUALITÀ, PROGRAMMAZIONE E SUPPORTO STRATEGICO
SETTORE STRATEGIA PER LA RICERCA
U. O. DOTTORATI

Dottorato di ricerca in "Scienze Umane: dinamica dei sistemi, patrimonio culturale, studi culturali"
Dipartimento "Culture e Società"
Settore Scientifico Disciplinare M-DEA/01

L'arte di narrazione orale *naqqāli*. Storia, politiche culturali e folklore in Iran

IL DOTTORE
GIOELE ZISA

IL COORDINATORE
GIULIA DE SPUCHES

IL TUTOR
IGNAZIO BUTTITTA

CO TUTOR
IMAN MANSOOB BASIRI

CICLO XXXIV
2022

INDICE

Note sulla trascrizione p. 1

Abbreviazioni p. 1

Introduzione p. 2

Capitolo I. Le narrazioni drammatiche dall'epoca preislamica al primo periodo islamico

1. Introduzione p. 16
2. Il periodo preislamico p. 17
    2.1. L'*Avestā* e le fonti greco-romane p. 17
    2.2. Il menestrello partico e sasanide: unico testimone della tradizione epica persiana? p. 20
    3. Il periodo islamico. Dalla conquista islamica ai Ghaznavidi p. 34

Capitolo II. Dai Timuridi ai Safavidi

1. I narratori professionisti e i principi del *fotovvat*/*javānmardi* p. 52
    1.1. Il *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni* di Kashefi e il codice *fotovvat*/*javānmardi* p. 52
    1.2. Le arti di narrazione nell'opera di Kashefi p. 55
    1.3. *Javānmardi* e storie epiche: risemantizzazione alide di temi e motivi preislamici p. 61
2. Il periodo safavide. Il caffè e lo sciismo duodecimano p. 70
    2.1. Il caffè e le arti di narrazione orale p. 70
    2.2. L'*Abu Moslem-nāmeh* tra ortodossia imamita ed eterodossia p. 80
    2.3. Il controllo statale e religioso sui contastorie p. 89
    2.4. Il narratore come derviscio p. 92
    2.5. La narrazione come spazio-tempo di negoziazione p. 95

Capitolo III. L'era qajar

1. Il narratore di corte e quello popolare p. 103
2. Il narratore e la sua performance descritti dai viaggiatori europei p. 111
3. Il narratore popolare tra nazionalismo, rivolte costituzionali e valore educativo p. 125

Capitolo IV. Dalla monarchia pahlavi alla Rivoluzione iraniana. Tradizioni folkloriche e politiche culturali

1. Folklore, antropologia e politica culturale sotto i Pahlavi p. 137
2. L'impatto della modernizzazione p. 147
3. Il *naqqāli* e il teatro moderno p. 155

4. Politiche culturali dalla Rivoluzione a oggi.
Dall'antinazionalismo al nazionalismo islamico-iraniano p. 160
5. Le politiche nazionali e internazionali di promozione
e salvaguardia del *naqqāli* p. 171

Capitolo V. Il contastorie e la sua performance

1. Il narratore p. 178
1.1. Da dervisci uomini a star televisive donne p. 178
1.2 "Il *naqqāli* è un oceano che non tutti possono attraversare a remi":
la formazione dei contastorie p. 189
2. Il repertorio narrativo p. 193
2.1. Lo *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi p. 193
2.2. Altro materiale narrativo p. 200
3. Il supporto scritto della memoria p. 202
3.1 Il *tumār* p. 202
3.2 Differenze tematiche tra tradizione letteraria, *tumār* e performance p. 209
4. La performance p. 222
4.1 La narrazione p. 222
4.1.1 Introduzione: *basmala* e poesie p. 225
4.1.2 La storia in prosa p. 235
4.2 Il gesto e la parola p. 246
4.3 "Scopo del *naqqāli* è fornire significati" p. 253

Conclusioni p. 265

Bibliografia p. 274

NOTE SULLA TRASCRIZIONE

Il sistema di trascrizione qui utilizzato è basato sul sistema fonologico persiano contemporaneo (dialetto di Teheran):

ا	ā	ص	s
ب	b	ض	z
پ	p	ط	t
ت	t	ظ	z
ث	s	ع	ʿ
ج	j	غ	q
چ	ch	ف	f
ح	h	ق	q
خ	kh	ک	k
د	d	گ	g
ذ	z	ل	l
ر	r	م	m
ز	z	ن	n
ژ	j	و	v; u; ow (dittongo)
س	s	ه	h; eh (fine della parola)
ش	sh	ی	y; i; ei (dittongo)
		hamzeh ʾ	

Vocali brevi

◌َ	a
◌ِ	e
◌ُ	o

- *Ezāfeh* e suffissi pronominali sono collegati da un trattino: per esempio *Rostam-e dastan*.
- Questo sistema si applica a tutti i nomi di opere, persone e luoghi citati in questo lavoro. Tuttavia, nei nomi di persona e di luogo non è segnatala la differenza tra "a" lunga (ā) e breve (a), così come la consonante ʿ (ع). La coppia consonantica کو è trascritta semplicemente come "kh" nelle parole neopersiane, mentre "khw" in quelle medio-persiane/pahlavi.
- Nelle citazioni sono mantenute le trascrizioni originarie degli autori.
- I nomi degli autori della letteratura secondaria in lingue europee sono scritti secondo la loro preferenza.

ABBREVIAZIONI:

EIr	*Encyclopaedia Iranica*
FGrHist	Jacoby, F., 1923-1958, (ed.), *Die Fragmente der griechischen Historiker*, 15 vol., Berlin – Leiden.

INTRODUZIONE

Il *naqqāli* è un'antica forma di narrazione orale iraniana. Il contastorie narra le gesta leggendarie sia di eroi e re della tradizione epica persiana preislamica che di figure chiave dell'islam sciita. Queste vicende epico-mitiche narrate oralmente dai *naqqāl*, i contastorie (lett. "colui che tramanda"), sono state raccolte nel corso dei secoli, in particolare a partire dal X-XI sec., in composizioni scritte sia in forma poetica da celebri autori della tradizione letteraria persiana che in prosa nei cosiddetti "romanzi popolari" da alcuni professionisti della narrazione allo scopo di canonizzare la trama delle storie e migliorare le tecniche mnemoniche degli apprendisti narratori. La tradizione orale è pertanto profondamente connessa a quella scritta, sia autoriale che legata ai circoli di narratori professionisti. La reciproca influenza tra la tradizione narrativa orale e quella scritta è così complessa e articolata che una sua possibile ricostruzione farebbe vacillare anche il più rigoroso dei filologi.

Per comprendere l'arte del *naqqāli*, oggi, bisogna partire da uno dei testi più importanti della letteratura neopersiana, lo *Shāh-nāmeh*, noto in italiano come *Il libro dei re*. Si tratta di un poema epico di quasi 60.000 versi, composto tra il 977-1010 d.C. dal poeta Hakim Abol-Qasem Ferdowsi Tusi. L'opera narra la storia della Persia dalla formazione del mondo fino all'avvento dell'islam nel VII secolo d.C. Sono descritti i valori culturali, il senso di identità e le religioni preislamiche (in particolare lo zoroastrismo) dell'antico Iran. L'associazione quasi ontologica tra il *naqqāli* e l'opera di Ferdowsi, esaltata sia a livello nazionale che internazionale è, tuttavia, piuttosto recente ed è il risultato della politica culturale di Reza Shah, primo sovrano della dinastia Pahlavi che regnò negli anni Trenta del XX secolo. Prima di allora, il corpus narrativo dei narratori iraniani comprendeva non solo il *Grande Shāh-nāmeh*, cioè l'opera del poeta di Tus e l'epica postferdowsiana, ma anche una serie di romanzi popolari di contenuto epico-cavalleresco, amoroso, magico-avventuroso e islamico-sciita.

Uno studio del *naqqāli* oggi non può esimersi da un'analisi delle fonti storiche a nostra disposizione sulle forme di narrazione orale drammatica. L'analisi storica è, infatti, indispensabile a una migliore comprensione non solo delle tecniche performative, ma anche del ruolo giocato dal narratore professionista all'interno della complessa società iraniana e delle funzioni socioculturali di queste performance. Sulla scorta degli insegnamenti di un'antropologia italiana incline al dialogo con le scienze storico-filologiche (Clemente 1985; Buttitta I.E. 2016), ho ritenuto opportuno indagare diacronicamente lo sviluppo delle forme di narrazione drammatica popolare in Iran. Il ricorso al metodo storico-filologico è irrinunciabile e deve accompagnare l'indagine sincronica e la ricerca sul campo per una migliore

comprensione di quest'ultima. Per tale ragione questo lavoro si sofferma sulle fonti storiche del periodo preislamico che vanno dagli accenni all'epoca antico-persiana (impero achemenide, 550-330 a.C.) e ai riferimenti degli autori classici ai periodi partico (247 a.C.-224 d.C.) e sasanide (224-651 d.C.) (cap. 1 par. 2). Si tratta di fonti che descrivono le varie forme di intrattenimento a corte, dove i contastorie, insieme a poeti e menestrelli, intrattengono i membri dell'aristocrazia con racconti epici delle gesta eroiche del passato, i quali hanno, altresì, un profondo valore educativo e paradigmatico. Le fonti rimangono piuttosto lacunose per tutto il primo periodo islamico, dalla conquista musulmana dell'Iran (633-654 d.C.) fino alla dinastia dei Ghaznavidi (977-1186) (cap. 1 par. 3).

È a partire dalle testimonianze del periodo timuride (1370-1507), in particolare grazie all'opera di Kashefi dal titolo *Fotovvat-e nāmeh soltāni*, che possono essere ricostruiti con maggior dettagli le figure dei narratori professionisti, la loro formazione, le loro esibizioni e il contesto sociale in cui essi agiscono (cap. 2 par. 1). I contastorie professionisti giocano nel corso dei secoli un ruolo sociopolitico di grande importanza, almeno dall'istituzione del caffè nel periodo safavide quale centro artistico-letterario e luogo di intrattenimento privilegiato (cap. 2 par. 1). Come si vedrà nel caso delle narrazioni del ciclo dell'*Abu Moslem-nāmeh*, essi si trovano a mediare tra visioni del mondo e sentimenti religiosi differenti (cap. 2 par. 2.2). Nel periodo safavide (1501-1736) le narrazioni sono spazio-tempo di negazione di istante e poteri diversi, da una parte l'autorità statale e religiosa, che cerca di legittimare il suo governo e di diffondere la conversione allo sciismo duodecimano attraverso l'operato dei contastorie (cap. 2 par. 2.3), e dall'altra le corporazioni professionali e gli ordini sufi ispirati al codice cavalleresco-spirituale *javānmardi*/*fotovvat* (cap. 2 par. 2.5). Molti dei narratori, infatti, appartengono o sono legati a movimenti sufi organizzati come i Qalandar nell'era safavide e gli Ajam/Khaksar in quella qajar (cap. 2 par. 2.4).

Sotto la dinastia dei Qajar (1794-1925), l'epoca d'ora del *naqqāli*, si moltiplicano le narrazioni che entrano nel repertorio dei contastorie professionisti, i quali continuano a esibirsi sia a corte che nei caffè, come mostrano le innumerevoli testimonianze lasciateci da viaggiatori stranieri in Iran (cap. 3 par. 1-2). Nei caffè i loro racconti si intrecciano con i temi della poesia patriottica dei nuovi intellettuali "illuminati", contribuendo a formare tra la popolazione sentimenti nazionalistici che porteranno alla Rivoluzione costituzionale del 1906 (cap. 3 par. 3). Tale è la forza sociopolitica dei contastorie che i nuovi sovrani, i Pahlavi (1925-1979), decidono di chiudere i caffè, considerati fucine di ideologie sovversive e antistrutturali, e di riaprirli successivamente dando la licenza a pochi *naqqāl*, che potevano recitare solo lo *Shāh-*

nāmeh. È da allora, come si accennava, che il *naqqāl* è intrinsecamente legato all'opera di Ferdowsi.

La scelta politica di Reza Shah di limitare il corpus narrativo dei *naqqāl* al *Grande Shāh-nāmeh* è parte di un progetto di politica culturale più ampio che vede nell'esaltazione del glorioso passato dell'Iran la legittimazione per la formazione di un moderno stato-nazione secolarizzato, in chiavi anti-olema, i dotti sciiti (cap. 4 par. 1). Le narrazioni di *naqqāli*, pertanto, sono indagate in questo lavoro anche alla luce delle politiche sul patrimonio culturale, materiale e immateriale, e del rapporto intricato tra autorità statale sempre in cerca di legittimazione e un'antropologia e una demologia iraniane nascenti. Le politiche di Reza Shah, unitamente ai danni provocati dall'introduzione dei nuovi media, quali radio, televisione e cinema (cap. 4 par. 2), hanno contribuito al declino del *naqqāli*, nonostante i tentativi di salvaguardia sotto il regno di Mohammad Reza Pahlavi, ultimo scià dell'Iran, e le sperimentazioni artistiche da parte di alcuni drammaturghi iraniani, tra cui Bahram Beyzai, volte a coniugare forme teatrali native con il teatro d'avanguardia (cap. 4 par. 3). È dopo la terribile e lunga guerra tra Iran e Iraq (1980-1988), che le politiche governative post-rivoluzionarie, intente a promuovere un'identità persiano-sciita della Repubblica, si interessano alla promozione e alla salvaguardia dei beni immateriali, tra cui il *naqqāli* (cap. 4 par. 4). Queste politiche culminano a livello internazionale nell'inserimento nel 2011 del *naqqāli* nella Lista dei beni immateriali dell'UNESCO (cap. 4 par. 5). Il *naqqāli* è un terreno fecondo per studiare le relazioni tra identità e patrimonio culturale nell'Iran pre- e post-rivoluzionario, per interrogarsi sui processi che portano i vari attori sociali all'interno della complessa società iraniana, spesso in conflitto ideologico tra loro, a selezionare, a decidere e a scegliere cosa merita che venga "messo in valore" e che, dunque, debba rappresentare la "cultura iraniana". Porre attenzione al ruolo politico, sociale e culturale giocato dai "beni culturali", e in particolare quelli antropologici, significa analizzare le operazioni ideologiche dei discorsi nazionalisti, ora persiano ora persiano-sciita, che sono alla base della loro costruzione-invenzione-decostruzione.

Lo *Shāh-nāmeh* è alla base di due forme di narrazione orale tradizionali in Iran: lo *Shāhnāmeh-khāni* e il *naqqāli*. Lo *Shāh-nāmeh-khāni* è l'arte di recitare spesso in modo melodico, ma senza accompagnamento musicale, i versi esatti dello *Shāh-nāmeh,* senza alcuna alterazione, a memoria o leggendo direttamente dal libro. Gli *Shāh-nāmeh-khān*, i performer, non variano durante l'esibizione le modulazioni vocali in quanto non interpretano i personaggi delle gesta narrate. La voce del performer si mantiene costante in tono trionfale in linea con il racconto epico. Gli *Shāh-nāmeh-khān* accompagnano la loro recitazione con qualche gesto. In

generale, la prossemica e i gesti sono ridotti al minimo. Le esibizioni di *Shāh-nāmeh-khāni* avvengono, non solo nei caffè tradizionali, ma anche nelle case private, soprattutto durante la stagione invernale e in occasione di feste, come i matrimoni. Un tipo particolare di *Shāh-nāmeh-khāni* viene performato nelle *zurkhāneh* (lett. "casa della forza"), palestre tradizionali in cui gli atleti maschi allenano i loro corpi al ritmo di un canto mistico di un musicista, chiamato *morshed*, e del suo *tonbak* (tamburo a calice). Infine, un'altra forma di questo genere narrativo è propria dei membri della tribù bakhtiari, dove è eseguita in contesti luttuosi. Nelle cerimonie funebri di grandi uomini e di capi tribù, che hanno dimostrato in vita coraggio e audacia eccezionali, i professionisti del lamento maschile recitano lo *Shāh-nāmeh* (cap. 3 par. 2, cfr. Khosronejad 2006).

Il *naqqāli*, invece, è una narrazione drammatica eseguita da un *naqqāl*, il quale racconta le storie (*dāstān*) con toni vocali, espressioni facciali, gesti e movimenti specifici. Nel periodo timuride e safavide, i *naqqāl*, chiamati anche *qavvāl* o *qesseh-khān*, appartenevano a una corporazione di intrattenitori popolari denominata *ahl-e sokhan* "gente della parola" ed erano più o meno direttamente legati a ordini sufi. Oggi il legame storico tra sufismo e *naqqāli* non esiste più, ciononostante i contastorie sottolineano la loro appartenenza a una "cultura di derviscismo". La professione di *naqqāl* non è mai stata necessariamente tramandata di padre in figlio. La maggior parte dei *naqqāl* ha, infatti, iniziato praticando un altro mestiere, che in seguito ha abbandonato diventando un narratore. Sebbene storicamente il *naqqāli* fosse declinato al maschile, in anni recenti le donne hanno iniziato a intraprendere questa professione, tra queste va menzionata Fatemeh Habibizad, nota con il suo nome d'arte Gordafarid, ora attiva a Los Angeles (cap. 5 par. 1.1).

La formazione di un *naqqāl*, che ha una durata variabile, avviene nello stretto rapporto tra un maestro (*ostād*) e il suo allievo (*shāgerd*), "da petto a petto" (*sineh be sineh*). Durante questo lungo periodo di apprendistato lo studente accettato dal maestro deve ascoltare le esibizioni dell'insegnante ogni giorno, osservandone i movimenti e i gesti, le modulazioni della voce, l'interazione con il pubblico, la capacità di improvvisazione e l'abilità di creare un climax narrativo rendendo complessa e articolata la storia attraverso l'inserimento di altre sottotrame e divagazioni. Dopo qualche tempo, dalla fase di osservazione si passa a quella della ripetizione. Il maestro controlla la voce, l'intonazione, la fraseologia, i movimenti e i gesti dell'allievo, unitamente alla sua capacità di strutturazione delle storie e il suo tempo di recitazione dei versi (cap. 5 par. 1.2).

Il suo corpus narrativo di un *naqqāl* non si limita al *Grande Shāh-nāmeh* (cap. 5 par. 2.1), ma comprende, almeno fino ai primi decenni del XX secolo, altri cicli epici e romanzi popolari

che hanno come protagonisti non gli eroi preislamici del cosiddetto ciclo del Sistan, ma figure musulmane, sciite in particolare (cap. 5 par. 2.2). Sebbene il genere narrativo del *naqqāli* abbia delle fonti di tipo extra-folklorico, basate su un testo scritto, la sua funzionalità comunicativa è sempre esito della stratificazione di competenze tradizionalmente determinate che riflettono una cultura orale. Le accentazioni e le inflessioni vocali, i gesti e i movimenti impiegati, così come alcune tecniche narrative (per esempio, il *goriz* "deviazione"), trovano continuità in quelle di chi interpreta altre rappresentazioni, in prevalenza di contenuto religioso (come il *ta'zieh*).

Il *naqqāli* veniva eseguito in maniera seriale fino a qualche decennio fa in luoghi pubblici come il *qahveh-khāneh*, il caffè (lett. "casa del caffè"), frequentato perlopiù da uomini. Il *naqqāl* si esibisce su una piattaforma (*sardam*) al centro o in un lato della sala dove il pubblico e i clienti possono facilmente vederlo (cap. 5 par. 4.1). Dopo un'introduzione in cui vengono cantati passaggi poetici della tradizione classica persiana, volta a convogliare sul narratore l'attenzione del pubblico e a mostrare la sua conoscenza letteraria (cap. 5 par 4.1.1), il contastorie inizia a narrare un episodio della complessa e articolata storia, intervallata dalla recitazione di brani poetici epici, lirici e mistici, e da divagazioni di varia natura (cap. 5 par. 4.1.2). Chiaramente durante la narrazione, la prossemica gioca un ruolo importante per attirare l'attenzione del pubblico: il narratore cammina, si siede e si alza, batte le mani e muove il suo bastone. Non solo la prossemica, ma anche l'uso della voce contribuisce al successo dell'esibizione: aumento e diminuzione del tono, accento su una parola, ripetizione di espressioni verbali, ecc. Il *naqqāli* è un teatro monologo e, pertanto, il performer deve interpretare diversi ruoli durante l'esibizione (cap. 5 par. 4.2). Alcune volte è impiegata una pergamena dipinta (*pardeh*) raffigurante la scena principale della storia, che viene indicata durante la performance con il bastone (*metrāq*, *chubdast*, *montashāh*), simbolo dell'autorità del *morshed*.

Gli spettacoli di *naqqāli* non mirano solo all'intrattenimento del pubblico, riunitosi al caffè dopo una faticosa giornata di lavoro, ma hanno altresì una funzione didattica. Il *naqqāli* offre un'educazione storica, religiosa ed etica. In quanto esperienza condivisa esso ha una funzione catartica quando il pubblico, stimolato dalle storie epico-romanzesche, piange per le miserie e le sofferenze proprie della condizione umana. Il narratore, in quanto *morshed* "guida", interpreta continuamente il materiale narrativo al fine di fornire sempre nuovi significati e di legarlo all'esperienza quotidiana della comunità. Attraverso le gesta degli eroi, considerate paradigmatiche, è possibile formare coscienze morali e religiose. I racconti epici, narrati dal contastorie, imbevuti dei principi di cavalleria preislamica e pietà e mistica sciita, devono fornire modelli etico-religiosi, su cui basare i comportamenti della vita quotidiana. Il *naqqāli*,

in quanto "arte rituale-tradizionale" (*honar-e āyini sonnati*), ha certamente una componente religiosa. La narrazione del *naqqāl* è assimilabile in un certo senso a un'esperienza rituale, dove una certa visione del mondo trova conferma nella sua attualizzazione operata dall'evento performativo. Sebbene la maggior parte delle storie riguardino le gesta di eroi preislamici, vi sono continui e sempre attuali tentativi di conciliare queste narrazioni con l'islam, i suoi dettami e i suoi personaggi (cap. 5 par. 4.3).

Non esiste alcuno studio antropologico sul *naqqāli*. L'unica ricerca sul campo è stata svolta da Mary E. Page nell'anno accademico 1974-1975 per la sua tesi di dottorato non pubblicata del 1977 presso l'University of Pennsylvania dal titolo *Naqqāli and Ferdowsi: Creativity in the Iranian National Tradition*. Questo lavoro è di grande importanza perché descrive le esibizioni di due *naqqāl* a Shiraz negli anni che precedono la Rivoluzione iraniana del 1979. Non si tratta, tuttavia, di una ricerca squisitamente antropologica, la studiosa è infatti un'iranista, intenta a confrontare il materiale narrativo dei contastorie contemporanei con quello contenuto nello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi, cercando di ricostruire le possibili influenze tra la tradizione epica orale e quella scritta autoriale. Sebbene non manchino accenni alla funzione sociale del narratore e della sua esibizione nell'Iran prerivoluzionario, la sua analisi risponde perlopiù alle esigenze dei cosiddetti "Iranian Studies". La ricerca di Page rimane, comunque, fino a oggi l'unica vera e propria ricerca sul campo su questo tema. Infatti, con l'avvento della Rivoluzione iraniana, le ricerche etnografiche da parte di ricercatori stranieri sono state ostacolate. Molti antropologi hanno trovato – e trovano ancora oggi – molte difficoltà ad ottenere i visti per le loro ricerche sul campo. Come si vedrà, i fenomeni folklorici, così come gli studi sulle comunità tribali iraniane, sono temi considerati sensibili da parte delle autorità governative[1]. Pochi antropologi stranieri si sono occupati delle forme teatrali tradizionali iraniane, con l'eccezione di William O. Beemen (2010), che comunque dedica solo qualche pagina al *naqqāli*, concentrandosi invece sul *taʿzieh-khani*, un teatro religioso che mette in scena il massacro di Karbala, e sul *taqlid*, forma teatrale di improvvisazione comica.

Gli studi sul *naqqāli* portano la firma di iranisti, dal momento che la gran parte della ricerca epica si basa solo su approccio testuale senza alcuna informazione contestuale. Essi si sono

[1] Sui limiti e le difficoltà della ricerca antropologica nella Repubblica islamica si vedano Shahbazi M. 2003; Id. 2004; Osanloo 2004; Suzuki 2004; Fazeli 2005 165-201; Bromberger 2012a [2009]; Hegland 2004; Id. 2012 [2009]: 49-63; Marzolph 2012a [2009]: 36-38; Id. 2012b. Riguardo agli studi folklorici Ulrich Marzolph afferma: «The suspicion of folklore that began in the post-Revolution era appears to have turned into a self-conscious attitude of controlled appreciation. Its effects are felt at both the institutional and personal levels. This self-consciousness bespeaks pride; a strong appreciation of Iranian cultural values; independence (including independent judgment); and a careful monitoring of researchers, with special attention to the involvement of foreigners» (2012b: 9).

limitati a studiare il rapporto tra tradizione epica autoriale, quella contenuta nei *tumār* (pergamene in cui i contastorie raccolgono il loro materiale narrativo) e quella orale delle performance del *naqqāl* (Page 1977; Id. 1979; Heck 2003; Yamamoto 2003; Id. 2018; Oliaei 2010; Seyed-Gohrab 2015; van den Berg 2015). Essi hanno mostrato quanto la tradizione orale trasmessa dal *naqqāl* si distacchi in parte dall'opera di Ferdwosi circa i temi narrati. In generale, poiché le performance di *naqqāli* si basano sulla costante interazione con il pubblico e sulle capacità di improvvisazione del performer, lo sviluppo narrativo degli episodi epici non solo diverge da quello dello *Shāhnāmeh* di Ferdwosi e di altri autori successivi, ma anche dai *tumār* degli stessi *naqqāl.* In altre parole, la narrazione di un episodio dello *Shāhnāmeh* da parte di un *naqqāl* non sempre coincide con quanto riportato a livello di intreccio narrativo sia dalla tradizione scritta autoriale che da quella dei *tumār* dello stesso performer (cap. 5 par. 3).

Dagli anni Settanta gli studiosi occidentali influenzati dalla cosiddetta teoria dell'oralità (*oral-formulaic theory*), sviluppata nel 1930 per lo studio della poesia epica omerica da Milman Parry (1971) e proseguita da Albert Lord (1960), hanno cercato di dimostrare l'influenza della tradizione orale epica su quella scritta autoriale del XI sec., utilizzando in maniera anacronistica il sapere dei *naqqāl* del secolo scorso. Olga M. Davidson (1985: 131-142; 1994) e Dick Davis (1996: 53-56) hanno sostenuto che lo *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi fu essenzialmente composto come parte della tradizione orale e che il libro va inteso quale simbolo dell'autorità delle tradizioni poetiche orali. I lavori di Davidson e Davis hanno ricevuto molte critiche, soprattutto da studiosi iraniani (de Blois 1994: 53-58; Omidsalar 1995; Id. 1996; Id. 2002; Id. 2011: 1-31; Meisami 1996; Khaleqhi-Motlaq 1377/1998, 2002; Matini 1377/1998; Omidsalar – Omidsalar 1999, spec. 326, 329; Rubanovich 2012: 654-660) accendendo un controverso dibattitto tra gli iranisti riguardo le fonti usate da Ferdowsi nella composizione della sua opera. Più recentemente, Kumiko Yamamoto (2003, spec. 8-19, 51-52) ha esaminato alcuni passaggi dello *Shāh-nāmeh* alla luce delle caratteristiche strutturali e tematiche del *tumār* del *naqqāl* Morshed Abbas Zairi (Dustkhak 1369/1990). Tuttavia, l'uso del materiale narrativo orale e scritto (*tumār*) dei *naqqāl* del XX e XXI sec. per far luce sull'intricato rapporto tra la tradizione epica orale e quella scritta in forma poetica del XI sec, è anacronistico e metodologicamente infondato.

Alla fine dell'epoca pahlavi pochi studiosi iraniani si sono dedicati allo studio delle varie forme di narrazione orale, quali il *naqqāli* e lo *Shāh-nāmeh-khāni*, sia attraverso l'analisi storiche che lo studio sul ruolo giocato dalla scrittura (*tumār*) nella trasmissione delle narrazioni popolari (Beyzai 1340/1962; Dustkhah 1345/1966; Id. 1346/1967; Id. 1369/1991; Id. 1370/1992; Id. 2001; Lesan 1355/1976; Esmailbegi Shirazi 1973; Homai 1352/1974; Enzavi

Shirazi 1355/1976; Mirshukrai 1355/1976; Motamed-Nejad 1979; Mahjub 1971; Id. 1381-1382/2003b). Secondo Mary E. Page, molti di questi studi, tuttavia, «consider storytelling only as a rather quaint reflection of past times and a preserve for old traditions, ignoring the social meaning which the activity still has today» (1977: 3). A partire dagli anni Novanta sono stati pubblicati alcuni *tumār* di narratori professionisti (Afshari 1369/1990; Sadaqat-Nejad 1374/1995; Afshari – Madayeni 1377/1998), tra cui quello di Morshed Zariri a cura di Jalil Dustkhah (1369/1990; 1398/2019; cfr. 1346/1967; 1369/1991). Altri ricercatori si sono occupati della storia delle forme teatrali native iraniane, tra cui il *naqqāli*, perlopiù all'interno di volumi generali sul teatro iraniano (Beyzai 2020 [1959]; Emami I. 1987; Jafarian 1376/1997; Id. 1379/2000; Omidsalar 1984; Omidsalar – Omidsalar 1999; Floor 2005; Marzolph 2015). Nessuna ricerca si è focalizzata approfonditamente sul ruolo sociale del contastorie e la funzione delle narrazioni nella società iraniana prima e dopo la Rivoluzione del 1979. Come rivela Page: «Virtually no research on Iran exists which comments upon the storyteller's role in his society or the cultural values of storytelling» (1977: 3). Inoltre, non sono state studiate in maniera critica i processi di patrimonializzazione che hanno portato all'inserimento di quest'arte nella Lista dei patrimoni immateriali dell'UNESCO.

Per questo lavoro ho svolto una ricerca etnografica della durata di dieci mesi, da novembre 2019 a settembre 2020, a Teheran, durante un periodo di formazione presso il Dipartimento di lingue e letterature straniere dell'University of Tehran sotto la supervisione del Prof. Iman Mansub Basiri. Durante questi mesi ho avuto la possibilità di lavorare con uno dei *morshed* (maestro, lett. "guida") più stimati della nuova generazione di *naqqāl*, Mojtaba Hassan Beigi. Purtroppo, la ricerca sul campo è stata fortemente limitata dagli accadimenti di natura prima politica e poi sanitaria che hanno colpito il Paese proprio a partire dal novembre 2019. Tra questi eventi vanno menzionati le partecipate proteste contro l'innalzamento dei prezzi del carburante a novembre 2019; il 3 gennaio l'uccisione del Generale Qasem Soleimani, capo della Forza Quds del Corpo delle Guardie della rivoluzione islamica, all'aeroporto di Baghdad, in Iraq, per ordine dell'allora presidente degli Stati Uniti Donald Trump; qualche giorno dopo l'abbattimento involontario dell'aereo dell'Ukraine International Airlines da parte dell'Iran nei cieli della capitale. Questi avvenimenti, unitamente alla cosiddetta "massina pressione" imposta da Donald Trump, peraltro ancora attiva, che ha introdotto moltissime e dure sanzioni al popolo iraniano, non solo hanno contribuito all'aumento vertiginoso dell'inflazione e la svalutazione della moneta iraniana, il *rial*, acuendo la crisi socioeconomica, che perdurava già da decenni (Khosravi Sh. 2017), ma hanno provocato un generale stato di paura e angoscia per un imminente scontro bellico. Gli iraniani sono arrivati in questa condizione psico-sociale ed

economica a fronteggiare l'avvento della pandemia di COVID-19 nella seconda metà del febbraio 2020. Essa, che ha duramente investito il Paese, trovatosi in grandi difficoltà nel contrastare la crisi sanitaria in una situazione di forte incertezza e precarietà causata delle sanzioni economiche, ha imposto, come è facile immaginare, drastici limiti alla ricerca sul campo. La pandemia ha avuto – e continua in parte ad avere – conseguenze gravi sulla possibilità di condurre tutte le attività essenziali per la produzione scientifica. Già dall'inizio della pandemia le politiche sanitarie iraniano hanno imposto la chiusura dei teatri e degli altri luoghi, tra cui i caffè tradizionali, dove le performance di *naqqāl* hanno luogo, ostacolo insormontabile per una ricerca sulle forme di teatro tradizionale. Inoltre, il reperimento di testi della letteratura secondaria in lingua persiana, in particolare di articoli su riviste scientifiche specializzate, è stato ostacolato dalla chiusura, per tutta la durata del mio soggiorno, di biblioteche e centri di ricerca, tra cui quelli dell'University of Tehran. Ciononostante, grazie ai nuovi mezzi che la tecnologia ha da offrirci, si è avuta la possibilità di lavorare, sebbene attraverso modalità telematiche, con alcuni *naqqāl*, primo tra tutti Morshed Mojtaba Hassan Beigi, sempre disponibili a rispondere alle mie domande e chiarire i miei dubbi e perplessità.

La performance di *naqqāli* condivide sorprendentemente alcune caratteristiche a livello della struttura performativa con il *cunto* siciliano (Di Palma 1991; Bonanzinga 2013: 68-76)[2]. Il cuntista narra a memoria, a puntate (come per il *naqqāli*), *le chansons de geste* del ciclo carolingio, attraverso la mediazione dei poemi e dei romanzi italiani del XV e XVI sec. e successivamente del celebre e lungo romanzo cavalleresco *Storia dei paladini di Francia* di Giusto Lodico, composto tra il 1858 e il 1860. Lo stesso cuntista Mimmo Cuticchio, in un'intervista rilasciata a Dario Tomasello, sottolinea le somiglianze tra le due forme di narrazione:

> In realtà, la figura del cuntista esisteva ed era diffusa in tutto il Mediterraneo e anche oltre. In Medio Oriente per esempio. Io ne ho incontrato uno in Grecia, uno iraniano e anche uno iracheno. Avevano delle similitudini con le tecniche nostre, anche se loro raccontavano la storia dei loro re e quindi le

[2] Alcune somiglianze a livello performativo possono essere riscontrate anche in alcune forme di narrazione tradizionali magrebine, in particolare in un tipo di *ḥalqa* marocchino, spesso legato a confraternite sufi. La parola *ḥalqa* indica il cerchio di spettatori che si raduna attorno a un performer in spazi aperti quali piazze o mercati, come la Jemaa el-Fnaa, la piazza-simbolo di Marrakech. Tra i vari tipi di *ḥlaiqi* (performer) figurano anche i contastorie chiamati *ḥakawātī* dal sostantivo arabo *ḥikāyah* "storia, racconto" e dal verbo *ḥakā* "raccontare, dare conto di". Il repertorio di questi contastorie uomini comprende i racconti de *Le mille e una notte*, il ciclo epico *Sirat Bani Hilal*, storie coraniche e bibliche e leggende popolari. Anche in questo caso la narrazione, basata sull'improvvisazione determinata dall'interazione costante tra performer e pubblico, prende avvio con la *basmala* e, per attirare l'attenzione del pubblico, la richiesta di benedizioni (*salavāt*). Su questo genere narrativo marocchino si vedano Amine 2001; Amine – Carlson 2008.

> Crociate dal punto di vista opposto al nostro. Anche a Marrakech ho incontrato un narratore: raccontava storie dall'Antico Testamento fino al ciclo di Giufà, ma non aveva una cantilena metrica come si addice al Cunto nostro. Mentre, invece, quello iraniano era assolutamente identico dal punto di vista stilistico al mio lavoro. Una volta hanno ripreso me e lui, a Cervia, circa quindici anni fa. Lui faceva il suo Cunto e io il mio. Al montaggio del video, ad un certo punto, ho detto all'operatore di abbassare il volume durante la parte che riguardava il cuntista iraniano e, per gioco, gli ho "prestato" la mia voce e la naturalezza di questa corrispondenza è apparsa in tutta la sua evidenza. Certo, potrebbe essere che i siciliani abbiano ascoltato un giorno imprecisato, nel tempo lungo del Medioevo, il Cunto e l'abbiano fatto proprio. Magari, attraverso uno di quegli incroci che hanno attraversato l'isola passando dal Maghreb o dall'Andalusia. [Tomasello 2021: 97-98]

Sebbene la tipica scansione fonico-ritmica delle scene di battaglie altamente drammatizzate nel *cunto* (Bonanzinga 2013: 71-72) sia assente nel *naqqāli*, anche in questa forma teatrale il performer evoca la frenesia dei campi di battaglia attraverso un ritmo incalzante del respiro, che interrompe la monotonia della narrazione prosaica. In entrambi i casi le gestualità e la prossemica, oltre alla mimica facciale, giocano un ruolo importante. Molte delle fonti sia siciliane che iraniane sottolineano proprio l'intensità di movimenti e gesti in entrambe le forme tradizionali di narrazione. Giuseppe Pitrè descrivere l'esibizione di un cuntista con le seguenti parole, che bene potrebbero adattarsi a una descrizione dell'azione performativa di un *naqqāl*, se confrontate con le testimonianze di alcuni viaggiatori stranieri in Iran all'epoca qajar:

> Cammini quanto e come vuole il mondo, il racconto di Rinaldo dev'esser recitato sempre a un modo, con le medesime pause, con la medesima cantilena, con una declamazione spesso concitata, più spesso affannosa, intenzionalmente oratoria; talora lenta, alcuna volta mutata d'improvviso in discorso familiare e rapido. Testa, braccia gambe, tutto deve prender parte al racconto: la mimica essendo parte essenziale del lavoro del narratore. Sopra una specie di predella, che gli fa da bigoncia, o pergamo, o tribuna, o palcoscenico, come meglio piace, sulla quale si possa muovere, il contastorie coi movimenti degli occhi, della bocca, delle braccia, de' piedi conduce i suoi personaggi, li presenta, li fa parlare come ragion vuole; ne ripete per punto e virgola i discorsi, ne declama le aringhe; fa schierare in battaglia i soldati, li fa vedere a zuffa agitando violentemente le mani e pestando coi piedi come se si trattasse di zuffa vera e reale. In tanta concitazione, egli dà un passo addietro, un altro in avanti, levando in alto, quanto più alto può i pugni chiusi e slungando e piegando convulsamente le braccia. Il bollore cresce: gli occhi dell'oratore si spalancano, le nari si dilatano per la frequenza del respiro, che sempre più concitata fa la parola. I piedi alternativamente battono il suolo, che pel vuoto che c'è sotto rintrona; alternansi i movimenti di va e vieni delle braccia, e, tra mozze parole e tronchi accenti, muore chi ha da morire, ed il racconto, monotono sempre, ritorna calmo come se nessuno fosse morto, come se duecento, quattrocento uditori non fossero stati

> sospesi, palpitanti, crudelmente incerti dell'esito della pugna, pendendo dalle labbra dell'infocato narratore. [Pitrè 1884: 346-347]

L'alternanza tra racconto prosaico e poesia cantata tipica del *naqqāli* sembra essere caratteristica anche di un contastorie di Noto, in provincia di Siracusa, alla fine del XIX sec., il quale, secondo quanto riferisce il dialettologo e demologo Corrado Avolio in una lettera del 6 novembre 1875 indirizzata a Giuseppe Pitrè, quando narrava in prosa il *Cuntu di Rinardu* «recitava declamando, ed arrivato ad un certo punto cantava la prima delle ottave; poi, continuato il racconto, cantava la seconda, e così intercalando prosa e poesia, declamazione e canto, finiva il suo *Cuntu*» (Pitrè 1884: 366).

Il *naqqāl* e il cuntista condividono gli stessi pochi oggetti di scena: la sedia e il bastone/bacchetta. Il bastone/bacchetta non solo è usato per simboleggiare diversi oggetti, dalla spada al cavallo, descritti nella narrazione, ma serve anche in alcuni casi, colpendolo sul terreno/palco, congiuntamente al battito del piede, a ritmare e a scandire i tempi del racconto, in particolare durante le scene di battaglia, contribuendo ad acuire la drammaticità dell'evento narrato. Il battito del bastone al suolo può servire, inoltre, a convogliare l'attenzione del pubblico nei punti salienti della storia. Durante l'esibizione di *naqqāli* può essere usata una *pardeh*, una pergamena raffigurante la scena principale della narrazione, che il performer indica con il suo bastone. Le pergamene raffiguranti scene dello *Shāh-nāmeh* usate dai *naqqāl* trovano ispirazione da quelle usate dai *pardeh-khān* (lett. "recitatori della pergamena"). La pergamena usata dal *pardeh-khān* raffigura varie scene del ciclo relativo al martirio dell'Imam sciita Hossein e al massacro di Karbala. Esse raffigurano ben 365 volti e 70 *dāstān* (storie) e, pertanto, diversamente da quelle usate dai *naqqāl*, condensano l'intero ciclo sciita, il quale è dipinto non seguendo lo sviluppo narrativo lineare. Ognuno dei personaggi raffigurati ha un posto specifico, quello principale, tuttavia, si distingue per le sue dimensioni e la sua posizione al centro del dipinto, che gli permette di catturare immediatamente l'attenzione dello spettatore (cap. 2 par 2.1). Il cuntista, allo stesso modo, può talvolta accompagnare la sua esibizione con un telo dipinto raffigurante le scene salienti del racconto, che, al contrario delle pergamene del *pardeh-khāni*, sono disposte entro dei quadri seguendo lo schema lineare della narrazione.

In entrambe le forme teatrali, durante la performance il contastorie può interrompere la storia, narrata a puntate, nei momenti più salienti per chiedere al pubblico il pagamento dovuto. Egli, inoltre, in quanto depositario del sapere narrativo cavalleresco (il ciclo carolingio per il cuntista, quello del Sistan per il *nāqqal*), è chiamato a chiarire dubbi e curiosità sulle storie, i

personaggi e le loro azioni. Il cuntista è *Maestro*, il *nāqqal* è *Morshed* (guida/maestro) (cfr. Di Palma 1991: 52-53).

Come si vedrà, durante il periodo di apprendimento il *naqqāl* deve acquisire un "suo stile", che consente una personalizzazione delle sue esibizioni. Egli può fare ricorso a tecniche performative di altre forme artistico-teatrali, che riguardano non solo i movimenti e i gesti, le modulazioni vocali, ma anche le abilità narrative capaci di "dare forma" un'esibizione. Questo è il caso di molti narratori che prima di intraprendere questa professione hanno praticato altre forme teatrali, come il *rowzeh-khāni* o il *taʿzieh-khāni*. Questo sincretismo di tecniche che mira a una personalizzazione della narrazione del contastorie non è estraneo al *cunto*. Il cuntista Giuseppe Celano aveva lavorato sia come manovratore e costruttore di *pupi* nei teatri dell'*opra*, apprendendo quindi le tecniche narrative dei *pupari*, che come venditore ambulante con le sue tipiche *abbanniati* (Bonanzinga 2013: 73).

Le prime attestazioni dirette sui contastorie siciliani risalgono solo ai primi dell'Ottocento, così come quelle dei narratori napoletani chiamati *rinaldi*, dal nome di uno dei più noti paladini di Carlo Magno, Rinaldo appunto (Di Palma 1991: 29-42). Non è possibile, pertanto, ricostruire con precisione da un punto di vista storico-filologico una possibile origine iraniana del *cunto*, a causa della lacunosità delle fonti[3] riguardo alle forme di intrattenimento, popolari e di corte, nella Sicilia islamica (827-1091). Ciononostante, si può postulare una provenienza mediorientale di questa forma di narrazione siciliana, dal momento che le fonti ci informano di una presenza persiana in Sicilia durante la dominazione islamica. A guidare nel giugno 827, le flotte degli Aghlabidi, che salparono dalla baia di Sousse in Ifriqiya e dopo tre giorni raggiunsero Mazara, fu Asad ebn al-Furat, giurista e generale persiano, la cui famiglia proveniva dal Khorasan. Le fonti testimoniano la presenza di khorasanici, più in generale di persiani, in Sicilia e in particolare a Palermo, come rivela Michele Amari:

> V'ebbe al certo la progenie dei Khorassaniti e altri Persiani passati in Affrica nello ottavo secolo; e non fu di poco momento, vedendosi primeggiare tra i Musulmani di Palermo, nelle guerre d'independenza del decimo secolo, un Rakamuwêih, nome persiano, e la potentissima famiglia dei Beni-Taberi, oriunda del Taberistân [= Mazandaran]; oltreché nel territorio di Palermo trovansi i nomi topografici di Ain-Scindi, Balharâ, e Ságana; e, un po' più discosto, quei di Menzîl-Sindi e Gebel-Sindi, i quali tutti van riferiti alle schiatte dello estremo oriente. [Amari 1858: II, 33-34]

[3] Sulle fonti della Sicilia islamica si veda Rizzitano 1957.

Proprio l'influente famiglia persiana dei Banu al-Taberi, ci ricorda Ibn al-Athir nel *Kitāb al-Kāmil*, era «la prima (*aʿyān*) della comunità [= della città di Palermo] (*jamāʿa*)», che godeva di «un grande sostegno (*atbāʿ kathīrūn*) in città»[4] (cit. in Nef 2013: 51, n. 59). Inoltre, come ricorda Amari, in Sicilia era «di sangue arabico o persiano i dottori» (1858: II, 38). Tra essi possono essere compresi anche i "sapienti dell'intrattenimento", non solo poeti, ma anche musicisti, come lo stesso studioso rivela:

> Vuolsi in fine far parola dei musici che soleano cantar sul liuto i versi dei poeti: la quale usanza gli Arabi appresero dai Persiani, i devoti musulmani la condannavano, e quando lor venia fatto vietavanla, ma i grandi e' ricchi tosto richiamavano nelle brigate musici, cantatrici e ballerine. Il gran diletto che ne prendessero i Musulmani di Sicilia, è quanto se ne travagliassero si ritrae dalle poesie, dove spesseggiano le descrizioni dell'arte che dissipava i tristi pensieri e movea alla gioia; nè sdegnavano i poeti di lodare, talvolta anco biasimare i musici. [Amari 1858: II, 544]

Non è da escludere che presso le grandi famiglie musulmane della Sicilia, e a Palermo in particolare presso quella persiana dei Banu al-Taberi, lavorassero non solo *nadim*, poeti e menestrelli, ma anche contastorie, probabilmente persiani. Sappiamo che già dal primo periodo islamico i racconti persiani erano apprezzati dagli arabi musulmani come testimonia la storia del cugino materno del Profeta Mohammad, Nadr Ibn Harith, attivo narratore delle storie epiche persiane in Arabia, come quella di Rostam ed Esfandiar (cap. 1 par. 3). Anche i sovrani non persiani, come quelli turchi, che hanno conquistato la Persia nel corso dei secoli, erano soliti ascoltare i racconti epici persiani in modo da poter emulare le gesta degli eroi e dei re dell'antico Iran, le cui narrazione avevano appunto uno scopo educativo e edificante (cap. 1 par. 3). Del resto, durante il Medioevo l'influenza della cultura letteraria, artistica, scientifico-filosofica e paesaggistica persiana nel Mediterraneo, dalle sponde orientali fino all'Andalusia compresa la Sicilia, è ben nota, così come la circolazione di temi e motivi del mondo sasanide-zoroastriano risemantizzati entro una cornice islamica (Tor 2012). L'influenza di fenomeni culturali di origine persiana in Sicilia è certamente perdurata anche dopo il crollo della dinastia degli Aghlabiti, sotto l'influenza dei nuovi dominatori sciiti-ismailiti: i Fatimidi prima e i Kalbiti, dinastia di origine yemenita, poi. Pertanto, sebbene impossibile risolvere la questione filogenetica del *cunto*, è comunque lecito supporre, date le somiglianze morfologiche tra esso e il *naqqāli*, la presenza di iraniani nella Sicilia islamica e l'influenza della cultura persiana in

[4] Sulle loro azioni politiche si veda Amari 1858: II, 206-212.

tutto il Mediterraneo durante il Medioevo, una sua possibile discendenza dalle forme di narrazione tradizionali persiane.

Desiderio ringraziare tutti coloro che nel corso delle mie ricerche mi hanno aiutato fornendomi utili consigli e suggerimenti e dedicando parte del loro tempo a leggere le bozze di questo lavoro. Ringrazio il Prof. Ignazio E. Buttitta (Università di Palermo) per avermi guidato, come un *morshed*, in questo percorso di ricerca con preziosi e sempre puntuali consigli. Un ringraziamento va anche al Prof. Imam Mansoob Basiri (University of Tehran) per aver sempre chiarito i miei innumerevoli dubbi riguardanti la letteratura persiana e per aver rivisto alcune mie traduzioni dal persiano. Desidero ringraziare il Prof. Sergio Bonanzinga (Università di Palermo) per i suoi suggerimenti bibliografici e metodologici. I miei ringraziamenti vanno alla Prof.ssa Giulia de Spuches, coordinatrice del Dottorato in Scienze Umane, Dr. Igor Spanò (Università di Palermo), Dr. Giuseppe Labisi (Universität Konstanz) e Sareh Gheys, Fabio Tiddia e Hoda Sayyadi ("Pietro della Valle" Scuola Italiana di Teheran), Dr. Danilo Valentino (Ludwig-Maximilians-Universität München), Dr. Mani Naimi (Università di Firenze), Nasrin Bakhtiari e Mostafa Kamyab, Hamidreza Barkhordari, Omid Nurani Nahad e Hamed Farsi. Ringrazio inoltre i miei genitori e mia moglie Kimia Kamyab per il loro costante supporto. Infine, i miei più sinceri ringraziamenti vanno a Morshed Mojtaba Hassan Beigi, senza la cui disponibilità a condividere con me il suo sapere non sarebbe stato possibile portare a conclusione questo lavoro.

CAPITOLO I

LE NARRAZIONI DRAMMATICHE DALL'EPOCA PREISLAMICA AL PRIMO PERIODO ISLAMICO

1. Introduzione

Una trattazione dell'arte di narrazione orale *naqqāli* oggi non può esimersi da un'analisi delle fonti storiche per comprendere gli sviluppi della tradizione orale epica persiana[5], soprattutto allo scopo di far emergere la continuità di certe tecniche esecutive e tematiche, nonché la discontinuità e i cambiamenti che le diverse arti performative hanno subito nel corso del tempo per ragioni non solo tecniche e tematiche, ma anche di carattere economico e sociale, politico e politico-culturale. Le fonti storiche sia del periodo preislamico che islamico ci informano di performance di narrazione orale e dei loro esecutori in Iran. Oggetto di queste narrazioni sono i cicli epici persiani che narrano la storia mitica dell'Iran, di re ed eroi leggendari, delle loro avventure e dell'insieme di valori e credenze di questo passato. La narrazione orale ha di certo accompagnato, influenzata da o influenzando le composizioni scritte, la vita delle popolazioni iraniche, sia l'élite che il popolo, fin dalle prime fonti storiche a nostra disposizione. Lo studio delle fonti storiche non è, tuttavia, compito facile, dal momento che esse spesso non descrivono in maniera chiara e dettagliata le arti di narrazione drammatica: la figura e la formazione dell'esecutore, la performance, le tecniche esecutive, la funzione e il contenuto della narrazione. Per ciò che concerne il repertorio di tali narrazioni, è possibile però documentare, nonostante i limiti testuali, una certa continuità dal periodo preislamico a quello islamico, sebbene l'avvento dell'islam in Iran abbia apportato, anche in riferimento al contenuto di tale trasmissione, non poche significative novità.

Le fonti a nostra disposizione, ad eccezione del menestrello *gōsān* partico su cui torneremo a breve (cap. I par 2), diventano più significative a partire del periodo sassanide e dal primo periodo islamico. Divengono più consistenti nel Medioevo fino all'età moderna, grazie da una parte ai dotti musulmani che guardano con una certa diffidenza alla trasmissione orale di cicli epici persiani preislamici, considerati contrari alla morale islamica, e dall'altra grazie ai sempre più frequenti viaggi, a partire dal Cinquecento, di delegati e diplomatici europei in visita alle corti dei sovrani iraniani. È chiaro che l'intento di queste fonti non è tanto la descrizione

[5] Sul cosiddetto "ciclo epico persiano" si vedano Safa 1369/1990 [1325/1945]; de Blois 1994: 562-76; Id., "Epics", *EIr*; Molé 1953; Hanaway 1978; Gazerani 2015; Hämeen-Anttila 2018.

minuziosa – nonostante alcune significative eccezioni – dell'intrattenimento culturale della corte persiana e della vita delle classi popolari, quanto piuttosto il desiderio di sminuire la portata artistico-culturale, nonché morale, di questi generi performativi. Si tratta, in molti casi, di descrizioni superficiali, spesso a margine di altri discorsi, tipiche di una certa visione orientalistica europea (Said 2005 [1978]).

2. Il periodo preislamico

2.1. L'*Avestā* e le fonti greco-romane

Non è da escludere che l'*Avestā*, il libro sacro della religione dell'antico Iran, lo zoroastrismo, messo per iscritto per la prima volta nel primo millennio a.C., durante gli anni dell'impero achemenide (559-321 a.C.), fosse, almeno in parte, recitato oralmente in occasioni particolari. Gli *Yasht*, una serie di inni dedicati alle divinità del pantheon zoroastriano, sono tra le parti più antiche del libro. Essi potevano essere, almeno si suppone, recitati a memoria o letti ad alta voce. Contengono frequenti, sebbene sommari e oscuri, riferimenti a re ed eroi dell'antica tradizione persiana, che ritroviamo, secoli dopo, nello *Shāh-nāmeh*, il *Libro dei Re*, composto nel XI sec d.C. dal poeta persiano Hakim Abol-Qasem Ferdowsi Tusi[6].

Il fatto che questi riferimenti siano solo allusivi ci porta a ipotizzare che le storie a cui fanno solo riferimento fossero, allorquando gli *Yasht* furono composti, così ben note che un semplice accenno era sufficiente a ricordarle agli ascoltatori. Nulla sappiamo sulle modalità con cui avveniva l'eventuale trasmissione orale di questi componimenti religiosi. Non abbiamo nessuna informazione né sulle occasioni in cui venivano recitati o forse cantati, né da chi, se da un sacerdote, da un contastorie o da un menestrello. Quel che sembra certo è che le narrazioni eroiche iraniane erano ampiamente trasmesse nel primo millennio a.C. attraverso diversi generi performativi, come sembra confermato da alcune fonti non persiane, come quelle classiche.

Gli autori greci e romani non solo ci forniscono riferimenti occasionali a specifici racconti, ma alludono anche alla funzione di queste narrazioni nella società antico-persiana. Oltre alle citazioni di Diodoro Siculo dei *Persiká* di Ctesia di Cnido[7] (Llewellyn-Jones – Robson 2010),

[6] Per esempio, Yima-khshaeta (Jamshid), Dahaka (Zahhak), Θraetaona (Fereidin), Kərəsaspa (Garshasp), Fraŋrasiian (Afrasiab), Haosrauuah (Khosrow), Vishtaspa (Goshtasp) e Spəntoδata (Esfandiar), cfr. de Blois, "Epics", *EIr*.

[7] Medico della corporazione degli Asclepiadi catturato e inviato in Persia dove da prigioniero di guerra diviene medico di corte del re Artaserse II Mnemone.

Senofonte afferma che i "barbari" raccontano e cantano nelle loro canzoni la bellezza, l'indole e l'educazione del sovrano Ciro (*Ciropedia*, I.2.1). Erodoto fornisce un resoconto di alcune delle storie che erano maturate intorno alla figura di Ciro[8], la cui biografia leggendaria ha molti parallelismi con le gesta del re sasanide Ardashir, in particolare i sogni profetici, l'educazione segreta, il difficile riavvicinamento e, infine, il tradimento e la rivolta (*Le Storie*, I.107-129, cfr. *Kārnāmag-i Ardashir Pābagān*, 11-23). Di conseguenza, queste storie su Ciro testimoniano una tradizione ancora viva nel periodo sasanide, capace di influenzare la composizione pahlavi/medio-persiana *Kārnāmag-i Ardashir Pābagān*[9].

È probabile, inoltre, che il racconto d'amore medio di Zariadre e Odati sia stato conservato anche attraverso la tradizione dei menestrelli achemenidi. Carete di Mitilene, che viaggiò al seguito di Alessandro Magno, poco dopo la morte di Senofonte, ci informa di questa storia d'amore tra Odati e Zariadre[10], molto popolare presso i Persiani: «Di questo amore si parla ancora oggi presso i barbari che dimorano in Asia, ed è estremamente ammirato, al punto che i pittori dipingono questa favola nei templi, nelle dimore regali, e persino nella case private, e molti potenti signori danno alle loro figlie il mone di Odati» (Ateneo di Naucrati *Dipnosofisti o I dotti a banchetto*, xiii.575a-f, cit. Carete di Mitilene, *FGrHist* 125 F 5).

Ateneo ci racconta di un bardo di Astiage, l'ultimo re dei Medi, di nome Angare, che cantò al sovrano una parabola su una grande bestia che avrebbe devastato il regno se fosse stata lasciata libera di scorrazzare. Dopo ulteriori domande, il bardo rivelò che la bestia rappresentava Ciro il Persiano:

---

[8] È stata postulata l'esistenza di una novellistica persiana come fonte intermedia di alcune storie di corte riportate da Erodoto, come la leggenda della nascita e della giovinezza di Ciro, le ultime vicende di Cambise, la cospirazione dei sette persiani, le avventure di Zopyros, la novella di Serse e della moglie di Masiste. Tuttavia, in queste novelle molto doveva essere stato grecizzato già dagli informatori di Erodoto (Asheri 1998: xxx).

[9] Si tratta di un breve testo che narra la storia del re Ardashir, adottato da Pabag, ma figlio di Sasan e dalla figlia di Pabag. Ardashir è considerato erede degli Achemenidi in quanto figlio di Sasan, infatti, il testo si preoccupa di mostrare la legittimità della dinastia (Cereti 2001: 192-200; Grenet 2003; Hämeen-Anttila 2018: 11-12).

[10] Secondo la storia, Istaspe, re dei Medi, aveva un fratello più giovane di nome Zariadre che regnava sul territorio a nord delle Porte del Caspio, fino al fiume Tanai. Al di là del Tanai regnava sui Marati Omarte, il quale aveva una figlia di nome Odati. Odati e Zariadre si innamorano l'uno l'altra vedendosi in sogno. Zariadre manda a Omarte un'ambasceria per chiedere la mano della figlia, ma questi rifiuta, volendola dare in sposa a un amico o familiare. A un convito a Odati viene chiesto di scegliere lo sposo tra i presenti, prendendo una coppa d'oro e donandola al prescelto. Zariadre, intanto, senza farsi notare e indossando indumenti scitici, entra nella stanza. Odati, riconoscendolo, offre a lui la coppa. Zariadre così prende Odati e la porta via, fuggendo sul suo carro. I servi e le ancelle, le quali ben sapevano di quell'amore, non fiatano, e quando il padre Omarte comanda loro di parlare, dicono di ignorare dove sono andati.

Si noti che tale storia è simile alla leggenda di Gushtasp e Katayun raccontata da Ferdowsi nello *Shāh-nāmeh*. Nella storia il re Gushtasp (nome corrispondente al greco Hystáspes e all'iranico Vistespa), che accolse nel suo regno lo zoroastrismo, sposa Katayun, figlia di un re, la quale lo aveva visto e se ne era innamorata in sogno. La donna, infatti, lo riconosce vedendolo alla festa in cui doveva scegliere il suo sposo (Boyce 1955: 463-465).

> Mentre Astiage era dunque a pranzo con gli amici, allora un tale di nome Angare (era il più famoso tra i cantori) cantò, com'era stato invitato a fare, i soliti altri canti, poi alla fine disse che era stata lasciata libera nella prateria una grande fiera, più feroce di un cinghiale. Se si fosse impadronita dei territori attorno a lei, dopo un po' avrebbe facilmente combattuto contro molti. Quando Astiage gli chiese quale fiera intendesse, quello rispose: "Ciro il Persiano". Pensando allora che l'allusione del cantore fosse giusta, Astiage mandò a chiamare Ciro, ma fu inutile. [Ateneo, *Dipnosofisti o I dotti a banchetto,* xiv.633d-e, cit. Dinone *FGrHist* 690 F 9][11]

Questo episodio è simile alla storia di Mobad e del menestrello nel componimento *Vis-o Rāmin*[12], storia d'amore composta in versi dal poeta Fakhraddin Asad Gorgani nell'XI secolo. Esso suggerisce che i menestrelli erano una presenza familiare a corte e a volte potevano usare la loro posizione per dire al re cose che nessun altro avrebbe osato fare (Cross 2015: 299).

Nella sua descrizione dell'educazione della gioventù persiana, Strabone nelle *Gheographiká* espone la funzione sociale di questi racconti:

> Dai cinque anni fino ai ventiquattro [i Persiani] vengono addestrati ad usare l'arco, a lanciare il giavellotto, ad andare a cavallo e a dire la verità; hanno i precettori più virtuosi, i quali intrecciano utili leggende nei loro discorsi, e recitano, a volte con, a volte senza musica, le gesta degli dèi e degli uomini illustri. [Strabone, *Gheographiká* vol. XV, 3:18]

Se è vero quanto riportato da Strabone, la formazione e l'educazione dei giovani persiani prevede – oltre all'acquisizione di tecniche belliche, quali l'uso dell'arco e del giavellotto, al saper cavalcare e a virtù morali come dire la verità – l'apprendimento di insegnamenti basati sulla narrazione delle gesta di eroi e divinità zoroastriane. Emerge con chiarezza un elemento della narrazione di gesta epiche che ritroveremo anche nei secoli successivi fino ai nostri giorni: il valore educativo di questi racconti epici, che si qualificano come capaci di trasmettere modelli

[11] Va notato che, al contrario di quanto sostenuto da Ateneo, questo passaggio di Dinone non costituisce una prova del fatto che presso i Medi e i Persiani la musica veniva usata per narrare le gesta dei re, ma del fatto che la performance musicale poteva avere un valore profetico.

[12] In questo componimento il re Mobad sta banchettando con sua moglie e suo fratello Ramin mentre un *gōsān-i navāgar* (menestrello) canta per loro. Si racconta di un albero alto, che ombreggia tutta la terra. Sotto di esso sgorga una scintillante sorgente, dove nei pressi pascola un toro del Gilan, che ne beve l'acqua e mangia i fiori al suo bordo. "Possa quest'albero continuare a gettare la sua ombra, l'acqua che sgorga dalla sorgente, il toro di Gilan che pascola presso di essa!", con queste parole termine il menestrello-poeta (*Vis-o Rāmin* = Minovi 1314/1935: 2931-2945). La storia è chiaramente allegorica: l'albero rappresenta il re Mobad, la sorgente sua moglie Vis e il toro suo fratello Ramin, l'amante della regina. Il re intuisce il significato della storia, scagliandosi contro il fratello per ucciderlo.

paradigmatici. Tali modelli erano, pertanto, fondamentali in passato per la formazione della classe dirigente dell'antica Persia.

Un altro aspetto di grande importanza ai fini di questo lavoro emerge dal passaggio di Strabone: le gesta epiche sono ripetute, dunque trasmesse, talvolta con un accompagnamento musicale. La musica, pertanto, già dall'antichità non è elemento esclusivo della trasmissione dei cicli epici persiani. Nell'antica Persia, dunque, tale trasmissione avviene sia in prosa che in versi, con o senza la presenza di musica o di canto. La letteratura scientifica, come vedremo, ha sovrastimato la funzione del canto e della musica nella trasmissione del sapere mitico-epico nell'antico Iran.

A parte i riassunti forniti da scrittori greci come Ateneo e Senofonte, purtroppo nulla possiamo dire con certezza sulla trasmissione di questo antico corpus orale – dai testi avestici liturgici e devozionali alle storie epiche e romanzesche – che doveva essere stato, almeno in parte, tramandato fino al periodo sasanide (si vedano i parallelismi tra le storie di Ciro riportate da Senofonte ed Erodoto e la vita del re sasanide Ardashir).

2.2. Il menestrello partico e sasanide: unico testimone della tradizione epica persiana?

Secondo alcuni iranisti è possibile identificare una "tradizione epica orale in forma poetica" in Iran almeno dal periodo partico (141 a.C.-224 d.C.), tradizionalmente legata a una classe di menestrelli o poeti-musicisti conosciuti con il titolo di *gōsān*. Mary Boyce (1955; 1957; "Gōsān", *EIr*; cfr. Yarshater 1983: 457-461) ha dedicato diversi studi dettagliati su questa figura di poeta-cantore. Secondo la studiosa è il *gōsān* a tramandare i cicli epici persiani per tutto il periodo preislamico:

> The *gōsān* played a considerable part in the life of the Parthians and their neighbours down to late in the Sasanian epoch: entertainer of king and commoner, privileged at court and popular with the people; present at the graveside and at the feast, eulogist, satirist, story-teller, musician; recorder of past achievements and commentator of his own time. Indeed, the very range of his activities makes the precise status and nature of his calling at first sight perplexing. He is sometimes an object of emulation, sometimes a despised frequenter of taverns and bawdy-houses; sometimes a solitary singer and musician, and sometimes one of a group, singing or performing on a variety of instruments. The explanation of such diversity is presumably that for the Parthians music and poetry were so closely entwined, that a man could not be a professional poet without being also a musician, skilled in instrumental as well as vocal music. Conversely, it seems probable, though hardly susceptible of proof, that instrumental music was in general closely associated with vocal. As poet-musicians, in Parthian society as in any other, the *gōsān*s

> presumably enjoyed reputation and esteem in proportion to their individual talents. Some were evidently the laureates of their age, performing alone before kings; others provided together choir or orchestra at court or great man's table; and yet others, it is plain, won a humble livelihood and local fame among peasants and in public places. [Boyce 1957: 17-18]

Jalal Khaleqi-Motlaq (1369/1990: 289) ha identificato cinque generi letterari che avrebbero costituito il repertorio orale dei Parti: eroico-epico, romanzesco, lirico, allegorico e tenzoni (*hamāsi*, *ʿāsheqāneh*, *ghanāʿi*, *tamsili*, *chistān-o monāzereh*). Il mestiere del poeta-musicista è certamente praticato anche per tutto il periodo sasanide per intrattenere la corte e il sovrano[13].

[13] In *La lettera di Tansar*, trattato politico tradotto dal medio-persiano in arabo da Ebn al-Moqaffa (conservato nella traduzione persiana di Ebn Esfandiar), i menestrelli sono inclusi, insieme a segretari, medici e astronomi, nel "terzo stato", cioè la classe di professionisti che assistono il re nell'amministrazione del suo regno (Boyce 1968: 38). Si noti che la parola usata per "menestrelli" è qui "poeti" (*shoʿarā*), ma poiché non vi era alcuna distinzione tra le due professioni in medio-persiano, la deduzione di Boyce (1957: 21) secondo la quale la parola originale era *huniyāgar* è probabilmente valida. Per altre fonti del periodo sasanide si veda Boyce 1957: 21-25.

Queste stesse quattro professioni (*dabir*, *shāʿer*, *monajjem*, *tabib*) sono menzionate nei *Quattro Discorsi* di Nezami Aruzi, opera composta circa quattro secoli dopo, nel 1156 (Browne – Qazvini: 12). Si noti che i Sasanidi, come accennato sopra, non facevano distinzione tra poeta e menestrello: come ci ricorda la *Storia del Sistan*, «finché essi [gli iraniani] rimasero [culturalmente] zoroastriani, recitavano versi con accompagnamento musicale» (*tā pārsiān budand sakhon pish-e ishān be rud bāz goftandi*, Bahar 1383/2004: 227, cit. in Cross 2015: 304). Con la nascita di un nuovo idioma persiano, intriso di influenze arabe, tuttavia, i poeti persiani adottarono la parola araba *shāʿer* per descrivere la loro professione, che seguiva un insieme di principi estetici e prosodici molto diversi da quelli dei vecchi lai. Questa divisione è evidente nel *Qābus-nāmeh*, un trattato dell'XI secolo sulle maniere e il protocollo di corte composto da Kay Kavus ebn Eskandar ebn Qabus. Esso dedica due capitoli separati alla poesia (*shāʿeri*) e ai menestrelli (*khonyāgari*). Gli aspiranti poeti seguivano un corso di studi specifico e rigoroso: dovevano padroneggiare la scienza della prosodia, evitare gli arabismi di cattivo gusto, fare giuste analogie ed essere sempre di buon umore. I menestrelli dovevano essere altrettanto ben educati ed evitare le risse da ubriachi con altri musicisti, dovevano essere in grado di identificare ciò che avrebbe potuto soddisfare le diverse esigenze dei suoi ascoltatori:

> Se vedi un gruppo di uomini elitari e intelligenti che conoscono e apprezzano la musica, allora suona sempre modi e melodie piacevoli per loro, ma tieni per te la maggior parte delle tue canzoni sulla vecchiaia e sul disprezzo per il mondo. Se vedi un gruppo di giovani davanti a te, usa i modi più leggeri e canta canzoni sulle donne e l'elogio del vino e dei bevitori di vino. Se vedi un gruppo di soldati e mercenari professionisti, canta quartine sulla Transoxiana, sulla battaglia, lo spargimento di sangue e l'elogio della cavalleria. […] L'abilità più importante per un menestrello è quella di arrivare all'indole del suo pubblico. [Kay Kavus ebn Eskandar ebn Qabus, *Qābus-nāmeh*, trad. ing., Levy 1951: 188-189].

Nezami Aruzi sostiene che ogni poeta degno di questo nome doveva aver memorizzato 20.000 versi degli Antichi e 10.000 dei Moderni (Browne – Qazvini 1921: 31-32). Nel *Qābus-nāmeh* si sottolineano altre caratteristiche che un buon menestrello doveva avere:

> Cerca di diventare un contastorie, in modo da poter alleggerire il lavoro dei menestrelli, raccontando un certo numero di storie, barzellette e aneddoti piacevoli. Inoltre, se sei un menestrello ma conosci anche la poesia, non essere innamorato delle tue poesie e non recitare sempre il tuo materiale, perché

Di questo periodo sono noti i nomi di alcuni menestrelli, in particolare quello del grande Barbad attivo alla corte del re sasanide Khosrow II Parviz, noto per essere un famoso poeta-musicista, compositore di panegirici ed elegie[14]. Egli componeva versi e li cantava con il proprio accompagnamento musicale in varie occasioni, per esempio nelle grandi feste iraniane, specialmente Nowruz e Mehragan, nei banchetti di stato, ecc. Dunque, l'equivalente sasanide del *gōsān*, chiamato in medio-persiano *huniyāgar* o *huniwāz* (pers. *khonyāgar*)[15], come i suoi predecessori achemenidi e partici, sarebbe stato chiamato a improvvisare composizione per intrattenere il re e ad eseguirle ritualmente in occasioni formali:

> Poetry and music, it is evident, were among the Parthians' greatest pleasures, and for them the two were indissolubly joined (no native word is known in any Iranian language for a poet as distinct from a singer). Moreover, to compose and sing verses appears to have been a common polite accomplishment in Parthian society. So Rāmin, a prince and mighty warrior, constantly sings to his lute love-songs of his own making for Vis, or pours out poetic lamentations to vie with the

---

> anche se ti piace, gli altri potrebbero non apprezzarlo. I menestrelli eseguono il lavoro dei poeti, non il proprio lavoro. [Kay Kavus ebn Eskandar ebn Qabus, *Qābus-nāmeh*, trad. ing., Levy 1951: 187].

Questo passaggio ci dice molto sul ruolo secondario che stavano acquisendo i menestrelli rispetto ai poeti alla corte dei sovrani con l'avvento dell'islam e il suo gusto poetico, come scrive de Bruijn: «The [poet] was the representative of a branch of knowledge, namely all that was needed to compose correct and successful poems in the various genres fashionable in his times. He was, essentially, a textwriter […] The minstrel, on the other hand, is exclusively a performing artist to whom it is even forbidden to include poems of his own in his repertoire» (1987: 16.). Sebbene i menestrelli continuarono a esibirsi fino al X e XI sec. d.C., è chiaro che celebri poeti-menestrelli, come Rudaki e Farrokhi Sistani, erano ormai in via di estinzione, e ciò che ancora rimaneva delle antiche canzoni della tradizione orale partica e sasanide era considerato inferiore alla nuova poesia. Sebbene il loro valore e prestigio fosse svalutato, i menestrelli continuarono a operare a corte, essi appaiono regolarmente nella cronaca di Bayhaqi alla corte ghaznavide, di solito per eventi semi-privati come la caccia, le passeggiate e le feste. Nel frattempo, i poeti assumevano molte delle funzioni di corte precedentemente svolte dai menestrelli: il poeta prendeva il suo posto tra i compagni del re e veniva chiamato a recitare le sue composizioni in occasioni formali, proprio come facevano i menestrelli un tempo. Sull'argomento si vedano Bruijn, 1988: 22; Cross 2015: 306; Brookshaw 2003: 199-201.

[14] Nel *Āthār al-bilād va akhbār al-ʿibād* (Monumenti dei luoghi e storia dei servi di Dio) Zakariyya Qazvini (m. 1284) ci racconta la storia di come Khosrow Parviz minacciò di morte chiunque lo avesse informato della dipartita del suo cavallo preferito, Shabdiz. Quando arrivò il giorno fatidico, il maestro di cavalli pregò il capo-menestrello di Khosrow, Barbad, di intercedere. Questi accettò di comporre una canzone che comunicasse la triste notizia senza farlo esplicitamente. "Quando Kisra [= Khosrow] l'ascoltò, ne intuì il significato e disse: 'Guai a te! Shabdiz è morto!' E [Barbad] disse: 'È il re che lo dice'". Grazie a questo stratagemma, quel giorno nessuno, tranne Shabdiz, perse la vita (Boyce 1957: 24).

[15] Il termine medio-persiano *huniyāgar*, così come quello partico *gōsān*, si riferisce a un performer che è allo stesso tempo un compositore poetico, un cantante e un musicista. Il termine persiano classico *khonyāgar* è spesso sostituito in riferimento ai menestrelli sasanidi da *navāgar* e, più comunemente, da *rāmishgar* o *chāmeh-gu*. Nei testi arabi *motreb*, *muyān* e *shāʿer* sono usati in modo intercambiabile. Il persiano non ha, dunque, una parola per "poeta", distinta da "menestrello". Come detto sopra, la parola araba arabo *shāʿer* fu impiegata per designare il "poeta" quando l'arte poetica fu separata da quella del menestrello dopo l'avvento dell'islam (Boyce 1957: 21).

nightingales; and young Bastwar, finding his father Zarēr dead on the battlefield, expresses his grief by extemporizing a poignant lament for him". [Boyce, "Gōsān", *EIr*]

I sovrani sasanidi Bahram V Gur (420-438) e Khosrow Parviz (590-628) erano famosi patrocinatori di menestrelli; il primo in particolare, secondo il *Mojmal al-tavārikh wa'l-qesas* (La raccolta di storie e racconti), cronaca di re persiani prima dell'avvento dell'islam composta nel periodo ghaznavide (nel 1126 circa), sembra essere stato un mecenate filantropo:

> Non c'è mai stato né ci sarà un re così coraggioso e gioioso, e il popolo non ha mai conosciuto tanta musica e allegria come quella del suo regno. […] Nessuno soffrì alcun dolore o danno, se non che i popolani presero il loro vino senza menestrelli. Perciò fece inviare una lettera al re degli indiani per chiedergli dei *gōsān*, *gōsān* è la parola pahlavi per *khonyāgar*. Dodicimila menestrelli indiani (*motreb*), donne e uomini, andarono da lui, e i *luri* [= romaní] di oggi discendono da quel popolo. Bahram concesse loro mezzi e provviste per poter intrattenere liberamente i più umili del suo popolo. [Najmabadi – Weber 2000: 57]

Gōsān è una parola partica, sebbene di etimologia incerta, che appare, tuttavia, seppur in maniera corrotta, in altre lingue. Poche sono le attestazioni della parola partica *gōsān*, una di questa è presente, come abbiamo appena visto, nel *Mojmal al-tavārikh wa'l-qesas*, dove si racconta che il re sasanide Bahram V Gur chiese al re degli indiani di inviargli dei *gōsān* per svolgere la professione di menestrelli (*rāmeshi*) presso i suoi sudditi quando bevevano vino. L'autore anonimo – conosciamo il nome del nonno Mohallab b. Mohammad b. Shadi – spiega che nella lingua pahlavi (= partico) *gōsān* significa in neopersiano *khonyāgar* "menestrello" (medio-persiano *huniyāgar*). Il testo continua affermando che tali "cantori" venuti dall'India, uomini e donne, erano gli antenati dei romaní (*luri*)[16] del tempo dell'autore, e che Bahram diede

[16] La medesima storia è raccontata da Ferdowsi nello *Shāh-nāmeh*: il re Bahram V Gur chiese al re dell'India di inviargli duemila (in un altro manoscritto, diecimila) *luri*, uomini e donne, esperti musicisti di liuto per allietare con la musica i poveri. Quando i *luri* arrivarono, il sovrano diede a ciascuno di loro un bue e un asino e un carico di grano perché potessero vivere di agricoltura e suonare gratuitamente per i poveri. Ma essi mangiarono il bue e il grano e tornarono un anno dopo con le guance scavate dalla fame. Il re, irato, ordinò loro di fare i bagagli e di andare sui loro asini a vagare per il mondo (Khaleqi-Motlaq 1987-2008: VI, 611-614, ll. 2549-2570).

Nell'opera dell'autore del X secolo Abol-Hasan Hamzeh Esfahani dal titolo *Ketāb-e tārikh-e seni-e moluk al-arz va al-anbiāʾ*, è riportata la stessa storia. Anche qui i *gōsān* sono associati ai romaní. Qui si narra che il sovrano sasanide fece giungere dall'India dodicimila cantanti che furono diffusi in tutte le regioni dell'impero dove si sposarono ed ebbero dei figli. Ancora presenti al tempo dell'autore, secondo questi appartengono alla tribù degli Zott (Beyzai 2020 [1959]: 80, n. 108). Un'ulteriore versione è riportata dallo storico arabo al-Talibi che nel 1020 traduce in arabo un testo persiano andato perduto, includendolo nella sua *Storia dei re persiani*. La storia è la medesima, tuttavia, il numero dei *luri* è diverso: 4.000 musicisti (Beyzai 2020 [1959]: 80, n. 110). Nezami nel *Haft peikar* (Le sette effigi) afferma che il re «radunò da ogni provincia seimila maestri cantori, menestrelli,

loro beni e animali perché potessero senza spese fare i menestrelli per i poveri. Come testimoniato da questa fonte, il termine *gōsān* era divenuto incomprensibile al tempo dell'autore per cui era necessario chiarirne il significato. La rara menzione, dunque, del termine partico *gōsān*, corrotto come vedremo in altre lingue, testimonia probabilmente la scarsa importanza che nei secoli successivi all'epoche partica e sassanide ha avuto questo professionista musicale, soprattutto in riferimento alla trasmissione del bagaglio epico tradizionale. Infatti, l'associazione indissolubile tra *gōsān* e cicli epici persiani, così come è stata sostenuta dagli studiosi, non ha sufficienti prove a suo favore, nel senso che, sebbene il *gōsān* avesse un ruolo importante riguardo l'intrattenimento della corte e del sovrano, il suo corpus narrativo non si limitava o si concentrava principalmente sulla tradizione epica.

Secondo le altre poche fonti a nostra disposizione, ben individuate da Boyce (1957), il *gōsān* aveva anche un ruolo, come confermato nel testo sopracitato, presso il popolo. In un passo partico manicheo, databile al IV o V secolo d.C., la parola compare scritta *gwsʾn*: "Come un *gōsān*, che proclama il valore dei re e degli eroi di un tempo, e lui stesso non ottiene nulla" (cit. in Boyce 1957: 11). Secondo la studiosa si tratta di un passaggio particolarmente significativo in quanto:

---

ballerini e commedianti, distribuendoli poi tra le varie regioni affinché dovunque essi si stabilissero tenessero liete il popolo, lieti essi stessi» (Bausani 2002: 120).

Il termine *luri* indica qui molto probabilmente i romaní (*kowli* in persiano). Il termine non va confuso con il nome degli abitanti della provincia iraniana del Lorestan. La categoria "romaní/*kowli*" è abbastanza ambigua e sfumata. Esistono, infatti, molti gruppi con caratteristiche associabili ai romaní nell'immaginario persiano, che tuttavia hanno nomi molto diversi, derivati da una particolare origine geografica o etnica, dallo status sociale o dalla professione (come *luti* che significa "musicista"; cfr. n. 93). Lo stesso termine persiano *kowli* sembra essere una corruzione del termine *kāboli*, ovvero "colui che viene da Kabul", capitale dell'Afghanistan. Il termine *luri* è, per esempio, impiegato per designare questi presunti "romaní" nel Belucistan centrale. Un altro termine usato è *luti* nelle regioni di Kerman e del Lorestan, da non confondere con le bande di dei quartieri urbani del XIX secolo (cfr. n. 100).

Questi gruppi sono di solito formati da due o tre famiglie nucleari musulmane (sciite o sunnite) che seguono le migrazioni stagionali delle tribù nomadi pastorali a cui sono più o meno legati (Barth 1961: 91-92; Digard 1981: 21-22), o che si spostano di villaggio in villaggio e nelle periferie delle città, dove possono vivere anche stabilmente. L'economia dei *kowli* si basa sulla fornitura ai nomadi e/o agli insediamenti che frequentano di manufatti, perlopiù in metallo, di uso quotidiano in cambio di denaro o beni. Essi lavorano anche come musicisti (in particolare chiamati *luri* o *luti*) e comici di fanfara, oltre a esibirsi in spettacoli con animali. Essi sono spesso disprezzati, ci si riferisce a loro con il termine *qorbati* ("straniero"). Un'eccezione è rappresentata dai musicisti (*luri* o *luti*) che beneficiano, invece, di uno status più elevato rispetto agli altri *kowli*/*qorbati*. Nel passaggio citato l'identificazione tra *gōsān*, qui considerati di status sociale basso, con i romaní, intesi come intrattenitori popolari, è alquanto improbabile, anche perché, al contrario dei romaní dediti all'arte dell'intrattenimento popolare, nessuna menzione di *gōsān* donna è attestata. Per studi dettagliati sulle comunità *kowli* si vedano Westphal-Hellbusch – Westphal 1964; Id. 1968; Arnold 1967; Amanolahi – Norbeck 1975; Digard, 1981; Id., "Gypsy i. Gypsies of Persia", *EIr*; Afshar Sistani 1377/1998.

> It provides the first piece of direct evidence for the telling of tales relating to the past by Parthian minstrels, thus providing support for the indirect evidence that the Parthians played an important part in preserving the Iranian "national" tradition. Further, the passage belongs in all likelihood to the Sasanian period itself—to the time when, presumably, the old legends were collected from these same Parthian minstrels, and for the first time written down. [Boyce 1957: 12]

In mandaico, altresì, è presente un prestito della parola partica, *gwsānā*, con due attestazioni. Il primo passaggio indica che il *gwsānā* era una persona di notevole levatura sociale, al livello di un giudice distrettuale. L'altra menzione, al contrario, esprime lo stesso disprezzo per il menestrello che si trova nel passo manicheo partico sopracitato, etichettato come uomo di parole e non di fatti, e come nel *Mojmal al-tavārikh* gli assegna uno status basso. In questo passo a un oratore è chiesto, con l'offerta di ricchi doni, di cantare una particolare canzone, ma questi si rifiuta, dichiarando: "Io non sono un *gwsānā* che fa musica davanti a gente umile. Sono un uomo le cui parole e canzoni sono clave e colpi" (Boyce 1957: 17)[17]. Sembra, dunque, che la professione di menestrello, cioè di compositore poetico e musicista, fosse diffusa, almeno per il periodo partico e sasanide presso le corti reali, mentre nei secoli successivi – ma Boyce non lo esclude anche per il periodo preislamico – presso le classi popolari.

Tornando alle informazioni storiche circa la narrazione epica persiana, sono di grande importanza le fonti armene e georgiane. Gli armeni e i georgiani usano la parola partica *gōsān* (rispettivamente *gusan* e *mgōsāni*) per descrivere una classe professionale di menestrelli che trasmettono storie, lodano patroni ed eroi, intrattengono governanti e piangono i morti (Boyce 1957: 11-17)[18]. Molte di queste testimonianze sono scritte da uomini di chiesa, che hanno ben poco di buono da dire su questi intrattenitori che si guadagnano da vivere con usanze pagane. Tra questi va menzionato Mosè di Corene (V secolo d.C.), studioso, traduttore e autore della ben nota *Storia della Grande Armenia* (Thomson 1978), il quale considera i racconti persiani non adatti a un pubblico cristiano. Egli rimprovera con le seguenti parole quegli armeni che trovano piacere nell'ascoltare storie persiane:

> Qual è dunque il vostro piacere nelle favole oscene e ridicole, e perché ci disturbate per quelle assurde e incoerenti storie persiane, famose per la loro imbecillità? [...] Che bisogno avete di queste false favole; a cosa servono queste composizioni insensate e stupide? Certamente non sono favole greche, nobili e raffinate e significative, che hanno nascosto in se stesse allegoricamente il

[17] Sui *gwsānā* mandaici si veda Lidzbarski 1915: 164, 166-167; cfr. Boyce 1957: 15-16.

[18] La traduzione armena di Qoelet 2:8 e 2 Samuele 19:35 usa *gusan* per glossare l'ebraico שרים (*shirīm*) "cantori"; la traduzione georgiana di Matteo 9:24 usa *mgōsāni* per rendere il greco τοὺς αὐλητάς "suonatori di flauto".

> significato degli eventi. Ma voi ci chiedete di spiegare la ragione della loro irrazionalità e di abbellire ciò che è disadorno. [...] Ma siccome è il desiderio dei vostri anni giovanili e della vostra comprensione immatura, noi ve lo forniremo. [Mosè di Corene, *Storia della Grande Armenia*, trad. ingl. Thomson 1978: 126-127, 141-142].

Il resoconto di Mosè mostra quanto siano prevalenti i racconti persiani tra gli armeni del V secolo d.C. Dai riassunti di queste storie persiane riportati dallo storico, si evince che molte di esse assomigliano molto alle moderne varianti orali di alcuni racconti dello *Shāh-nāmeh*. Per esempio, egli menziona Rostam in riferimento a un governatore turco dell'ovest:

> Ma se volete, anche io posso dire bugie inappropriate e spregevoli su di lui [= il governatore turco], così come i persiani dicono che Rostam Sagdjik aveva la forza di 120 elefanti. Le canzoni sulla sua forza e il suo spirito sembravano molto sproporzionate; nemmeno i racconti di Sansone o Ercole o Sagdjik potevano eguagliarli [Mosè di Corene, *Storia della Grande Armenia*, trad. ingl. Thomson 1978: 141]

Di conseguenza, dal racconto di Mosè di Corene, possiamo dedurre che alcune delle versioni orali esistenti di questi racconti possono essere datate al V secolo d.C. e che a quel tempo queste storie persiane erano in competizione con quelle religiose che Mosè e altre autorità cristiane armene ritenevano più appropriate per i fedeli cristiani. Come si vedrà, l'atteggiamento di questi patriarchi è simile a quello dei primi dotti musulmani, i quali ritenevano tali racconti persiani contrari alla morale islamica[19] (vedi cap. I par. 3). Il menestrello è, inoltre, frequentemente menzionato nei romanzi georgiani del XII secolo, quali *Amiran-Darejaniani* attribuito a Mose Khoneli e *Il cavaliere dalla pelle di leopardo* composto da Shota Rustaveli[20].

Boyce menziona i seguenti componimenti che probabilmente erano eseguiti da questa classe professionale di menestrelli: il romanzo *Vis-o Rāmin*; il *Memoriale di Zarer* (*Ayādgār i*

[19] Per altre fonti armene su questi menestrelli con toni dispregiativi si veda Boyce 1957: 12-15.
[20] Per altre fonti georgiane si veda Boyce 1957: 15-17.

Zarērān)[21]; l'*Albero assiro* (*Drakht-i āsurig*)[22]; e ad alcune sezioni delle cronache regali epiche, poi confluite, attraverso vari passaggi nello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi, come quella che precede il re Goshtasp nel ciclo kayaniano e la storia d'amore di *Bijan o Manijeh*. La studiosa, per esempio, suggerisce che la sezione "eroica" di *Vis-o Rāmin*, cioè la battaglia tra Mobad e Qaren, padre di Vis, potrebbe essere stata tratta dalle vecchie canzoni e dagli annali che registravano la lotta di Meherdates contro Gotarzes II, un evento che ebbe luogo nell'anno 50 d.C: «A lay would certainly have been composed at the time by a *gōsān* of the Kārin family to honor his brave stand, and this was presumably handed down by his descendants and eventually, to please the family, drawn on to embellish the locally popular tale of Vis and Rāmin» (Boyce, "Gōsān", *EIr*).

Nulla sappiamo sulla formazione di questa classe professionale, che probabilmente veniva tramandata di padre in figlio fin dalla giovinezza. Essa certamente doveva comprendere l'acquisizione di ottime abilità non solo nella musica ma anche nella composizione poetica. Essa richiedeva, pertanto, di imparare a memoria molti versi di vario genere – epici, lirici, laudativi, elegiaci, satirici, gnomici – così da acquisire un bagaglio di vocaboli, immagini e temi tradizionali fondamentali per la creazione di composizioni proprie. Secondo Boyce, probabilmente ogni famiglia nobile aveva i suoi *gōsān*, che conoscevano le sue tradizioni e potevano celebrare nel canto i suoi illustri antenati e le loro conquiste, sostenendo così l'orgoglio familiare.

Un aspetto di grande importanza è, ai fine del nostro lavoro, analizzare, nei limiti delle fonti a nostra disposizione, il ruolo giocato da questa classe professionale nella formazione della tradizione epica orale persiana. Infatti, certamente durante il periodo arsacide le doti cavalleresche, quali il valore e la prodezza in battaglia, dovevano costituire parte dell'educazione e della soggettivazione identitaria dell'élite politica. Tale etica cavalleresca,

[21] Si tratta di un breve testo in pahlavi, unico esempio di poesia epica in questa lingua giunto fino a noi, probabilmente composto a partire da una versione partica precedente. Il racconto entrò a far parte dei materiali raccolti nella cronaca reale sasanide *Khwadāy-nāmag*. La sua storia è presente nello *Shāh-nāmeh* di Daqiqi del X secolo d.C., poi incorporata da Ferdowsi nella sua opera, sebbene con significative modifiche. Il componimento pahlavi narra di Wishtasp, il quale avendo accettato la religione mazdaica, è sfidato da Arjasp, signore degli Hyons. Il saggio Jamssp predice che il fratello di Wishtasp, Zarer, e molti altri suoi parenti moriranno in battaglia. Infatti, Zarer, dopo aver combattuto eroicamente, viene ucciso dallo stregone Widrafsh. Suo figlio Bastwar, a cui Wishtasp aveva proibito di partecipare allo scontro data la sua giovane età, giunto nel campo di battaglia, trova il corpo del padre e recita un commovente lamento. Bastwar si vendica uccidendo molti nemici e scagliando una freccia nel cuore di Widrafsh. Suo cugino, Spandyad, figlio di Wishtasp, pone fine alla battaglia catturando e mutilandolo Arjasp (Boyce 1984: 77-80; Cereti 2001: 184-187, 201-202; Hämeen-Anttila 2018: 10-11)

[22] Tenzone in versi tra una capra e una palma in lingua partica, genere, come rivela già il titolo, di origine mesopotamica (Bolognesi 1953; Tafazzoli, "Draxt ī Āsūrīg", *EIr*).

che ritroviamo nella letteratura epica persiana successiva, sia essa colta che popolare, veniva già – sembra lecito supporre – esaltata e celebrata nel periodo partico in versi accompagnati da musica, ma anche in prosa. Le gesta eroiche di re in queste composizioni epiche tramandate oralmente, dovevano mescolare sia elementi leggendari e mitici, più in generale di carattere religioso, che fatti storici davvero accaduti. Quando, infatti, usiamo il termine "epico" per riferirci a un genere narrativo, sia esso letterario che orale, lo facciamo solo per comodità espressiva, sapendo bene che nel mondo persiano antico non è possibile distinguere elementi cosiddetti leggendari da quelli storici. La netta distinzione tra epica e storiografia è assente nel periodo persiano preislamico. È possibile dunque supporre che alla corte dei sovrani partici e sasanidi venissero tramandate con un forte valore educativo le gesta eroiche di sovrani del passato mescolando elementi leggendari ad avvenimenti storici, considerati degni di grande considerazione.

Non è negabile, sebbene non sovrastimabile, che i *gōsān* abbiano avuto un ruolo attivo nell'incorporare all'interno delle leggende nazionali ereditate dagli Achemenidi, una serie di storie di diversi popoli che vivevano nei paesi vicini, tra cui quelle dei Saka. L'epica tardoantica fondeva le gesta degli eroi delle due dinastie persiane che governarono l'Iran prima degli Achemenidi, i Pishdad e i Kayan, di cui abbiamo traccia nell'*Avestā*, con quelle dell'eroe Rostam e della sua famiglia, che costituiscono il cosiddetto "ciclo di Rostam" o "tradizione del Sistan", e quelle dei nobili partici e in un secondo momento dei sovrani sasanidi, raccolte e tramandate anche dai menestrelli (Shahbazi A.Sh. 1993). Nel caso delle storie riguardanti i Kayanidi, l'elemento religioso deve avere avuto un ruolo fondamentale. Come si accennava sopra (cap. I par. 2), molte delle figure menzionate in questo ciclo sono riconducibili a personaggi presenti già nell'*Avestā*, il libro sacro dello zoroastrismo. Esse sono accompagnate dalla gloria reale (*farr*(*ah*)), che i Parti credevano fosse propria anche degli stessi sovrani arsacidi. Boyce sostiene una profonda interrelazione tra il sapere sacerdotale e quello dei menestrelli essenziale per la formazione di un'epica iranica:

> There are countries with a fine heroic literature which consists of individual lays that are never set together to form an epic narrative; but the putative action by Zoroastrian priests provided the basis for a continuous "history" of the *Kavi*s (i.e., Kayanians), which was, it seems, adopted by minstrels and presumably celebrated by them over generations. But comparisons of later versions of Kayanian tales with brief allusions in the *yašt*s suggest that much had been lost by the time these ancient traditions reached the Parthian *gōsān*s, and that the materials had worn a little thin, though enough remained to stir the imagination and gratify both religious and patriotic feelings. But the patriotic element was hugely increased when versions of the Kayanian cycle were composed, in which these

> ancient chieftains were surrounded by a trusted and heroic band of Pahlavāns, that is, Parthians. In time this term, its original meaning forgotten, came to be understood as "heroic, noble, splendid"; but by later Arsacid times a Parthian knew himself as a Pahlav or Pahlavān (cf. the identification of his language as *pahlavānig izvān* in *Mir. Man*. II, p. 303, R II 1), and to hear now of his fellow countrymen distinguishing themselves in the service of the divinely favored Kayanians must have evoked in him immense pleasure and pride. This development, it has been suggested, was initiated by a *gōsān* in the service of the Godarzian family who found links between an Avestan figure of the Kayanian cycle and a famous ancestor, Gōdarz son of Gašwād, of his own patron. Other such connections were then made out, and what had probably till then been separate lays celebrating the deeds of individual Godarzians in the distant past became blended with the linked ones telling of the still more remote Kayanians, and so what may be termed a Godarzian-Kayanian epic evolved. This survives in that part of Ferdowsi's *Šāh-nāma*, which is generally considered to contain some of his finest poetry, inspired perhaps by the quality of the Parthian original that had come down to him through various stages [Boyce, "Gōsān", *EIr*]

Sembrerebbe che nel corso del tempo anche i *gōsān* di altre famiglie nobili introdussero gli antenati dei loro patroni in vari racconti kayaniani e che a un certo punto Rostam, il Sagzi (Saka), signore di Zabol, entrò nell'epica per diventarne la figura eroica dominante. Che la sua introduzione seguisse quella di Gudarz e dei suoi parenti è riconosciuto da Christensen (1931: 139), Yarshater (1983: 459) e Boyce ("Gōsān", *EIr*). Essa andrebbe collegata in qualche modo con la grande casa partica di Suren, che aveva possedimenti ereditari a Zarang. I Parti di Zarang svilupparono connessioni con i Saka che si stabilirono nel Sakastan/Sistan (l'attuale provincia di Rodbar in Afghanistan), il che significa che i *gōsān* della famiglia Suren avrebbero avuto l'opportunità di ascoltare canzoni su Rostam e di aggiungerle al loro repertorio. A Zarang si trovava, inoltre, il più venerato dei luoghi sacri zoroastriani, il tempio Kuh-e Khajeh, che sorgeva dal lago in cui si credeva che il futuro Salvatore del mondo, il Saoshyant, sarebbe stato concepito. È probabile che i pellegrini di ogni comunità zoroastriana si siano recati lì durante le grandi celebrazioni annuali e abbiano ascoltato le canzoni su Rostam, memorizzate dai *gōsān* in visita e da loro diffuse tra il pubblico zoroastriano in altre terre. Rimane ragguardevole il fatto che Rostam, proveniente dal Sistan, sia diventato nell'epica nazionale il campione dei Kayaniani e il più grande eroe dell'Iran. Ciò forse è riconducibile al fatto che egli sia entrato nella tradizione partica nel più sacro dei santuari zoroastriani, il tempio Kuh-e Khajeh appunto.

È in epoca sasanide (224-651 d.C. circa) che la narrazione epica iraniana è organizzata e ampliata con l'aggiunta della tradizione del Sistan, a cui si accennava sopra, le leggende sui nobili partici, integrate con il passare del tempo nella storia dei Kayanidi, e gli episodi sui re

sasanidi[23]. La narrazione epica iraniana viene per la prima volta messa per iscritto nell'opera medio-persiana intitolata *Khwadāy-nāmag* "Libro dei re" (cfr. Shahbazi A.Sh. 1990; Hämeen-Anttila 2018), compilata attorno al V sec., probabilmente sotto il re Khosrow I Anushirvan (531-579 d.C.). Ciò che possiamo desumere è, pertanto, che fino alla composizione in medio-persiano del *Khwadāy-nāmag* la tradizione epica persiana sia stata trasmessa oralmente ed è solo a partire da questo momento che la scrittura comincia a giocare un ruolo importante nella trasmissione del sapere epico e storiografico. Certamente il *Khwadāy-nāmag* non era un poema, ma piuttosto un compendio in prosa di tradizioni leggendarie e storiche. Come vedremo, a metà dell'VIII secolo, il *Khwadāy-nāmag* è tradotto in arabo in prosa da Abdullah ebn al-Moqaffa, giustiziato nel 759 circa, la cui traduzione, come l'originale medio-persiano, è purtroppo andata perduta. A questa seguono altre traduzioni sia in arabo (Hämeen-Anttila 2018: 59-130) che in persiano (*ibid*. 131-152). Alcune delle traduzioni prosaiche in persiano, come si vedrà (cap. V par. 2.1), influenzeranno il poeta Ferdowsi per la sua opera (*ibid*. 152-167).

In conclusione, secondo Boyce, i *gōsān* partici e i *huniyāgar* o *huniwāz* sasanidi (pers. *khonyāgar*) sono cantanti-bardi professionisti attivi nella trasmissione della tradizione epica iraniana, la cui attività inizia però ad affievolirsi a partire dal periodo islamico. Molti studiosi, pertanto, ritengono che nel periodo preislamico la narrazione persiana fosse esclusivamente in versi e affidata a tali professionisti cantori e che solo con l'avvento dell'islam, con il suo nuovo gusto letterario (Boyce 1957: 38, 40; Page 1977: 13) e la sua svalutazione della funzione della musica, la narrazione poetico-musicale abbia perso l'importanza che aveva nei secoli precedenti – sebbene continuasse forse a circolare presso le aree rurali fino ai nostri giorni (Boyce 1957: 42-45)[24] – per essere sostituita da una narrazione orale in prosa priva di accompagnamento musicale. A tal proposito scrive Beyzai:

> Si pensa che il *vaqe'e-khani* [l'arte di narrare eventi] dell'Iran preislamico sia stato un raccontare storie accompagnato da strumenti musicali (di solito l'arpa) e che il *vaqe'e-khani* alternasse a seconda delle occasioni, la declamazione dei versi al canto. Le tracce di quest'antica forma di *naqqāli* cantato, chiamato anche *qavvāli*, sono visibili tanto nell'ambito musicale quanto in quello narrativo del periodo preislamico. Tuttavia giunti ai primi secoli dell'Islam, la narrazione perde –

[23] Tra questi, i giù citati *Kārnāmag-i Ardashir Pābagān*, che narra la storia del sovrano sasanide Ardashir, e il *Memoriale di Zarer* (*Ayādgār-i Zarērān*), componimento poetico che narra di Wistasp.

[24] Sebbene la studiosa precisi che «they have survived in each case among poor communities, dwelling isolated in arid or mountainous country, and with a restricted intellectual and artistic life. However interesting their products, it is plain that they cannot be taken as providing any adequate measure for the old Iranian minstrel-poetry, created by minstrels numbering among them the finest poets and musicians in a rich and flourishing land, who served with honour in the courts of its princes» (Boyce 1957: 45).

> forse a causa dei divieti – il proprio accompagnamento musicale e i narratori in carca di soluzioni alternative per la propria sopravvivenza, concentrano i loro sforzi sull'aspetto recitativo del mestiere affinandone notevolmente le qualità [Beyzai 2020 [1959]: 105]

Tuttavia, se è innegabile il ruolo avuto da questi menestrelli professionisti partici e sasanidi, meno fondate solo le considerazioni avanzate da alcuni studiosi sulle modalità di trasmissione di questo sapere epico. Come hanno sostenuto alcuni ricercatori iraniani (Omidsalar 1995; Id. 1996; Id. 1999; Omidsalar – Omidsalar 1999, spec. 326, 329; Khaleghi-Motlagh 1377/1998; Id. 2002; Matini 1377/1998), molti studiosi hanno estremizzato le considerazioni avanzate da Boyce sui *gōsān* partici, arrivando ad affermare che essi erano i principali, se non gli unici, trasmettitori della tradizione epica iraniana e che essa, in forma cantata, era sopravvissuta fino al tempo di Ferdowsi, influenzando il suo grande poema (Davidson 1994: 24-26; cfr. anche Davis 1996; Yamamoto 2003). Teresa e Mahmoud Omidsalar (1999) hanno duramente criticato queste assunzioni. Come ricordano i due studiosi, se postuliamo a priori che alcuni cantori di canti epici siano esistiti in Iran, la loro presenza non è di certo una prova del fatto che tutta la narrativa epica veniva trasmessa da una "tradizione orale poetico-musicale"[25]. Gli Omidsalar

[25] Continuatori popolari della tradizione epico-musicale dei *gōsān*, potrebbero essere gli ʿ*āsheq* dell'Azerbaigian (sia in Iran che in Azerbaigian), menestrelli che accompagna il suo canto con un liuto a manico lungo chiamato *sāz* (non suona mai senza cantare). Il termine ʿ*āsheq* viene dall'arabo e significa "innamorato", da intendere come dotato di un'ottima abilità nella composizione e nell'esecuzione musicale. La parola in riferimento al menestrello appare nella letteratura per la prima volta nel XV secolo, prima di allora simili performer tradizionali avevano l'appellativo di *ozān* (Başgöz 1952). Negli anni precedenti la Rivoluzione iraniana del 1979, come i *naqqāl*, gli ʿ*āsheq* si esibivano frequentemente nei caffè tradizionali (*qahveh-khāneh*) nelle principali città dell'Azerbaijan iraniano, come Tabriz e Urmia. Oltre che nei caffè, essi si esibivano ai matrimoni e in altre cerimonie festive. Erano regolarmente invitati a esibirsi alla radio e alla televisione, soprattutto nelle province dell'Azerbaigian iraniano. Nella città di Tabriz gli ʿ*āsheq* potevano essere accompagnati da un suonatore di *bālābān* (aerofono a corpo cilindrico e a doppia ancia) e uno di *gāvāl* (grande tamburo a cornice, in persiano *daf*), mentre a Urmia si esibivano sempre da solisti. Secondo Albright (1976a: 224) gli elementi che compongono una performance sono: prosa non formulare e discorso estemporaneo; discorso formulare (saluti, preghiere, ecc.); poesia recitata; poesia cantata.

Nell'Azerbaigian occidentale, gli ʿ*āsheq*, oltre a eseguire brevi composizioni poetiche chiamate nel loro insieme ʿ*āsheqhavāsī* (nelle forme poetiche *qoshmā* or *bayāti*), narrano dei *dāstān* (storie), ovvero dei romanzi in lingua turca (*hekāyat*), i quali possono essere divisi in due tipi principali: l'epica eroica e il romanzo romantico, come *Aṣli o Karam*. I *dāstān*, come quelli in lingua persiana, sono piuttosto lunghi, la cui narrazione può durare anche quindici ore. Essi vengono recitati in maniera seriale nell'arco di diversi giorni, come nel caso del *naqqāli*. Durante la narrazione, quando i personaggi principali prendono parola, le loro parti sono cantate.

Nella provincia del Khorasan orientale in Iran, un *bakhshi* (Blum 1972; Youssefzadeh 2002), corrispondente allo ʿ*āsheq* azero, spesso ma non sempre di etnia azera, accompagna la sua performance, il cui corpus narrativo è costituito non solo dai romanzi turchi (*hekāyat*) in prosa intervallati da poesia, ma anche da composizioni poetiche in curdo che esaltano gesta di banditi e khan, con il suono del *dotār*, un liuto a due corde a manico lungo. Si noti che ʿ*āsheq* nel Khorasan indica un musicista-intrattenitore tradizionale spesso curdo, che suona il *sornā* (aerofono a doppia canna), il *dohol* (grande tamburo cilindrico con due teste in pelle) e il *kamancheh* (un cordofono), e che

hanno criticato la teoria dell'oralità (*oral-formulaic theory*), sviluppata nel 1930 dal filologo Milman Parry (1971) e proseguita da Albert Lord (1960), in riferimento all'epica iraniana, secondo la quale la tradizione partica dei *gōsān* è sopravvissuta nella cultura iraniana anche durante il periodo islamico trasmettendo oralmente i cicli epici persani (Davidson 1994; Davis 1996; Yamamoto 2003). Risulta evidente, al contrario, che la trasmissione dei cicli epici persiani dai tempi preislamici al periodo islamico non è riconducibile, principalmente ed esclusivamente, all'operato di una classe di poeti-musicisti chiamati *gōsān*. Non ci sono prove, pertanto, che indicano che la tradizione epica iraniana nella sua forma orale non autoriale sia stata trasmessa in un modo diverso dalla narrazione prosaica, come oggi avviene con l'arte *naqqāli*. Come si vedrà in seguito (cap. V par. 4.1.2), la narrazione dei racconti in prosa, tuttavia, era ed è tuttora abbellita da versi della tradizione poetica classica. In altre parole, i menestrelli partici e sasanidi devono aver trasmesso attraverso la poesia e il canto, insieme ad altri generi letterari-performativi, le gesta di eroi e re dell'antico passato iraniano principalmente presso le corti per intrattenere e educare il re e più in generale l'élite politica. Essi devono aver anche contribuito alla formazione di un corpus epico nazionale, inglobando antiche storie achemenidi e quelle di popoli vicini, come i Saka. Sostenere, tuttavia, che tale categoria professionale sia stata l'unica ad avere trasmesso questa tradizione epica in versi è privo di prove testuali che possano sostenere questa ipotesi. È molto più probabile, invece, che tale tradizione epica sia stata tramandata oralmente, in stretta associazione con la tradizione scritta, in prosa e senza accompagnamento musicale da narratori professionisti, che nei secoli successivi verranno definiti *naqqāl*.

---

si esibisce in matrimoni o feste con composizioni in curdo, ma anche in azero o persiano; mentre il termine *motreb*, anche con il significato di musicista, indica un performer persiano urbano o un beluchi itinerante.

Il repertorio eroico ed epico di questi performer, oltre a comprendere *dāstān* che trattano di figure storiche reali quali scià Abbas, il grande sovrano safavide, scià Esmail, il fondatore dell'impero safavide, o Jahangir, che combatté contro Tamerlano, prevede la storia di Kuroqli/Goroqli, un guerriero epico. Sebbene in alcune tradizioni, come quella tagica o afghana settentrionale la narrazione del Kuroqli/Goroqli diviene un genere musicale distinto (i cantanti specializzati in tale esecuzione sono chiamati *Goroqli-khān* (Reichl 1992: 326-27), *Gorqoli-khān* (Sakata 1983: 97-98, 165), o *Goroqli-gu* (Slobin 1976: 125-26), la distinzione tra *ʿāsheq* e *Goroqli-khān* non sembra presente né Azerbaigian né nel Khorasan. Per memorizzare ogni episodio (pers. *majles*, *shākh*; turc. *qol*) dell'epopea un cantante ricorre anche, oltre che all'ascolto diretto del maestro, a fonti scritte, conservate in appunti scritti a mano o in stampe poco costose, che alternano quartine in azero (*qoshmā*) a una narrazione prosaica persiana.

Su un'analisi dettagliata della performance e del repertorio degli *ʿāsheq* azeri si veda Başgöz 1952; Id. 1970; Albright 1976a; 1976b; Id. "*ʿĀšeq*", *EIr*; Reinhard – Pinto 1989: 5-86, 115-18, 132, 232-34; Reichl 1992. Sui *bakhshi* e gli *ʿāsheq* del Kurdistan si veda Blum 1972; è appena uscito il libro di Ameneh Youssefzadeh e Stephen Blum (2022) che riporta il testo completo e la traduzione inglese del racconto turco-persiano di *Shah Esmail e le sue tre mogli* del repertorio dei *bakhshi* del Khorasam (non vidi). Sulla tradizione narrativa e musicale del Kuroqli/Goroqli in Iran e in Asia centrale si veda Slobin 1969: 125-26; Sakata 1983: 28-29, 57-58, 97-98, 165-78; Youssefzadeh, 2002; Id. "Bak̲šī", *EIr*.

Prima di passare al primo periodo islamico, è bene menzionare la commemorazione cerimoniale per la morte di Siavosh[26], una performance rituale di grande importanza nel mondo preislamico iranico, che certamente ha influenzato forme teatrali islamiche in Iran come il *taʿzieh-khāni* (Yarshater 1979). Si tratta di una cerimonia per la commemorazione della morte dell'eroe Siavosh, che prevede lamentazioni cantate e accompagnate dalla musica. Gli affreschi del III secolo a.C. scoperti in una grotta a Panjkent nella valle di Zarafshan, a 68 km da Samarcanda, dallo storico Alexander Mongait (1959) mostrano una processione funeraria, in cui uomini e donne in segno di lutto si strappano le vesti e si battono il petto e il viso, e un'edicola, in cui giace il corpo di Siavosh, forse impersonificato, che è trasportata da un gruppo di uomini. Tra i canti e le elegie che accompagnano la processione eseguiti da cantori professionisti, si potrebbe forse ascrivere la celebre composizione *Kin-e Siāvosh*, giunta fino al poeta Nezami (1141-1209) che la menziona tra i trenta canti del celebre narratore Barbad, attivo alla corte sasanide (Beyzai 2020 [1959]: 62-63). Nel X sec. secondo *La storia di Bukhara* di Narshakhi (m. 959) gli abitanti di Bukhara intonavano lamentazioni (*nowheh*) per l'uccisione di Siavosh, che i cantanti (*qavvāl*) chiamano "pianto dei magi" (*geristen-e magi*) (Frye 1954: 23; cfr. Floor 2005: 82; Yarshater 1979: 91). Floor (2005: 82) afferma che nell'Armenia partica e sasanide era presente una simile pratica rituale funeraria, in cui erano intonate lamentazioni ed elegie per commemorare le gesta di eroi eseguite da lamentatori professionisti, chiamati *voghbergak* o *dzainarku-gusan*.

3. Il periodo islamico. Dalla conquista islamica ai Ghaznavidi

[26] Leggendario principe iraniano, il cui nome significa letteralmente "quello con il cavallo nero", la cui storia è narrata da Ferdowsi nello *Shāh-nāmeh*. Egli, un principe giovane e bello ed esperto nelle arti della guerra, entra alla corte di Kay Kavus, scià dell'Iran. La sua matrigna, Sudabeh, desidera sessualmente il principe, ma questi rifiuta le sue avances. Così la regina finge una scena di stupro e aborto, incolpando di ciò Siavosh, il quale è costretto a provare la sua innocenza cavalcando attraverso una colossale montagna di fuoco. Nonostante la sua provata innocenza, lo scià alla fine non prende le difese del principe, poiché non vuole punire la donna che ama o far arrabbiare suo padre, un potente alleato in Oriente. Siavosh non trova altra alternativa che andare in esilio nella mitica terra di Turan sotto il dominio di Afrasiab, il tirannico nemico dello scià iraniano. Infine, Siavosh viene decapitato dagli scagnozzi di Afrasiab. La moglie del principe, però, riesce a fuggire in Iran, dove suo figlio diventa scià, Kay Khosrow, il quale sconfiggerà l'esercito turanico. Siavosh è il simbolo dell'innocenza *par excellence* nella letteratura persiana: la difesa della propria castità, l'esilio autoimposto, il costante amore per la moglie, la terribile e ingiusta morte per mano del suo ospite. Si tratta di temi che nella tradizione islamica sciita ritroviamo nella storia di Hossein, terzo Imam, ucciso a Karbala: «A devoted warrior, inspired by the fire of his faith, faces a large army and a treacherous adversary. He is killed in battle and he is bitterly kamented. His death, however, fulfills a prophecy» (Yarshater 1979: 90).

Uno dei primi importanti narratori di racconti persiani incontrati nelle fonti del primo periodo islamico è un arabo, il cugino materno del Profeta Mohammad, Nadr Ibn Harith. Egli è spesso menzionato come un attivo narratore di racconti epici persiani in Arabia, in particolare le storie su alcuni eroi, tra i quali Rostam ed Esfandiar. Nel *Sirat Rasul Allāh* (Biografia del Profeta di Dio) di Mohammad ibn Ishaq ibn Yasar, si afferma che Nadr Ibn Harith narrava tali racconti alla Mecca, nella moschea dove il Profeta predicava: egli intendeva con tali narrazioni competere con Mohammad, il quale istruiva spesso i suoi seguaci con narrazioni bibliche. Ibn Harith adottava la pratica di rincorrere il Profeta: ogni volta che lo vedeva predicare alla gente, iniziava la sua narrazione raccontando storie di re ed eroi persiani, sostenendo di essere un contastorie migliore di Mohammad:

> [Nadr Ibn Harith] era andato ad al-Hira[27] e aveva imparato lì le storie dei re di Persia, le storie di Rostam ed Esfandiar. Quando l'apostolo teneva una riunione in cui ricordava loro Dio e avvertiva il suo popolo di ciò che era accaduto alle generazioni passate come risultato della vendetta di Dio, al-Nadr si alzava quando seduto e diceva: "Posso raccontare una storia migliore della sua, venite da me". Allora cominciava a raccontare dei re di Persia, Rostam ed Esfandiar e poi diceva: "In cosa Mohammad è un narratore migliore di me?" [Ishaq, *Sirat Rasul Allāh*, trad. ingl. Guillaume 1970: 136].

Questo passaggio non molto ci dice sull'arte di narrazione orale persiana a quel tempo dal momento che Nadr non era né un persiano né un narratore professionista, ma dimostra la diffusione e la popolarità dei racconti eroici persiani nel VII secolo d.C. nei paesi vicini (Nöldeke 1930: 19, n. 4; Minuvi 1355/1976: 50; Lesan 1355/1976: 5; Omidsalar 1984: 204-205; Safa 1374/1995: 9-10). La maggioranza dei testi classici arabi e persiani affermano che Nadr aveva acquistato dei libri di racconti persiani durante i suoi viaggi e che era da questi libri che narrava le sue storie. Per esempio, Abu Zakariya Yahya ibn Ziyad al-Farra (761-822) scrive che Nadr era solito acquistare libri sia dei Persiani e dei Romani che della gente di Hayra (Omidsalar – Omidsalar 1999: 328-329). Pertanto, come sostengono gli Omidsalar (1999), Nadr o leggeva direttamente dai libri o la sua narrazione aveva un immediato antecedente scritto. Si tratta, dunque, di una narrazione orale basata su una tradizione testuale. Questo è un aspetto molto importante, perché come si vedrà, nel corso dei secoli la performance dei narratori tradizionali risente in parte della tradizione scritta (cap. V par. 2 e 3).

[27] Città a sei chilometri a sud dell'attuale Kufa.

I contastorie persiani dei primi secoli del periodo islamico sono solitamente chiamati *mohaddeth*[28], *qavvāl*[29] o *ravi* (Lesan 1355/1976: 6-7)[30], termini di origine araba e di chiara

[28] Il termine deriva dall'arabo *muḥaddith*, cioè uno specialista e narratore di *hadith*, racconti sulla vita del Profeta.
[29] *Qavvāli* significa "l'arte di raccontare *qowl*", parola che deriva dall'arabo con il significato di "enunciato (del Profeta)". Nel mondo persiano *qavvāl* è sinonimo di *naqqāl* e dunque designa il contastorie e non il musicista-cantore. Il *qavvāli* persiano non va confuso con quello indo-pakistano. Quest'ultimo indica un'arte, sebbene di origine persiana, divenuta popolare nell'India islamica, oggi in Pakistan, che prevede canti mistici eseguiti da musicisti e cantori professionisti. Si tratta di un'arte musicale legata al sufismo Cishtiyya, *tarīqeh* che deriva il suo nome dalla cittadina di Cisht, vicino a Herat in Afghanistan, dove nacque attorno al 930. Anche se i *qavvāl* non sono essi stessi sufi, contribuiscono alla creazione un'atmosfera spirituale volta alla purificazione delle anime dei sufi e alla loro trans estatica (*vajad*).
[30] È bene distinguere nelle fonti classiche persiane e arabe nei primi secoli dell'islam i narratori professionisti di racconti epici, coloro che poi nei secoli successivi verranno chiamati *naqqāl*, da coloro che sono invece narratori specializzati nei racconti religioso-didattici. Quest'ultimi, chiamati in arabo *qāṣṣ* (pl. *quṣṣāṣ*, dal verbo *qāṣṣa* "raccontare, riferire", in riferimento a una narrazione generalmente edificante, chiamata *qiṣṣa*) erano narratori o predicatori (ufficiali o non), dispensatori di sermoni, che intrattenevano il pubblico nelle moschee o nei bazar con i loro racconti religiosi e didattici. Nonostante la loro immagine successiva di narratori inaffidabili e predicatori popolari, essi sembrano essere stati nei primi secoli dell'islam, per la maggior parte dei casi, studiosi religiosi affidabili e rispettabili. Essi non erano esclusivamente o principalmente narratori, ma piuttosto dotti religiosi, che facevano parte dell'*establishment* religioso ortodosso. Non erano predicatori popolari, perché il loro pubblico non era solo rappresentato dalle masse popolari, ma in alcuni casi anche dagli studenti di *hadith*. La cattiva reputazione di questi oratori pubblici e predicatori si diffuse solo a partire dal periodo omayyade (Armstrong 2016).

Essi potevano tenere sessioni su un pulpito o sedersi in un angolo della moschea. Potevano prendere parola anche in luoghi pubblici, all'uscita della moschea, o nelle loro case. Le loro performance avevano come oggetto non solo i commenti alle narrazioni coraniche, che talvolta diventavano vera e propria esegesi, ma anche storie bibliche, giudaico-cristiane e quelle della *jāhiliyya*, termine con cui i musulmani indicano il periodo precedente la missione del Profeta. Il repertorio di questi professionisti comprendeva, oltre alle narrazioni, versi poetici, sentenze legali e *hadith*. La difficoltà nel definire i *quṣṣāṣ* è dovuta al panorama disordinato della predicazione islamica dei primi secoli, condivisa non solo dai *quṣṣāṣ* ma anche da altre figure quali i *wuʿāẓ* (s. *wāʿiẓ* "ammonitore"), i *mudhakkirūn* (s. *mudhakkir* "ricordatore"), i *khuṭabāʾ* (s. *khaṭīb* "oratore") o *qāriʾ al-kursi* (lett., "colui che legge da una sedia"). Le fonti non tracciano confini netti tra queste categorie e a volte usano alcuni di questi termini in modo intercambiabile. Secondo Armstrong: «The feature that seems to distinguish *qaṣaṣ* from other public pronouncements and that connected all of its varied expressions, be they religious, martial or religio-political, was exhortation. The objective of the early Islamic *qāṣṣ* was not simply to educate, it was to motivate» (2016: 282). Alcuni studiosi, tuttavia, ritengono che non si possa considerare il *qāṣṣ* come categorie sociale e professionale chiara, distinguibile e separata da altri gruppi. Se questo è vero per il periodo tardo medievale (Berkey 2001: 14), lo è ancora più plausibile nel primo periodo islamico, prima che molte occupazioni si professionalizzassero.

Alcuni di questi performer sapevano anche suonare strumenti musicali e non esitavano a intrattenere i loro ascoltatori con il canto. Lo storico Ibn Qutaiba (m. 715 d.) nel suo *'Uyun al-akhbār* (Le sorgenti delle notizie) si riferisce a uno di questi performer del VIII secolo d.C. proveniente da Marv, nell'attuale Turkmenistan, che durante una delle sue esibizioni portò il suo pubblico alle lacrime, ma poi prese uno strumento a corde, il *tanbur*, per rallegrare il pubblico (Beyzai 2020 [1959]: 330). Il passaggio da una storia drammatica a un momento di gioia, se non addirittura comico, è una caratteristica che si manterrà successivamente anche teatro religioso persiano noto come *taʿzieh*. Inoltre, anche oggi i *rowzeh-khān*, coloro che recitano elegie per i santi e gli Imam sciiti, iniziano spesso le loro performance con la recitazione di drammi popolari dopo aver terminato le loro trenodie (Floor 2005: 84-85). Senza dubbio questo narratore non stava cantando un racconto epico e non poteva, quindi, in alcun modo essere un "cantore epico" (Omidsalar – Omidsalar 1999: 330; *contra* Lesan 1355/1976: 6; Mirshukrai 1355/1976: 58-59).

Più in generale su questi professionisti si vedano Pedersen 1948; 1953; Athamina 1992; Armstrong 2016; sulla predicazione islamica del tardo medioevo si vedano Berkey 2001; Jones 2012; Scheiner 2014.

valenza islamica. Ci sono solo riferimenti sparsi ai contastorie nei testi persiani prima del periodo safavide[31]. In questi testi il termine *naqqāl* non compare e sembra, pertanto, essere usato solo a partire dal periodo safavide. Tuttavia, l'aspetto semantico della "trasmissione" contenuto nel nome dei narratori moderni, *naqala* "trasmettere", è già presente, per esempio nel romanzo popolare *Samak-e ʿayyār*, originariamente trasmesso oralmente proprio nell'ambiente dei contastorie professionisti e successivamente trascritto intorno al XII secolo. Qui un verbo spesso usato per l'azione del narratore è *naql kardan* "trasmettere" (Khanlari 1338-244/1959-1967: I, 106, 123, 126). Nel *Dārāb-nāmeh* di Abu Taher b. Hasan b. Ali b. Musa al-Tarsusi, il compositore, si definisce uno dei "trasmettitori di tradizioni" (*nāqelān-e āsār*) (Safa 1344-1346/1965-1967: I, 3) (Page 1977: 16). È chiaro che i narratori erano visti già allora come trasmettitori di valori e saperi, espressi in storie di cui il pubblico conosceva già la trama. L'uso del verbo *naql kardan*, ma anche *ravēyat kardan* ("raccontare") sempre con il significato di "trasmettere", sottolinea il ruolo del narratore come veicolo piuttosto che come creatore (Page 1977: 26).

I migliori di questi contastorie erano impiegati dai re ed erano spesso individui colti apprezzati dai loro padroni per le loro abili capacità performative. Lo storico Bayhaqi (m. 1077) è una delle fonti più importanti sui narratori professionisti degli *entourage* dei re del periodo antecedente quello safavide, fornendoci informazioni di rilievo sulla tradizione orale al tempo dei Ghaznavidi (977-1186 d.C.). Egli ci informa, per esempio, che un narratore di talento riceveva una ricompensa pari a 16.000 monete d'oro per la sua abilità. Grazie alle informazioni contenute nella sua opera *Tārikh-e Bayhaqi*, siamo a conoscenza del fatto che contastorie, chiamati *mohaddeth* o *qavvāl*, poeti, musicisti e *nadim*[32] erano tra i cortigiani di re e principi. Tra i professionisti dell'intrattenimento a corte, i poeti, che godevano della posizione più prominente tra le quattro professioni, erano sempre presenti nelle occasioni cerimoniali, come Nowruz o Mehragan, e durante i banchetti di stato, e recitavano le loro poesie, panegirici dedicati ai loro patroni, con accompagnamento musicale. I musicisti eseguivano canzoni non di loro invenzione, ma già ben note all'uditorio, non solo nelle occasioni cerimoniali, ma anche e soprattutto in momenti di intrattenimento più intimi, ogni volta che si festeggiava e si beveva o durante le spedizioni di caccia. I musicisti, dunque, erano tra i servitori più stretti dei re,

[31] Per altre fonti si vedano Mahjub 1337/1958; Lesan 1355/1976; Page 1977: 14-17; Safa 1374/1995; Najm 1390/2011.

[32] Il termine si riferisce a un "compagno di bevute" e, per estensione, cortigiano o confidente di re o principi. Noti per il loro spessore culturale, il loro dovere era quello d'intrattenitore colto. I *nadim*, oltre a intrattenere i reali confrontandosi con loro su temi quali la poesia e la letteratura, la musica e le altre arti e le scienze, dovevano mangiare e bere in loro compagnia, giocare a scacchi, accompagnarli nella caccia e partecipare ai loro passatempi.

insieme, non solo ai *nadim*, ma anche ai contastorie. Si evince che se i poeti si esibivano in occasioni cerimoniali pubbliche, ai musicisti, che pur potevano suonare nelle stesse occasioni dei poeti, così come ai *nadim* e ai contastorie, era affidato l'intrattenimento personale del re e del suo *entourage*. Ai contastorie spettava, dunque, la frequentazione ravvicinata dei sovrani per il loro intrattenimento e per tale ragione sembrano essere stati confinati ai quartieri privati della corte. A differenza dei musicisti, invece, i contastorie non si esibivano in occasioni cerimoniali (Bruijn 1987: 15-16; Yamamoto 2003: 76-79). Bayhaqi, infatti, ci racconta che i contastorie erano tra i cortigiani, menzionati insieme a *nadim* e musicisti, al servizio della corte ghaznavide: «E ogni giorno io [Bayhaqi] aspettavo [il sultano Masud] come al solito, con i miei compagni, musicisti (*motrebān*), contastorie (*qavvāl*) e vecchi *nadim*. Ho mangiato qualcosa e sono tornato per la preghiera della sera» (Bayhaqi, *Tārikh-e Bayhaqi*, = Fayyaz 1356/1977: 80).

Bayhaqi racconta un aneddoto di un uomo, Abu Ahmad-e Khalil, scambiato per un contastorie (*mohaddeth*). Un servo fu inviato a portare un contastorie per intrattenere il sultano Masud:

> Una notte egli [= Abu Ahmad-e Khalil] venne a corte per chiamare un guardiano di turno per un affare che lo trattenne fino a tardi. Quando se ne andò, la notte era già passata da un pezzo. Pensando che non fosse sicuro tornare indietro, si fermò in un vestibolo privato; lì aveva un conoscente che lo rispettava. […] Entrò un servo e chiese di un contastorie (*mohaddeth*). Come accadde, nessun contastorie era presente. Abu Ahmad si alzò con dignità e andò con il servo. Il servo pensò che fosse lui il contastorie. Quando arrivò al padiglione dell'emiro [= Masud] prese a raccontare una storia. L'emiro guardò attraverso la tenda, sentendo una voce sconosciuta. Riconobbe Abu Ahmad ma non disse nulla prima che la storia, che era deliziosamente interessante, fosse conclusa. Quando Abu Ahmad finì [la sua storia] l'emiro chiese: "Chi sei?". Abu Ahmad rispose: "Sono Abu Ahmad-e Khalil, padre di Abu Moti che è il compagno di Vostra Signoria (*hambāz*)". [Bayhaqi, *Tārikh-i Bayhaqi* = Fayyaz 1356/1977: 153-154]

Il passaggio dimostra che i contastorie erano normalmente presenti alla porta, pronti a servire i re ogni volta che ne avevano bisogno. Le loro performance avvenivano la sera o, sulla base di quanto testimoniato dall'episodio di Abu Ahmad-e Khalil, a tarda notte. Allo stesso modo, per tutto il Novecento, come vedremo, le performance di *naqqāli* avvenivano nei caffè perlopiù nel tardo pomeriggio o di sera. Sembra, inoltre, che Abu Ahmad si fosse esibito senza oggetti di scena e senza alcun preparativo necessario alla performance. Possiamo, dunque, supporre che le storie fossero raccontate, come vedremo, più o meno come lo sono ora, con una scenografia scarna, senza oggetti di scena (a eccezione del bastone), senza indumenti particolari o strumenti

musicali[33]. Inoltre, Abu Ahmad doveva conoscere il modo di recitare dei contastorie così da poterlo imitare, il che testimonia la diffusione di queste figure professionali e la popolarità delle loro performance. Questo passaggio, dunque, non solo ci aiuta a comprendere la funzione e il compito dei contastorie al tempo della dominazione ghaznavide come intrattenitori stretti del sovrano e della corte, ma è prova del fatto che alcuni aspetti della performance dei *naqqāl* che osserviamo oggi erano già presenti, in contesti elitari, nel IX e X secolo.

I narratori, appartenendo ai circoli aristocratici interni, oltre a narrare al cospetto dei re storie serali in prosa (Bayhaqi, *Tārikh-i Bayhaqi* = Fayyaz 1356/1977: 153-154), potevano anche consegnare messaggi come emissari, grazie alla loro eloquenza: il principe Manuchehr ibn Qabus, governatore di Gorgan e Tabarestan dal 1012 al 1029, mandò uno dei suoi confidenti, Hasan il contastorie (*Hasan-e mohaddeth*), alla corte del principe Masud (m. 1040) come inviato reale:

> Egli [= Manucehr] aveva inviato ad Amir Masud un uomo chiamato "Hasan il contastorie", che raccontava storie (*mohaddethi kardi*) e di tanto in tanto portava e consegnava anche lettere e messaggi [privati tra i due principi]. […] E ogni volta che [Amir] mandava il contastorie a Gorgan lo faceva con il pretesto di ordinargli di portare semi di basilico dolce, arance, noci[?] (*tabq*) e altre cose [Bayhaqi, *Tārikh-i Bayhaqi* = Fayyaz 1356/1977: 162].

Alcuni di questi contastorie, oltre a recitare a memoria le narrazioni, leggevano storie da fonti scritte. Va detto, infatti, che la maggior parte dei riferimenti alla narrazione di antichi racconti eroici nei testi classici persiani riguardano la lettura ad alta voce piuttosto che la narrazione strettamente orale. Dalle fonti a nostra disposizione emerge chiaramente che presso le corti la trasmissione del sapere epico persiano avveniva attraverso la lettura di testi in prosa o in versi o attraverso il racconto prosaico. Al contrario non abbiamo prove del fatto che i

[33] Beyzai (2020 [1959]: 105) sostiene che il *vāqeh-khāni*, lett. "cantare/recitare eventi" dell'Iran preislamico fosse sempre accompagnato da strumenti musicali, quali l'arpa, e che fosse costituito da un'alternanza di canto e recitazione di versi. Con l'avvento dell'islam l'arte di narrazione, chiamata a quel tempo *qavvāli,* a causa dei divieti religiosi, perse l'accompagnamento musicale, comportando da parte del narratore uno sviluppo delle qualità recitative. L'ipotesi avanzata dallo storico del teatro iraniano è, tuttavia, non condivisibile: le performance musicali persistono nel corso dei secoli, anche con la dominazione islamica della Persia. Ciò è dimostrato dalla presenza a corte di musicisti che intrattenevano il sovrano e l'aristocrazia. L'assenza di musica nelle performance di narrazione, quali il *qavvāli* o il *naqqāli*, non può essere ricondotta ai divieti islamici, ma piuttosto a una specializzazione delle arti di intrattenimento, che doveva con ogni probabilità già essere iniziata durante l'epoca sasanide, ma che a causa della lacunosità delle fonti è difficile da ricostruire. Come discusso sopra, la trasmissione del sapere epico persiano non avviene nel periodo preislamico solo per mezzo dell'arte del menestrello che accompagnava con la musica la sua narrazione in versi, ma anche per mezzo di altre figure di narratori professionisti che narravano in prosa le gesta eroiche.

racconti epici venivano trasmessi attraverso il canto e la musica. Come ricordano Teresa e Mahmoud Omidsalar (1999: 329), proprio lo *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi ci informa della lettura di testi riguardanti racconti epici persiani allo scopo di intrattenere e educare i sovrani, quali Bahram e Khosrow Parviz. Per esempio, durante le sue battute di caccia, il re Bahram (421-438 d.C.) si faceva leggere le storie di Jamshid e Fereidun dal ciambellano e dal sommo sacerdote:

Be dast-e chapash hormoz-e kadkhodāi
su-ye rāstash mubad-e pakrāi

baru dāstānhā hami khāndand
ze Jamm-o Fereidun sokhan rāndand

Alla sua sinistra il ciambellano,
Alla sua destra il sommo sacerdote,

A lui *leggevano* le storie,
Narravano di Jamshid e Fereidun.
[Abu al-Qasem Ferdowsi, *Shāh-nāmeh* = Khaleqi-Motlaq 1987-2008: VI, 445, ll. 356-357]

Un ulteriore esempio riguarda il re Khosrow Parviz (m. 628 d.C.):

Se digar har ānkas dānandeh bud
fazāyandeh-ye chiz-o khānandeh bud

be nowbat vorā pish benshāndi
sokhanhā-ye dirine barkhāndi

Altri tre, letterati e lettori di cose,
Ognuno dei quali era un sapiente,

A turno [il re] faceva sedere davanti [al suo trono]
E ciascuno gli *leggeva* le storie dei tempi antichi.
[Abu al-Qasem Ferdowsi, *Shāh-nāmeh* = Khaleqi-Motlaq 1987-2008: VIII, 243, ll. 3179-3180]

Il fatto che la trasmissione orale dei racconti epici avvenisse anche per mezzo della lettura ad alta voce è dichiarato esplicitamente nei versi di un poeta del X secolo d.C., Munjik di Tirmidh, il quale afferma di aver letto i racconti eroici e di aver ascoltato la loro narrazione da fonti scritte: «Molte versioni dei racconti delle Sette Prove e della Fortezza d'ottone ho letto io

stesso e ho sentito recitare [a me] dal libro [chiamato] "Mille storie" (*Hazār afsān*)[34]» (cit. in Lesan 1355/1976: 6).

Tra coloro che intrattenevano educando i sovrani attraverso la lettura di racconti epici va menzionato per la sua fama Karasi (Yamamoto 2003: 80-81). Egli era uno *Shāh-nāmeh-khān* ("narratore/lettore dello *Shāh-nāmeh*") che in quanto tale leggeva passi in prosa dello *Shāh-nāmeh* al re Mahmud di Ghazna. Karasi, che fu un cortigiano (*nadim*) dei principi buyidi (Izz al-Dowleh, m. 977; Fakhr al-Dowleh, m. 997; e forse Majd al-Dowleh, m. 1029) prima di essere accolto presso la corte del sultano Mahmud, salì al rango di governatore proprio sotto i Ghaznavidi e fu ucciso durante una rivolta fiscale scoppiata a causa del suo governo oppressivo nel 1030 d.C. In un gruppo di manoscritti dello *Shāh-nāmeh* si dice che il sultano Mahmud preferiva ascoltare la narrazione di Karasi a quella del poeta Onsori: «Il sultano Mahmud era così affezionato a lui [= Karasi] che gli teneva sempre compagnia. Così alla fine il sultano gli concesse un tale favore che di notte preferiva ascoltare le sue storie a quelle del poeta Onsori» (cit. in Yamamoto 2003: 81). Va detto, tuttavia, che ciò che gli *Shāh-nāmeh-khān*, quali Karasi, narravano nel primo periodo islamico non era il testo di Ferdowsi. Come ha sottolineato Hossein Lesan (1355/1976: 7), l'opera di Ferdowsi non è menzionata in nessuna delle principali antologie di quel periodo[35]. Inoltre il loro repertorio poteva includere oltre agli *Shāh-nāmeh* e altri racconti o cronache di guerra, anche lo *Hazār afsān*, come confermato dai versi di alcuni poeti del periodo selgiuchide (1038-1157), quali Amir Abd-Allah Mohammad Moezzi (m. 1125-1127 circa): «Karasi recitava lo *Hazār afsān* come un contastorie; / mentre Sardanak eseguiva migliaia di trucchi come un giocoliere»; e Afzal al-Din Badil b. Ali Khaqani-ye Shervani nel *Masnavi-ye Tohfat al-ʻErāqein* (m. 1199): «Hai fatto parlare una colomba-tartaruga in persiano, / e hai fatto di Karasi un *kārnāmeh-khān* (lett. "lettore/narratore di cronache")» (cit. in Yamamoto 2003: 81). Da questi versi si comprende che Karasi si esibiva sia come *Shāh-nāmeh-khān*, leggendo direttamente le storie dalle fonti scritte, ma anche come contastorie, come quando recitava lo *Hazār afsān*. Questo mostra già all'epoca, e come vedremo anche oggi, una certa sfumatura, e non una distinzione netta, tra i generi performativi della narrazione professionale.

Nel seguente panegirico dedicato al sultano Mahmud, il poeta Abu Ali Farrokhi (m. nel 1037) allude a uno *Shāh-nāmeh-khān*:

[34] Raccolta di storie, forse databile al periodo sasanide, andata perduta. Si pensa che costituisca la base delle successive rielaborazioni arabe de *Le Mille e una notte*.

[35] Sembra probabile che nei primi tempi islamici "Shāh-nāmeh" fosse un termine generico per indicare racconti regali ed eroici; non sappiamo se queste storie venissero narrate in versi o, più probabilmente, in prosa.

> Tutti i re parlano della sua [= di Mahmud] sovranità e nobiltà;
> Il cielo non ha mai nutrito una tale persona tra i sovrani,
> questo ho sentito dire da uno *Shāh-nāmeh-khān*.
> [Dabirsiyaqi 1334/1956: 248, cit. in Yamamoto 2003: 80]

La lettura di tali storie eroiche era così diffusa, che i termini *Shāh-nāmeh-khāni* (narrare/leggere lo *Shāh-nāmeh*) e *kārnāmeh-khāni* (narrare/leggere guerre/cronache) venivano usati per designare una classe di narratori specializzati nella lettura recitata di tali composizioni epico-eroiche (Yamamoto 2003: 80). Naturalmente la lettura di fonti scritte non era certo la tecnica esclusiva di trasmissione dell'antico sapere epico persiano, come avremo modo di vedere anche oggi è possibile distinguere il *naqqāli* dallo *Shāh-nāmeh-khāni*, la cui performance consiste nella lettura e/o recitazione a memoria del libro di Ferdowsi. Questi passi citati, dunque, non vanno intesi, come prova del fatto che, almeno presso le corti, la trasmissione dei racconti epici avveniva *esclusivamente* attraverso la lettura di composizioni scritte. Esisteva, non solo presso le classi popolari, ma anche presso l'aristocrazia, una narrazione orale prosaica drammatica di racconti epici accanto alla lettura recitata ad alta voce.

Da altre fonti emerge quanto le storie leggendarie del passato iraniano fossero popolari e ben conosciute a quel tempo. Abol-Faraj Mohammad b. Abi Yaqub Eshaq al-Warraq al-Nadim (m. 990 d.C.), nel suo *Fehrest* (Catalogo), fornisce i titoli di un certo numero di raccolte di storie che egli definisce "native della Persia". Alcuni dei titoli che al-Nadim include sono "Rostam ed Esfandiar" (*Rostam va Esfandiār*), "Shahrezad e Parviz" (*Shahrezād maʿa Abarviz*), "La vita di Anushiravan" (*Al-kārnāmaj fi sirat Anushravān*) e "Dario e l'idolo d'oro" (*Dārā vaʿl-sanam al-zahab*)[36], oltre al *Khwadāy-nāmag* (Libro dei re) e lo *Hazār afsān* (Mille storie). Egli afferma, in riferimento alle storie serali narrate ai sovrani da parte dei compagni-intrattenitori, che già Alessandro Magno, come i monarchi dopo di lui, amava tali storie:

> Così dice Mohammad ibn Ishaq [al-Nadim]: La verità è, se Allah vuole, che la prima persona a godere di storie serali (*asmār*) fu Alessandro, che aveva un gruppo [di compagni] che lo faceva ridere e gli raccontava storie (*khorāfāt*) che egli non ricercava [solo] per divertirsi ma per salvaguardarle e preservarle. [Dodge 1970: II, 714][37]

[36] Queste sono presenti nello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi, ad eccezione della storia "Dario e l'idolo d'oro" che si trova nel *Dārāb-nāmeh* di Tarsusi, anch'esso parte del repertorio dei moderni *naqqāl*.

[37] Cfr. MacDonald 1924: 365 che traduce l'ultima frase: "Not seeking pleasure by that, but only to be vigilant and on his guard".

I racconti epici avevano diverse funzioni sociali: quando venivano raccontati ai principi presentavano a questi autorevoli modelli di moderazione e giustizia e fornivano una misura di protezione contro gli eccessi arbitrari dei governanti assoluti. Bayhaqi cita Ebn al-Moqaffa (m. 759 d.C.), il quale afferma che gli antichi re persiani avevano sempre dei saggi al loro seguito, in modo che essi raccontassero loro le storie dei re del passato così da emulare la loro condotta (Bayhaqi, *Tārikh-e Bayhaqi* = Fayyaz 1356/1977: 125). Bayhaqi, che lavorava alla corte del sultano ghaznavide Mahmud, a tal proposito ci informa:

> Avevo anche testimoniato che il re Mahmud – che la misericordia di Dio sia su di lui – aveva fatto [buona caccia] e qualche volta [andava] proprio in questo luogo, cioè Bust. In quell'occasione, l'*entourage* del re catturò un onagro sulla strada e lo tennero con grande difficoltà. Poi ordinò che fosse marchiato a suo nome e rilasciato, perché i narratori (*mohaddethān*) gli avevano narrato che Bahram Gur era solito fare così [Bayhaqi, *Tārikh-i Bayhaqi* = Fayyaz 1356/1977: 659-660, cit. in Omidsalar 1984: 205].

Secondo questo passaggio il sultano Mahmud cercava di emulare le gesta dei re leggendari narrate dai contastorie di corte. Ciò probabilmente serviva a legittimare il suo governo, dato che discendeva da soldati schiavi impiegati dai principi del Khorasan. In effetti, gli sforzi del re di uguagliare le gesta dei monarchi eroici possono essere indicativi della serietà con cui questi racconti erano ricevuti dal loro pubblico. Non solo queste leggende erano considerate dagli iraniani la vera storia dell'Iran, ma anche gli ascoltatori non iraniani, come Mahmud, un turco, accettavano i loro contenuti come veri e li trovavano degni di emulazione. L'arte di narrazione era dunque presa in grande considerazione dal sovrano Mahmud di Ghazna, non solo a scopi di intrattenimento, ma anche educativi.

Le storie eroiche preislamiche influenzarono sotto i Ghaznavidi anche alcune composizioni a tema religioso: proprio a quel tempo Abu Taher Tusi, uno dei contastorie (*qesseh-khān*) di Mahmud di Ghazna, compose l'*Abu Moslem-nāmeh*, componimento che narra le gesta eroiche, sul modello delle composizioni epiche, di Abu Moslem, leader della rivolta contro i "tirannici" califfi omayyadi (661-750), che avevano usurpato il diritto della famiglia del Profeta di governare sulla comunità musulmana (Mélikoff 1962; Yusofi 1345/1966; Afshari 2021: 420-421). Si tratta di una narrazione storica alternativa della rivoluzione abbaside, che sarà al centro di un complesso scontro religioso-ideologico durante il periodo safavide (cap. II par. 2.2).

Nel *Libro del governo*, trattato filosofico-politico composto da Nezam al-Molk durante i suoi anni di servizio come visir dell'impero selgiuchide dal 1086 al 1092, si afferma che i re

erano incoraggiati a seguire l'esempio fornito da tali narrazioni (Nezam al-Molk, *Siyar al-Muluk* = Darke 1373/1994: 190, 212). Secondo il *Majma al-ansāb fi l-tawārikh* (Raccolta di genealogie nelle storie), un testo storico che tratta vari argomenti, scritto da Mohammad ebn Ali ebn Mohammad Shabankarahi, due sovrani iraniani, uno di origine turca, Tughril (m. 1193 d.C.), e l'altro persiano, Nasir al-Din Gudarz, morirono in battaglia mentre recitavano versi dello *Shāh-nāmeh*. L'identificazione psicologica di Tughril con gli eroi epici iraniani è descritta nel racconto della sua morte:

> [Il re] portava la sua pesante mazza, e vagando su e giù per il fronte di battaglia, recitava i seguenti versi dello *Shāh-nāmeh*:
> Quando la polvere di quel grande esercito si alzò
> [E] i nostri guerrieri impallidirono [per la paura],
> presi la mia mazza massiccia
> E lasciai indietro l'esercito.
> Montai, lanciai un tale grido di battaglia
> Che fece girare la terra come il firmamento.
> [Mohammad ebn Ali ebn Mohammad Shabankarahi, *Majma al-ansāb fi l-tawārikh* = Mohaddes 1363/1984: 121, cit. in Omidsalar – Omidsalar 1999: 330-331]

Del principe Nasir al-Din Gudarz si descrive la sua morte come segue:

> [Il principe] stava cavalcando un bel destriero bianco. Si dice che cavalcasse incautamente in situazioni pericolose. Più volte Nasir al-Din Gudarz, che era un grande signore tra i signori dei Shabankara, prese in mano le redini del suo cavallo e lo condusse fuori dal pericolo; ma lui cavalcò di nuovo in battaglia [ogni volta]. Combatteva recitando i versi dello *Shāh-nāmeh*, finché non attaccò il cuore delle forze nemiche da solo. Fu inghiottito dall'esercito, fu colpito da una lama e fu ucciso. [Mohammad ebn Ali ebn Mohammad Shabankarahi, *Majma al-ansāb fi l-tawārikh* = Mohaddes 1363/1984: 169, cit. in Omidsalar – Omidsalar 1999: 331]

Più avanti nella sua storia Bayhaqi menziona anche dei contastorie che si esibiscono in luoghi pubblici per il popolo. Lo storico, come altri dotti musulmani del tempo, condanna i narratori popolari perché raccontano storie considerate assurde e contrarie alla morale islamica, volte a compiacere solo gli ignoranti (Bayhaqi, *Tārikh-e Bayhaqi* = Fayyaz 1356/1977: 153-154, 905):

> I racconti del passato sono di due soli tipi ai quali non se ne può aggiungere un terzo. Bisogna o sentirli da qualcuno o leggerli in un libro. La condizione [per essere presi sul serio è] che il cronista

> deve essere veritiero e degno di fiducia, anche il senso comune deve testimoniare la correttezza di quel resoconto e le stesse parole di Dio [che si trovano nella Scrittura] devono sostenerlo; come è stato detto, "Non credere a quei resoconti che non sono in accordo con i dettami del senso comune". Ciò che viene letto [nei libri] dovrebbe essere creduto dagli ascoltatori e i saggi dovrebbero ascoltarlo e impararlo se il senso comune non lo contraddice.
>
> La maggioranza della gente comune, tuttavia, è tale da preferire l'assurdamente improbabile (*bātelmomtaneʿ*), come [sono] i racconti (*akhbār*) su demoni (*div*), fate (*pari*) e *gul* in un deserto, montagna o mare. [Essi vengono narrati] quando uno sciocco raduna un pubblico (*hengāmeh sāzad*) e altri come lui si avvicinano ed egli dice: "In questo o quel mare vidi un'isola e cinquecento uomini sbarcarono da qualche parte e cossero il pane e misero su delle pentole, e quando il fuoco si accese e il suo calore penetrò in quella terra, la terra cominciò a muoversi. Quando guardammo attentamente [capimmo che] si trattava di un pesce". "Vidi in una montagna questo o quello" e "una vecchia strega trasformò un uomo in un asino e un'altra vecchia strega gli unse le orecchie con una specie di olio finché non fu trasformato di nuovo in un uomo". [Dicono alla gente] altre simili storie superstiziose (*khorāfāt*) che cullano la gente nel sonno allo stesso modo della notte. E il numero di coloro che sono considerati saggi e che cercano parole vere in cui credere è molto ristretto. [Bayhaqi, *Tārikh-i Bayhaqi* = Fayyaz 1356/1977: 904-905, cit. in Omidsalar 1984: 205]

Questo passaggio mostra chiaramente che, al tempo di Bayhaqi, non solo per l'élite politica era consuetudine assistere a performance narrative serali di contastorie che erano cortigiani-intrattenitori, ma anche le classi popolari avevo la possibilità di ascoltare tali storie in luoghi pubblici. I contastorie popolari radunavano il loro pubblico presumibilmente in luoghi pubblici affollati, come strade, bazar, nei pressi delle moschee o dei bagni pubblici. Come scrive Yamamoto: «The expression '*hengāmeh sākhtan*' which he uses to describe the performance originally meant 'to make a noise' and came to connote, by extension, 'to gather a crowd of spectators or audience for a performance of storytelling, juggling, rope-dancing or acrobatics'» (2003: 82). Come si vedrà (cap. 2 par. 2.1) nel periodo safavide la strada verrà in parte sostituita dai caffè. Questi contastorie personalizzavano le loro narrazioni presentandosi come testimoni oculari degli eventi dei loro racconti, come testimoniato da affermazioni nel testo quali "vidi …". Bayhaqi, che, come altri letterati, disprezza questo tipo di performance e storie che definisce "superstizioni (*khorāfāt*) che cullano la gente nel sonno allo stesso modo della notte" o "assurdamente improbabili (*bātelmomtaneʿ*)", tuttavia, descrive quanto efficacemente questi contastorie stimolassero l'immaginazione delle masse "ignoranti". Secondo Floor (2005: 86), il passaggio non descrive la performance di un *naqqāli*, ma un *qesseh-gu*, in quanto le storie narrate non sembrano essere racconti epici, quanto piuttosto brevi fiabe. Le storie narrate per le strade, tuttavia, stando a quanto riportato da Bayhaqi, ricordano i romanzi popolari con le loro storie di esseri soprannaturali come demoni, fate e *gul*, racconti di viaggi o avventure

meravigliose: un gruppo di uomini scambia un pesce per un'isola; un uomo viene trasformato in asino da una strega. Proprio i romanzi popolari in prosa, «heroic tales focused on one individual and recounting his exploits both military and romantic» (Hanaway 1971b: 141), trasmessi sia in forma orale che scritta, come vedremo, compongono il repertorio dei *naqqāli*, dei contastorie moderni. Infatti, al tempo dello storico Bayhaqi non è possibile distinguere tra i narratori, che nel periodo safavide verranno chiamati *naqqāli*, e i *qesseh-gu*. Sembra che *qesseh-gu* fosse allora uno dei tanti termini impiegati per designare il narratore. La distinzione tra *naqqāli* e *qesseh-gu* sulla base del materiale narrato, delle tecniche e del contesto della performance sembra essere uno sviluppo successivo, dell'epoca moderna, forse a partire dal periodo safavide.

Così Bayhaqi menziona due tipi di contastorie: i narratori attivi alle corti reali e quelli girovaghi che potevano essere ascoltati dalla gente comune per le strade. Quest'ultimi erano spesso classificati insieme ad altri intrattenitori popolari come giocolieri, lottatori, funamboli e sollevatori di pesi, tutti coloro che erano soliti esibirsi nelle piazze e nelle aree aperte delle città. Al tempo di Bayhaqi sembra, dunque, che la narrazione fosse una professione diffusa sia nei circoli di corte che tra la gente comune.

Come abbiamo visto dal passo di Bayhaqi, i contastorie che intrattenevano il pubblico erano in gran parte disprezzati dai letterati. Occasionalmente, tuttavia, i più abili tra questi incontravano l'ammirazione dei dotti. Masudi scrive nel X secolo:

> A Baghdad, c'era un contastorie di strada, che divertiva la folla con ogni sorta di racconti e storie divertenti. Il suo nome era Ibn Maqazili. Era molto divertente e non si poteva vederlo o sentirlo senza che egli suscitasse risate. Mentre raccontava le storie, aggiungeva molte battute che avrebbero fatto ridere una madre in lutto e avrebbero divertito un uomo serio. [cit. in Floor 2005: 86]

Rashid al-Din al-Watwat (m. 1177), poeta, statista e studioso, si riferisce brevemente all'arte del contastorie persiano del XII secolo nel suo manuale sulla composizione poetica:

> I narratori persiani dicono: Così e così cavalcò in battaglia; montò un leone infuriato, tenendo in mano un serpente, produsse onice (*jaz*) dal crisolito, e albero di Giuda (*arqavān*) dai gigli. Con ciò essi intendono paragonare il "destriero" al "leone arrabbiato", la "lancia" al "serpente", gli "zoccoli del cavallo" al "crisolito", le "spade" ai "gigli" e il "sangue" all'"albero di Giuda". [cit. in Omidsalar – Omidsalar 1999: 331]

> Come dicono i contastorie persiani: la polvere sollevata dagli zoccoli dei cavalli trasformò il firmamento nel colore della terra; e la terra cominciò a muoversi come il firmamento grazie all'impeto dei guerrieri a cavallo. [cit. in Omidsalar – Omidsalar 1999: 331]

Anche le opere teologiche medievali ci forniscono informazioni importanti sui narratori popolari. I teologi musulmani, considerando gran parte del folklore come superstizione pagana che doveva essere eliminata, proprio nell'atto di denigrarlo, ci hanno trasmesso descrizioni, seppur sotto uno sguardo assai critico, di alcuni fenomeni, quali l'arte dei narratori popolari. Uno di questi teologi, Abu Hamid Mohammad ibn Mohammad al-Ghazali (1058-1111), nel suo *Kimiā-ye saʿādat* (L'alchimia della felicità), sua riscrittura in persiano della sua opera enciclopedica in arabo *Ihyā al-ulum al-din* (La rivivificazione delle scienze religiose), in particolare nel capitolo che tratta "Le azioni inique prevalenti tra la gente", scrive:

> Si sappia che in questi giorni il mondo è pieno di azioni inique e la gente ha abbandonato ogni speranza di miglioramento. E per quanto riguarda le suddette usanze illecite, alcune hanno luogo nelle moschee, altre nei bazar, altre nei bagni pubblici e altre ancora nelle case. […]
>
> I divieti relativi alle moschee:
>
> Non è permesso radunare una folla intorno a sé e raccontare storie nelle moschee o vendere amuleti o altri oggetti. Si devono espellere coloro che raccontano storie nelle moschee se il contenuto delle storie non è quello che si trova in libri affidabili della tradizione religiosa o non è accurato. Espellerli era l'usanza degli antichi. Quanto a coloro che si adornano e il cui padrone è la lussuria, e raccontano [le loro storie] in prosa rimata e le cantano – quando anche le giovani donne sono presenti nell'assemblea – un tale atto è considerato un peccato imperdonabile e non dovrebbe essere permesso nemmeno al di fuori delle moschee [Abu Hamid Mohammad ebn Mohammad al-Ghazali, *Kimiā-ye saʿādat* = Aram 1353/1974: 404, 406, cit. in Omidsalar 1984: 206].

Questo passaggio testimonia che esistevano due gruppi di narratori che si esibivano presso le moschee, nei bazar, nei bagni pubblici e nelle case private: il primo era quello che narrava le storie senza particolari orpelli; il secondo era un gruppo che o si vestiva con costumi speciali o si "adornava" in qualche modo. Questi ultimi narravano le loro storie in prosa rimata, talvolta con l'accompagnamento di strumenti musicali e/o cantando[38]. Sembra lecito supporre che nel

[38] È interessante che, nonostante la proibizione di raccontare storie non religiose al popolo nelle moschee, al-Ghazali non disapprovi l'organizzazione di altri spettacoli in questi santuari. Egli cita il caso di Aishah, la più giovane e preferita moglie del Profeta, la quale fu attratta da un gruppo di neri che cantavano, ballavano e

primo caso il teologo persiano faccia riferimento a quei contastorie che narravano storie religiose di azioni miracolose di profeti e santi, i quali, come abbiamo visto, venivano chiamati in arabo *quṣṣa* (s. *qaṣṣ*) e che spesso erano mal visti dai teologi e dotti musulmani (si veda n. 30)[39]. Non è nemmeno dato sapere che genere di storie venissero narrate dal secondo gruppo di narratori, ma sembra lecito ipotizzare che si trattasse di narrazioni non di contenuto islamico, ma al contrario riconducibili alla tradizione epico-romanzesca persiana. Altre fonti, infatti, confermano che questo genere di storie venivano narrate da professionisti popolari in luoghi pubblici come bazar o bagni, nelle case private, e persino nei pressi delle moschee, dove doveva radunarsi molta gente. Se al-Ghazali dichiara che "in questi giorni il mondo è pieno di azioni inique", tra cui le narrazioni di questi contastorie popolari significa essi e i loro racconti erano abbastanza popolari al tempo del teologo, tanto da provocare la sua condanna. Risulta chiaro, pertanto, che le performance pubbliche di narrazioni di racconti, tra cui quelli epici, erano comuni molto prima dell'epoca dei re safavidi (1502-1779), momento in cui sembra avvenire un processo di professionalizzazione, sebbene molto poco si evinca dalle fonti del periodo riguardo al repertorio, la formazione e le tecniche esecutive di questi performer popolari.

Ci sono alcune prove che i narratori di racconti epici persiani furono impiegati piuttosto presto nella storia musulmana come strumenti di propaganda politica. L'autorità sciita Abd al-Jalil Razi, nel suo *Ketab al-naqd* (Il libro dell'annientamento), noto anche come *Baʿz masāleb al-nawāseb fi naqz baʿz fazāʾeh al-rawāfez,* sosteneva che, poco dopo l'assassinio del nipote del Profeta, l'Imam Hossein nel 680 d.C., i califfi omayyadi al potere iniziarono a promuovere la narrazione di racconti epici iraniani da parte di narratori professionisti in luoghi pubblici, cercando di distogliere la loro attenzione sulla tragedia del martirio dell'Imam e mirando a scoraggiare la narrazione di racconti religiosi relativi al suo assassinio:

> Questi montano delle falsità basate su figure mitologiche come Rostam, Sohrab, Esfandiyar, Ka'us, Zal ecc., tessendo e raccontando futili parole nei luoghi malfamati, con l'intenzione di negare il

dimostravano abilità marziali nella moschea di Medina. Il Profeta Mohammad le chiese se desiderava assistere al loro spettacolo e lei rispose di sì. Allora il Profeta rimase lì lasciando che lei appoggiasse la testa sul suo braccio mentre guardava lo spettacolo (Abu Hamid Mohammad ibn Mohammad al-Ghazali, *Kimiā-ye saʿādat* = Aram 1353/1974: 249, 406, cit. in Omidsalar 1984: 206).

[39] Floor (2005: 84) sostiene che questi narratori divennero noti nel corso del tempo in persiano come *qesseh-gu* (lett. "colui che dice storie"), cioè coloro che raccontano storie e favole brevi, non necessariamente di ispirazione islamica, sebbene in origine non era questo il caso. Non vi sono prove testuali, tuttavia, che il più moderno termine persiano *qesseh-gu* indichi un'evoluzione, sebbene con uno slittamento di significato, dei narratori islamici professionali del primo periodo islamico. Sembra, invece, piuttosto che il termine arabo *qissa* "storia" si sia mantenuto in persiano come sinonimo di *afsāneh* "favola", per cui il *qesseh-gu* è colui o colei che "racconta (brevi) racconti" (Marzolph 1984; 1994a; 1994b).

> coraggio e la saggezza di [Ali] Amir al-Mo'menin. E questa nuova usanza è una deviazione pericolosa per il popolo di Mohammad [Abd al-Jalil Razi, *Ketab al-naqd*, 34-35, cit. in Beyzai 2020 [1959]: 111].

Quanto riportato da Razi ha forse l'intento di screditare agli occhi dei fedeli sciiti l'azione dei sunniti, i quali erano appunto accusati di diffondere storie epiche persiane, considerate contrarie alla morale islamica, oltre a storie mitizzate in cui si esaltavano i nemici dello sciismo come il califfo Omar. Questi racconti epici iraniani, così come quelli sunniti, erano mal visti dai narratori religiosi sciiti, chiamati *monāqeb-khān* o *monāqebi* (lett. "coloro che elogiano le qualità"), precursori, come vedremo meglio in seguito, dei moderni *rowzeh-khān* e *pardeh-khān* (Floor 2005: 85, 119, 125, 146; Ardalan 1386/2007), i quali recitavano canti, chiamati *qasideh*, nei pressi del bazar o in altri luoghi affollati, probabilmente su ripiani rialzati per dominare il pubblico, volti a elogiare (*maddah*) episodi della vita e miracoli di Imam, primo tra tutti Ali, della famiglia del Profeta (*Ahl-e Beit*) e della tragedia di Karbala, in maniera fortemente mitizzata, diffondendo la fede sciita e criticando aspramente i califfi sunniti (Mahjub 1988: 55-57; Floor 2005: 107-110).

Il *monāqebi* sciita Hasan b. Mahmud al-Kashi al-Amuli, uno dei primi a versificare in persiano la sua devozione per l'*Ahl al-Beit* e in particolare per Imam Ali, nel suo *Tārikh-e Mohammadi*, composto tra il 1308 e il 1309, che verrà citato come modello da emulare due secoli dopo dal predicatore Kashefi, contrappone la memoria ancora viva delle epopee eroiche persiane preislamiche alle storie alidi:

> Caro figlio [*pesar*], non leggere storie allegoriche [*qesseh-ye mojāz*].
> Guardati dal leggerle!
> Per quanto tempo continuerai a leggere lo *Shāh-nāmeh*?
> Ricordati subito che questo è un libro del peccato [*gonāh-nāmeh*].
> Per quanto tempo [manterrai] questo ricordo [*zekr*] di Vamig e Uzra?
> Ricordati invece del tuo creatore [*khāleq*].
> Per quanto tempo continuerai a leggere di Vis e Ramin?
> La storia di quei corrotti irreligiosi [*fāseqān-e bi din*].
> Per quanto tempo parlerai dei racconti [*hadith*] di Rostam e Zal?
> Bugie immaginarie [*dorugh-e mohāl*], giocose [*laʿb*] e inutili,
> Il verbo degli zoroastriani [*gabr*] e della gente dei miti [*osturān*]
> Per quanto tempo li reciterai per i musulmani?
> Se vuoi leggere in persiano,
> affinché il tuo spirito [*jān*] senta conforto [*rāhat*] e familiarità [*ons*],
> esistono storie di Mohammad, il fidato.

> Altrettanto glorioso ed esemplare come Ali,
> esiste anche la lode [*madh*] di Ali e della sua famiglia,
> abbastanza da recitare notte e giorno.
> [Hasan b. Mahmud al-Kashi al-Amuli, *Tārikh-e Mohammadi*, cit. in Babayan 2002: 181]

Per diffondere e consolidare le storie alidi egli si impegna a comporre in persiano – la stessa lingua in cui vengono narrate le gesta degli eroi iraniani – elogi ed epopee su Ali e la sua famiglia colpendo l'immaginazione del popolo con storie "vere" piuttosto che con miti. Per fare ciò, Kashi, come Kashefi due secoli dopo, in maniera implicita mantiene il sistema simbolico ed etico della tradizione epica persiana, fondendo il linguaggio di nobiltà, lealtà, onore e pietà (*javānmardi*) con quello islamico delle storie degli alidi:

> Affinché sappiano e preferiscano leggerle [= elegie degli alidi],
> Perché dal cortigiano al contadino le loro anime anelano, bramando costantemente la poesia persiana.
> Poiché questo è l'ordine delle cose,
> Forse li leggeranno di tanto in tanto.
> [Hasan b. Mahmud al-Kashi al-Amuli, *Tārikh-e Mohammadi*, cit. in Babayan 2002: 181]

I *monāqeb-khān* o *monāqebi*, che Beyzai (2020 [1959]: 110) definisce *naqqāl* "al servizio della propaganda religiosa", sembrano diffondersi a metà dell'XI secolo, allorquando «l'affievolirsi del sentimento repulsivo nei confronti degli arabi, la conclusione delle lotte politiche interne a favore degli integralismi religiosi, il consolidarsi del potere turco e la mescolanza tra i vari popoli iranici, turchi, e arabi, portò a un progressivo cambiamento delle tematiche affrontate dai *naqqāl* e dai contastorie a scapito del racconti epico-mitologici di natura etnica fino ad allora preponderanti» (*ibid.* 109). Essi potevano, però, talvolta eseguire canti sugli eroi persiani (Floor 2005: 108). Tali narratori religiosi sembrano nascere nel periodo buwayhide (934-1055) in Iraq, allorquando nel 963 l'emiro buwayhide sciita Moezz al-Dowleh ordinò che a Baghdad fossero chiusi tutto i negozi, che la gente indossasse abiti neri e performasse pubbliche cerimonie e marce funebri per commemorare l'uccisione del terzo Imam sciita Hossein durante i primi dieci giorni del mese di Moharram (Floor 2005: 107). Già all'inizio dell'epoca selgiuchide (1037-1187) essi erano attivi nel Tabarestan[40] e in alcune zone irachene (Beyzai 2020 [1959]: 110). Tra questi va menzionato il noto Abu Taleb Shii Manaqebi, al quale, per volere della figlia del sovrano selgiuchide Malek Shah, fu mozzata la lingua (Safa

[40] Regione montuosa situata nella costa caspica dell'Iran settentrionale, corrispondente attuale provincia di Mazandaran.

1336/1957: 193). Ovviamente esistano anche narratori sunniti, chiamati *fazāʾel-khān* o *fazāʾeli* (lett. "colui che elogia le qualità superiori") che con i loro racconti, al contrario, elogiavano le qualità e le gesta dei califfi sunniti, quali Abu Bakr e Omar.

Tornando alla narrazione epica, il disprezzo per i contastorie di tali racconti persiano non è raro, non solo tra le autorità religiose, ma anche tra gli intellettuali, confermandone la loro popolarità presso le classi popolari, anche nel periodo mongolo. Il famoso poeta satirico del XIV secolo Obeid Zakani racconta nell'opera *Akhlāq al-ashrāf* (L'etica dell'aristocrazia) che, dopo aver conquistato Baghdad, il sovrano mongolo Hulagu Khan (m. 1265), primo khan dell'Ilkhanato di Persia, ordinò che i contastorie (*qesseh-khān*) fossero annegati nel fiume Tigri per liberare la terra dal loro malcostume:

> È stato raccontato nelle storie mongole che quando Hulagu Khan conquistò Baghdad ordinò a tutti gli abitanti che erano sfuggiti alla spada di riunirsi davanti a lui. Poi chiese ad ogni classe le sue condizioni, e dopo averle conosciute tutte, disse: "Gli artigiani sono indispensabili e dovrebbero essere lasciati andare al loro lavoro". Ai mercanti fu fornito un capitale in modo che potessero commerciare per lui. Considerando gli ebrei come un popolo oppresso, si accontentò di una tassa da loro. Rimandò anche gli eunuchi al loro lavoro per occuparsi dei loro serragli. Poi separò i giudici, gli sceicchi, i sufi, gli *haji*, i predicatori, i nobili, i *seyyed*, i mendicanti, i mendicanti religiosi, i lottatori, i poeti e i contastorie dal resto, e disse: "Queste sono creature superflue che sprecano ingiustamente la generosità di Dio". Ordinando di annegarli tutti nel Tigri, purificò la terra dalla loro vile esistenza. [Obayd Zakani, *Akhlāq al-ashrāf,* trad. ing. H. Javadi 1985: 40].

Il grande poeta Hafez, contemporaneo di Zakani, sottintende nei suoi *ghazal* che, nonostante il disprezzo nei confronti dei narratori in quel periodo, le storie venivano raccontate di notte come nei secoli passati:

> *Tark-e afsāneh begu Hāfez-o mei nush dami*
> *ke nakhoftim shab-o shamʿ be afsāneh be sukht*
>
> Abbandona le fiabe (*afsāneh*), poeta, e un attimo in pace centellina vino,
> ché tutta la notte vegliammo, e ascoltate le fiabe bruciò la candela.
> [Shamsoddin Mohammad Hafez, *Canzoniere* = Pellò – Scarcia 2016: 23, nr. 18]

CAPITOLO II

DAI TIMURIDI AI SAFAVIDI

1. I narratori professionisti e i principi del *fotovvat*/*javānmardi*

1.1. Il *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni* di Kashefi e il codice *fotovvat*/*javānmardi*

Sembrerebbe che il *naqqāli* sia stato istituzionalizzato nel periodo timuride (1370-1507), come testimonia una delle fonti storiche più significative sull'arte di narrazione orale del periodo. Si tratta dell'opera intitolata *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni* (Il libro reale della cavalleria spirituale)[41] composta da Kamal-al-din Hossein Vaez Kashefi, noto come Mowlana Vaez Kashefi o Molla Hossein, studioso religioso, sufi e influente predicatore del periodo timuride. Dopo aver lavorato come predicatore nella sua città natale Sabzavar, a Nishapur e poi a Mashad, si trasferisce a Herat, dopo che in sogno è lì convocato dallo spirito del maestro sufi naqshbandi Sad-al-Din Kashgari, dove segue il successore di quest'ultimo, Abd-al-Rahman Jami ed è iniziato all'ordine Naqshbandi. Dopo un periodo in cui è nominato nella sua città natale giudice capo della sottoprovincia di Bayhaq, con l'ascesa al potere nel Khorasan del sovrano timuride Soltan-Hossein Bayqara, Kashefi torna a Herat nel 1470 dove rimane fino alla sua morte. Oltre a essere un predicatore, da cui il suo titolo *vāʿez*, senza dubbio egli impiegava alcune delle tecniche di narrazione proprie dei *qussās*, i predicatori islamici di strada. La predicazione di Kashefi attirava grandi folle entusiaste grazie alla sua bella voce, alle sue abilità retoriche e alla sua capacità di spiegare i versetti coranici e le tradizioni profetiche in modo chiaro e accessibile. Tra le sue opere più interessanti ai fini del nostro lavoro, oltre a quella sopracitata, vanno menzionate *Akhlāq-e Mohseni*, un trattato di etica e statistica in quaranta capitoli, dedicato a Soltan-Hossein Bayqara, a beneficio del figlio Abol-Mohsen Mirza (m. 1507); *Anvār-e Sohayli*, una recensione in prosa, dedicata all'emiro Nezam-al-Din Sheikh Ahmad Sohayli, delle popolari favole sugli animali, *Kalila va Demna*, tradotte in persiano dall'arabo da Abol-Maali Nasr-Allah Monshi[42]; e il celebre *Rowzat al-shohadāʾ* (Ramazani 1334/1955), un martirologio

[41] Traduzione inglese Crook 2000. Si vedano anche Piemontese 1967; Mahjub 1971: 166-170; Id. 1975; Omidsalar 1984: 206-209; Mitchell 2003; Ridgeon 2010: 99-108.

[42] Si tratta di celebre raccolta di favole didattiche sugli animali, con gli sciacalli Kalila e Demna come personaggi principali. L'originale sanscrito perduto, il *Tantrākhyayika* (Libro di casi di saggezza), composto tra il IV e il VI

della famiglia di Ali in dieci capitoli, che si concentra in gran parte sull'Imam Hossein e sui tragici eventi di Karbala, composto nel 1502-1503[43].

Nella sua opera *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni* (Il libro reale della cavalleria spirituale) Kashefi descrive i contastorie come classe all'interno del vasto mondo del *fotovvat* o *javānmardi*. Questi termini (*fotovvat* in arabo, *javānmardi* in persiano) designano una grande varietà di associazioni di carattere islamico con rituali e codici di iniziazione[44]. I membri di questi gruppi condividono un sistema etico e sociale dominato da altruismo, magnanimità, pietà, fermezza, abnegazione, coraggio e lealtà incondizionata verso i membri dell'associazione. Si tratta di qualità che, insieme alla forza fisica, qualificano un ideale normativo di maschilità (*morovvat*, lett. "virilità") giovanile: la parola araba *fotovvat*, da *fataʾ* (giovane), si potrebbe rendere, secondo un neologismo proposto da Baldick (1990: 346), come "young-manliness" (cfr. anche Ridgeon 2010: 5-8). Quando Kashifi espone l'etimologia della parola *fotovvat*, l'associa al termine persiano *javān* "giovane" e alla pratica del *javānmardi* (cavalleria), composta dalle parole "giovane" (*javān*) e "virilità" (*mardi*): "virilità giovanile". È significativo, a prova dell'origine preislamica del codice, che il termine *fotovvat* non appaia in arabo prima dell'avvento dell'islam e che venga considerato un sinonimo del persiano *javānmardi*, già attestato nel medio-persiano per designare un individuo dotato di qualità cavalleresche (Kashefi, *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni*, trad. ing. Crook 200: 13).

I valori socio-religiosi delle confraternite giovanili maschili, riportati in veri e propri manuali (*fotovvat-nāmeh*), erano promossi da un maestro sufi (Ridgeon 2011). I membri di queste

sec. d.C., ebbe una recensione più tarda con il *Pañcatantra* (I cinque libri/dottrine). L'opera fu tradotta nel VI sec. in pahlavi, anche questa versione perduta, e da questa nel VIII sec. in arabo grazie a Ebn al-Moqaffa. Da questa versione araba derivano le tre più importati versioni in persiano: quella, perduta, del visir Abol-Fazl Mohammad Balami (m. 940) che scrisse una versione in prosa per il sovrano samanide Nasr b. Ahmad (r. 914-943) (si sono conservati frammenti del *masnavi* del poeta Rudaki che aveva trasformato la versione in prosa in un poema narrativo); quella di Mohammad b. Abd-Allah al-Bokhari e quella Abol-Maali Nasr-Allah Monshi nel XII secolo. Alla fine del XV secolo Kashefi, proprio attingendo sia alla versione araba di Ebn al-Moqaffa che a quella persiana di Nasr-Allah Monshi compone l'*Anvār-e Sohayli*, che divenne la versione persiana più popolare di *Kalila va Demna*, che un secolo dopo Abol-Fazl Allami (m. 1602) revisionò per il suo patrono moghul Akbar (r. 1556-1605).

[43] Per il fatto di aver composto quest'opera, molti studiosi sono convinti che Kashefi era sciita. Altri, al contrario, sostengono la sua fede sunnita, visto la sua partecipazione all'ordine sufi naqshbandi. Quest'ultima ipotesi sembra la più plausibile, pertanto pare che Kashefi sia stato fatto proprio dai Safavidi e presentato come uno sciita al fine di giustificare la loro adozione del *Rowzat al-shohadāʾ* come testo quasi canonico alla base della stesura delle elegie eseguite dai *rowzeh-khān*, la cui narrazione prende il nome proprio da quest'opera, e nel *taʿzieh* a partire dal periodo safavide (Subtelny, "Kāšefi**,** Kamal-al-din Ḥosayn Wāʿeẓ"**,** *EIr*).

[44] Per studi specifici sui principi del *fotovvat*/*javānmardi* dalle origini alla contemporaneità si vedano Salinger 1950; Corbin 1971; Id. 1971-1973; Daneshpajuh 1352/1973; Riahi 1973; Sarraf 1352/1973; Hakemi 1382/2003; Mahjub 1372/1993; Id. 1379/2000; Taeschner 1979; Zakeri, "Javānmardi", *EIr*; Id. 1995a; Adelkhah 1999 [1998]: 30-52; Babayan 2002: 161-196; Loewen 2003; Mitchell 2003; Ridgeon 2010; Id. 2011; Id. 2018; Id. 2018b.

corporazioni mistiche di professionisti (artigiani, commercianti, mercanti, ecc.), compresi gli "artigiani della parola" descritti da Kashefi, legati tra loro da voti di fedeltà (*ahd*) e codici di comportamento (*adab*, cfr. Loewen 2003), vedono in Ali, in quanto fraternamente legato a Mohammad, l'Asse (*Qotb*) di santità e luce divina e per tale ragione lo considerano, insieme alla sua discendenza (= Imam), un modello da seguire ed emulare (*velāyat*) per intraprendere il loro cammino di trascendenza nella vita quotidiana. Ciò che caratterizza questi circoli alidi, oltre alla centralità del cugino e genero del Profeto, è l'idea che nell'artigianato, compreso quello della parola, le prodezze fisiche e non solo le prove spirituali giochino un ruolo fondamentale, «where an alchemical transformation of spirit and matter fuses apprentice and master through the secrets of the cosmos» (Babayan 2012: 167). Questi circoli cavallereschi (*javānmardi*) combinano l'etica sociale e lavorativa con la spiritualità mistica avanzata dagli ordini sufi (Corbin 1971-1973). Spiritualità e professione sono strettamente interconnesse nei circoli *fotovvat* (Zarrinkub 1970: 182-184; Floor 1975; Id. 1984; Vadet 1978; Loewen 2003; Ridgeon 2010: 106-107).

La tradizione del *fotovvat* promuove elegie popolari (*manāqebi*) in luoghi pubblici, in particolare nei bazar, per esaltare le gesta degli alidi, le virtù dell'Imam Ali (*faza'el-khān*), meglio rappresentate nei poemi di Abd al-Jalil Razi (XII sec.), l'eroismo dell'Imam martirizzato Hossein, contribuendo a rafforzare lo sciismo popolare devozionale (Abisaab 2004: 24-26). Infatti, come vedremo, grande parte del materiale di ispirazione delle elegie dei *rowzeh-khān* è proprio l'opera di Kashefi dal titolo *Rowzat al-shohadā'*. Egli nella sua opera *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni* narra le storie fondanti della tradizione abramitica, usando il Corano, gli *hadith* e la poesia mistica di Attar, Saedi e Mowlana. Tali storie del tempo cosmico (si veda la storia mitica della sedia, usata dai *naqqāl*, mandata da Dio ad Adamo tramite Gabriele), del tempo dei profeti biblici (Abramo, Mosè e Gesù) e dell'epoca della comunità del Profeta (*umma*), non solo definiscono i contorni morali dei personaggi religiosi, ma forniscono la descrizione delle loro gesta che devono essere memorizzate e recitate nel rituale e nella pratica quotidiana dai membri della corporazione: la memoria del passato alide, in particolare quella degli Imam, deve fungere da modello per il presente. Il dramma del tradimento della famiglia di Mohammad dà forma a una memoria condivisa da questi artigiani mistici-guerrieri alidi chiamati a riparare all'ingiustizia subita. Tali storie, come emerge con chiarezza nell'opera di Kashefi, rafforzano un'identità alide che dava ai membri di queste confraternite un senso di appartenenza a una comunità e di partecipazione a una lotta storica collettiva, che trova il suo fondamento mitico nelle vite di figure religiose e nelle vicende degli eroi di Karbala narrate e diffuse dai contastorie, consolidate altresì, sebbene in maniera non esplicita, da un punto di vista tematico

e stilistico dalla tradizione epica, quale quella dello *Shāh-nāmeh* (Babayan 2002: 9-48). Come vedremo, questi principi *fotovvat* si manterranno nel corso dei secoli, nelle confraternite sufi, come quella Khaksar e la sua propaggine affiliata dei dervisci Ajam, e nelle corporazioni artigianali, sopravvivendo fino a oggi tra i *luti*, "ragazzi tosti" dei quartieri popolari delle moderne città iraniane (Migeod 1959; Arasteh 1961a; Floor 1979; Id. 1971; Id. 1981; Id., "Luṭi", *EIr*), e nei circoli sportivi *zurkhāneh*, ancora fiorenti nel Paese.

1.2. Le arti di narrazione nell'opera di Kashefi

Nell'opera di Kashefi i contastorie sono descritti come membri di una delle corporazioni lavorative proprie dell'ambiente sociale degli artigiani. Come vedremo, i membri di queste gilde, perlopiù artigiani e mercanti, rappresentano un importante bacino di audience di questi professionisti della narrazione, fedeli ascoltatori delle storie epiche e religiose narrate non solo nei bazar e nei vicoli dove abitualmente sono allestiti i loro negozi, ma più tardi, nel periodo safavide, anche nei caffè, luogo di ritrovo dopo il lavoro. Le narrazioni dei contastorie hanno certamente lo scopo di intrattenere il pubblico, ma allo stesso tempo esse modellano la vita sociale e culturale degli artigiani che entravano nelle comunità *fotovvat* dei devoti di Ali.

La forza verbale, parimenti a quella fisica, rappresenta lo sforzo fisico e metafisico per avvicinarsi al divino. I professionisti della parola, dotati di una bella voce e abilità oratorie, devono recitare nei bazar, nei caffè o nelle arene aperte (*maʿrekeh*) di paesi e città. *Maʿrekeh* è un termine arabo che significa letteralmente "campo di battaglia", ma che designa gli spazi pubblici in cui hanno luogo le performance artistiche, dove la gente si riunisce attorno a colui che, dotato di un'abilità artistica, si esibisce (Kashefi, *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni*, trad. ing. Crook 2000: 271). Kashefi distingue tre categorie professionali che si esibiscono nel *maʿrekeh*: i professionisti della parola, gli uomini di forza e i teatranti[45]. Come afferma Babayan:

> The battle is fought with one's skill, reflecting all those attributes associated with good justice, knowledge, beauty, compassion, and modesty. Evil is translated onto the oppressors of the family (evil), and the cast of characters involved in the army of Alids (good) fight through their arts to propagate their just cause. Art-whether poetry oracrobatics, storytelling or wrestling-represented everything noble about human beings that allowed them to fight against evil. [Babayan 2002: 163]

[45] I professionisti del teatro delle marionette (*loʾbat bāzāri*) sono parte di questo apparato di associazioni *fotovvat*, inseriti insieme a prestigiatori (*hoqqeh bāzāri*) e giocolari (*tāz bāzāri*) nel gruppo della "gente di spettacolo" (*ahl-e bāzi*). Si veda al tal proposito Taeschner 1967.

Tra i vari "professionisti della parola" (*ahl-e sokhan*) (Kashefi, *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni*, trad. ing. Crook 200: 277-296), i più onorevoli, secondo Kashefi, sono gli i recitatori di elegie (*maddāh*) della famiglia del Profeta, capaci di trasformare, grazie alla loro abilità "i gioielli delle loro (= alidi) storie (*revāyat va hekāyat*)" in poesia. Tra essi primeggiano i "recitatori ingioiellati" (*murassaʿ-khān*) che recitano alternando prosa e poesia, seguiti da coloro che recitano poesie in arabo o in persiano, i "compositori di elegie semplici" (*maddāh-e sādeh-khān*), e dai coloro che recitano poesie versificando storie di miracoli e virtù, i "maestri recitatori" (*qarrā-khān*). Kashefi nello stesso capitolo sui recitatori di elegie, si sofferma anche sui "portatori d'acqua", i quali sono al tempo stesso sia recitatori elegiaci che addetti al servizio dell'acqua.

L'autore, dopo aver discusso dei venditori ambulanti, nello stesso capitolo descrive la professione dei narratori di racconti (*hekāyat-guy*) e dei contastorie (*afsāneh*/*qesseh-khān*) come segue:

> Riguardo ai narratori di racconti (*hekāyat-guy*) e i contastorie (*afsāneh*/*qesseh-khān*).
> Si sappia che narrare e ascoltare storie ha molti vantaggi:
>
> | | |
> |---|---|
> | Primo: | si diventa consapevole della condizione degli antichi. |
> | Secondo: | quando si sente parlare di cose strane e meravigliose i suoi [= dell'ascoltatore] occhi si aprono al potere divino. |
> | Terzo: | quando si sente parlare delle prove e delle tribolazioni degli antichi si trova conforto nel capire che nessuno è [mai] stato libero dalle catene del dolore. |
> | Quarto: | quando si sente parlare del deperimento del regno e delle ricchezze degli antichi re, si ritira il proprio cuore dai beni mondani e dal mondo [stesso], imparando che [questo mondo] non è mai stato né sarà mai fedele a nessuno. |
> | Quinto | si imparano molte lezioni e si fanno grandi esperienze. |
>
> Dio Onnipotente dice al Santo Profeta: "Tutto ciò che ti riferiamo delle storie degli apostoli, con esso rendiamo saldo il tuo cuore" [= Corano X, I, 120]. Ciò significa: "O Mohammad, ti recitiamo quei [racconti] tra le storie dei messaggeri e i racconti degli apostoli, per mezzo dei quali fermiamo i cuori".
>
> È quindi evidente che ci sono benefici nei racconti degli antichi. Se sono veri e sono narrati con fedeltà, allora il cantante o il narratore e l'ascoltatore ne trarranno beneficio. E se non sono veri, allora [la loro narrazione] è un peccato per il narratore, ma l'ascoltatore può ancora trarne beneficio dall'ascoltarli, come è detto:

Non ci sono parole pronunciate per puro divertimento
in cui un uomo intelligente non possa trovare una lezione.
Ma se si leggono cento libri di saggezza per uno sciocco,
egli li ascolta come se fossero sciocchezze giocose.

Se ti viene chiesto: "Cos'è speciale per i narratori di racconti?", rispondi: "La sedia". Questa in origine era speciale solo per i recitatori elegiaci (*qarrā-khān* "maestro recitatore") e ora appartiene ai narratori di racconti. E tengono anche un'ascia da battaglia. Se ti viene chiesto: "Da dove hanno adottato l'uso della sedia?", dì: "Quando Dio Onnipotente creò Adamo, gli ordinò di dire i nomi delle creature. E gli angeli si riunirono sotto il trono. Adamo, su cui sia pace, si alzò e cominciò a recitare i nomi di tutti gli oggetti uno per uno. Per ordine del Signore glorioso, Gabriele, sul quale sia la pace, portò una sedia dal Paradiso, la pose e vi fece sedere Adamo".

Se chiedono: "Qual è il senso della sedia?", rispondi: "Il motivo è che chi è in possesso di un'abilità deve sedersi più in alto di tutti gli altri, affinché tutti possano vederlo".

Se chiedono: "Per chi vengono portate le sedie?", rispondi: "Per gli uomini abili. È per questo che i re fanno sedere su una sedia chi si è distinto per abilità ed eroismo. Perciò anche colui che è un eroe nel campo della narrazione può sedere su una sedia".

Se ti chiedono: "Quanti sostegni ha una sedia?" rispondi: "Quattro: due inferiori e due superiori". Se ti chiedono: "Cosa simboleggiano le due gambe superiori?", rispondi: "Una la conoscenza e l'altra l'intuizione". Ciò significa che chi si siede su tali sedie deve dire qualsiasi cosa dalla conoscenza e dovrebbe vedere ogni cosa con l'occhio dell'intuizione e, inoltre, dovrebbe sapere quale tipo di discorso è adatto a ogni assemblea.

Se ti chiedono: "Cosa simboleggiano le due gambe inferiori?" rispondi: "Una simboleggia la pazienza e l'altra la fermezza". Ciò significa che chi si siede su tali sedie deve essere paziente di fronte a qualsiasi cosa gli capiti e deve essere fermo nel suo lavoro e non deve perdere la calma a ogni evento. Come è stato detto, il versetto: "Sii fermo come una montagna per non essere mosso da ogni vento. / Come l'uomo è un pugno di polvere e la vita un vento violento".

Se ti chiedono: "Quanti tipi di racconti ci sono?", rispondi: "Due tipi. Il primo, la narrazione, e l'altro, la poesia cantata".

Se chiedono: "Quante sono le regole dei narratori di racconti?" rispondi: "Otto:

Primo: [il narratore di racconti] deve aver studiato la storia che vuole raccontare con un maestro, se è un principiante. E se è un esperto, deve averla ripetuta a se stesso un numero sufficiente di volte da non bloccarsi.

Secondo: deve iniziare a parlare in modo eloquente ed emozionante e non deve essere semplice e noioso.

Terzo: deve sapere quale tipo di narrazione è adatta a ogni assemblea, quando fermarsi e simili. Deve perlopiù narrare cose che piacciono alla gente.

Quarto: dovrebbe occasionalmente abbellire la sua narrazione con dei versi, ma non in un modo che possa causare noia; come hanno detto i grandi: "I versi

nella narrazione sono come il sale nella pentola; se è troppo poco il cibo sarà insapore e se è troppo il cibo sarà salato". Perciò si deve stare dalla parte della moderazione.

Quinto: non deve fare affermazioni impossibili o iperboliche per non perdere la faccia tra la gente.

Sesto: non deve fare osservazioni sarcastiche o critiche per non diventare oggetto di antipatia.

Settimo: non deve chiedere con forza il pagamento e non deve infastidire la gente.

Ottavo: non deve fermarsi troppo presto o continuare troppo tardi, ma deve sempre attenersi alla via della moderazione".

Se dovessero chiedere: "Quante sono le regole per cantare la poesia?", rispondi: "Sono sei:

Primo: si deve cantare in modo melodico.

Secondo: bisogna fare in modo che le parole tocchino il cuore della gente.

Terzo: se si incontra un verso difficile, bisogna spiegarlo ai presenti.

Quarto: non ci si deve esibire in un modo che possa annoiare il pubblico.

Quinto: non dovrebbe essere insistente nel chiedere il pagamento, né dovrebbe implorare il pubblico con molti giuramenti per il denaro.

Sesto: dovrebbe menzionare il compositore di quella poesia all'inizio o alla fine della sua performance e dovrebbe mandare benedizioni alla sua anima.

Per quanto riguarda i contastorie, anch'essi, come i narratori di racconti, devono osservare le stesse regole.

[Kashefi, *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni*, trad. ing. Crook 2000: 296-298]

Kashefi in questo passaggio ci fornisce informazioni molto importanti per comprendere la performance dei narratori professionisti e le loro tecniche nel periodo timuride. Elementi che, come vedremo, si mantengono nel corso del tempo e che persistono oggi nell'arte del *naqqāli*. Lo studioso, prima di descrivere le regole e gli oggetti di scena della performance, ci informa sui vantaggi che l'ascoltare storie vere (ma anche non vere) sugli antichi può arrecare al pubblico:

- divenire consapevole della condizione degli antichi;
- attraverso il meraviglioso e prodigioso apertura dell'ascoltatore al potere divino;
- presa di coscienza dell'inevitabilità del dolore e della sofferenza per il genere umano, nonché della caducità delle ricchezze e dei beni mondani;
- imparare molte lezioni e fare grandi esperienze.

Egli, inoltre, afferma che elemento scenico centrale della performance del narratore è la sedia, la quale, stando alla sua analisi, era inizialmente appannaggio dei panegiristi, ma che con il tempo fu fatta propria anche dai narratori. L'uso della sedia trova il suo fondamento mitico nella storia islamica di Adamo: quando Dio creò Adamo e gli ordinò di dare i nomi alle creature, così per ordine del Signore, Gabriele portò una sedia sulla quale si sedette Adamo. Il narratore seduto sulla sedia agisce come Adamo *illo tempore*, laddove narrare diviene riproposizione storica dell'azione di Adamo, nel tempo mitico, di dare i nomi agli oggetti del mondo. Il narratore agisce come Adamo, la sedia ne è la testimonianza. Infatti, come ricorda lo studioso, solo colui che possiede un'abilità deve sedersi più in alto degli altri, affinché tutti possano vederlo, ascoltarlo e da lui apprendere. Colui che siede sulla sedia, il narratore, è pertanto colui che è dotato di un'abilità che merita di essere riconosciuta, come, continua il dotto persiano, i re fanno sedere su una sedia chi si è distinto per abilità ed eroismo. La sedia, inoltre, si carica di simbolismo: le due gambe superiori corrispondono alla conoscenza e all'intuizione, mentre quelle inferiori alla pazienza e alla fermezza. Ciò significa che le qualità che un buon narratore deve possedere sono non solo la conoscenza del repertorio narrativo e dei canoni etici della cavalleria, ma anche l'intuizione e la capacità di adattare la propria narrazione al pubblico che si trova di fronte, così come la fermezza nel suo lavoro e la pazienza per ciò che può accadere intorno a lui durante la performance.

Nel testo menzionato si distinguono diversi professionisti: il panegirista (*qarrā-khān*), colui che loda i discendenti del Profeta usando solo la prosa e che pertanto va distinto dal *maddāḥ* che li esalta solo con la poesia e dal *murassaʾ-khān*, che alterna poesia e prosa; i narratori di racconti (*hekāyat-guy*), i contastorie (*afsāneh*/*qesseh-khān*) e i recitatori di poesia (*nazm-khān*). L'uso del verbo *khāndan* "leggere" usato sia per i contastorie (*afsāneh*/*qesseh-khān*) che per i recitatori di poesia (*nazm-khān*) non implica necessariamente che la performance dei primi fosse dipendente da una fonte scritta, come avviene per i secondi che recitano liriche, i quali dovevano menzionare il nome dell'autore dei componimenti poetici. Il verbo, infatti, indica anche "recitare, performare, narrare" ed è in una certa misura associabile anche al verbo *guyan* "dire", usato per designare i narratori di racconti (*ḥekāyat-guy*). Se pertanto è chiara la distinzione tra i contastorie (*afsāneh*/*qesseh-khān*) e i recitatori di poesia (*nazm-khān*), meno lo è tra i primi e i narratori di racconti (*hekāyat-guy*), sebbene sia possibile ipotizzare che quest'ultimi, al contrario dei primi accompagnassero le loro narrazioni con strumenti musicali, probabilmente cordofoni.

Kashefi impiega due parole per "storia, fiaba" nel suo discorso. Una, *afsāneh*, è persiana; l'altra, *qesseh*, è araba. Queste parole sono usate in modo intercambiabile nel persiano classico,

pare dunque che una distinzione tra i termini non esista. Per questa ragione, Kashefi usa sia *qesseh-khān* che *afsāneh-khān* per definire i "contastorie" (Omidsalar 1984: 209). Nelle dispute del periodo safavide, tuttavia, le epopee persiane, come lo *Shāh-nāmeh* o l'*Abu Moslem-nāmeh*, sono definite dagli olema, i dotti islamici, "leggende" (*afsāneh*) in senso dispregiativo, sebbene considerate dal pubblico dei narratori come "storie" (*qesseh*). Al contrario, il termine *qesseh* qualifica le versioni canonizzate da questi dotti e giuristi islamici (Babayan 2002: 194). È difficile, inoltre, comprendere cosa a livello contenutistico e stilistico differenzi nel testo di Kashefi le storie/fiabe (*afsāneh*/*qesseh*) dai racconti (*hekāyat*).

Kashefi elenca otto regole che il narratore di racconti (*hekāyat guy*), così come il contastorie (*afsāneh*/*qesseh-khān*), deve seguire:

- Se è un principiante, egli deve studiare con un maestro. Se è un esperto, deve ripetere le storie diverse volte per evitare di bloccare la performance[46].
- Narrare in modo eloquente ed emozionante, non in maniera semplice e noiosa.
- Adeguare la performance al pubblico, narrando storie che possano suscitarne l'interesse.
- Abbellire la narrazione con dei versi, ma con moderazione, senza suscitare noia.
- Evitare affermazioni impossibili o iperboliche.
- Evitare osservazioni sarcastiche o critiche per non suscitare antipatia.
- Richiedere il pagamento senza infastidire gli astanti.
- Moderazione nei tempi della performance, la quale non deve essere né troppo breve né troppo lunga.

Dalle regole elencate dallo studioso emerge con chiarezza che l'arte della narrazione di racconti è trasmessa da un maestro a un allievo. Si tratta di un'elaborazione del materiale epico che avviene nello stretto rapporto maestro-discepolo. Solo dopo aver terminato un periodo di studi e apprendimento si diviene esperti nell'arte di narrare. Il rapporto maestro-apprendista è, infatti, il medesimo negli ordini sufi: entro queste associazioni, dove cavalleria (*fotovvat*), misticismo (*tasavvof*) e devozione (*mohabbat*) per gli alidi si fondono, i rapporti interpersonali sono definiti attraverso il linguaggio della paternità (maestro-discepolo) e della fraternità (fratello-fratello) (Babayan 2002: 167). Il maestro, esperto in diversi codici artistici e scientifici, gradualmente rivela all'apprendista-iniziato alcune verità e segreti. Essi sono trasmessi e continuamente ricreati oralmente all'interno di questi circoli, per mezzo del rapporto

[46] Come afferma il grande *morshed* Vali-Allah Torabi, attivo fino al 2013: «La *naghalì* è una cosa che deve sgorgare dall'interno della persona. Se per esempio nel bel mezzo del racconto ti dimentichi qualcosa, devi subito inventare di sana pianta qualcos'altro e collegarlo correttamente a tutto il resto che hai già raccontato» (Panahi Nejad 2015).

strettissimo tra il maestro e l'apprendista, che entrava a far parte della comunità per mezzo di una cerimonia di giuramento dinnanzi alla comunità di fratelli. L'arte (*honar*) rappresenta l'elevazione del proprio mestiere, compreso quello dei contastorie, che il discepolo deve praticare attraverso la vocazione con sincerità e onestà.

Ovviamente, il narratore riconosciuto è colui che prima della performance deve ripetere le storie apprese diverse volte per evitare vuoti di memoria o interruzioni durante la messa in scena. Ciò significa che, come accennato in precedenza, il narratore apprende e narra una serie di storie e racconti che sono parte di un bagaglio epico-narrativo ben conosciuto. Non si tratta mai di narrazioni create *ex-nihilo*, ma di rielaborazioni di materiale narrativo esistente. Il narratore, ripetendo svariate volte il proprio repertorio prima dell'esibizione, non compone completamente in modo estemporaneo la propria storia. La storia è già incarnata nella sua memoria e nel suo corpo, una storia che però può essere abbellita, attraverso l'aggiunta, con moderazione, di brani poetici dei grandi compositori della tradizione poetica persiana, come "il sale nella pentola; se è troppo poco il cibo sarà insapore e se è troppo il cibo sarà salato". Egli, dunque, adattandosi al pubblico che assiste alla sua esibizione, impiega le proprie tecniche per suscitare il suo interesse e abbellire la sua narrazione, la cui trama è consolidata dalla tradizione.

1.3. *Javānmardi* e storie epiche: risemantizzazione alide di temi e motivi preislamici

Il codice *javānmardi* probabilmente è originato da quello praticato dagli *āzādān*, una classe della nobiltà sasanide. I valori di questa cavalleria preislamica si fondano con i principi della mistica sufi a partire dall'XI secolo (Corbin 1971; Id. 1971-1973; Baldick 1990; Zakeri 1995a; Id. 1995b; Babayan 2002: 175-190; Mitchell 2003; Ridgeon 2010: 28-91; Yildirim 2013): è lecito parlare di uno slittamento da una "cavalleria militare" a una "spirituale". Nel corso dei secoli, il legame tra associazioni *javānmardi*, confraternite sufi, gruppi di guerrieri (*ʿayyār*) e corporazioni lavorative si intensifica (Zarrinkub 1970: 182-184; Floor 1975; Id. 1984; Vadet 1978; Ridgeon 2010: 106-107).

Il codice etico *javānmardi* enfatizza sia la forza fisica che la crescita metafisica: conoscenza (*elm*) e forza (*qovvat*) sono due aspetti centrale dell'esperienza mistica. Il talento fisico e la destrezza nelle arti marziali (*ahl-e zur*) o nella lotta (*kishti giri*) nei circoli sportivi (*zurkhāneh*) sono considerati emblemi del favore divino (Babayan 2002: 162). Le *zurkhāneh* (lett. "casa della forza") sono ancora oggi delle palestre tradizionali in cui gli atleti maschi allenano i loro

corpi al ritmo di un canto mistico di un musicista, chiamato *morshed*[47], e del suo *tonbak* (tamburo a calice)[48]. L'opera di Kashefi testimonia, sebbene in maniera non esplicita, le affinità tra le elegie popolari sciite da un lato e la cultura cavalleresca-*fotovvat* dall'altro (Babayan 2002: 175-190). Ciò è evidente nel periodo safavide nel materiale narrativo dei narratori: le elegie dedicate ai dodici Imam, in particolare quelle rivolte all'Imam Hossein, all'interno del più ampio apparato rituale dell'Ashura, che comprende anche le rappresentazioni teatrali della passione del Martire per eccellenza (*taʿzieh*)[49], sono imbevute dei temi dell'eroismo, della

[47] Si noti che lo stesso appellativo è utilizzato per il *naqqāl* a partire dal XX secolo.

[48] Come è il caso dei *naqqāl* associati alle confraternite sufi e alle corporazioni, i membri di questi circoli sportivi erano membri di corporazioni religiose urbane, quali gli Haydari e Nimatullahi. Sul rapporto tra lo sport tradizionale (*varzesh-e bāstāni*) entro i circoli sportivi (*zurkhāneh*) e i principi del *javānmardi* si vedano Gusha 1326/1947; Partow Bayzai Kashani 1337/1958; Arasteh 1961b; Piemontese 1964; Id. 1965a; Id. 1965b; Id. 1966; Kaẓemaini 1356/1967a; Id. 1356/1967b; Barnard – Kazemaini 1970; Battesti – Kazemaini 1968; Sadiq 1353/1974; Id. 1362/1983; Bahar 1360/1981; Kamandi 1363/1984; Abbasi 1373/1995; Rochard 2000; Id. 2002; Ridgeon 2010: 166-209; Rochard – Jallat 2011; Rahimi 2012: 299-307; Chehabi, "zur-k̲āna", *EIr*; Per un confronto con l'India del Nord si veda Alter 1992. Per le connessioni tra *zurkhāneh* e *naqqāli* si veda Dustkhah 1345/1966: 74.

[49] Il *taʿzieh* o *taʿzieh-khani* è un rito drammatizzato, che mette in scena, durante primi dieci giorni del mese di Moharram, per le celebrazioni dell'Ashura, i tragici eventi del massacro di Karbala, dove il terzo Imam sciita, Hossein, è brutalmente assassinato con tutta la famiglia e il suo seguito dalle truppe omayyadi del *wali* di Kufa Ubayd Allah ibn Ziyad, fedele al califfo Yazid ibn Muawiya. Il termine *taʿzieh* è un sostantivo verbale arabo con il significato di "esprimere compassione, consolare, piangere". Il *taʿzieh* è parte di un complesso apparato rituale che si svolge durante i giorni dell'Ashura, noto come *majles-e ʿazā*, che prevede gesti di lutto ed espressioni di dolore eseguiti durante una processione (*dasteh-gardāni*), in cui sono previste anche pratiche simboliche di autoflagellazione, quali *sineh-zani* (battersi il petto) e *zanjir-zani* (battersi con catene). Gli uomini che prendono parte alla processione cantano lamenti funebri e trenodie, maledicendo i nemici di Karbala. Una processione che invade le strade della città, sacralizzandone lo spazio pubblico. A Yazd, come in altre parti dell'Iran, si svolge il *nakhl-gardāni*, una processione con il *nakhl*, struttura in legno riccamente decorata, rappresentante la bara dell'Imam.

La scenografia della rappresentazione *taʿzieh* è minima, rappresentando l'asprezza della pianura desertica di Karbala. Gli attori sono tutti uomini e interpretano anche i ruoli femminili. Gli abiti si caricano di valenze simboliche, attraverso l'uso dei colori: la famiglia dell'Imam indossa il verde, colore dell'islam, mentre gli avversari hanno abiti rossi, simbolo di crudeltà. La voce e i gesti servono a qualificare il carattere dei personaggi. L'elemento fondamentale alla performance del *taʿzieh* è la partecipazione del pubblico, che è pienamente coinvolto in un'atmosfera di potenti emozioni. Uomini e donne che assistono allo spettacolo non sono spettatori passivi, ma, al contrario, rispondono emotivamente, piangendo e battendosi il petto e la fronte. Essi partecipano al dolore e alla sofferenza dell'Imam e del suo seguito. Per gli sciiti Hossein ha lottato per un ideale di giustizia, ha sacrificato la sua vita per i diseredati e gli oppressi. La morte di Hossein, pur essendo avvenuta in momento storico preciso, diviene una tragedia senza tempo, una storia mitica, archetipo del dolore e della sofferenza umana. La comunità che prende parte al dramma si identifica con l'Imam. Il martirio di Hossein, tuttavia, non è solo una storia di sofferenza fine a se stessa. Essa è una storia di salvezza: l'Imam ha sacrificato la propria vita per il bene e la salvezza dell'umanità.

I testi dei *taʿzieh* più elaborati, come quelli del *rowzeh-khāni*, risentono del genere letterario noto come *maqtal* (storia del martirio). Queste performance possono svolgersi, come anche nel caso del *rowzeh-khāni*, anche in edifici ad esse adibiti chiamati *hosseiniyeh* o *tekiyeh*, costruiti in Iran a partire dalla fine del XVIII secolo. Tra i più famosi troviamo il *Tekiyeh dowlat* (*tekiyeh* del governo) costruito nel 1868 da Naser al-Din Shah nei pressi del Palazzo Golestan a Teheran e andato distrutto sotto la dinastia pahlavi.

cavalleria e della nobile virilità, propri del sistema sociale e spirituale del *fotovvat* (Mahjub 1988: 73-75). I principi del *javānmardi* costituiscono uno stile di vita ideale da emulare per i guerrieri (*ʿayyār*) già dal periodo preislamico (Khanlari 1348/1969; Id. 1349/1970; Mahjub 1349/1970; Id. 1350/1971; Ridgeon 2010: 10-22; Hanaway, "ʿAyyār ii: ʿAyyār in Persian Sources," *EIr*), come quelli le cui gesta sono narrate dai contastorie, per esempio Rostam nello *Shāh-nāmeh*, che fungono da modelli di cavalleria e di comportamento (Mahjub 1356/1977; Ridgeon 2018b: 6-7). Essi sono rappresentati nelle narrazioni epiche come «youthful, impetuous, trusting to the point of gullibility, eager for friendship and adventure» (Davis 1992: 110). Sebbene Kashefi consideri i soldati (*sepāhiyān*) e la gente di spada (*ahl-e shamshir*) categorie professionali separate (Kashefi, *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni*, trad. ing. Crook 200: 299-325) da quella della "gente di parole" (*sokhān*) e dello "spettacolo" (*bāzi*) (*ibid*. 337-333), includendoli in un gruppo insieme agli artigiani che usano utensili a manico (*ahl-e qabzeh*) (fabbri, calzolai, sarti, macellai, ecc.), attraverso le storie dei narratori, che hanno perlopiù come protagonisti valorosi guerrieri, le due categorie professionali sono profondamente interconnesse. Le narrazioni epiche dei contastorie, infatti, descrivono attraverso le gesta dei protagonisti, come *Samak-e ʿayyār* nell'omonimo romanzo popolare o Rostam nello *Shāh-nāmeh*, i codici d'onore e di condotta etica, nonché di "virilità", associati all'ambiente della cavalleria, che nelle corporazioni lavorative (artisti, artigiani e guerrieri) si fondono con i temi della pietà alide e con gli ideali mistici. Questi codici di comportamento, secondo Babayan (2002: 175-190, spec. 176), sono rielaborazioni mistiche alidi di tradizioni religiose zoroastriane: le iscrizioni achemenidi di Naqsh-e Rostam fanno riferimento a uomini (in medio-persiano, *mirak*), che, cinti da una cintura di obbedienza, combattono insieme, come lupi in branco, dopo aver prestato giuramento di fedeltà a una casa principesca o a un re. Sono come fratelli (*ʿayyār*) che entrano sul campo di battaglia in nome della verità e della giustizia come

Il *taʿzieh* e il *rowzeh-khāni*, come il *naqqāli*, vengono codificato sotto dinastia safavide e si sviluppano nel XVIII secolo sotto gli Afshar e gli Zand, raggiungendo il loro apice nel XIX secolo sotto la dinastia dei Qajar. I sovrani Pahlavi, al contrario, demonizzano la rappresentazione teatrale religiosa, perché ritenuta antitetica ai principi di modernità di stampo occidentale e ai tentativi di valorizzazione del patrimonio storico-archeologico e antropologico preislamico. Il *taʿzieh* rimane proibito fino a quando l'ultimo scià Mohammad Reza Pahlavi e la moglie, Farah Diba, sostengono una politica di promozione delle arti e tradizioni popolari iraniane. È sotto la Repubblica islamica che il paradigma di Hossein, il martire *par excellence*, è usato per rafforzare l'unità nazionale durante gli otto terribili anni di guerra con l'Iraq (1980-1988).

Sulle celebrazioni del mese di Moharram e in particolare sul *taʿzieh* si vedano Mamnoun 1967; Monchi-Zadeh 1967; Calmard 1979; Id. 1993; Id. 1996; Chelkowski 1979a; Id. 1980; Id. 1984; Id. 1985; Id. 2010a: 271-275; Id., 2010b; Id., "Dasta", *EIr*; Id., "Taʿzia", *EIr*; Riggio 1988; Pinault 1992; Aghaie 1994; Id. 2001; Id. 2004; Id. 2005; Floor 2005: 124-212; Gregorini 2005; Newid 2006: 107-120; Beeman 2011; Rahimi 2012; Nematollahi Mahani 2013; Beyzai 2020 [1959]: 164-218; Collinet 2021.

nei romanzi popolari *Samak-e ʿayyār* e *Vis-o Rāmin*. Sebbene la terminologia usata da Kashefi sia abramitica, la fonte di questo ethos è la cavalleria persiana preislamica (*javānmardi*). Il manuale di Kashifi rivela quanto una varietà di forme di conoscenza mistica nell'ambiente sociale ed economico delle corporazioni si esprime non solo attraverso la coltivazione delle arti marziali e delle varie forme di spettacolo, ma anche attraverso l'ascolto delle storie dei narratori sui dodici Imam o altre figure religiose alidi. Come afferma Babayan: «Singing poetry and tales, taking up arms, crafting a saddle, or playing games were all part of the combat against injustice» (2002: 170). La lotta contro l'ingiustizia e per la verità (*din-e haqq*) rivelata al Profeta e perpetuata da Ali e dalla sua progenie (= Imam), o da altre figure religiose quali Abu Moslem (vedi paragrafo successivo), descritta nelle narrazioni dei contastorie, trova un fondamento nei modelli di comportamento e di etica dei guerrieri epici persiani che combattevano la battaglia cosmica, di zoroastriano modello, della verità contro il male (Iran *versus* Turan). Ali, Hossein e Abu Moslem combattono per la giustizia e per il bene in una battaglia cosmica e universale, i cui valori ideali e virtù cavalleresche (generosità, virilità, umiltà e coraggio) riecheggiano quelle degli eroi della mitologia zoroastriana (Babyan 2002: 175-190; Ridgeon 2018b: 6-7). L'importanza di esercitare tale saggezza attraverso il compimento di buone azioni è centrale in tutta la struttura rituale ed etica di queste confraternite, come emerge nei racconti degli eroici alidi, quali Abu Moslem, e riecheggia il principio zoroastriano di "buoni pensieri, buone parole e buone azioni", centrale per comprendere l'operato degli eroi dello *Shāh-nāmeh* e di altre composizioni epiche e dei *dāstān* (storie).

I *dāstān*, definiti dalla letteratura scientifica come "racconti popolari" (*dāstānhā-ye ʿāmmiāneh*, cfr. Mahjub 1381-1382/2003a: 125-127; Marzolph 1999: 279, 281-283) o "romanzi popolari" (Hanaway 1970; 1971b; 1978), sono ampie narrazioni in prosa con trame molto articolate, che raccontano le avventure eroico-romanzesche dei loro eroi eponimi, di solito entro una cornice islamica (Rubanovich 1998; Id. 2009; Id. 2012: 660-675; Afshari 2021). I *dāstān* sono stati definiti in vario modo dai loro compositori (*jamʿ-āvaranda*, *jamʿ-konanda*): *dāstān*, *revāyat*, *hekāyat* o *qesseh* "racconto, storia"; *ketāb* "libro". La stesura dei *dāstān* iniziò molto probabilmente nell'XI sec. e continuò fino alla seconda metà del XIX sec., mentre la loro diffusione in stampa litografica e tipografica come "libretti popolari" continuò fino al XX secolo (Marzolph 1994b). Questi romanzi erano pensati per essere narrati dai contastorie professionisti, come brillantemente dimostrato da Julia Rubanovich (1998) nel caso dell'*Eskandar-nāmeh*, e, pertanto, la loro funzione è in qualche modo assimilabile ai *tumār* dei *naqqāl* dei secoli XIX e XX secolo.

Come sottolinea William L. Hanaway, questi *dāstān* sono «a rich source for reconstruction of the social history of medieval Persia, a source only beginning to be investigated» (1971b: 140, cfr. Id. 1970; 1971a; "Dāstān-sarāʾī", *EIr*). Tra i personaggi principali di questi romanzi popolari, che si moltiplicheranno nel periodo safavide e che sono molto influenzati dall'epica dello *Shāh-nāmeh* (Rubanovich, *Šāh-nāma* vi. The Šāh-nāma as a Source for Popular Narratives", *EIr*), figurano proprio i guerrieri *ʿayyār* (Khānlari 1346/1968: 1071-1077; Id. 1347/1969; Mahjub 1347/1969; Id. 1348/1970; Zenhari 2014: 52-84; Hanaway, "ʿAyyār ii: ʿAyyār in Persian Sources," *EIr*), tra cui i celebri Mehtar Nesim nell'*Eskandar-nāmeh*, Amr-e Omayya nel *Romuz-e Hamzeh* e nel *Khāvarān-nāmeh*, e Samak nel *Samak-e ʿayyār*. Essi, talvolta, rappresentano gli ideali etici del *javānmardi*, spesso al servizio o al fianco di un re, un principe, un condottiero, ma altre volte sono descritti come figure antistrutturali (lo stesso vale per Rostam nello *Shāh-nāmeh*, definito appunto *Rostam-e dastan* "Rostam imbroglione", cfr. Davis 1999), potremmo dire anticortigiane, e dunque minacce all'ordine pubblico e al potere costituito (Hanaway, "ʿAyyār ii: ʿAyyār in Persian Sources," *EIr*)[50]. Essi, sia uomini che donne, per raggiungere i loro scopi agiscono attraverso l'abilità fisica, il travestimento e/o l'usurpazione di identità, l'uso di droghe che inducono al sonno, l'eloquenza, stratagemmi elaborati e audaci. Nei romani popolari del periodo qajar, come *Amir Arsalān* e *Hossein-e Kord-e Shabestari*, sebbene gli *ʿayyār* siano poco menzionati le loro qualità e ideali continuano a essere descritti.

Tra questi romanzi popolari, esemplare è il caso della composizione *Samak-e ʿayyār* (Mahjub 1339/1960a; Id. 1339/1960b; Khanlari 1338-1344/1959-1967; Id. 1364/1985; Gaillard 1985; Id. 1987; Id., "*Samak-e ʿAyyār*", *EIr*; Bečka 1990; Zenhari 2014; Afshari 2021: 408-413), che ha come protagonista l'*ʿayyār* Samak e che ben descrive l'ambiente di guerrieri eroici, rappresentando «a mine of cultural and social information» (Gaillard "*Samak-e ʿAyyār*", *EIr*). Questo racconto in prosa è originario dell'ambiente dei contastorie professionisti, trasmesso oralmente e poi trascritto intorno al XII secolo, dal compilatore (*jamʿ konandeh*) Faramarz b. Khodadad b. Abd-Allah al-Kateb al-Arrajani, che menziona un certo Sadaqa b. Abi 'l-Qasem di Shiraz, quale narratore del racconto (*ravi-ye qesseh*), da cui sarebbe venuto a conoscenza della storia (Page 1977: 16). Egli decide di intraprendere la compilazione del testo dopo aver

[50] Si veda per esempio nell'*Eskandar-nāmeh-ye haft jeldi* (Storia di Alessandro in sette volumi), proveniente proprio dal mondo dei narratori professionisti, composto o compilato nel periodo safavide da Manuchehr Han Hakim e recitato fino agli anni Sessanta del XX secolo (Afshar 1343/1964; Zakavati Qaraguzlu 1383/2004; Hanaway 1970; Southgate 1978; Yamanaka 2002; Gaillard 2005: 9-87), la figura dell'*ʿayyār* Mehtar Nesim, descritto, in tono umoristico, come un bricconcello che non segue più il codice etico *javānmardi* (si noti che quest'ultimo termine non compare nell'opera).

sentito molti racconti dei maestri che deliziano il cuore (*ostādān-e del-shād*), trovandoli tuttavia tematicamente "incompleti" (*nātamām*). Pertanto, su insistenza di suoi amici (*dustān*), "sistemò, combinò e mise nell'ordine giusto" (*beyārāstam-o darham afkandam-o tartib kardam*) il materiale raccolto (cit. in Rubanovich 2012: 661)[51]. Che la composizione appartenesse al mondo dei narratori è evidente dallo stile. Si tratta di una prosa semplice, vicina alla lingua parlata (con pronunce popolari), a volte adornata con varie tecniche prosodiche, quali prosa in rima e assonanza, e con dispositivi narrativi e retorici come inserzioni di versi, che intensificano la descrizione di scena in cui si esalta la bellezza, le battaglie, il paesaggio; ma anche di panegirici e commenti sulla scena narrata. Inoltre, il testo riporta una serie di annotazioni del compilatore relative alle azioni del narratore durante la performance: egli, rivolgendosi direttamente al pubblico, a volte attraverso uno dei personaggi, gli ricorda che a lui aspetta una ricompensa per il suo lavoro. Queste interruzioni avvengono in momenti ben precisi, come quando una scena stimola chiaramente la curiosità del pubblico e il narratore può così creare un effetto di suspense[52].

Il protagonista è l'*ʿayyār* Samak, che, insieme ai suoi compagni artigiani, aiuta in maniera decisiva il principe Khorshid-shah, unico figlio di Marzban-shah, re di Aleppo. Il principe, infatti, nel corso di un misterioso incontro si innamora di Mah-pari, figlia del re Faqfur di Chin.

[51] È possibile ipotizzare che questi compilatori siano persone colte che, disapprovando le diverse varianti delle storie trasmesse oralmente, considerate come distorsioni, decidono di metterle per iscritto. Questo sembra il caso del narratore professionista Mohammad-e Biqami, compilatore del *Firuzshāh-nāmeh* (La storia di Firuzshah) (Safa 1339-1341/1960-1962; Hanaway 1974; 2021: 413-419). Biqami, probabilmente specializzato nel *Firuzshāh-nāmeh*, compila quest'opera nel 1483 (Hanaway 1974: 20) per distribuirla innanzitutto a colleghi (*barādarān*, lett. "fratelli"), definiti la "gente di parola" (*ahl-e sokhan*) o "esperti di parola" (*dānandagān-e sokhan*), fornendo loro un manuale che potesse essere utilizzato nella formazione professionale degli apprendisti (Rubanovich 2012: 663-664). Si noti che la "gente di parola" (*ahl-e sokhan*) è una di quelle corporazioni, legate agli ambienti sufi, descritte da Kashefi nel *Fotovvat-e nāmeh-ye soltāni*.

[52] Questo stile è evidente anche nelle avventure del sovrano safavide Esmail (Wood 2019), provenienti dall'ambiente dei contastorie e datate al periodo safavide appunto, ma che circolano in forma scritta fino al XIX secolo. Le storie sono narrate in un persiano non formale sia da un punto di vista espressivo che grammaticale, si trovano innumerevoli formule verbali usate per cambiare la scena, come "ascolta due parole su …", "ma non abbiamo parlato di…" e "sentirai parlare di…". Il narratore usa anche occasionalmente espressioni e proverbi popolari. Anche gli insulti ai nemici dei Safavidi testimoniano una tradizione popolare: essi sono definiti come *sag* "cane", *nāmard* "codardo", *nāpāk* "sporco/impuro" e *harāmzādeh* "bastardo". Troviamo un repertorio standardizzato di frasi e immagini più volte usate in tutto il testo in maniera ripetitiva (cfr. Ong 1986 [1982]: 68-70) per descrivere alcuni personaggi o le gesta dell'eroe, di solito, ma non sempre, Esmail, che biforca il suo nemico dallo scalpo alla sella con un potente colpo di spada. Caratteristica delle narrazioni dei narratori è la recitazione in alcuni passaggi delle storie di versi poetici, intesi a dimostrare la prodezza del performer, a guadagnarsi il rispetto del pubblico e ad abbellire la narrazione. I manoscritti successivi iniziano con un'invocazione ai "narratori di storie e ai trasmettitori di storie e ai pappagalli masticatori di zucchero dei bei discorsi", incipit piuttosto comune nei racconti popolari del XIX secolo come *Hossein-e Kord* e *Amir Arsalān* (Wood 2019: xiii-xvi, cfr. Marzolph 1999: 287).

Samak e il principe si incontrano dopo che il fratello di Khorshid-shah, Farrokh-ruz, viene imprigionato al posto del primo dalla nutrice di Mah-pari, una strega, che lo aveva sottoposto a tre prove per permettergli di sposare la principessa, l'ultima delle quali era rappresentata da un indovinello insolubile. Il principe di Aleppo fa la conoscenza di Shoqal-e pil-zur, comandante della città di Chin e capo di un gruppo di *ʿayyār*. Quest'ultimo è il padre adottivo di Samak. L'abnegazione di Farrokh-ruz è interpretata come espressione della più alta forma di magnanimità e di nobiltà di comportamento (*javānmardi*), e per questa ragione Shoqal e i suoi uomini entrano al servizio del principe, che riesce a liberare il fratello mentre Samak pugnala a morte la nutrice. Così prende avvio la complessa e articolata trama della composizione, un susseguirsi con ritmo veloce di innumerevoli avventure, spesso in ambientazioni favolose, con numerosi personaggi, che costantemente vengono introdotti nella narrazione, tra le quali rapimenti, catture, liberazioni, fughe, missioni, combattimenti e battaglie, alleanze, tradimenti, vendette e storie d'amore, dibattiti a corte, incontri con fate (*pari*) e altri esseri sovrannaturali, ecc. La storia rappresenta la figura di un *ʿayyār* esemplare in azione dotato di coraggio, generosità e senso di fraternità, secondo il codice *javānmardi* tipico delle corporazioni.

Emergono nell'opera due principi importanti del codice *fotovvat*: il mantenimento di un segreto (*rāz pushidan, serr negāh dāshtan*) e la richiesta di protezione e la sua concessione (*zenhār khāstan*, *zenhār dādan*). Per esempio, quando gli *ʿayyār* sono costretti a scappare da Chin, essi trovano soccorso e ospitalità presso un potente comandante di una valle che è un perfetto *javānmard*, il che porta il sovrano di Chin a dare in sposa la figlia a Khorshid-shah. Gli *ʿayyār*, spesso descritti in gruppo, prestano un giuramento di fedeltà, formando così una confraternita, il cui rito consiste nel bere un calice di vino alla salute di una persona ammirata (*shādi khordan*). La storia mostra non solo la rete di solidarietà tra gli *ʿayyār*, ma anche quella tra costoro e la popolazione. Essi, infatti, quando guidati dalla loro coscienza, spesso si oppongono all'autorità, rubando ai ricchi e riparando i torti fatti ai poveri. I protagonisti di quest'opera sono persone che provengono dalle corporazioni lavorative, perlopiù artigiani e commercianti, che uniscono le loro armi in un cameratismo etico, attraverso un percorso fisico e spirituale che li trasformerà in guerrieri professionisti (*ʿayyār pisheh*). Il loro capo, Samak, incarna il guerriero perfetto, tanto che la sua reputazione lo precede: ovunque egli vada ha innumerevoli ammiratori provenienti dai bazar. Le azioni degli *ʿayyār* e dei *javānmard* sono improntate al coraggio, generosità, umiltà e lealtà, qualità che li portano a combatte per il re Khorshid-shah, raffigurato come un principe ideale: bello, erudito, forte e saggio. Khorshid-shah significa "il re del sole", in quanto, ci racconta la storia, la sua nascita avvenne in concomitanza con il sorgere del sole. Samak e i suoi compagni combattono per un principe

esemplare che possiede la gloria divina (*farr*) simboleggiata dalla luce del sole, di origine zoroastriana. L'opera, pertanto, conserva la memoria della cavalleria preislamica e dei suoi valori, riattualizzandola continuamente per mezzo della performance del narratore.

Altre narrazioni attribuiscono all'Imam Ali poteri soprannaturali già posseduti dagli eroi iraniani come Rostam (Soroudi 1980)[53]. Per esempio, il *Khāvarān-nāmeh*, composto in metro *motaqāreb* (circa 22.500 versi) nel 1426-1427 da Mohammad b. Hosam-al-Din b. Hasan b. Shams-al-Din Mohammad, noto come Ibn Hosam Khafi o Khusfi, narra le gesta eroiche di Ali e dei suoi compagni (Calasso 1973-1974; Id. 1979; Id. 1980; Rubanovich "*Ḵāvarān-nāma*", *EIr*). La storia inizia con il Profeta che parte per un pellegrinaggio (*ziārat*) alle tombe dei giusti e lascia i suoi compagni (chiamati *yārān*) nella moschea di Yatreb. Nasce un'intensa controversia tra loro, in particolare Omar, Amr b. Madikareb, Sad-e Waqqas, Malek-e Ajdar, e Abul-Meḥjan, su chi possa essere chiamato il campione-guerriero (*mard*). Dopo la discussione-scontro, al calar della notte, Abul-Meḥjan e Sad-e Waqqas, umiliati e oltraggiati da Omar, lasciano la città, ciascuno di propria iniziativa. Si incontrano per caso e decidono di non tornare finché, attraverso imprese di virilità e valore, non riusciranno a ripulire i loro nomi dal disonore che hanno subito. Da qui in poi la trama diventa elaborata e si dirama in numerose storie: Ali (chiamato Heidar "leone" in tutta l'epopea) scopre l'improvvisa scomparsa dei due e va alla loro ricerca; a sua volta, Malek-e Ajdar, spinto dal Profeta, parte alla ricerca di Ali; mentre l'*ʿayyār* Amr-e Omayya si mette in viaggio per salvarli tutti. Da qui in poi si svolge un racconto eroico-avventuroso nello spazio immaginario di Khavar-zamin (Terre d'Oriente) e Maqreb-zamin (Terre dell'Occidente), in cui si trovano specifiche fortezze ciascuna governata da un re infedele, che viene sconfitto dagli eroi musulmani, guidati da Ali, insieme ai trucchi dell'*ʿayyār* Amr-e Omayya. Dopo tutte queste imprese, l'Oriente infedele entra nel regno dell'islam e i compagni tornano a Yatreb, accolti da Mohammad, Fatemeh, Hossein, Hasan e tutta la devota comunità musulmana. Da una situazione di crisi iniziale che aveva fatto vacillare l'unità della comunità musulmana (*umma*), a causa dell'azione di Omar (descritto negativamente in un'ottica alide), grazie alle fatiche degli eroi essa è riconciliata. La trama è ricca di storie avventurose e romanzesche, in cui gli eroi prevalgono su creature demoniache e fantastiche, come lupi monocorni o formiche gigantesche, risolvono artefici magici, conquistano il cuore di dame bellicose. Tra le varie avventure, Ali combatte contro i demoni, prerogativa di Rostam (si veda l'episodio della sua lotta con il Div-e sefid "Demone bianco"), solleva le porte di Khaybar, qualcosa che nemmeno cento uomini potevano fare, è catapultato da un cannone in una fortezza

[53] Sui temi eroici nella tradizione letteraria islamica, compresa quella persiana, si vedano Renard 1985 e 1993.

protetta da cinquemila uomini e che da solo la conquista (Jafarian 1376/1997: 118-119). Egli è certamente il campione supremo dell'epopea: è un guerriero invincibile che combatte senza paura ogni sorta di infedeli, convertendo interi eserciti all'islam; è un infallibile salvatore dei suoi compagni e un restauratore della giustizia terrena. Egli incarna le caratteristiche del perfetto guerriero musulmano (*qāzi*) e i valori del *javānmardi* (cfr. Calasso 1979: 391). Infatti, l'opera, è stilisticamente (metro) e tematicamente (temi e linguaggio) modellata sullo *Shāh-nāmeh* (Melville 2006; Shahbazi – Malek Tabet 1393/2014: 97-100, 103-105; Shani 2015; Rubanovich "*Ḵāvarān-nāma*", *EIr*), ma anche sull'epica post-ferdowsiana (Gazerani 2015: 197-208; Hämeen-Anttila 2018: 168-173), compresi il *Garshāsp-nāmeh*, il *Bahman-nāmeh*, il *Borzu-nāmeh* e il *Farāmarz-nāmeh* (Calasso 1979: 392-93; van Zutphen 2014: 62-132), nonché sulla letteratura araba sciita (si veda il genere *maqāzi*) e sulle performance dei *manāqeb-khān* nei bazar o nella assemblee religiose (Shani 2015). Soprattutto, in riferimento alle azione miracolose e alle prodezze degli *ʿayyār*, l'opera risente dell'influenza dei *dāstān* popolari in prosa, come il *Samak-e ʿayyār*, il *Firuzshāh-nāmeh*, anch'esso datato al XV secolo, e lo *Hamzeh-nāmeh* (si vedano i frequenti riferimenti a Hamzeh, zio del Profeta, e alle sue gesta eroiche) (Calasso 1979: 442-448 e n. 136): la preparazione alla battaglia, con descrizione dettagliata dell'equipaggiamento degli eroi; un singolo combattimento tra campioni nemici preceduto dalla tradizionale vanteria (*rajaz-khāni*); l'eroe travestito (più spesso da mercante) penetra nelle roccaforti dei nemici; la guarigione miracolosa; l'eroe che sposa una donna che proviene da un ambiente etnico straniero, solitamente ostile, ecc. (Behnamfar – Khosravi 1391/2013; Calasso 1979: 400, 433-435; Rubanovich "*Ḵāvarān-nāma*", *EIr*). Queste tradizioni epico-cavalleresche sono però inserite all'interno di una narrazione incentrata sui temi dell'islam, della famiglia del Profeta e del *jihād* contro i non musulmani. A motivi epico-avventurosi è attribuito un significato religioso: nei momenti di difficoltà l'esercito musulmano è aiutato dall'intervento miracoloso del Profeta o di Gabriele, mentre gli idolatri cercano – solitamente invano – l'aiuto di Lat e Manat. All'Imam Ali, con il suo mulo/stallone Doldol e la spada Dul-Faqar, sono conferiti poteri fisici soprannaturali simili a quelli di Rostam; a Doldol viene concessa una natura quasi umana, come nel caso del cavallo di Rostam, Rakhsh. Non manca un tocco mistico nell'opera: l'autore incontra Ferdowsi in sogno, vestito con il mantello sufi, che cammina in un giardino che ricorda il Paradiso. Egli loda la poesia di Ferdowsi, percepito come un *morshed*, lo stringe al suo petto e trascorre un po' di tempo con la testa appoggiata sulle spalle del grande poeta (similmente alla trasmissione in ambito sufi, dal maestro al discepolo, della *baraka*, segno distintivo della grazia divina). In quanto epica religiosa, il *Khāvarān-nāmeh* rappresenta la crescente confluenza dello sciismo popolare con

«the pervasive currents of muscular or "engagé" mysticism on the eve of the Safavid period» (Melville 2006: 223), intriso della tradizione epica-cavalleresca.

Le narrazioni tratte da questa composizione poetica vengono poi rese in prosa e narrate dai *qesseh-khān* e *naqqāl* e fatte circolare come litografie tra la fine del XIX e gli inizi del XX sec., intitolate *Khāvar-nāmeh* (p. es., quella conservata nel *Ketāb-khāneh-ye Jāmeʿa-ye Otmānia*, 1892, nella grafia di Mirza Mohammad Malek, 88 pagine, 12 illustrazioni) o *Khāvar-zamin-nāmeh* (p. es., *Khāvar-zamin-nāmeh al-maʿruf fārsi jang-nāmeh-ye Hazrat-e Ali al-Mortazā*, 1919, realizzato a Kabul su ordine di Haji Faqir Mohammad del Bazar dei Contastorie [*bāzār-e qesseh-khāni*] di Peshawar; 136 pagine, 3 illustrazioni). Le versioni in prosa riassumono la linea narrativa principale dell'epopea di Ibn Hosam, sebbene con molte alterazioni di dettagli e lacune. Esse differiscano poco l'una dall'altra e rivelano un uso abbondante di marcatori discorsivi che facilitano la segmentazione della narrazione e segni di interazione "narratore-pubblico" (Rubanovich 2012: 666-669, 671-674), prove chiari del fatto che venivano utilizzate dai narratori professionisti come *tumār* (Marzolph 1994b: 47-48, XVII; 2001: 247-248, 168).

2. Il periodo safavide. Il caffè e lo sciismo duodecimano

2.1. Il caffè e le arti di narrazione orale

La vera fioritura del *naqqāli* avviene sotto i Safavidi, dinastia-confraternita mistica etnicamente e linguisticamente turca, originaria dell'Azerbaigian iraniano, che governò l'Iran tra il 1501 e il 1736, nota per aver imposto come religione di stato lo sciismo duodecimano[54]. Il termine *naqqāl* (e *naqqāli*) appare in questo periodo, a testimonianza dell'istituzione di questa arte proprio in un'epoca fondamentale per la storia del Paese. Altri nomi sono utilizzati per qualificare i narratori safavidi: *qesseh-khān*, *daftar-khān*, *maʿrakeh-gir*. Proprio i *naqqāl* ancora in attività oggi sostengono all'unisono che l'arte del *naqqāli* ha avuto origine nel XVI sec.

All'inizio del XVII secolo è il caffè (*qahveh-khāneh*, lett. "case del caffè") ad affermarsi come centro di intrattenimento privilegiato per la classe nobiliare e le persone comuni. L'introduzione dei caffè segna, come afferma Matthee (1994: 31), «a qualitative difference in

[54] Sulla storia dell'Iran durante la dinastia safavide si veda Savary 1965; 1971; Id. 1980; Melville 1996; Roemer 1996; Reid 2000. Sul rapporto tra sciismo e potere statale sotto i Safavidi si veda Aubin J. 1970; Mazzaoui 1972; Id. 1990; Nasr 1974; Id. 1986; Arjomand 1984; id. 1988; Bello 1984; Roemer 1990; Babayan 1994; Turner C. 2000; Ishraqi 2003; Abisaab 2004; Mitchell 2009; Moazzen 2016; Id. 2018.

patterns of entertainment and leisure», non solo per l'élite, ma anche per la popolazione, visto che gli unici luoghi di convivialità erano prima rappresentati dalla moschea e dalla taverna, quest'ultima non consigliata a pii devoti musulmani. Il caffè rappresenta un luogo di incontro, aperto dal mattino fino a tarda notte, per artisti e poeti, musicisti e intrattenitori, artigiani e mercanti, chierici e studenti, e dervisci. Questi spazi urbani, per lo più omosociali, sono luogo di convivialità, prima o dopo il lavoro o la preghiera, dove poter stare insieme, discutere, venire a conoscenza delle notizie e dei pettegolezzi che circolano nel bazar, giocare, assistere alle narrazioni del *naqqāl*, ascoltare la recitazione dello *Shāh-nāmeh* e di altre composizioni epiche, e partecipare alle elegie recitate dai *rowzeh-khān*. Un circolo ricreativo dove potersi rilassare dopo una giornata trascorsa al bazar, sorseggiando del caffè (successivamente del tè)[55], grazie anche all'estetica rilassante del luogo, con una vasca da cui zampilla acqua, i dipinti che ne decorano le pareti, il fumo delle pipe ad acqua (e in alcuni casi dell'oppio) che ne invade le stanze (Matthee 2005: 162-163, 165; Ajand 2006: 199-203; Oliaei 2010: 79-85). La convivialità trova nel periodo safavide uno spazio permanente, che ne aumentava l'intensità e l'influenza.

Sebbene la data esatta della comparsa del caffè in Iran non sia chiara – esso doveva apparire per la prima volta sotto il regno di Tahmasp I – sappiamo che al tempo di re Abbas II (1642-1666), i caffè erano abbastanza comuni, specialmente nella capitale Esfahan lungo il lato nord della piazza principale, la Meidan-e Naqsh-e Jahan. Rudi Matthee (1994) sostiene che la prima costruzione sistematica di caffè ha avuto luogo nei primi anni del 1600, poco dopo il 1603-1604, quando la *meidan* principale entrò nella sua seconda e ultima fase di costruzione.

Il caffè è una sorta un circolo d'intrattenimento[56] per diversi gruppi di persone, specialmente i letterati e l'aristocrazia. Finanziati dallo stato, i caffè di Esfahan sono uno dei principali luoghi in cui il sovrano si rappresenta e interagisce con il pubblico cosmopolita della città. Il sovrano Abbas II era solito frequentare i caffè, dove occasionalmente intratteneva alcuni dei suoi dignitari stranieri e partecipava alle accese dispute letterari che vi avevano luogo. Sebbene lo spazio dei caffè fungesse da palcoscenico per il potere regale, esso non era semplicemente un luogo di rappresentazione della regalità, ma, come si vedrà (cap. 2 par. 2.5), altresì fucina di varie forme di sovversione culturale e di dissenso politico. Il caffè apre così una nuova arena di vita pubblica safavide che opera, sia urbanisticamente che socialmente, tra la sfera dell'autorità

[55] In Iran il tè ha sostituito il caffè come bevanda più popolare alla fine del XIX secolo, ciononostante il termine *qahveh-khāneh* (lett. "case del caffè") è ancora usato per indicare il *chāi-khāneh* (lett. "la casa del tè"), dove oltre a bere il tè, è possibile fumare le pipe ad acqua, consumare bevande analcoliche e pasti veloci. Per uno studio del graduale passaggio dal consumo del caffè a quello del tè nel periodo post-safavide si veda Matthee 1996: 202-207.
[56] Sul rapporto tra svago, lavoro e gioco in relazione ai drammi sociali e alle forme drammatiche liminoidi si veda Turner V. 1986 [1982]: 64-81.

reale e quella della popolazione. In quanto istituzioni pubbliche sponsorizzate dallo stato, eretti all'interno di un più vasto programma di ricostruzione della città safavide, i caffè sono spazi volti a mediare, come gli ospizi, le mense per i poveri, le istituzioni caritatevoli, tra l'élite al potere e i sudditi (Emami F. 2016).

Il caffè è nel periodo safavide un vero e proprio centro letterario-culturale, dove oltre al sovrano, si riunivano gli aristocratici, i notabili, nonché i poeti e gli artisti per trascorre il tempo, per prendere parte a discussioni letterarie e per ascoltare poesie e racconti. Uno degli scopi principali del caffè, oggi come allora, è l'intrattenimento del pubblico, sia esso aristocratico e letterario (come nel passato) o più socialmente differenziato (come era nel XX secolo). Era pertanto interesse dei proprietari dei caffè impiegare abili intrattenitori per attirare più clientela possibile: *naqqāl e Shāh-nāmeh-khān* famosi erano molto ricercati in quanto tendevano a formare un pubblico fedele e stabile poiché raccontavano o recitavano una lunga e avvincente storia in forma seriale (Dustkhah 1345/1966: 75). Pertanto, l'intrattenimento nei caffè si basa, oltre che sulla recitazione di poesie di autori noti, sui racconti dei *naqqāl*, non solo di carattere epico-eroico preislamico, ma anche relativo alle gesta eroiche di figure religiose, quali i dodici Imam. Generalmente, i contastorie stanno in piedi su uno palco (*sardam*) in mezzo al pubblico intento a sorseggiare caffè o tè, fumare pipe ad acqua (*qalyān*)[57] e a parlare, e recitano/narrano tenendo in mano un corto bastone. Si tratta di elementi che ritroviamo ancora oggi tra i *naqqāl*. Infatti, ciò che accomuna architettonicamente i caffè del periodo, nonostante una grande diversità tipologica (Emami F. 2016), è proprio uno spazio centrale o laterale con piattaforme rialzate dove si esibisce il contastorie e attorno al quale si siede il pubblico, come confermato anche dalle fonti dei viaggiatori stranieri (Fryer 1909-1915 III: 34, Tavernier 1685: 154; du Mans 1890: 214). Questa struttura, che secondo i visitatori stranieri assomiglia ai teatri europei, non è solo la più adatta ad assistere a spettacoli e ascoltare i contastorie, ma fornisce allo stesso uno spazio intimo per socializzare. A tal proposito scrive lo storico iraniano Falsafi che ha dedicato una serie di studi sulla storia dei caffè iraniani:

> Durante il regno di Shāh 'Abbās (1557-1629) nacquero in molte città iraniane, ma soprattutto a Qazvin e Isfahan, tanti dei cosidetti *qahveh-khāneh* (case del caffè), in cui persone di varia provenienza sociale ed economica ci passavano il proprio tempo in compagnia di amici e conoscenti. Là si dedicavano a vari gioghi e ai *monāzeri* (tenzone) di poesia, ascoltavano le letture dello Shāh-nāmeh e di altri racconti o assistevano a danze, giochi e divertimenti. Declamare lo Shāh-nāmeh non era compito facile

[57] Sull'uso del tabacco in Iran si veda Floor 2002; Matthee 2005: 117-143; sulle pipe e quelle ad acqua Semsar 1971; sul consumo di caffè nel Vicino Oriente medievale si veda Hattox 1985; per l'Iran Matthee 1994; Id. 1995; Id. 2005: 144-174; Al-e Dawud, "Coffee", *EIr*. Sul consumo del tè in epoca qajar Floor 2004.

> e chi se ne occupava era solitamente poeta e letterato. Lo stesso Shāh ‘Abbās amava molto lo Shāh-nāmeh e alla sua corte i poeti dalla bella voce e conoscitori del libro avevano l’incarico di leggerlo. Fra loro possiamo ricordare ‘Abd al-Razzāq Qazvini il calligrafo il quale veniva pagato ben trecento *toman* all’anno […]. E sempre nei *qahveh-khāneh* raccontavano le gesta di ‘Ali o alcune parabole religiose. I poeti, i *maddāh* [elegiatori] e *naqqāl*, stavano al centro sopra un piano rialzato o su uno sgabello e cantavano poesie e racconti di vario genere. Muovevano un bastone che portavano sempre appresso, utilizzandolo per vari scopi e in modi particolari [Falsafi 1333/1954: 261, 265-266, cit in Beyzai 2020 [1959]: 113-114][58]

Come si accennava sopra, i dignitari e ospiti stranieri in visita venivano intrattenuti in compagnia del sovrano ai caffè. Tra questi, Adam Olearius, pseudonimo di Adam Oehlschlaeger, che visitò l’Iran tra il 1631-1632, ci descrive le diverse forme di intrattenimento che erano disponibili presso la piazza principale di Esfahan, la capitale dell’impero. Vicino al bazar c’erano case che offrivano bevande alcoliche e ragazzi che ballavano, ma anche case da tè (*Tzai Chattai chane*) che servivano tè e dove gli uomini giocavano a scacchi. Così il dignatario descrive il caffè:

> Kahweh chane is ein Krug/in welchem die Tabacksmaucher und Kahweh Wassertrincker sich finden lassen. In solchen drenen Krugen finden sich auch Poeten und Historici/welche ich mitten im Gemache auff hohen Stulen sitzen gesehen/und allerhand Historien/Fabeln und erdichtete Dinge erzehlenhoren. Im erzehlen phantasiren sie mit einem Stocklein/gleich die so aus den Taschen spielen.
>
> Il caffè è una locanda in cui si trovano fumatori e bevitori di caffè. In tali negozi si trovano anche poeti e storici che ho visto seduti su alti sgabelli e li ho sentiti raccontare leggende, favole e cose fantastiche. Mentre narrano gesticolano con un piccolo bastone come prestigiatori. [Olearius 1971 (1656): 558]

Olearius ci conferma una caratteristica fondamentale dell’arte di narrazione: l’uso di sgabelli e del bastone da parte del narratore. Egli, inoltre, sottolinea la vicinanza di questi centri di intrattenimento al bazar della città, proprio come nel XX secolo. Olearius ci informa anche di un narratore legato a un khan (governatore) locale: vicino alla città di Ardabil, egli e il suo gruppo furono chiamati a salutare il khan locale e altri notabili all’inizio della festa di

[58] Per una storia dei caffè e più in generale sulla sua funzione si vedano, oltre a Falsafi 1333/1954, anche Khosravi K. 1341/1962I; Falsafi 1342/1963; Bolukbashi 1375/1996; Goushegir 1997; Tajbakhsh 1378/1999: 285-286; Floor 2000: 140-143; Babayan 2002: 439-473; Al-e Dawud, “Coffeehouse”, *EIr*.

Capodanno (Nowruz). Tra loro al tavolo vi era un contastorie (*Kasiechuan*) che assisteva il governatore.

Mirza Mohammad Taher Nasrabadi, nel suo *Tazkereh-ye Nasrābādi*, una compilazione di brevi note biografiche su circa mille poeti del periodo safavide composta nel XVII secolo, ci informa della frequentazione dei caffè da parte di scià Abbas, il quale si intratteneva con poeti e intellettuali mostrando nei loro confronti grande rispetto. Il letterato Nasrabadi, tuttavia, non ci informa nella sua opera di narratori *naqqāl* legati alla corte dei re safavidi, menziona però alcune persone che si guadagnavano da vivere intrattenendo il re, come Molla Bikhodi Jonabadi, il quale in quanto eccellente recitatore delle storie dello *Shāh-nāmeh* si esibiva per lo scià Abbas (*Shāhnāmeh-khāni bālā dast* [...] *dar majles-e Shah ʿAbbās māzi khānd*) (Page 1977: 21): «Mollā Bikhodi Jonābadi era uno *Shāh-nāmeh-khān* altolocato che una volta, leggendo ʻAbbās Māzi alla corte di Shāh ʻAbbās, lo rallegrò così tanto da ottenere in dono da questi ben quaranta *toman*. Egli disse al re: "Non posso nascondere la mia vista e pertanto mi dovete uccidere una volta finita le cerimonia".[59] Queste parole piacquero molto a Shāh ʻAbbās che lo risparmiò» (Mirza Mohammad Taher Nasrabadi, *Tazkereh-ye Nasrābādi* = Dastgerdi 1317/1938: 307, cit. in Beyzai 2020 [1959]: 155).

Eskandar Beik Torkaman, segretario speciale e consigliere della corte safavide sotto scià Abbas, nel suo libro sulla storia della dinastia safavide, *Tārikh-e Ālamārā-ye Abbāsi*, cita i nomi di alcuni narratori e *Shāh-nāmeh-khān* del tempo: «Erano tanti i contastorie e gli *Shāh-nāmeh-khān,* ma io ne menzionerò solo due o tre: Mowlana Heidar fu un contastorie (*qesseh-khān*) senza pari nella sua arte; era un bravo contastorie anche Mowlana Khorshid Esfahani ma non quanto Heidar; Mowlana Fathi, il fratello del precedente, un ineguagliabile *Shāh-nāmeh-khān* la cui voce unica, pur mantenendo intatta tutta la sua qualità, era udibile senza alcuna esagerazione per diverse miglia di distanza» (Eskandar Beik Torkaman, *Tārikh-e Ālamārā-ye Abbāsi*, = Afshar 1349/1971: I, 191, cit. in Floor 2005: 90). Sembra proprio che la recitazione dello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi sia iniziata sotto Abbas I.

Nella stessa opera, Eskandar Beik Torkaman parla di un certo Hafez Jalajel, esperto nel canto e nell'arte poco chiara del *guyandegi* (raccontare), che molto probabilmente è un altro termine per indicare i narratori o far riferimento a quei professionisti contastorie, gli *hikāyat-guy*, menzionati da Kashefi nel periodo timuride o i *qesseh-gu* di cui abbiamo già parlato: «Hāfez Jalājel era un maestro nel canto e nel *guyandegi*, e fu il più bravo di tutti in tali mestieri. Egli ottenne privilegi e rinomanza presso la corte di Ismāʿil Shāh. Intonò i suoi ultimi canti a Qazvin,

[59] Beyzai (2020 [1959]: 114) interpreta la frase del *mollā* come un riferimento alla vista delle donne nell'harem.

dove morì […]. *Khānandegi* (cantare) e la specialità delle genti di Khorasan, e *guyandegi* quella degli abitanti dell'Iraq» (Eskandar Beik Torkaman, *Tārikh-e Ālamārā-ye Abbāsi* = Afshar 1349/1971: I, 190, cit. in Beyzai 2020 [1959]: 115).

Poiché il pubblico dei caffè non era solo costituito dalla nobiltà e dai membri della corte regale, ma anche in alcuni contesti dalle classi popolari, i temi narrati durante le performance iniziano a fondere le tradizioni cortigiane con forme più popolari di narrazioni. L'abilità del narratore risiede, dunque, nella sua capacità di passare da un registro all'altro con facilità a seconda del pubblico che assiste al suo spettacolo, in modo che esso sia apprezzato sia dagli abitanti delle città che circolano attorno al bazar, che dalla classe aristocratica che spesso riccamente li ricompensava. L'arte di narrazione del *naqqāl* a partire dal periodo safavide inizia ad uscire dalle mura di corte, dove nei secoli precedenti costituiva una delle forme di intrattenimento e di educazione, per entrare entro le mura dei caffè, dove, oltre al pubblico aristocratico che continua a persistere, incontra un nuovo bacino di audience: quello delle classi di lavoratori (artigiani, commercianti, ecc.) che gravitano attorno al bazar, centro nevralgico della città. Per esempio, Mirza Mohammad Taher Nasrabadi, nella sua opera sopracitata, menziona anche un derviscio, Molla Momen da Kashan, noto come Yekeh Savar, che era solito recitare lo *Shāh-nāmeh* nelle *qahveh-khāneh*: «Mollā Mo'men, grande cavaliere e forse originario di Kashan, era strano nell'aspetto e nei modi di fare; indossando tunica e turbante, si recava al *qahveh-khāneh* e vi leggeva lo *Shāh-nāmeh* con grande precisione e maestria. Egli di quel che guadagnava prendeva solo lo stretto necessario e il resto lo donava ai dervisci bisognosi» (Mirza Mohammad Taher Nasrabadi, *Tazkereh-ye Nasrābādi* = Dastgerdi 1317/1938: 147, cit. in Beyzai 2020 [1959]: 114). Nasrabadi ci informa di altri esperti *Shāh-nāmeh-khān* del periodo safavide:

> Moqimā-ye Zarkesh della città di Rasht ben conosceva la metrica e la poesia antica. All'inizio seguì le orme del padre nel *Shāh-nāmeh-khāni*, ma poi si dedicò completamente al *zar-keshi*[60] […]. Mirzā Mohammad detto il Fārs e forse originario di Bunawāt, fu uno dei tre fratelli – allievi prediletti di Mirzā Malek Mashreqi – e dopo la morte di quest'ultimo lo sostituì nel cantare il racconto di *Hamzeh* nei *qahveh-khāneh* […]. Mir Zahir, proveniente da un villaggio di pescatori nella zona di Astarabad, seguì per breve tempo gli studi scolastici. Beveva abbondantemente il succo di oppio (*koknar*) ed era molto povero. Faceva il *qesseh-khān* (contastorie) nelle case dell'oppio (*koknar-khāneh*). [Mirza Mohammad Taher Nasrabadi, *Tazkereh-ye Nasrābādi* = Dastgerdi 1317/1938: 379, 401, 414, cit. in Beyzai 2020 [1959]: 115]

[60] L'arte di tessitura di fili d'oro o d'argento sulla seta o su altre stoffe pregiate.

Come si è visto, nel periodo safavide, se da una parte i narratori continuano a esibirsi a corte davanti ai governanti, in particolare durante il regno di scià Abbas, spesso durante i banchetti per intrattenere gli ospiti, dall'altra sempre un numero maggiore di contastorie inizia a intrattenere il popolo nei caffè, divenuto proprio in quel periodo un circolo ricreativo e culturale di grande importanza (e così resterà almeno fino alla prima metà del XX secolo), o nelle case dove si consuma l'oppio.

Anche il repertorio narrativo, come vedremo nel capitolo successivo, subisce importanti trasformazioni: i temi epici vengono inglobati in narrazioni popolari, che a quel tempo iniziano a moltiplicarsi, riguardanti spesso storie di figure e avvenimenti religiosi. La componente islamica nella narrazione, già presente nei secoli precedenti (si veda la composizione dell'*Abu Moslem-nāmeh* composta sotto il sovrano Mahmud di Ghazna), diviene elemento centrale nella narrazione dei contastorie quale strumento propagandistico dei sovrani safavidi: si moltiplicano i temi religiosi, dall'elegie degli Imam sciiti (*maddah*), all'esaltazione delle gesta di eroi musulmani, come Abu Moslem o Hamzeh. Infatti, con l'affermazione dello sciismo duodecimano come religione di stato in Iran da parte dei sovrani safavidi, le elegie e le lamentazioni, così come il racconto di storie religiose, diventano elementi centrali della diffusione dello sciismo e del suo apparato rituale. L'esigenza di diffusione delle dottrine e della fede sciita porta, sul piano delle arti di narrazione, all'emerge di un genere performativo specializzato caratterizzato da orazioni funebri ed elegie degli eroi di Karbala, noto come *rowzeh-khāni*, che deve essere inteso come uno sviluppo, arricchitosi dei contributi di altre arti narrative, come il *naqqāli*, dei canti chiamati *qasideh* dei *monāqeb-khān* o *monāqebi* (lett. "coloro che elogiano le qualità") dei periodi buwayhide e selgiuchide. Queste elegie venivano, e lo sono ancora oggi, recitate durante le ceremonie luttuose dell'Ashura per commemorare la tragica esperienza (*mosībat*) del terzo Imam Hossein e dei suoi seguaci a Karbala, in stretta connessione con la rappresentazione drammatica nota come *taʿziyeh*. Le composizioni del *rowzeh-khāni* trovano la loro fonte stilistica e contenutistica nel periodo safavide nell'opera di Kashefi *Rowzat al-shohadāʾ* "Il giardino dei martiri" (Ramazani 1334/1955), un martirologio della famiglia di Ali in dieci capitoli composto nel 1502-1503, e successivamente nel XVIII e XIX secolo anche da numerosi altri lavori simili, tra cui *Asrār al-shahādat* "I segreti del martirio" di Sarbaz Burujirdi, *Hamleh-ye heidariyyeh* "L'attacco del Leone (= Ali)" di Molla Baman-Ali e *Tufān al-bokā* "Il diluvio di lacrime" di Jowhari (Marzolph 2001a: 25‑26; Budhari 1390/2011). Fondamentali durante la performance del *rowzeh-khān* sono il linguaggio del corpo, la tonalità della voce e le espressioni facciali, che permettono al narratore di coinvolgere il pubblico e creare una forte empatia con le vicende narrate. Tale *pathos* è espresso dal pubblico

attraverso il pianto, le percosse sul petto e i lamenti, elementi che ritroviamo anche nel *ta'zieh*. Il *rowzeh-khāni* può essere tenuto, non solo nei caffè, ma anche nelle piazze, in moschea o nel cortile di una casa privata (Elwell-Sutton 1979; Amanat 2003; Floor 2005: 124-212; Chelkowski 2010a: 258-270; Rahimi 2012: 307-320).

Il *rowzeh-khān* può utilizzare durante la performance una pergamena dipinta (*pardeh*) che raffigura le diverse scene della storia narrata, in questo caso la performance prende il nome di *pardeh-khāni*, *pardeh-dāri* o *shamāyel-khāni* (Floor 2005: 85, 119, 125, 146; Ardalan 1386/2007; Chelkowski 1989; Id. 2010a: 276-277; Lashkari – Kalantari 2015; cfr. Flaskerud 2010; Marzolph 2019). Poiché il caffè è il luogo privilegiato per questo tipo di narrazioni a carattere religioso, si diffonde a partire dal periodo safavide, con un maggior sviluppo negli anni della Rivoluzione costituzionale all'epoca qajar, un genere artistico di decorazione delle pareti del locale chiamato *naqqāshi-ye qahveh-khānehi* ("pittura da caffè"), che consiste in grandi dipinti a olio su tela, simili all'arte naif occidentale (Emami K. 1346/1967; Kalantari 1971; Nabavi 1353/1974; Seif 1369/1990; Oliaei 2010: 85-90), raffiguranti il più delle volte scene della tragedia di Karbala. I colori dominanti in questi dipinti, privi di contrasto tra luce e ombra, sono il verde (colore dell'islam), il rosso (di solito il colore dei nemici) e il giallo. È usato anche il blu turchese per rappresentare l'Imam Hossein, il quale, a cavallo, tiene in braccio il bambino Ali-Asghar. I dipinti a tema religioso venivano, e lo sono ancora oggi, usati dai *pardeh-khān* durante le loro esibizioni. Le scene del massacro di Karbala raffigurano ben 365 volti e 70 *dāstān* (storie) (intervista a Morshed Hassan Beigi, gennaio 2020). In altre parole, l'intero ciclo narrativo sciita è condensato in un unico dipinto o *pardeh* in modo che il narratore che si esibisce, di solito nei giorni dell'Ashura, abbia a sua disposizione tutti gli eventi salienti del ciclo narrativo. Ognuno dei personaggi raffigurati ha un posto specifico, il personaggio principale, tuttavia, si distingue per le sue dimensioni e la sua posizione al centro del dipinto, che gli permette di catturare immediatamente l'attenzione dello spettatore. Di solito al centro padroneggia la figura, sempre serafica, di Abolfazl al-Abbas, figlio dell'Imam Ali e fratellastro dell'Imam Hossein, che sul suo cavallo bianco divide in due con la sua spada il volto del nemico omayyade di nome Ebn Sodeif. Quest'ultimo è spesso raffigurato, come Shemr, il crudele assassino dell'Imam Hossein, con un volto quasi demoniaco e un ghigno sanguinario. Le scene tratte dallo *Shāh-nāmeh*, invece, appaiono piuttosto recentemente, all'epoca dei moti rivoluzionari del periodo qajar nel primo decennio del XX sec. e più tardi quando il regime pahlavi, attorno al 1935, ridurrà il corpus narrativo solo ed esclusivamente a tale narrazione.

L'importanza assunta dal materiale religioso sciita all'interno del corpus narrativo è da attribuire anche all'esigenze e ai gusti dei ceti più popolari della società safavide, che

comprendono non solo i piccoli mercanti delle città, ma anche gli artigiani e i negozianti che gravitano attorno ai bazar e che sono assidui frequentatori dei caffè, e i contadini delle campagne (Savory 1980: 8). Essi sono riuniti in corporazioni lavorative che hanno un ruolo di primo piano nella vita pubblica e che rappresentano un canale ufficiale di comunicazione con il governo[61]. Gli ideali di queste cooperazioni, come si è visto, si basano su un insieme di valori sufi: si tratta di società professionali mistico-religiose. Gli ideali *fotovvat* attirano anche poveri e dervisci, definendosi quali veicolo per il dissenso politico delle classi popolari nei confronti dell'ortodossia dei chierici legati alla dinastia safavide (Zarrinkub 1970: 177-178, 181; 1366/1978: 259-260).

Si assiste a partire dal periodo safavide a un maggior sincretismo di tecniche performative e materiali narrativi tra la narrazione epico-cavalleresca tipica del *naqqāli* e la recitazione delle elegie e delle lamentazioni del *rowzeh-khāni*. Questo sincretismo tecnico e tematico è incoraggiato non solo dai sovrani come Esmail[62] e il suo successore Abbas che, come si è visto, apprezzavano molto lo *Shāh-nāmeh*, ma soprattutto, come già mostrato, dalle corporazioni lavorative, di cui anche i proprietari di caffè (*qahvehchi*) costituiscono un gruppo (Floor 1984: 109). Le storie recitate dai narratori nei circoli artigianali, dove mistica ed etica guerriera si fondono, diventano un mezzo fondamentale per condividere e (ri)plasmare il passato e la memoria collettiva, attraverso un processo di risemantizzatine di simboli persiani entro una cornice alide. Per tale ragione sia la corte timuride di Soltan-Hossein Bayqara e poi successivamente i Safavidi abbracciano questa forma di devozione alide cavalleresca e

[61] Sulle confraternite nel periodo safavide si veda Keyvani 1982.

[62] Ci sono giunti fino a noi una serie di manoscritti che narrano le avventure del sovrano Esmail e la sua missione di portare al potere in Iran la dinastia safavide (Wood 2019). Tali narrazioni, che esaltano una figura chiave della storia del Paese, fondono eventi storici con elementi romanzati nello stile dei *naqqāl*, i quali certamente avevano incluso nelle loro narrazioni sul sovrano temi e motivi di racconti che circolavano presso i Qezelbash. A un certo punto, tra la metà e la fine del XVII secolo, tali racconti sembrano essere giunti all'attenzione del palazzo reale, dove sono stati codificati in forma manoscritta e illustrati con miniature. Queste storie su Esmail continuano a circolare, sia in forma scritta che manoscritta, per secoli, almeno fino al XIX secolo. Le avventure del sovrano giunte fino a noi in diversi manoscritti, l'ultimo dei quali datato al XIX secolo, risentono molto dello stile narrativo dei contastorie professionisti, come è evidente dalle numerose tracce che testimoniano quanto questo materiale narrativo fosse narrato oralmente certamente nei caffè (Wood 2019: xiii-xvi). I manoscritti riportano delle variazioni nelle storie, testimonianza dell'origine orale nei circoli di *naqqāl*. Infatti, queste differenze narrative sono da attribuire all'uso di *tumār* che ripotano le storie memorizzate da uno specifico professionista. Come vedremo, ogni *tumār* riporta importanti cambiamenti nelle medesime storie, quali scelte operate del narratore, sebbene l'impianto generale della storia rimanga il medesimo. Nonostante le differenze nei manoscritti, la linea generale della narrazione è coerente: essa prende avvio con le storie degli illustri antenati di Esmail, che fondano l'ordine sufi Safaviyyeh ad Ardabil, che con l'aumentare del suo potere attira l'inimicizia dei potenti. Esmail è così costretto insieme ai suoi fratelli a nascondersi per scampare al pericolo. Dopo qualche anno, Esmail viene invitato dall'Imam Ali a fare la sua "comparsa" (*khoruj*) e guidare i suoi devoti seguaci, i Qezelbash, a conquistare il Paese, combattendo, tra gli altri, contro i nemici ottomani, e a convertilo allo sciismo duodecimano.

patrocinano Kashefi e le sue opere. Il carattere eroico-epico dello *Shāh-nāmeh* influenza le rappresentazioni che vengono eseguite durante l'Ashura in memoria dell'Imam Hossein. A sua volta, il forte contenuto emotivo delle narrazioni dei *rowzeh-khān* è trasmesso agli eroi dello *Shāh-nāmeh*, che si caricano dei valori tipici dell'islam sciita. Si assiste con l'imposizione dello sciismo duodecimano come religione di stato a un processo di sciitizzazione delle narrazioni epiche che hanno come personaggi eroi della tradizione preislamica. In altre parole, nonostante la specializzazione delle arti narrative nel periodo safavide, si osserva un'importanza mescolanza di forme e contenuti, dove i personaggi eroici preislamici acquistano doti e virtù islamiche, mentre l'Imam Hossein e i suoi seguaci una caratura eroica. Per esempio, nello *Zarrinqaba-nāmeh*[63], l'eroe Rostam è rappresentato come emblema dell'ideologia sciita con caratteristiche tipiche del sufismo dell'epoca. Egli è un vero e proprio missionario e filosofo, che fonde dottrine del sufismo sciita con quelle dello zoroastrismo, come emerge con chiarezza nella disputa religiosa con il re Salomone a Gerusalemme (Ghaemi – Ghandeharion 2019). In alcune delle narrazioni epiche, come nel *Rostam-nāmeh*, composizione anonima datata al XVI secolo, l'eroe riceve l'aiuto dell'Imam Ali (Aydenlu 1387/2008); nelle varie versioni popolari del *Romanzo di Alessandro* (*Eskandar-nāmeh*), in particolare nell'*Eskandar-nāmeh-ye haft jeldi* (Storia di Alessandro in sette volumi), proveniente proprio dal mondo dei narratori professionisti, composto o compilato con ogni probabilità proprio nel periodo safavide da Manuchehr Han Hakim[64] (Afshar 1343/1964; Zakavati Qaraguzlu 1383/2004; Hanaway 1970; Southgate 1978; Yamanaka 2002; Gaillard 2005: 9-87), Alessandro è ritratto come un musulmano che cerca di convertire i non musulmani allo sciismo; oppure troviamo diversi riferimenti a credenze sciite quali quella relativa al Salvatore del giorno della resurrezione (Sherbaf – Roudmoajeni – Zolfaghari 2020). Comunque, nonostante gli sforzi della corte safavide di fusione delle tradizioni persiana in quella alide nei nuovi generi narrativi e la

[63] Si tratta di una composizione epica datata tra il XIV o il XV secolo e composta da 23.183 distici. L'autore è sconosciuto, sebbene in alcuni manoscritti troviamo il nome di un certo Asadi, da qui la definizione dell'opera come "*Shāh-nāmeh* di Asadi". In questo poema, il profeta Salomone manda un suo messaggero, Zarrinqaba, alla corte di Kaykhosrow, re dell'Iran, per chiedere ai persiani di convertirsi. Zarrinqaba con un esercito di *jinn* e fate, giunto in Iran, cattura un certo numero di eroi iraniani. Per tale ragione, Kaykhosrow chiede aiuto a Rostam, che si trovava in India. Quest'ultimo raggiunge la corte di Salomone, dove con grande soddisfazione del profeta, risponde a domande di carattere religioso. Salomone incarica Rostam di imprigionare il demone Efrit sulla montagna Qaf e così, dopo una perigliosa impresa composta da sette fatiche (qui di chiara valenza mistica), l'eroe persiano esce vittorioso dalla missione. Tuttavia, si trova costretto a fronteggiare sette divisioni nemiche (dall'India, Cina, Mazandaran, Roma, ecc.). Alla fine del poema, Rostam sconfigge i nemici, compreso Zarrinqaba, portando la riconciliazione.

[64] Esso è giunto a noi da copie litografate e poi tipografiche del tardo XIX secolo e fu certamente recitato fino agli anni Sessanta del XX secolo.

popolarità della letteratura orale alide in persiano, le narrazioni epico-cavalleresche, come lo *Shāh-nāmeh*, continuano ad essere recitate, fianco a fianco a quelle alidi, come parte integrante del repertorio culturale degli iraniani

2.2. L'*Abu Moslem-nāmeh* tra ortodossia imamita ed eterodossia

Durante il periodo safavide era così diffusa la narrazione dell'*Abu Moslem-nāmeh*, composta dal contastorie Abu Taher Tusi sotto il regno di Mahmud di Ghazna (Mélikoff 1962; Yusofi 1345/1966; Afshari 2021: 420-421), che lo scià Esmail I si vede costretto, allo scopo di mitigare l'estremismo dei suoi sostenitori turcomanni, a invitare in Iran nel 1510 Sheikh Ali Karaki, ortodosso studioso imamita originario del Libano che risiedeva a Najaf[65]. La convocazione di Karaki in Iran ha uno scopo ben preciso: affermare la dottrina imamita nel Paese, in chiave anti-ottomana, e accelerare la conversione dal sunnismo allo sciismo[66]. Per fare ciò, infatti, era necessario uniformare il paesaggio religioso delle principali città iraniane attraverso l'istituzione e la diffusione di pratiche rituali prettamente sciite, come il *taʿzieh* e gli altri rituali legati all'Ashura, e di narrazione di storie legate a figure religiose sciite. La costruzione di uno stato sciita aveva bisogno di un solido consenso dottrinale per rispondere alle accuse ottomane di eresia, che noti *mojtahed* (esperto in legge islamica), quali Karaki, potevano effettivamente offrire (Arjomand 1984: 132-137; Abisaab 2004: 24-26). Anche le pratiche folkloriche, comprese le varie forme di narrazione tradizionale, vengono influenzate dall'intransigenza di alcuni *mojtahed*. Karaki si scaglia contro alcune idee sciite popolari e pratiche sufi molto diffuse tra i persiani e i turcomanni, in particolare tra coloro che fanno parte delle corporazioni commerciali e artigianali, che rappresentano il pubblico più fedele dei *naqqāl*. Nella sua famosa opera, *Mataʿen al-mojremiya fi radd al-sufiya* (Confutazione delle invettive criminali del misticismo), composta intorno al 1530, Karaki, intendendo definire l'ortodossia sciita dell'impero sulla base della responsabilità degli esperti di diritto islamico, si impegna a screditare molte pratiche mistiche e cultuali nate in seno allo sciismo e disseminate nell'Iran pre-safavide. Karaki si scaglia in particolare contro la deificazione di Abu Moslem Khorasani

[65] Sull'influenza e il potere dei *mojtahed*, quali Karaki, e sulla gerarchia sciita del periodo safavide si veda Arjomand 1985; Id. 1988; Id. 2003; Turner C. 2000.

[66] Sul processo di conversione durante il periodo safavide si vedano Arjomand 1979; Id. 1984: 165-166; Jacobs 1999. Sui *tabaqeh-ye tabarrayān*, i rituali di maledizione contro i nemici di Ali si vedano Calmard 1993: 137; Echraqi 1996: 109; Stanfield Johnson 1994: 123-133; Id. 2004: 47-71.

in diverse tradizioni sufi persiane e qezelbash[67], da lui considerate eretiche (per esempio, Abu Moslemiyya, Khorramiyya e Jirmaniyya), dove egli è venerato come un eroe che tramava di distruggere il califfato sunnita omayyade e costituire uno stato sciita.

L'Abu Moslem lodato dai contastorie nel ciclo dell'*Abu Moslem-nāmeh* incarna le qualità di virilità ideale e cavalleria caratteristiche delle tradizioni *fotovvat*, colui che combatte contro la tirannia e l'ingiustizia. Egli è rappresentato come un operatore di meraviglie, benedetto dal Profeta e devoto alla casa di Ali (alida). Abu Moslem e i suoi seguaci sono descritti come eroi pieni di gloria, degni di essere paragonati alle figure leggendarie della storia sciita e dell'antico Iran. Va sottolineato che i compagni di Abu Moslem provengono dai circoli professionali, il cui codice etico era descritto nei manuali delle corporazioni cavalleresche di origine preislamica. I suoi più fedeli compagni, che lo accompagnano lealmente durante le sue sortite, provengono dal bazar e sono affiliati a confraternite cavalleresche e mistiche, essi sono fabbri, panettieri, cuochi, sellai, vetrai, ecc. Abu Moslem è iniziato alla comunità alide proprio in un monastero (*tekkeh*) di un maestro (*ostād*) fabbro (*āhangar*) di nome Mohammad Khubkar, o il "benefattore", figlio di un fabbro, da cui aveva ereditato la posizione come maestro artigiano e il cui padre era stato amico di quello di Abu Moslem. Mohammad Khubkar possiede una casa principesca con molti servitori, a cui aveva costruito un monastero annesso dove gli apprendisti fabbri (*shāgerd*) della sua bottega si riuniscono in quanto fratelli alidi e, come Abu Moslem, ricevono riparo e ospitalità. È egli a forgiare per Abu Moslem, descritto come povero, un'ascia e a offrigli un sostegno sociale, economico ed emotivo. Una volta iniziato, Abu Muslim è incorporato nella cerchia sociale degli alidi, i quali gli forniscono riparo e cibo nella *tekkeh*, ma la cui affiliazione gli consente di ricevere supporto in ogni villaggio e città. Come si è visto, proprio il pubblico più fedele alle storie di Abu Moslem e dei suoi seguaci durante il periodo safavide proviene dalle corporazioni artigiani legate ai circoli cavallereschi (*fotovvat*) e agli ordini spirituali sufi (*tariqat*) (Babayan 2002: 121-160).

Queste narrazioni, che i *naqqāl* diffondono appunto presso i membri delle cooperazioni mercantili e artigiane, sono accusate da Karaki, come da altri giuristi, di eresia: Karaki, che critica i contastorie di aver falsificato di eventi storici, si impegna, pertanto, a presentare nei suoi scritti Abu Moslem come un infido opportunista che aveva stretto solo una temporanea amicizia con gli alidi per appoggiare gli Abbasidi contro gli Omayyadi[68], sostenendo, inoltre,

[67] Si tratta di un ordine sufi sciita nato attorno al XV secolo, il cui leader Esmail riuscì a conquistare il paese, fondando la dinastia safavide.

[68] Le confutazioni di Karaki furono tradotte dall'arabo al persiano dal suo studente Mohammad b. Ishaq Hamavi nell'*Anis al-Mu'minin* (1322/1943). Si veda per questo passaggio *ibid.* 136, 142-143. 113.

che lo stesso Imam Jafar al-Sadiq, il sesto Imam sciita (m. 765), aveva proibito ai credenti di ascoltare i contastorie (Mohammad b. Ishaq Hamavi, *Anis al-Mu'minin*, Teheran, 1322/1943: 142). Come argomenta Moazzen:

> There, against the practice of *naqqālān* and other performers including *maddāḥān*, orators who – according to the Safavid polemicists – were subjecting Shiʿism to intellectual and religious ridicule by appealing to the illiterate with all kind of bizarre and sensational tales about Abū Muslim, Rustam, and other heroes of the historical and mythical past, the polemists undertook the task of revealing the truth about the fictionalized Abū Muslim and other fanaticized ancient figures. Such a narrative would not only discredit the tales of *naqqālān*, but also end the spread of false and fantastical accounts as historical truth by storytellers, the polemists claimed. [Moazzen 2018: 118]

Come risultato di queste politiche religiose le narrazioni tratte dall'*Abu Moslem-nāmeh* vengono vietate sotto i sovrani Esmail I e Tahmasp I[69] e lo continueranno a essere per tutto il Seicento[70]. Karaki emette, inoltre, un'ingiunzione religiosa (*fatva*) contro coloro che credono alle storie romanzate su Abu Moslem: «Sì, non solo è lecito maledire lui [Abu Moslem], ma è legittimo maledire chiunque sia attratto da lui, ed è necessario prendere le distanze da lui, perché era il capo dell'opposizione agli Imam. […] Quindi non ascoltate le false storie su Abu Moslem, perché queste storie sono state inventate dai *qesseh-khān*» (Hamavi 1322/1943: 188–189, cfr. Babayan 1996: 124; 2002:121). Tali storie su Abu Moslem sono attribuite a "narratori di favole dal temperamento sunnita", che si dicele avessero inventate prima dell'ascesa di scià Esmail I. Tre ulteriori trattati sono composti un secolo dopo, dimostrando che l'eterodossia di Abu Moslem fu parzialmente soppressa e confinata, ma non eliminata (Abisaab 2004: 24-26). L'obiettivo di questi dotti islamici era, per impedire che tali tradizioni narrative eterodosse

[69] Tahmasp I per consolidare ulteriormente il suo regno sotto l'ideologia ortodossa imamita proibì alcune forme d'arte come la poesia e la musica che non lodavano Ali e i dodici Imam e chiuse taverne e bordelli. Inoltre, il sovrano rese la capitale soggetta a una maggiore sorveglianza da parte dei suoi agenti propagandisti (Stanfield Johnson 1994: 126).

[70] Lo scià Esmail interdì il mausoleo dedicato ad Abu Moslem nelle vicinanze di Nishapur in Khorasan, mentre pare che Tahmasp I lo fece distruggere (Safa 1365/1986: 233-249; Babayan 1994: 144; Id. 2002: 165, 121-150; Jafarian 1379/2000: 864). Secondo alcuni seguaci di Abu Moslem (Abu Moslemeyyeh), egli non era morto, ma occultato (*ghaib*) e che pertanto sarebbe presto tornato a stabilire la giustizia sulla terra. Al contrario di quanto avvenne per il mausoleo di Abu Moslem, i sovrani safavidi, in particolare Esmail e Tahmasp prestarono molto interesse nei confronti dei santuari degli antenati safavidi, come Shaykh Safi ad Ardabil, o degli Imam e della loro famiglia come a Mashhad e Qom, occupandosi del restauro o della costruzione di strutture architettoniche allo scopo di legittimare la loro autorità politica nel nuovo paesaggio religioso dell'Iran (Rizvi 2000: 123-153; Id. 2011; Babaie 2003: 44-46). È solo sotto Abbas I, che invece, furono finanziate le costruzioni di grandi moschee come la famosa Moschea dello Scià a Esfahan (Masjed-e jadid-e Abbasi) (Babaie 2008: 96; Id. 2003: 42-46; Abisaab 2004: 53-87).

continuassero a circolare e ad affermarsi sempre di più, farle tacere e consegnarle all'oblio, silenziandone i narratori, come puntualmente rivela Paolo Rossi: «L'invito o la costrizione alla dimenticanza hanno a che fare con le ortodossie, con il tentativo di costringere ogni possibile pensiero entro un'immagine irrigidita e paranoicale del mondo (1991: 25).

Come sostiene Abd al-Husayn Zarrinkub (1366/1978: 182, 228-229), in un primo momento, per volontà dei sovrani safavidi, alcuni narratori, chiamati "Sufiyān-e Ardabil", iniziano a recitare storie su Mohammad b. Hanifeh e Abu Moslem con l'intenzione di tracciare paralleli tra la natura della *daʿwa* (proselitismo) di Abu Moslem e gli obiettivi di conversione e diffusione dello sciismo rivoluzionario dei Safavidi (cfr. Babayan 1996: 119-122; 2002: 124-132). Abu Moslem incarnava per il pensiero rivoluzionario ghulat qezelbash una storia alternativa della rivoluzione abbaside che aveva rovesciato il potere omayyade, il quale aveva usurpato il diritto della famiglia del Profeta di governare la comunità musulmana. Il genere di queste narrazioni, come le varie versione dell'*Abu Moslem-nāmeh,* è riconducibile non solo ai componimenti epico-cavallereschi, ma anche al dramma di Karbala in cui Hossein viene brutalmente ucciso. La maggior parte di queste epopee composte in turco e trasmesse dai Qezelbash prendono avvio con l'immagine di Hossein che tiene tra le braccia il suo fratellastro Mohammad b. Hanifeh, designandolo come erede e prossimo Imam, e dunque immaginando una linea di imamato diversa da quella dello sciismo duodecimano. Questa genealogia alternativa può essere riattivata nel corso della storia, in quanto Mohammad b. Hanifeh può ritornare miracolosamente in altre forme umane, come quella di Abu Muslim, che ha guidato la rivolta abbaside. I devoti rivoluzionari qezelbash, diffondendo attraverso i contastorie queste epiche in tutta l'Anatolia orientale tra la fine del XV e l'inizio del XVI, tracciavano dei paralleli tra la storia di Abu Moslem e gli ideali rivoluzionari del tempo. Per esempio, consideravano il nonno di scià Esmail, Junaid, un'altra reincarnazione di Mohammad b. Hanifeh e sottolineavano il fatto che egli aveva lo stesso nome del nonno di Abu Moslem, tanto che alla fine dell'epopea che racconta la sua storia, il *Junaid-nāmeh*, per saperne di più sulla storia del suo protagonista, si invitava a leggere o ascoltare l'*Abu Moslem-nāmeh* (Anzali 2017: 32; Mitchell 2009: 31). La genealogia degli alidi consolidata dalla tradizione orale dei contastorie era in evidente contrasto con quella sostenuta dai chierici safavidi, quali Karaki. Ciò che era in ballo durante la dominazione safavide era la costruzione di diverse memorie del passato, tra quella conservata nella storia orale registrata dai contastorie in epopee come l'*Abu Moslem-nāmeh* e quella dei dotti e giuristi religiosi che volevano consolidare una particolare versione dello sciismo, basato su un corpus distinto di *hadith*.

Inoltre, i narratori recitavano l'*Abu Moslem-nāmeh* allo scopo di creare un parallelo tra la vendetta di Abu Moslem sugli Omayyadi e la sconfitta e l'umiliazione degli Shirvanshah, dinastia araba persianizzata dell'Azerbaigian nemica dei Safavidi, da parte di scià Esmail. Il cronista e poeta Abdi Beg Shirazi, che lavorava alla corte di Tahmasp, nel suo *Takmilat al-akhbār* descrive la battaglia di Gulistin con metafore esplicitamente chiara a tal proposito: l'esercito di Farrukh Yasar, sovrano dei Shirvanshah, eguagliava il numero (ventimila) di quei vili che avevano massacrato Hossein a Karbala; la spada di Ali si era abbattuta su Farrukh Yasar, un discendente di Yazid, quel califfo omayyade che aveva ordinato il massacro a Karbala; fecero scorrere il sangue degli Shirvanshah nei fiumi e le teste e le parti del corpo si alzarono in onde e schiuma (cfr. Abdi Beg Shirazi, *Takmilat al-akhbār* = Navai 1369/1990: 38; cfr. Mitchell 2009: 23-24). Sam Mirza cita nel suo dizionario biografico un certo numero di prominenti e molto popolari narratori che servivano la corte di scià Esmail: Ashiftah Qissah Khan, Hasan Moshtaqi Shirazi, Mowlana Zain al-Abidin (Sam Mirza, *Tazkerah-e tohfeh-ye Sāmi* = Farrukh 1349/1970: 138, 140-141, 367; cfr. Mitchell 2009: 31).

In un secondo momento, tuttavia, una volta raggiunto il potere temporale, i sovrani tradiscono i loro ideali rivoluzionari per stabilire un'ortodossia sciita. Per tale ragione sotto l'influenza dei chierici, essi vietano, sebbene con poco successo, la narrazione di queste storie (Babayan 1994; 2002: xxvii, 101-106, 245-281, 349-387). Come sostiene Babayan, Abu Moslem è storicamente legato all'ascesa dei Safavidi e alla caduta degli Qezelbash: «Indeed, a link can be reconstructed, for Safavid revolutionary propagandists used the *Abu Muslim-nama*s as a medium *through* which to spread their beliefs. […] Evidence indicates that during the ghulat-inspired phase of the Safavid movement (1447-1501) Haidar or Junaid utilised *Abu Muslim-nama*s as tools to incite the Turcomans of Anatolia and Syria—those tribesmen who would convert to Qizilbash Islam and take up arms to fight for their beliefs» (1996: 121).

Molti importanti e potenti chierici e giuristi, tra cui Mir Damad, Sheik Bahai, Mohammad Sabzavari Esfahani (noto come Mir Lowhi), Sayyed Ahmad Alavi al-Amili, Mohammad b. Ishaq Hamavi, Abd al-Mottaleb b. Yahya Taliqani, Mohammad Zaman b. Mohammad Razavi e Mohammad Baqer Majlesi, sostengono che le narrazioni epico-religiose, in particolare quelle tratte dall'*Abu Moslem-nāmeh* e dallo *Hamzeh-nāmeh* (con protagonista Hamzeh ibn Abd al-Mottaleb, zio paterno del Profeta)[71], sono proibite (*haram*), in quanto, come confermato dalla

[71] Lo *Hamzeh-nāmeh* è particolarmente apprezzato nell'India moghul dove viene narrato in persiano e in urdu. Siamo a conoscenza di contastorie professionisti persiani in India, tra cui Abd al-Nabi Fakhr al-Zamani. Egli nasce a Qazvin, in Iran, alla fine del XVI sec. Dotato di una formidabile memoria già dalla giovinezza, decide di

Tradizione e dai Detti, sono invenzioni e bugie: Abu Moslem era uno nemico della famiglia del Profeta e non era un alide. In particolare, Hamavi e Taliqani dipingono Abu Moslem come l'eroe degli zoroastriani, i quali, allorquando era giunta loro notizia dell'assassinio dell'eroe, si rivoltarono per vendicare il suo sangue, aggiungendo anche che molti seguaci lo considerava come Dio (Shariat Musavi Esfahani 1384/2005: 195-198, 265-269, 279-280, 287-290, 292-294, 313, 330-332; Babayan 1996: 122-132; Id. 2002: 250-253; Jafarian 1388/2009: 1193-1195; Moezzen 2018: 118-124)[72].

Questi olema criticano esplicitamente i narratori, specialmente coloro che narrano le gesta di Abu Moslem, accusati di distorcere la realtà storica attraverso illusioni, inganno ed esagerazione e di influenzare il gusto del pubblico popolare, conducendolo a derive eretiche. I *naqqāl*, che non seguono i dettami governativi e degli olema, sono descritti come un pericolo per l'identità islamico-sciita. Per esempio, Mohammad Baqer Majlesi nel suo *Ayn al-hayāt*, cita numerosi Detti del Profeta e degli Imam in cui essi esortano i loro seguaci ad evitare di ascoltare storie infondati e miti zoroastriani. Egli sostiene che le storie dello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi e dello *Hamzeh-nāmeh* sono tutti racconti infondati, incoraggiando gli olema a non leggerle o ascoltarle. Egli cita una tradizione profetica riportata dal nono Imam Mohammad al-Taqi, in cui il Profeta afferma: «Ricordare Ali è parte del culto e uno dei segni di un ipocrita è che egli

memorizzare l'intera *qesseh* su Hamzeh dopo averla ascoltata una sola volta. All'età di diciannove anni, durante il pellegrinaggio al santuario dell'Imam Reza a Mashhad, rimane affascinato dai racconti dei mercanti e dei viaggiatori dell'India, decidendo di trasferirsi a Lahore nel 1609, dove vi rimane quattro anni prima di recarsi ad Agra, la capitale di Jahangir, figlio dell'imperatore moghul Akbar. Alla corte di Agra vi lavora come cronista reale un suo parente chiamato Mirza Nezami Qazvini, che sembra amare molto il *dāstān-e Hamzeh*. Quando questi si trasferisce con la corte reale ad Ajmer, Fakhr al-Zamani lo segue e incontra il persiano Masih Beg, che è al servizio dell'emiro Zamana Beg Mahabat Khan "Susani". Grazie alla sua intercezione, Fakhr al-Zamani ottiene un'udienza con il figlio di Mahabat Khan, Mirza Aman Allah "Amani", anche lui appassionato dello *Hamzeh-nāmeh*. In seguito, è costretto a lasciare il suo servizio presso Mirza Aman Allah "Amani", per finire alle dipendenze di Sardar Khan Khaja "Yadgar" nel Bihar. È a Yadgar che Fakhr al-Zamani dedica la sua opera più famosa dal titolo la *Mei-khāneh* (Taverna del vino), una prosopografia di poeti che hanno scritto *sāqi-nāmeh* (poesie indirizzate al coppiere). In questa composizione Fakhr al-Zamani menziona un libro, dal titolo *Dastūr al-fosahā'* (Regole per gli eloquenti) da lui scritto in Kashmir come manuale per i narratori, in particolare per coloro che raccontano la storia di Amir Hamzeh. Non è giunta a noi quest'opera, forse ridotta in cenere quando la casa di Fakhr al-Zamani a Patna prese fuoco nel 1620. Egli compone anche un manuale per la recitazione dei *dāstān*/*qesseh*, più in particolare per il *Dāstān-e Hamzeh*, dal titolo *Tarāz al-akhbār* (Il ricamo dei racconti), conservato in tre copie manoscritte che si trovano a Teheran e a Qom. È composto da un'introduzione (*moqaddameh*) e dal libro vero e proprio. Il *moqaddameh* stesso è diviso in cinque sezioni (*fasl*): sull'origine del *Dāstān-e Amir Hamzeh*; sui vari aspetti della storia; sulla superiorità del narratore rispetto al poeta; sulle inclinazioni religiose e la condotta morale del narratore; sulla performance del racconto. Sui narratori persiani nell'India moghul e in particolare su Fakhr al-Zamani e il suo manuale *Tarāz al-akhbār* si vedano Khan 2015; 2017; 2019.

[72] Sulla cooperazione del movimento guidato da Abu Moslem con i fedeli di altri credi, quali ebrei, cristiani e soprattutto zoroastriani si veda Babayan 2002: 131-137. Sulla genealogia condivisa tra zoroastriani e sciiti per mezzo della figura di di Bibi Shahrbanu, figlia dell'ultimo sovrano sasanide, moglie del terzo Imam sciita Hossein e madre del quarto Imam, si veda Zisa 2021 con bibliografia precedente.

non ama prendere parte alle assemblee in cui egli [= Ali] viene ricordato. Preferisce ascoltare racconti infondati e miti zoroastriani invece di ascoltare le virtù di Ali. […] Ricordarsi di lui è come ricordarsi di me e ricordarsi di me è come ricordarsi di Dio. Così chi evita le assemblee in cui viene ricordato Ali e ascolta storie infondate è uno che non crede nell'Altra vita» (Majlesi 1347/1968: 547-548).

Ciò che questi giuristi temono è la stretta associazione tra le tradizioni *fotovvat* delle cooperazioni di artigiani, mercanti e negozianti e il sufismo con le sue pratiche devozionali popolari, rafforzate anche dalle performance dei *naqqāl*, siano essi dervisci o no. Ciò che più infastidisce i chierici è il fatto che i membri delle corporazioni si attengono alle leggi interne della confraternita, che considerano superiori e più sacre dell'autorità del giurista, e che tali valori di cavalleria preislamica e pietà islamica sono diffusi e rafforzati attraverso le diverse arti di narrazione, non solo nei caffè, ma anche nei bazar e nelle strade. Come sostiene Babayan: «The survival of pre-Islamic professions like storytelling and wrestling in the Iranian lands reveals a social channel of continuity of lay religiosity. The transmission of these arts and techniques of the craft came along with an introduction to a whole Persianate worldview that was considered in the seventeenth century as subversive» (2002:164-165). Le narrazioni diffuse dai contastorie tra i circoli *fotovvat* sono un mezzo attraverso cui gli aspetti di un passato gnostico, ma di un più generale "Persianate worldview" (*ivi*), sopravvivono, sebbene trasformati e rifunzionalizzati entro una visione alide. I narratori nella loro costruzione della memoria collettiva, infatti, mescolano linguaggi zoroastriani e alidi: motivi, figure e tecniche della tradizione di narrazione preislamica all'interno di una cornice concettuale prettamente persiana continuano a essere trasmessi oralmente, da una generazione all'altra, all'interno delle corporazioni e delle confraternite, per mezzo delle esibizioni pubbliche nei caffè, ma risemantizzate entro una cornice esperienziale islamico-sciita. Come argomenta Babayan

> In the Muslim era, Abu Muslim is portrayed through such a Persianate heroic framework. He is fighting, however, not for the sun king, Khurshidshah[73], but rather for the family of Muhammad, Ali, and his descendants, who are presented as victimsof evil and the embodiment of good. Ali at times resembles the Mazdean Lord Wisdom (Ahuramazda). Among Ali Ilahi circles of devotees, for example, he is thought to have preexisted in an original time, perhaps in eternity when there was nothing but purity. Ali is portrayed in many popular stories (Ali Ilahi, *Khāvarnāme)* and miniatures as battling with demons and dragons. Just as Houshang–the son of the first man-prophet–was slain by the black demon and his son Siamak rose to avenge his father, Husayn fights courageously in revenge for the rule usurped from his father Ali. Cycles of revenge stories that provoke the valiant displays of heroes in the *Shāhnāme*

[73] Coprotagonista del romanzo popolare *Samak-e ʿayyār.*

> mark a new rhythm amid a succession of Alid avengers. Hence, there arose the Alid epic cycles of the *Abū Muslimnāme, Zemchināme,* and the *Junaydnāme,* fusing mythological images of Persian warriors with the Muslim nomenclature. [Babayan 2002: 185-186]

Come scrive Berkey, la volontà dei chierici «to restrict authority to those who shared their training and outlook inevitably encouraged others to develop alternative models and mechanisms of religious authority, models that did not necessarily reject that the ulama but which did nonetheless compete with it» (2001: 71). Inoltre, essi temono che Abu Moslem, rappresentato come eroico combattente rivoluzionario, potesse essere considerato come fonte di ispirazione per rivolte contro il potere politico safavide. Come accennato in precedenza, l'aspetto militare di questa cultura *javānmardi* è un aspetto centrale insieme al misticismo. I principi di cavalleria preislamica e di pietà islamica permettono di rafforzare sacche di resistenza contro gli oppressori in tempi rapidi, dal momento che i guerrieri locali sono sostenuti da gruppi di solidarietà capaci di offrire protezione armata, i cui membri sono parte proprio di queste corporazioni, i cui santi patroni sono Ali, Salman al-Farsi o Abu Moslem, similmente a quanto avvenne per quei movimenti di ribellione carichi di valori di "persianità", come quelli dell'Iran orientale durante il periodo medievale sotto le dominazioni omayyade e abbaside (Babayan 2012: 171-172)[74].

Entro questo processo di configurazione della memoria culturale per la costituzione della teocrazia sciita, operato dagli olema per volontà regale, in cui si incoraggiano la commemorazione degli eventi ritenuti essenziali nella storia sciita, come la battaglia di Karbala e il martirio di Hossein (*taʿzieh*, *rowzeh-khāni*), dando vita a un complesso apparato rituale sciita, si sopprimono con veemenza quei rituali, comprese alcune narrazioni dei *naqqāl*, considerati eterodossi. Entro tale processo di creazione di una nuova identità religiosa (statale e sociale), le istituzioni educative e religiose safavidi rafforzano quelle memorie religiose storiche che servono al loro scopo, quali il massacro di Karbala, escludendo, invece, quelle non funzionali (come le narrazioni su Abu Moslem), in quanto imbevute di persianità e sostenute dalla visione *fotovvat* (Moazzen 2016; 2018: 113-114). A tal proposito scrive Anzali:

> As the ulama made strides in redirecting the religious sensibilities of the populace, it was necessary to found new myths in order to ground people in a meaningful cosmic order. The story of Husayn's passion was the natural choice. The myth of Abu Muslim, given its syncretistic nature multitude of versions, had helped legitimize the concerns and aspirations of a variety of client groups. It lacked

[74] Sul ruolo giocato nelle rivolte da queste organizzazioni popolari basate sui principi *fotovvat* già dal Medioevo in Medio Oriente si vedano Cahen 1955; Id. 1959; Tor 2007.

> the potential, however, to create the overarching sacred canopy necessary for the establishment of a unifying Shii-Safavi identity. The myth of Karbala, on the other hand, had already been domesticated by the ulama and the maddahs. As such, it was the perfect myth to legitimize the new order, the central pole capable of holding up the canopy of Shiism. [Anzali 2017: 101]

Come sottolinea Moazzen, i cherici contrappongono alle storie popolari narrate dai narratori e supportate dalle confraternite sufi[75] e dalle cooperazioni mercantili e artigianali, non tanto storie "vere", storicamente ricostruite con cura, quanto piuttosto racconti "verosimili", facendo talora ricorso anche ad alcune pratiche religiose popolari, come l'enfasi data alle azioni miracolose e taumaturgiche di Ali e Hossein:

> For a public accustomed to the earthy language and fantastic aura of storytellers, the transition to the dry narratives of the *ʿulamāʾ* was not easy. Some religious scholars, including Muḥammad Bāqir Majlisī, realized the need to broaden their audience to encompass a wider group. They styled their teachings and writings in the vernacular of the common believer and produced popular religious manuals in Persian.
>
> The narratives given by Safavid scholars did not aim to reveal past events with objective accuracy. They aspired to craft statements about the past that would resonate as "true" in the context of the age in which they were produced. In fact, despite claiming to expunge the so-called heretical ideas and practices from Twelver Shiʿi practices, Safavid *ʿulamāʾ* nurtured some of the popular *ghulaww* practices, such as cursing rituals, that were rejected by many leading Shiʿi scholars. For their part, the *ʿulamāʾ* also adapted elements of folk religion present among the Qizilbāsh and Persian Sufis alike.79 They even embellished historical religious memories in their literary sources.80 This tendency is evident in Muḥammad Bāqir Majlisī's *Biḥār al-anwār*, and his Persian works including (*Jilāʾ*) *Jalāʾ al-ʿuyūn* and *Ḥaqq al-yaqīn*. He embellished not only the references to Karbala, but also the work's numerous hagiographic accounts of ʿAlī and Ḥusayn, who is reported to have performed miracles such as curing the sick, helping regrow dismembered limbs, and causing infants to speak. [Moazzen 2018: 120-121]

Eppure, queste storie religiose a carattere epico-eroico, come quelle su Abu Moslem o Mohammed b. Hanifeh, come avevano prosperato prima dell'ascesa dei Safavidi, continuano a essere raccontate dai dervisci narratori, nonostante i divieti degli olema, grazie soprattutto all'indulgenza dei funzionari di governo, criticata aspramente dai chierici, verso i capi delle corporazioni, che spesso patrocinavano le performance dei contastorie. I governanti, infatti,

[75] I *mojtahidi* si scagliarono, infatti, anche contro molte pratiche e indagini filosofiche dei movimenti sufi considerate devianti, si vedano Arjomand 1981; Newman 1999; Babayan 2002; Anzali 2017: 24-68.

sembravano interferire poco nelle pratiche religiose interne delle corporazioni, poiché la loro principale preoccupazione era di natura fiscale (Abisaab 2004: 24-26).

2.3. Il controllo statale e religioso sui contastorie

Secondo uno dei più importati *naqqāl* del XX secolo, Morshed Abbas Zariri, lo scià Esmail, capostipite della dinastia safavide, nominò dei dervisci allo scopo di diffondere lo sciismo duodecimano. Questi dervisci erano divisi in diciassette gruppi e ognuno sviluppò una tecnica specifica di narrazione, specializzandosi in certi tipi di narrazione o rivolgendosi a un pubblico specifico: alcuni elogiavano i dodici Imam sciiti, altri recitavano poesie nelle *zurkhāneh* (palestre tradizionali), altri ancora narravano racconti eroici per il personale militare. Per attirare più efficacemente il loro pubblico, i dervisci cominciarono ad aggiungere racconti eroici alle lodi dell'Imam Ali (Dustkhah 1345/1966: 73-74; Yamamoto 2003: 20-21). Di conseguenza, l'arte di narrazione orale, nelle sue diverse specializzazioni, come oggi la conosciamo, si è sviluppata in parallelo alla diffusione, per volontà regale, dello sciismo nella società iraniana e pertanto si è configurata come uno strumento di propaganda politico-religiosa. Come scrive Moazzen a tal proposito:

> By reciting al-Ṭartūsī's religio-epic, Safavid storytellers captivated the imagination of the entire social spectrum of Safavid Isfahan, from its bazaars to its coffee houses. They turned to several iconic metanarratives: the age-old Persian traditions, histories, heroes, Shiʿi extremism, and racial rivalries. In effect, by transforming an historical event into oral narratives, storytellers represented Abū Muslim's uprising in mythical and cosmological terms, while in the process they interlaced the indigenous cosmology of Persians with the history of Shiʿism. The popularity of this religio-epic narrative is evidenced by its appropriation into the revolutionary discourse of the early Safavid time. It may be argued that, in the acts of recitations and witnessing, both the storytellers and denizens of Safavid Isfahan vindicated themselves through epic exaltation of the fallen revolutionary heroes who had sacrificed their lives for the cause of the Shiʿa Imams [Moazzen 2018: 117-118, cfr. Id. 2016]

La descrizione delle narrazioni che si svolgono nei caffè da parte di Jean-Baptiste Tavernier, viaggiatore e mercante francese che visitò Esfahan nella prima metà del XVII sec., rivela non solo la loro funzione di intrattenimento, capaci di distogliere l'attenzione del pubblico da problemi più seri, specialmente quelli che coinvolgono il governo e la classe dirigente, ma anche, almeno sotto lo scià Abbas, di indottrinamento etico-religioso da parte di *mollā*, ovvero dervisci narratori, che lavorano sotto la direzione del sovrano. Scià Abbas mostrava

preoccupazione per il comportamento considerato lascivo nei caffè (Mokheberi 2019: 101), pertanto inviava ogni mattina presto un narratore professionista per impartire agli avventori del caffè, intenti a fumare le pipe ad acqua e a bere caffè, qualche lezione di legge islamica o di storia o per intrattenerli con delle poesie, in modo che essi non avessero alcuna possibilità di discutere di politica o di criticare il governo (Radhayrapetian 1990: 34):

> Upon the North-front of the *Meydan*, are made under the *Portico*'s separation for Chambers, that look upon the *Piazza*, where people go to smoke Tobacco and drink Coffee. The Seats of those Rooms are plac'd as in so many Amphitheatres and in the midst of every one stands a large Vessel full of running Water, wherewith their Pipes be cleans'd when they are overfoul. All the *Persians* that have any spare time, fail not every day to resort to those places between seven and eight in the Morning, where the Owner of the Room presently brings them every one their Pipe and their Dish of Coffee. But the great *Sha-Abas*, who was a man of grant understanding, finding those places were only so many Meeting-houses, where men assembl'd to talk and prattle of State-affairs, a thing which no way pleas'd him; to break the neck of those petty Cabals, he order'd that a *Moulla* should be sure to be betimes at every place before the rest of the people came thither, and that he should entertain those Tobacco-whiffers, and Coffee-quaffers, sometimes with a point of the Law, sometimes with History, sometimes with Poetry. This custom is still observ'd: so that after this entertainment has lasted two or three hours, the *Moulla* rising up crys to every one in the Coffee-Room. *Come my Masters, in good time let's all now retine every man to his business*. Straight everyone retires upon *Moulla*'s words, who is liberally entertained all the while by the society. [Tavernier 1685: 154]

Siamo a conoscenza, infatti, che i contastorie, proprio per il potere che esercitano sui loro ascoltatori, sono soggetti durante l'epoca safavide alla supervisione diretta di *naqib* (funzionario religioso nominato dal governo), il quale ha il compito di assicurarsi che i narratori, considerati una minaccia alla moralità e all'etica della comunità, non diffondano tra il popolo idee contrarie a quelle del sovrano e dei chierici. Per tutte le corporazioni, il *naqib* certifica la posizione del capo della gilda (*bāshi*), scelto dai suoi membri per le sue abilità e doti, il quale deve, tra i vari compiti, raccogliere il pagamento delle tasse (pagate in natura) del gruppo (*bunichah*) per la corte. Tuttavia, le associazioni professionali di contastorie, narratori e lottatori rappresentano un'eccezione in quanto non sono soggette nel XVII secolo alle normali tasse (*baridah*) e non possono eleggere il proprio maestro (Keyvani 1982: 47-53; 67-68; 101-111).

Il viaggiatore e scrittore francese Sir John Chardin, allorquando nel 1673 giunge a Esfahan, la capitale safavide, descrive le performance dei narratori professionisti nei caffè, affollati nelle prime ore della giornata, come lo stesso Tavernier ricorda, ma anche la sera, quando la gente

termina di lavorare e ha bisogno di svagarsi. Egli descrive, al contrario di Tavernier che narra del periodo di scià Abbas, un'atmosfera di grande libertà, dove la gente può tranquillamente discutere di temi politici e di attualità. Il caffè evoca per il viaggiatore francese il lusso, il tempo libero e lo svago, dopo o prima di una giornata lavorativa o la preghiera in moschea (Mokheberi 2019: 101). Chardin afferma che possono anche avere luogo contemporaneamente nello stesso caffè due performance e distingue due professionisti: il predicatore, probabilmente colui che recita elegia rivolte agli Imam (*maddah*) e il ripetitore di romanzi, cioè il *naqqāl*, specializzato nella narrazione delle storie epiche preislamiche e sciite. Un altro aspetto della performance descritta riguarda la richiesta di offerte alle fine dell'esibizione, che deve essere chiesta senza alcuna imposizione, come già Kashefi ricordava:

> These Houses, which are spacious and large Rooms, and rais'd in different Figures, are generally in the finest Parts of the Cities, because there is the Rendezvous, and place of Diversion for the Inhabitants. There are many, where there are Basons of Water in the Middle, especially in the great Towns. These great Rooms have Estrades, or Galleries, quite round about, three Foot high, and three or four Foot deep, more or less according to the bigness of the Place, made of Wood or Stone to sit upon after the Eastern Manner; they open them at Daybreak, and it is then, and in the Evening, that they have the most Company; they serve you very exactly there with Coffee, very quick, and with abundance of Respect; there they converse; for there is the Place for News, and where the Politicians criticize upon the Government, with all the Freedom in the World, and without being disturb'd: The Government not troubling it self with what the World says: Here they play at those innocent Games I have been speaking of, which are like Draughts, or Chests; and besides *Dervishes*, or Poets, take their Turns to Perform. The discourses of the *Mollas*, or *Dervishes*, are upon Moral Subjects, and like our Sermons; but it is not look'd upon to be scandalous not to be attentive to them; no Body is oblig'd to quit his Game or Conversation for that. A *Molla* stands up in the Middle, or at one End of the *Cahue Kahne*, or Coffee-House, and begins to preach with a loud Voice; or else a *Dervish* comes in all at once, and harangues the whole Company, concerning the Vanity, Riches, and Honours of the World: It often happens, that two or three are talking all at a Time, one at one End, and one at another, and sometimes one shall be a Preacher, and the other a Repeater of Romances: In short, with Regard to that, there is the greatest Liberty taken in the World; the serious Man dares not say a Merry Thing; each makes his own Harangue, and listens to what he likes. The Discourses generally end in saying; There is enough said, go in the Name of God about your Business; then those who have held these Discourses, ask somewhat of the Auditory, which they do very Modestly, and without any Importunity; for if they should do otherwise, the Master of the Coffee-Room would not suffer them to come in again, so that those give them who will [Chardin 1927: 241-242]

L'aspetto di convivialità e vivacità dei caffè, dove si narrano storie, si recitano poesie e si viene a conoscenza delle novità, è confermato, secoli dopo, anche dalle parole di John Fryer,

secondo cui «hither repair all those that are covetous of News, as well as Barterers of Goods, where not only Fame and common Rumor is promulged, but Poetry too, for some of that Tribe are always present to rehearse their Poems» (1909-1915 III: 34). Sembra che sia stato proprio il crescente grado di libertà e autonomia raggiunto dai caffè nella seconda fase dell'era safavide, proliferati in tutte le grandi città (Matthee 1994: 22-23) come confermato dal viaggiatore francese, a portare alla sua repressione da parte dello scià Soltan Hossein (1694–1722) con l'editto del 1695. I caffè erano percepiti dal sovrano come minaccia alle autorità governative e religiose e come luoghi di trasgressione sociale[76], difficilmente controllabili dallo Stato.

2.4. Il narratore come derviscio

Come accennato in precedenza, nel periodo safavide il contastorie è descritto come una sorta di derviscio, spesso in giro per le campagne in abiti poveri, e come un pio e devoto musulmano. Il titolo *mollā* sembra essere usato frequentemente per i contastorie in quest'epoca, come continuerà a essere in quella qajar, oggi sostituito dal titolo *morshed* "guida". Come afferma a tal proposito Floor (2005: 88): «The designation dervish often was the synonym for storyteller». Come scrive Keyvani (1982: 54), i contastorie, i lottatori e gli acrobati, insieme ai recitatori dello *Shāh-nāmeh*, durante il periodo safavide erano collocati tra i mendicanti, gli scavatori di tombe e i dervisci itineranti (*qalandar*)[77]. Va detto, tuttavia, che questi "dervisci" non erano necessariamente affiliati a ordini sufi, ma erano parte di un fenomeno sociale diffuso e popolare, sebbene difficilmente definibile, che possiamo chiamare "derviscismo". Proprio per il fatto di vagare da una città all'altra, indossando abiti umili, tra cui un mantello, e raccontando storie epico-cavalleresche e religiose, questi narratori erano etichettati sia dai chierici che dai viaggiatori stranieri come "dervisci" e considerati appartenenti a una confraternita sufi. In effetti, molti di questi dervisci erranti, sebbene non propriamente sufi, avevano comunque

[76] Già sotto Abbas II, dal 1645 le danze lascive e la musica furono vietate nei caffè. Associate ai caffè della capitale erano una serie di pratiche considerate moralmente deplorevoli come la prostituzione e l'omosessualità (Matthee 2000; 2005: 169-170). Più in generale, per la loro struttura teatrale ed estetica rilassante, spesso sensuale ed erotica, data dalle sue decorazioni e dipinti, che si ritrovano anche negli affreschi di edifici reali, i caffè erano visti e descritti da parte dei chierici come domini del "male" (Matthee 2005: 144-174; Jafarian 1388/2009: 1190-1192; Babaie 2011: 150-151; Id. 2013). Con il passare del tempo e il declino della grandezza dell'epoca safavide, il caffè subirà un cambiamento fondamentale: da circolo intellettuale e aristocratico diventerà un luogo frequentato esclusivamente da clienti di più basso rango sociale e di più scarsa istruzione, spesso descritti dai chierici come oppiomani, e pertanto considerato un covo di iniquità, in cui nessun uomo rispettabile avrebbe dovuto mettere piede (Al-e Dawud "Coffeehouse", *EIr*).

[77] Sui *qalandar* si vedano Karamustafa 1994; Tiddia 2016; Id. 2021 con bibliografia precedente; sul rapporto tra questo movimento e il *javānmardi* si veda Ridgeon 2010: 123-165.

connessioni con il sufismo organizzato o almeno utilizzavano un armamentario e un vocabolario tecnico che potevano suggerire una tale affiliazione (Anzali 2017: 33).

Ci sono giunti dei nomi di questi professionisti del racconto descritti come dervisci erranti: per esempio, Nasrabadi ci informa di narratori fuori la capitale safavide, come il derviscio Hosseina Sabuhi, a cui, dopo un lungo viaggio che lo portò presso il khan di Tabriz, furono dati buoni vestiti e fu ben trattato. Da quanto descritto da Nasrabadi, il sufi era un maestro nel suonare il *chāhārtār* (lett. "quattro corde"), un tipo di liuto a manico lungo, così come nel raccontare le storie dello *Hamzeh-nāmeh* (Epica di Hamzeh) o *Dāstān-e-Amir Hamzeh* (Storia di Amir Hamzeh) e dello *Shāh-nāmeh* (cfr. Page 1977: 21): «Hosaynā detto il Sabuhi, era originario di Khansar; all'inizio egli si vestiva e vagava come un derviscio, finché giunse e si stabilì nella città di Tabriz. Egli fu grande intenditore dell'arte musicale, maestro di *chāhārtār*, ottimo conoscitore del "Racconto di Hamzeh" ed esperto *Shāh-nāmeh-khān*. Questi si spense nel 1699» (*dar fann-e musighi kamāl-e rabt dāsht dar sāz-e chāhār tār ostād bud. Qesseh-ye Hamzeh va Shāhnāmeh rā ham khub mikhānd*, Mirza Mohammad Taher Nasrabadi, *Tazkereh-ye Nasrābādi* = Dastgerdi, 1317/1938: 357, cit in Beyzai 2020 [1959]: 114). Anche lo storico e poeta Zayn-al-Din Mahmud Vasefi (m. tra il 1551 e il 1566), nella sua raccolta di memorie, *Badāye al-vaqāye*, menziona un narratore di nome Mowlana Dervish Divaneh Shamriz, molto noto a Herat, nell'attuale Afghanistan, per il suo spirito sarcastico (Zayn-al-Din Mahmud Vasefi, *Badāye al-vaqāye* = Boldyreva 1961: I, 249-250).

Le performance di questi contastorie professionisti dervisci erranti, che esibivano nelle case della gente su invito per feste e cerimonie o in luoghi pubblici come i bazar e gli angoli delle strade, sono descritte dai viaggiatori stranieri (Radhayrapetian 1990: 31-32). Il missionario James Bassett li descrive qualche secolo più tardi, alla fine dell'Ottocento, come segue:

> The dervishes are religious tramps […]. The members of the different orders are distinguished by peculiarities of dress and manner. Some of the dervishes are men of learning and of good social standing. Others of them are persons of filthy appearance, having the hair very long and wearing tattered garments. men of this class frequent the public places, where they reside passages from the poets to the people gathered in the bazaars and maidans. They usually carry a large shell or basket in which to receive contributions in money, and bear a curious club and hatchet. Most dervishes are eaters of opium, and given to the use of hasheesh and arak. They ostensibly lead lives of self-sacrifice. They profess to have forsaken the world, but that renunciation consists in wearing rude garments, and avoiding the pursuits of other men. This life of idleness is sanctified by the notion that religious merit is obtained by it; yet some of the dervishes are learned men, and some have been noted poets. [Bassett 1887: 308-309]

Una simile descrizione nel periodo safavide è fornita da Tavernier:

> These *Dervi's* came every afternoon about three or four a Clock into the *Bazar* of *Isfahan*, every two, an old one and a young one, choosing his quarter. They go from Shop to Shop, instructing the people upon some Point or other of the Law: the young *Dervi's* answering the old ones at certain times. Their habit is only two Sheep-skins or Goat-skins, the one hanging before, the other behind, with the great leathern Girdle, four five fingers broad, garnish'd with several great Plates of Latten. They throw another Sheep-skin cross their shoulders, which they tye before, under their Chins. Upon their heads they only wear a little Lamb-skin in form of a Bonnet, letting the feet hang down to their Necks, over their Cheeks. They carry a great Club in their hands […]. Between their Girdles and their wasts they stuff a company of pitiful Flowers, or else a sort of Herbs, which after Exhortation, both the young, and the old *Dervi's* bestow upon the merchants and Tradesman, from whom at the same time they receive Alms [Tavernier 1685: 155-156][78]

Non è possibile, tuttavia, tracciare una linea di demarcazione così netta tra quelle forme così popolari e sincretiche, da un punto di vista delle credenze e delle pratiche, di "derviscismo", rappresentato dai singoli mendicanti erranti, e il sufismo organizzato delle *tekkeh* delle varie *tariqeh*. Come sostiene Anzali (2017: 33-34), alcuni membri delle confraternite sufi erano abili narratori o appassionati ascoltatori delle storie epico-cavalleresche. Per esempio, il famoso shaykh sufi Qazi Asad Quhpai (m. 1638), a capo delle *tekkeh* nurbakhshi di Kashan, era appassionato delle storie di Abu Moslem. Lo pseudo-Ardabili ci racconta nel suo *Hadiqat al-Shiʿa* di un certo gruppo di sufi a metà del XVII secolo chiamato Jawriyya (o Juriyya), che erano soliti ascoltare le storie degli zoroastriani (*gabrān*) e quelle dello *Shāh-nāmeh*. In una città dell'Iran sudorientale, Rashalak in Sistan, le narrazioni tratte dallo *Shāh-nāmeh* venivano recitate, insieme ad altre storie epiche, durante le assemblee (Malekshah Hossein Sistani, *Ehyā al-moluk* = Sotudeh 1344/1965: 252-254, cit. in Keyvani 1982: 145).

Nell'Ardabil del XIV secolo, l'agiografo di Sheikh Safi-ad-din Ardabili, fondatore dell'ordine Safaviyya, legato alla dinastia safavide, Ibn Bazzaz racconta una storia (*hekāyat*) in cui lo sceicco fu informato che il discepolo Khaja Nizam al-din Khajlu Ardabili, recitava lo *Shāh-nāmeh* in privato, mentre in pubblico leggeva dal Corano. Safi risponde a questa calunnia di tendenze zoroastriane nel suo ordine, accusando coloro che hanno riportato questa informazione di essere semplicemente in errore: non si trattava del "Libro dei re" (*Shāh-nāmeh*) ma piuttosto del "Re dei libri" (cioè il Corano). La poesia che segue questo episodio recita:

[78] Arthur Arnold che visitò il Paese nell'estate del 1675 descrive un derviscio cantastorie come segue: «A dervish clad in white, his face encircled with long black hair, screams eulogies of Haussein, supposed to be peculiarly acceptable when the Mohurrem is drawing near» (1877: I, 210).

“Noi leggiamo il libro dello Shah [*nāmeh-ye shāh*] dal libro [*daftar*] dei nostri cuori [*del*]. Come potete paragonare lo *Shāh-nāmeh* al nostro libro [*daftar*]?” (Ibn Bazzaz Tavakkol b. Esmail, *Safvat al-safā* = Tabatabai Majd 1372/1994: 795, cit. in Babayan 2002: 179). Coloro che accusano l’ordine creano un’opposizione tra la recitazione e l’ascolto delle storie dello *Shāh-nāmeh* e quelle del Corano, tra storia abramitica e quella iraniana. Sheikh Safi, tuttavia, parla di un errore degli informatori, piuttosto che di una condanna del suo discepolo. Anche molto più tardi, un altro celebre sufi nurbakhshi, Mirza Abu al-Qasim Sukut (m. 1822), perse quasi la vita quando una folla attaccò la sua casa, accusandolo di leggere lo *Shāh-nāmeh* con i suoi discepoli. In generale, i sufi sono storicamente ritratti come grandi appassionati delle narrazioni dello *Shāh-nāmeh*.

2.5. La narrazione come spazio-tempo di negoziazione

L’epoca safavide è, come si è visto, il periodo in cui il *naqqāli*, insieme alle altre arti di narrazioni, viene istituzionalizzato. Esso, come nei secoli precedenti, viene performato nel palazzo regale per intrattenere il re, la corte e gli ospiti, e presso le dimore di khan locali. Lo sviluppo del *naqqāli* però è intrinsecamente legato alla storia dei caffè: è in questi circoli che la performance dei *naqqāl* diviene la forma di intrattenimento più popolare. Dal momento che il pubblico dei caffè è socialmente diversificato, questo porta alla moltiplicazione di storie e racconti. Il re e l’aristocrazia, così come le classi sociali più disparate che ruotano attorno al bazar, rappresentano il pubblico, spesso fedele, di un *naqqāl*, il quale, con il suo bastone e la sedia, posto un palcoscenico al centro o in un lato del caffè, intrattiene i fumatori di pipe ad acqua e i bevitori di caffè, narrando loro storie della tradizione epico-cavalleresca preislamica, molto apprezzata dal popolo così come dai sovrani sciiti, e le gesta di eroi musulmani, e cantando altresì elegie e lamentazioni per la Famiglia del Profeta, gli Imam, Hossein e i suoi seguaci uccisi a Karbala. La mescolanza di motivi ha, inoltre, permesso di mantenere vive per secoli le antiche storie adattandole agli imperativi religiosi e politici. Ciò dimostra come l’arte di narrazione sia divenuta strumento propagandistico per la diffusione dello sciismo, anche attraverso la figura dei narratori dervisci, tra cui quelli itineranti, che portavano le dottrine e le credenze sciite nei villaggi e nei piccoli centri, nonché nei quartieri popolari delle grandi città, nelle strade e nei bazar. La costruzione di caffè, in quanto luoghi di convivialità quotidiana, va infatti intesa entro un più ampio progetto di ricostruzione di uno spazio pubblico urbano sciita-persiano monumentale, che comprende grandi piazze, palazzi e giardini, santuari e moschee, per rendere visibile il potere e la legittimità dei sovrani e per diffondere l’ideologia ortodossa e

performare un'identità collettiva, che faceva della tradizione persiana e di quella sciita i caposaldi.

L'arte di narrazione, che si svolge in uno di questi nodi, quali il caffè, di tale rete ideologico-religiosa, è soggetta al rigido controllo regale e dei chierici ortodossi più intransigenti, chiamati in Iran per rafforzare dottrinalmente lo sciismo e incentivare la popolazione alla conversione. Alcune narrazioni, molto popolari già prima del periodo safavide, che cantano le gesta eroiche di alcune figure di musulmani, sono considerate da molti olema eretiche e per questa ragione vietate: esse, tuttavia, continuano a circolare dal momento che ben mescolano temi religiosi, apprezzati dai (neo)convertiti, con i motivi epico-cavallereschi delle storie persiane, assecondando così il gusto del pubblico delle classi di mercanti, artigiani e lavoratori. Mentre le moschee-*madraseh* e i santuari diventano già nel periodo safavide luoghi in cui la memoria collettiva viene plasmata e rafforzata da parte degli olema su iniziativa regale, al contrario i caffè rappresentano dei luoghi di continua negoziazione di istanze diverse, dove differenti pratiche e credenze religiose si incontrano e si scontrano: da una parte l'ortodossia degli studiosi e giuristi islamici e dei funzionari governativi che controllano l'operato dei narratori, dall'altro esigenze religiose e di intrattenimento, considerate dai primi eterodosse, proprie delle classi popolari, sostenute dalle cooperazioni artigiane e commercianti in collaborazione con le confraternite sufi. Attraverso i racconti dei narratori professionisti, sia quelli finanziati dai sovrani che quelli sostenuti dai *bazāri*, si (ri)definiscono differenti "memorie culturali" nell'accezione data dall'egittologo Jan Assmann (1992), in cui il "ricordo" (o riferimento al passato), la "perpetuazione culturale" (o tradizione) e l'"identità" (o immaginativa politica) sono profondamente connessi, o, in altre parole, dove l'aspetto normativo o direttivo (i valori e le regole del vivere sociale) e quello narrativo, del racconto (relativo al ricordo di un passato condiviso) si saldano indissolubilmente al fine di (ri)costruire il senso di appartenenza e l'identità collettiva. Assmann dimostra quanto il passato sia interpretato a partire da esigenze e bisogni del presente, in quanto il primo conferisce legittimità al secondo (cfr. anche Halbwachs 1968; Assmann A. 1999).

In un primo momento, sotto il regno di Abbas I, si assiste, attraverso il patrocinio statale dei rituali di lutto del Moharram, quali manifestazione del potere statale all'interno di quel "Shiʿification project" descritto da Babaie (2008: 93), e alla creazione di un repertorio straordinariamente ricco di spazi e tempi cerimoniali, alla formazione di ciò che Babak Rahimi (2012: 13-14) chiama "stato teatrale", prendendo in prestito l'espressione della nota opera di Clifford Geertz sullo stato balinese (1989) e il concetto di "politica come teatro" avanzato da David Apter: la politica va intesa come una performance drammatica che si svolge

essenzialmente nello spazio pubblico, come «semiotic ground that contributes to the authority, and on occasion the sanctity, of performance itself as, for example, on so many occasions in the case of the vast space, Tiananmen Square, or Red Square for that matter, or any of the other grandiose spaces (Albert Speer's great amphitheatre at Nuremberg where Hitler performed)» (Apter: 2006: 221). Il forte controllo della propaganda culturale operato da Esmail fino ad Abbas, come ricordato da Tavenier, si gretola sempre più dalla seconda metà del XVII sec., durante il regno del successore di Abbas, scià Safi I (1629-1642), momento in cui il complesso apparato rituale del Moharram, di cui, le performance del *rowzeh-khāni* sono parte importante, diviene sempre più autonomo dal controllo statale divenendo spazio-tempo di manifestazione contro il malgoverno e di negoziazione di istanze politico-religiose e partecipazione attiva di diversi gruppi della società safavide, quali le corporazioni, le confraternite sufi, i membri del *fotovvat*, le donne, i poveri e i diseredati. Lo spazio delle celebrazioni pubbliche dell'Ashura, quali la piazza (*meidan*), assume sempre maggiore autonomia dal potere dello stato e dall'apparato clericale, così come altri spazi pubblici, quali il bazar, i caravanserragli, i bagni pubblici (*hammam*), i circoli sportivi (*zurkhāneh*), e, come abbiamo visto, anche i caffè. Ognuno di questi luoghi si oppone culturalmente, politicamente e religiosamente alla *madraseh*, alla scuola islamica, centro del potere dei grandi studiosi e giuristi islamici ortodossi.

La gestione dei caffè è sempre più legata alla volontà e alle politiche culturali e religiose delle corporazioni e dei gruppi *fotovvat*, in stretta relazione con circoli sportivi (*zurkhāneh*)[79]. L'associazione tra caffè e circoli religiosi sufi[80] gioca un ruolo importante nella struttura della sfera pubblica dell'Iran safavide, come dimostrato dall'ubicazione di questi luoghi di intrattenimento nelle vicinanze dei collegi religiosi, laddove arte, letteratura, poesia, apprendimento e narrazione sono parte di una più ampia educazione etico-religiosa (Sherbaf – Roudmoajeni – Zolfaghari 2020). I caffè si configurano, pertanto, anche come «a forum for a sufi-dominated counterculture which expressed itself in the narration of epic folk tales by wandering dervishes» (Matthee 1994: 31). Nella Esfahan safavide, sia i caffè che le *zurkhāneh* sono inglobati entro il maestoso bazar reale, un complesso rettangolare, che si sviluppa attorno

[79] Associato a questi circoli, sono anche i *vaqf*, istituzioni fiduciarie caritatevoli in cui una persona, con l'intenzione di commettere un'azione pia, offriva parte della sua proprietà a scopi caritatevoli, contribuendo a finanziare la costruzione di bagni pubblici, moschee (come la famosa *Masjed-e Shāh*), scuole religiose e santuari, contribuendo allo sviluppo urbano di Esfahan sotto Abbas I. Sotto il dominio qajar, anche le cerimonie di *taʿzieh* furono finanziate attraverso il sistema dei *vaqf* (Arjomand 2004: 35-37; Sifatgol 2003; Werner 2015).

[80] Tale associazione potrebbe basarsi su una plausibile connessione tra misticismo popolare e bevanda leggermente inebriante, come è evidente per i primi caffè nel mondo islamico medievale (Hattox 1985: 24-25, 74-76), sebbene nelle fonti persiane non vi siano riferimenti all'uso del caffè come bevanda rituale che precede i *dhekr* sufi (comune invece nell'impero ottomano). Si vedano a tal proposito Matthee 1994: 27; Mahamid – Nissim 2018.

alla piazza principale della città, la Meidan-e Naqsh-e Jahan (Piazza metà del mondo) (Rahimi 2017). Un complesso di vicoli e strade, che collegano non solo i caffè alle *zurkhāneh*, ma anche ai grandi e piccoli negozi, agli *emamzadeh*, agli *hammam* e alle moschee. Il bazar reale in questo senso fornisce una pluralità di spazi urbani sotto forma di centri di convivialità e di reti sociali per gruppi associativi eterogenei e istituzionalizzati. Come sottolinea Rahimi:

> The royal bazaar in this regard provided a plurality of urban spaces in the form of an integrated cluster of arenas of conviviality and network, wherein consumption, production, exchanges, negotiations, and ceremonial interaction of heterogeneous, institutionalized, associational networks created resources for the generation of multiple and intermingling publics. […] But this assembly of spaces strategically looked onto a wider, open (rectangular) space of visibility, the Maydan-i Naqsh-i Jahan, the central stage where most significant public places like caravansaries, the bathhouses or coffeehouses closely intermingled. The maydan identified a civic-state public stage where almost daily official (military parades, religious ceremonies or commercial activities) and almost nightly unofficial (ram and cock-fighting, wrestling, brawling, music and dancing) activities would take place. In the civic sense of public space, denizens could interact with the possibility of audience. Sight, again, plays a pivotal role in the theatrics of publicity of the maydan. Such dramaturgical architecture would find its most pronounced expression in official buildings around the maydan [Rahimi 2012: 193-294]

Come studiato da Farshid Emami (2016), i caffè, in quanto, almeno all'inizio, manifestazione visiva del potere statale, non solo si diffondono all'interno della piazza principale della capitale safavide, ma anche attorno al Chehel Sotun o nel Chaharbagh (noto anche come *khiyābān-e chahārbāgh*), percorso cerimoniale e passeggiata pubblica sviluppato durante lo stesso periodo nella periferia meridionale di Esfahan. La concentrazione di caffè in queste aree di nuovo sviluppo della capitale safavide riflette la struttura sociale dicotomica della città nel XVII sec., dove appunto i caffè sono principalmente situati nei quartieri abitati dall'élite (sono molte poche le fonti che ci descrivono la convivialità al di fuori dei caffè situati nei nuovi sviluppi urbani safavidi) (Emami F. 2016: 209). Ciò mostra l'effetto polarizzante che aveva il caffè nella capitale cosmopolita safavide, in quanto a quel tempo la bevanda caffè era considerata un bene di lusso proprio degli strati medio-alti della tarda società urbana safavide (non è un caso invece che le "case dell'oppio" fiancheggiavano la vecchia *meidan*, mentre i caffè la nuova Meidan-e Naqsh-e Jahan) (Matthee 1994: 23). Come scrive Matthee: «Unlike the mosque, however, the coffeehouses offered an opportunity to socialize under the enjoyment of stimulants such as coffee and tobacco). The coffeehouse thus struck a happy balance between the mosque, which was a public space but lacked worldly entertainment, and the ubiquitous

taverns and gambling houses, which were to be avoided by upstanding citizens as they served alcohol and provided disreputable entertainment for the lower classes» (1994: 24).

Proprio per la posizione dentro il bazar, spesso vicino ai circoli sportivi tradizionali, nei pressi della piazza principale e lungo il percorso cerimoniale Chaharbagh, il caffè si qualifica come una dei siti più importanti dove immaginare e performare la scena pubblica. Le storie narrate dai *naqqāl* entro le sue mura diventano strumento fondamentale per formare e rafforzare ideologie e contro-ideologie, per immaginarsi come individuo e come collettività, per incoraggiare sentimenti religiosi sciiti in contrapposizione alle dottrine sunnite, ma anche per diffondere forme di religiosità popolare contro l'ortodossia imamita, per consolidare il gusto estetico delle narrazioni, per coniugare tradizioni persiane preislamiche (epica-cavalleresca) con sentimenti religiosi (elegie per i martiri e gli Imam). I caffè, con le performance che vi si svolgono, mostrano bene lo scontro ideologico-religioso all'interno della società safavide. Proprio attraverso le rappresentazioni dei *naqqāl*, è possibile comprendere le strategie estetico-comunicative incoraggiate dall'élite al potere, volte a legittimare, all'interno del cosiddetto "state-building" safavide, l'autorità dei Safavidi. Tuttavia, la narrazione orale rappresenta anche un momento di sovversione e di resistenza all'omologazione operata dal palazzo e dalla *madraseh* proprie di altri gruppi sociali istituzionalizzati (Rahimi 2012: 14). Il caffè è dunque un luogo di potere, non solo quello egemonico dello Stato e del suo apparato governativo e religioso, che tenta di fare delle narrazioni epico-religiose strumenti di propaganda, volta soprattutto alla legittimazione della dinastia e alla conversione allo sciismo (Newman 2006: 8), ma anche, proprio per il carattere performativo del potere, degli altri gruppi sociali che rivendicano il loro ruolo sociale, economico e culturale nella complessa società iraniana (Babaie 2008). In altre parole, nello spazio pubblico del caffè e nei tempi delle esibizioni che vi si svolgono, convergono da una parte i contorni visibili e non visibili della struttura di potere della cultura egemonica, ma anche delle forme di potere non egemoniche, subalterne, sovversive o antistrutturali delle associazioni sociali, quali le confraternite sufi e le corporazioni artigiane. Il caffè è, pertanto, uno spazio *ambiguo*, in cui i rapporti di forza sono in continuo mutamento, in cui le performance tentano ora di trasmettere e rafforzare le ideologie statali, ora di perpetuare quelle sovversive (dal punto di vista dell'asse stato-clero), che allo stesso tempo contribuiscono a normativizzare l'identità collettiva del pubblico. Il caffè, dato il suo aspetto teatrale (la piattaforma per le esibizioni al centro della sale), si costituisce in epoca safavide come spazio di performance politiche (Emami F. 2016: 210). Attraverso le narrazioni orali che giornalmente si eseguono, lo Stato e i diversi gruppi sociali si confrontavano culturalmente, religiosamente e politicamente. Le rappresentazioni teatrali del caffè rendono visibile il potere,

sia nelle sue forme dominanti che eversive, attraverso la produzione di immaginari mitico-religiosi condivisi volti a rafforzare l'interazione sociale basata su legami familiari, di classe, corrente religiosa e genere (omosocialità) (White 1992; 1995; Ikegami 2005). Il chierico inviato dal sovrano nei caffè di Esfahan, in quanto strumento di propaganda statale, si scontra con le narrazioni, considerate eretiche, dei dervisci (erranti o non). Egli ha il compito di frenare le storie considerate immorali, come quelle dell'*Abu Moslem-nāmeh*, allo scopo di rafforzare un'ideologia ortodossa sciita, ma anche di ostacolate ogni forma di mobilitazione sociale antistatale, che può affermarsi con l'incremento del potere delle corporazioni e delle confraternite sufi.

Per ciò che concerne i temi religiosi, come le rappresentazioni dei grandi personaggi della storia islamico-sciita, da Abu Moslem ad Ali e Hossein, le performance di alcuni narratori nei caffè si differenziano dalle celebrazioni ufficiali pubbliche del Moharram supportate dagli scià in altri luoghi pubblici, quali la piazza, in quanto le prime sono profondamente connesse ad altre istituzioni ufficiali e reti associative, quali le corporazioni mercantili e artigiane dei bazar, spesso supportate dall'ideologia *fotovvat* e legate ai gruppi e confraternite sufi, che si sono storicamente organizzate al di fuori e indipendentemente dallo stato. Queste narrazioni veicolano i valori etici e morali del *javānmardi*. Questi ideali, declinati al maschile, di cavalleria e galanteria preislamici e di martirio e pietà islamica, sono attraverso le performance dei *naqqāl* continuamente messi in scena, condivisi, rafforzati e trasformati. Non si tratta solo di condivisione di visioni del mondo e della vita di carattere etico-religioso, le narrazioni del *naqqāl*, infatti, plasmano la vita quotidiana e le relazioni sociali di coloro che partecipano alla performance e che appartengono a una rete associativa. Le narrazioni che veicolano visioni eterodosse della religione e che si contrappongono all'ideologia dei chierici, tuttavia si qualificano come normative allo stesso modo.

Babayan (1996; 2004) ha mostrato bene lo sviluppo di una sfera pubblica nell'Iran safavide[81], caratterizzata da diversi e divergenti siti di socialità, quali da una parte moschee,

[81] Matthee sostiene che non sia possibile parlare di sfera pubblica nell'Iran safavide, affermando: «to be sure, we must be careful not to push the analogy with developments in Europe too far. After all, the Safavid coffeehouse spawned no debates leading to treaties advocating social and political reform, nor did it contribute to the emergence of a modern press or a novel political consciousness, much less foreshadow norms later associated with nineteenth-century liberalism and its attendant model of civil society» (2005: 296). Al contrario Rahimi (2012: 82-135) ha dimostrato nel suo brillante volume, *Theater State and the Formation of Early Modern Public Sphere in Iran*, come sia possibile parlare in termini "sfera pubblica" sotto la dinastia safavide, mostrando come l'affermazione di Matthee adotti un modello di sviluppo eurocentrico che definisce la sfera pubblica, nella sua forma borghese, come un regno della politica liberale, come concettualizzato da Jürgen Habermas. La sfera pubblica andrebbe intesa in senso lato come uno spazio di interazioni sociali distinto sia dalle istituzioni statali e clericali che dalla sfera

madraseh, *manbar* (pulpiti) associati al potere degli olema e dall'altra bagni pubblici, bazar, rituali teatrali (*taʿzieh*) e le elegie per gli Imam nelle *takkiyeh* e i caffè con le performance di *naqqāli*. Come si è visto, tuttavia, questi siti della sfera pubblica, tra cui i caffè, vanno intesi come fluidi e mutevoli: seguendo quanto avanzato da Babayan (1994), la fase di centralizzazione del dominio safavide sotto il regno di Abbas I segna la trasformazione ideologica e istituzionale dei Safavidi dall'eterodossia religiosa turkmena qezelbashi all'ortodossia imamita basata sulla *shari'a olema*. Il passaggio da un periodo formativo *ghulat* alla formazione di uno stato safavide sciita-imamita ha radicalmente trasformato il paesaggio religioso dell'Iran, dove tutti questi spazi pubblici divennero luoghi di conflitto tra cultura religiosa popolare e statale-clericale «that led to deep-seated transformation in the context of state and society relations, changes that eventually gave way to the formation of modern Iran with its complex varieties of institutional forms and everyday interpretative spaces of lived interaction, constantly fluid, incessantly changing» (Rahimi 2012: 134-135).

Lo sviluppo e la diffusione del *naqqāli* nel periodo safavide ha chiaramente sviluppato la qualità della narrazione, in quanto il pubblico, ora popolare ora aristocratico, era certo molto esigente. Le polemiche dei clerici contro alcuni narratori rappresentano anche una prova inequivocabile del dinamismo culturale nell'Esfahan safavide. I caffè diventano il luogo perfetto dove far fiorire l'arte della narrazione, in quanto i narratori, in forte competizione tra loro, venivano lì a misurarsi con gli altri e a condividere le loro conoscenze. L'istituzionalizzazione della figura del *naqqāl* voluta dai sovrani fa di quest'ultimo un vero e proprio tecnico della narrazione. Egli, pertanto, inizia proprio in quel periodo, a utilizzare un metodo di raccolta del vasto materiale narrativo, che avrà successo nel corso del periodo qajar fino ai nostri giorni: il *tumār*, letteralmente "rotolo", pergamena/quaderno in cui trascrivere tutto il materiale da memorizzare. Il narratore trascrive nel *tumār* una data trama in forma schematica, che poi memorizza, ma che può anche portare sul palco con sé, spesso avvolto intorno al copricapo, e sfogliare durante la sua esibizione al caffè. Gli apprendisti contastorie devono trascrivere e memorizzare il materiale narrativo nei propri quaderni, avendo a disposizione anche il *tumār* del maestro. In generale, il materiale narrativo contenuto nei *tumār* o memorizzato senza l'ausilio del supporto scrittorio, è vastissimo, il che porta spesso a una specializzazione. Parallelamente si sviluppa durante il regno dei Safavidi la pittura dei caffè (*naqqāshi-ye qahveh-khānehi*). Le immagini ispirate ai racconti religiosi e poi epico-

privata, non monolitico, quanto piuttosto fluido e mutevole, un luogo di sovrapposizioni di gruppi sociali diversi e divergenti. Si veda per la descrizione dei caffè come spazio pubblico nell'Iran safavide Emami F. 2016; per i caffè del XVIII sec. nell'impero ottomano Mikhail 2007.

cavallereschi ricoprono le pareti del caffè e in una certa misura completano la narrazione (Emami K. 1346/1967; Kalantari 1971; Nabavi 1353/1974; Seif 1369/1990).

CAPITOLO III
L'ERA QAJAR

1. Il narratore di corte e quello popolare

Il periodo qajar (1779-1925), «from the perspective of the discipline of folk narrative research it was a golden age of storytelling» (Marzoph 2015: 271)[82]. La narrazione orale rappresenta una delle forme più diffuse di intrattenimento dell'epoca (Mahdavi 2007), sia nell'ambiente regale, a corte, che in quello popolare, nei caffè o in altri luoghi pubblici, che prevedono ora tra il pubblico anche donne e bambini, coloro che tradizionalmente erano esclusi dalle *qahveh-khāneh*.

I *naqqāl-bāshi*, i capi narratori, fanno parte dell'*establishment* di corte, esibendosi la sera per i principi qajar. Tra questi va menzionato Mirza Mohammad Ali Naqib-al-Mamalek, *naqqāl-bāshi* di Naser-al-din Shah, che compose oralmente il romanzo popolare (*dāstān-e ʿammīāneh*), *Amir Arsalān*. Secondo Dust-Ali Moayyer-al-Mamalek, è la figlia di Nasr-al-din Shah, Turan Aqa Fakhr-al-dowleh, a mettere per iscritto la storia di *Amir Arsalān*, così come la narrava il *naqqāl-bāshi* la sera per aiutare il sovrano a prendere sonno, come testimonia l'uso di espressioni del persiano parlato (Mahjub 1339/1960c; Id. 1340/1961; Gelpke 1965; Hanaway 1985; Id., "Amīr Arsalān", *EIr*; Afshari 2021: 436-439). Quest'arte di narrazione, infatti, «is posited somewhere in between the various strands of oral and (written) literary tradition […] While being performed orally, *naqqālī* to a certain extent relies on sources laid down in writing that include both manuscript and printed versions of the performed text» (Marzoph 2015: 272)

Il protagonista del romanzo, Amir Arsalan, non è un *ʿayyār* come nelle composizioni del periodo precedente, ma il figlio di un sovrano bizantino. Ciononostante, non sono esclusi nell'opera alcuni elementi dell'etica *javānmardi*. Amir Arsalan è nato dalla vedova di Sultan Malekshah, re di Costantinopoli, ucciso da Sam Khan Farangi, comandante dell'esercito di re Pietro, re di Persia, che ha conquistato la città[83]. La vedova è salvata da Khajeh Noman, mercante egiziano, con il quale si sposa, e durante il suo viaggio in Egitto dà alla luce Amir Arsalan, che viene adottato dal mercante. Grazie alle sue doti, tra le quali quella di parlare sette lingue, è chiamato a corte dal chedivè d'Egitto a tradurre un ambasciatore del re Pietro, che

[82] Sulla letteratura popolare del perido qajar si veda l'eccellente lavoro di Marzolph 2001b; più in generale Cejpek 1968; Hanaway 1971a; Marzolph 2010.

[83] L'ambientazione e il nome turco dell'eroe sono un'eccezione nella tradizione dei romanzi popolari persiani.

però viene ucciso dal protagonista in una lite, dopo che viene a conoscenza della sua identità nobile. Amir Arsalan, pertanto, parte con un esercito per vendicare suo padre, uccidendo il suo assassino, Sam Khan, e divenendo il sovrano di Costantinopoli. In una chiesa della città vede un ritratto di Farrokh-leqa, figlia del re Pietro, e se ne innamora. Il re Pietro, che vuole catturare l'uccisore del suo comandante, distribuisce per la città i ritratti dell'eroe, uno dei quali è visto dalla principessa Farrokh-leqa che se ne innamora. Amir Arsalan si reca nella città della principessa e sotto mentite spoglie lavora in un cabaret/caffè (*tamāshā/qahveh-khāneh*). I due si incontrano lì e si dichiarano il loro amore. Farrokh-leqa, tuttavia, viene assassinata, ma il mago Shams la fa tornare in vita. Ben presto, lei viene portata via da una nuvola, così Amir Arsalan parte per ritrovarla. In una città straniera, tuttavia, è condannato a morte, ma un *afrit* (= *jinn*) lo salva e lo porta nella terra delle fate (*pari*). Dopo una serie di avventure Amir Arsalan riesce a unirsi all'amata, il cui padre, una volta perdonato l'eroe, acconsente al matrimonio. Tornano a Istanbul, dove Amir Arsalan riprende il suo dominio.

Forse del periodo qajar è anche il romanzo cavalleresco *Qesseh-ye Hossein-e Kord-e Shabestari* o *Hossein-nāmeh* (Marzolph 1999a; Afshar – Afshari 1385/2006; Afshari 2021: 429-432), in quanto l'unico manoscritto conosciuto risale al 1839-1840. Esso è diventato un *chapbook* di successo, disponibile fino alla fine degli anni Settanta del XX sec. (Marzolph 1994b, n. XXVI), sebbene già non particolarmente conosciuto all'epoca come confermato dal narratore Ali Sanakhan (Page 1977: 37). Alcuni episodi del romanzo sono stati, infatti, documentati nella tradizione orale solo fino alla metà del XX secolo (Amini 1339/1960: 206-209, n. 30). La storia inizia, sullo sfondo della storica rivalità tra gli Ozbek dell'Asia centrale (sunniti) e i Qezelbash persiani (sciiti), ricordando la presa e la distruzione della città di Balkh, nell'attuale Afghanistan, da parte del governatore di Tabriz, suddito dello scià safavide Abbas. Il governatore di Balkh chiede aiuto all'imperatore mongolo, il quale invia due guerrieri, ciascuno con una piccola truppa al seguito, al fine di suscitare disordini a Tabriz ed Esfahan e rovesciare così il sovrano safavide. Uno dei due guerrieri mongoli, Babraz-Khan, deruba la zecca di Tabriz e uccide degli innocenti terrorizzando la città. Hossein si trova lì e, in quanto dotato di una grande forza, sebbene inesperto nelle norme sociali, decide di offrire il suo servizio al governatore della città di Tabriz contro i mongoli. Sconfigge Babraz-Khan e successivamente si reca nella capitale Esfahan, salvando il sovrano, che si aggirava per la città di notte sotto mentite spoglie, dall'essere fatto prigioniero dai guerrieri mongoli, che egli uccide. Dopo la battaglia, Hossein ammira un giovane ballerino e, poco dopo, fa l'amore con una cantante. Scià Abbas vuole reclutare Hossein nel suo esercito, ma questi si rifiuta in nome della propria indipendenza – data anche la sua incapacità di creare e mantenere legami sociali

– proponendosi, invece, di andare in India per riscuotere un tributo di sette anni dall'imperatore moghul Akbar. Dopo un gran numero di avventure in India, ottiene da Akbar quanto richiesto. Hossein resta un anno al servizio di Akbar, per poi tornare a Esfahan.

Hossein è indipendente, coraggioso e dotato di una forza quasi sovrannaturale e, pertanto, è definito *tahamtan* "eroe" come Rostam, dal momento che riferimenti al figlio di Zal non mancano nei romanzi popolari islamici (Soroudi 1980). Hossein possiede spesso un alter ego, il trickster *ʿayyār* che, per aiutare Hossein, fa tutto ciò che all'eroe non è permesso secondo il codice cavalleresco: vestirsi in abiti femminili per ingannare il nemico, drogarsi, rapire e ricattare il nemico, ecc. (Marzolph 1999a: 286). L'*ʿayyār*, come accennato in precedenza, non incarna più nei romanzi popolari del periodo qajar, i valori ideali di cavalleria militare-spirituale medievali e safavidi. Un'altra caratteristica tipica dei romanzi popolari è qui l'ambientazione esotica: l'India moghul.

Queste narrazioni sono alcune delle tante che fino al periodo qajar venivano narrate in contesti pubblici e semi-pubblici (Yamamoto 2003: 25-28, spec. Tavole 2 e 3), prima che il regime pahlavi attorno al 1930 riducesse il corpus narrativo solo ed esclusivamente allo *Shāh-nāmeh* (Omidsalar – Omidsalar 1999: 332-333). Infatti, oltre alle storie epiche dello *Shāh-nāmeh*, venivano raccontate quelle tratte dalla epica poetica post-ferdowsiana (Gazerani 2015: 197-208; Hämeen-Anttila 2018: 168-173), trascritte in prosa, quali il *Garshāsp-nāmeh*, il *Farāmarz-nameh*, il *Borzu-nameh*, ecc. Particolarmente apprezzati erano i romanzi popolari in prosa, quali il *Romuz-e Hamzeh* o *Hamzeh-nāmeh*, il *Dārāb-nāmeh* e le diverse versioni dello *Eskandar-nāmeh* (Romanzo di Alessandro), in particolare l'*Eskandar-nāmeh-ye haft jeldi* (Storia di Alessandro in sette volumi), proveniente proprio dal mondo dei narratori professionisti, composto o compilato con ogni probabilità nel periodo safavide da Manuchehr Han Hakim. Quest'ultima narrazione è giunta a noi da copie litografate e poi tipografiche del tardo XIX secolo e fu certamente recitata fino agli anni Sessanta del secolo scorso[84].

Durante l'era qajar si moltiplica il numero di *tumār*, i manoscritti dei *naqqāl* (Yamamoto 2003: 25-52). Tra questi va ricordato lo *Haft-lashkar* (Sette legioni), trascritto in un dialetto contemporaneo a quello dell'*Amir Arsalān*, forse da un gruppo di *naqqāl*, di cui pochissimo sappiamo, sotto il regno di Naser-al-Din Shah nel 1875, edito a partire da un unico manoscritto di 446 fogli di una economica carta europea azzurra (*kāghaz-e qand* "carta da zucchero") in-folio da Mehran Afshari e Mahdi Madayeni (1377/1998; cfr. Afshari 1369/1990; Yamamoto 2018), conservato alla *Ketāb-khāneh-ye Majles-e Showravi* o *Bahārestān* con il numero 2983.

[84] Si veda sul repertorio narrativo dei contastorie cap. V par. 2.

Il titolo "Sette legioni" (*haft-lashgar*) si riferisce alla divisione delle parti del *tumār* da parte dei *naqqāl* (Afshari – Madayeni 1377/1998: xxxiv). Il manoscritto inizia con l'invocazione islamica (*basmala*) seguita da una breve descrizione del contenuto: "In nome di Dio il Clemente, il Misericordioso. Lo *Haft-lashkar* inizia dal primo re persiano Keyumars fino alla fine della regalità di Bahman, il figlio di Esfandyar". I curatori hanno mostrato il manoscritto al noto *naqqāl* Morshed Vali-Allah Torabi, che ha affermato che si trattava di un *tumār* completo che poteva essere eseguito in maniera seriale per almeno sei mesi (Afshari – Madayeni 1377/1998: xxxi). Il manoscritto contiene cinquanta dipinti nello stile dei dipinti da caffè, ma purtroppo non sono stati inclusi nell'edizione del 1998. Il testo è pieno di errori di ortografia, il che è molto comune in queste raccolte, concepite per essere narrate oralmente e non lette in privato e in silenzio. Il materiale in prosa raccolto è proprio di quello che viene chiamato *Grande Shāh-nāmeh*: inizia con il regno di Kayumar e finisce con quello di Bahman. Esso comprende non solo lo *Shāh-nāmeh*, ma anche altre narrazioni epiche postferdowsiane: il *Garshāsb-nāmeh*, il *Sām-nāmeh*, il *Farāmarz-nāmeh*, il *Bānu-Goshasb-nāmeh*, il *Jahāngir-nāmeh*, il *Borzu-nāmeh*.

Un'innovazione di grande importanza è data dalla diffusione di molte delle storie narrate nei caffè[85] in libri illustrati a basso costo, chiamati *ketabcheh* (Marzolph 1994b), che un membro alfabetizzato della famiglia legge ad alta voce ai familiari la sera e in inverno, fornendo a donne[86] e bambini, tradizionalmente esclusi dall'ambiente omosociale dei caffè[87], l'accesso a una serie di materiale narrativo. Tale corpus narrativo, che era solitamente conservato nei *tumār*, a partire dal periodo qajar inizia a circolare in libri stampati, utilizzati dal narratore a supporto della fase di memorizzazione delle storie. Questa innovazione ha permesso la trasmissione di parte del repertorio narrativo delle performance orali che viene ora riportato in testi stampati, come si può vedere nelle varie copie litografate dell'*Eskandar-nāmeh* e del *Romūz-e Hamzeh*. Le storie popolari, originariamente trasmesse oralmente, diventano

[85] La tradizione epica popolare araba si è anche sviluppata in contesti urbani sia attraverso la recitazione nei caffè da parte di un narratore semi-culto, il quale può fare uso di libri, sia attraverso la lettura personale o familiare delle edizioni a stampa vendute in occasione di feste religiose (Canova 1977: 223-224). Per la poesia epica popolare araba, in particolare egiziana, si veda Canova 1983; 2005.

[86] Morshed Valli-Allah Torabi (1369/1991: 14) afferma di aver sentito le storie dello *Shāh-nāmeh* raccontate da sua madre, cfr. anche Marzolph 1994f: 94.

[87] Morshed Valli-Allah Torabi sottolinea quanto il caffè non sia un luogo adatto alle donne: «Il mio pubblico è composto da sportivi, tutti i buoni iraniani, mercanti, dervisci, cantastorie e poeti. Nessuna donna è inclusa perché i caffè sono nel sud [di Teheran], un luogo non adatto alle donne» (1369/1991: 15). Negli anni successivi, però, il *morshed* formò una giovane *naqqāl* di nome Gordafarid, di cui si parlerà in seguito, portandola nei caffè a sud di Teheran ad assistere alle sue performance, dove però, dichiarerà la donna, non si trovava a suo agio, a causa degli insistenti sguardi degli uomini che frequentavano i caffè.

disponibili, per mezzo della carta stampata, a un vasto pubblico di lettori. D'altra parte, questi libri popolari hanno portato anche a una crescente dipendenza del *naqqāl* dal testo stampato, come testimonia l'uso di numerose stampe indiane e iraniane dello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi e di altre composizioni epiche (Marzolph 2015: 280).

Durante il periodo qajar il caffè, come luogo di intrattenimento e di svago, mantenne l'importanza sociale che aveva nei secoli precedenti (Floor 2004: 53-62). Molti di questi caffè nell'Ottocento sono aperti anche a donne[88] e bambini che possono così assistere alle esibizioni del *naqqāl*. Come testimonia Samuel G.W. Benjamin, il primo ambasciatore statunitense in Iran:

> What offers more attraction to a European in these tea-houses than the dances, are the recitations from the poets. The songs of Hafiz may be heard there, and entire cantos from the great epic of Firdoüsee, chanted with resonant modulations and listened to with enthusiastic rapture. Here, too, one may hear the "Arabian Nights Tales" repeated without any attempts to expurgate passages offering a peculiarly oriental flavor. [Benjamin 1887: 100]

Era interesse dei proprietari dei caffè avere un contastorie regolare, in quanto questi, raccontando una storia complessa e articolata in maniera seriale, un episodio a sera della durata di circa novanta minuti, tendeva a formare una clientela stabile e fidata, interessata ad ascoltare il proseguo della narrazione. Più abile e famoso era il narratore, maggiori erano i guadagni per il proprietario del caffè. Molti dei caffè, infatti, erano rinomati proprio per la presenza di un competente *naqqāl*. Per questa ragione, veniva stipulato un contratto tra il datore di lavoro e il professionista della narrazione che prevedeva obblighi reciproci, paga fissa, anticipi salariali, durata e tempo dello spettacolo (Cejpek 1968: 653). Il caffè era, dunque, il *pātoq* (ritrovo) di un *morshed*. Bisognava, comunque, guadagnarsi quel *pātoq*, secondo le parole di Morshed Mojtaba Hassan Beigi:

[88] Il celebre scrittore Sadeq Chubak nel racconto "Il primo giorno nella tomba" (*Ruz-e avval-e qabr*), tratto dall'omonima raccolta del 1965, ambientato negli anni del tramonto della dinastia qajar, descrive il desiderio di una donna di andare al caffè a rilassarsi, sorseggiando del tè e fumando dell'oppio, e ad assistere all'esibizione di un *naqqāl* derviscio, che interrompe nel più bello la sua storia per continuarla la sera dopo: «Lei li seguitava con lo sguardo, e in cuor suo sperava che il vecchio venisse presto e se ne andasse in fretta, per ritrovarsi libera di correre in un battibaleno al caffè, sulla piazza del paese, ed accucciarsi come un gatto accanto al braciere dell'oppio; là avrebbe fumato qualche presa in santa pace, scottandosi le labbra con il tè dolce e bollente e ascoltando la nenia del cantastorie raccontare le imprese degli antichi eroi. "Ieri sera" pensava ritornando alla storia del giorno precedente, "quel maledetto derviscio non l'ha ucciso, Sohrab, l'ha risparmiato per stasera. Stasera se ne riparla, ci vuole fregare, il tizio, ci tiene sulle spine. La tira per le lunghe, mica lo fa uccidere così alla svelta, il buon Sohrab» (1989 [1965]: 76).

> È anche interessante il modo in cui il *naqqāl* ottiene il ritrovo. Quell'arte utile a vincere il ritrovo fisso per un *naqqāl* si chiama *sokhanvari* (retorica)[89], ma purtroppo questo rituale è stato praticamente dimenticato in Iran. In effetti, le arti oratorie sono come le Olimpiadi per i *naqqāl*, in cui diversi atleti competono e colui che è l'oratore migliore vince il ritrovo. Ad esempio, io come narratore se non avevo un ritrovo o per qualche motivo avevo perso il mio ritrovo, entravo in un caffè, dato che il caffè era un centro culturale e letterario – non come i caffè di oggi che sono solo un centro per fumare pipe ad acqua – e visto che non c'era un caffè rinomato senza un *naqqāl* e che tutti i caffè rispettabili dovevano avere un *naqqāl*, che naturalmente si sedeva nel suo posto speciale, il *sardam*. Quando entravo come narratore dovevo recarmi al *sardam* del contastorie che lavorava lì, chiedere il permesso (*rokhsat*) e presentarmi. Questi mi chiedeva perché ero venuto qui e io rispondevo che ero venuto a togliergli il suo ritrovo (*pātoq*). Mi faceva delle domande e tante quante ne facevo io a lui: colui che non poteva rispondere correttamente doveva gettare il *long*[90] (*long andākhtan*) [come segno di resa] […] Le domande riguardavano lo *Shāh-nāmeh*, il *Masnavi* [di Mowlana], altre storie e poesie, persino *moshāʿereh*[91]. Questa competizione era divisa in diverse parti. Se fossi stato io a perdere avrei dato al vincitore qualcosa del mio equipaggiamento (da derviscio) che lui riteneva di valore: cappello, ascia, borraccia, collana, stivali e altri oggetti di questo genere. Se io, il nuovo arrivato, avessi vinto, avrei preso il posto. Il caffè diventa il ritrovo del nuovo narratore. [Intervista, gennaio 2020]

I caffè di Teheran d'epoca qajar hanno tutti un ampio spazio, dove si trova una piattaforma di mattoni in calce (*saku*) cui le persone si siedono, bevono il caffè o il tè e fumano le pipe ad acqua (*qalyan*) (di solito le classi medio-alte) o la pipa (*chepoq*) (le classi più basse) (Floor 2002), mentre ascoltano il *naqqāl*, spesso vestito con abiti da derviscio (come avviene ancora ai nostri giorni), esibirsi uno spazio riservato, il *sardam* (lett. "luogo dove si prende fiato/si parla (*dam zadan*)"). Si tratta di una piattaforma solitamente coperta di pelle d'agnello o di altre pelli, dove si esibiscono, non solo i contastorie, ma anche i maestri dell'arte oratoria (*ostād-e sokhanvari*).

Le pareti dei caffè sono, come già nel periodo safavide, ricoperte di dipinti con soggetti a tema religioso, in particolare delle tragiche vicende di Karbala o le vite degli Imam (*naqqāshi-ye qahveh-khānehi* "pittura da caffè"). Iniziano anche in questo periodo ad essere raffigurate scene tratte dallo *Shāh-nāmeh* o da altre storie epiche e dai romanzi come *Yusof va Zoleikhā*

[89] Su queste gare di retorica e poesia si veda Mahjub 1337/1958; 1973.

[90] Panno che si avvolge ai fianchi, lungo fino alle caviglie, usato anche nel bagno mediorientale. Segno distintivo anche dei *luti*.

[91] Una gara poetica che consiste nel recitare una poesia che inizia con la lettera con la quale finisce la poesia recitata precedentemente dal rivale.

"Giuseppe e Zoleikha"[92] (Kalantari 1971). Molto frequenti sono i dipinti delle gesta di Esfandiar, della battaglia tra Afrasiab, re turanico, e Rostam, il quale appare solo e senza cavallo sulla scena del combattimento, oppure della battaglia tra Rostam e il figlio Sohrab. Interessante è il caso di un dipinto che rappresenta Ashkbus sconfitto da Rostam che brandisce uno stendardo sul quale si possono leggere dei versetti corani. Molti dei pittori rimangono anonimi, ma di alcuni conosciamo i nomi: Mohammad Modabber, Hossein Qollar Aqasi e suo figlio Fathollah Qollar Aqasi e Hasan Esamil (Emami K. 1346/1967; Kalantari 1971; Nabavi 1353/1974; Seif 1369/1990; Floor 1999).

Sebbene il narratore fosse solito richiedere agli astanti un pagamento interrompendo la performance nel momento clou, chiamato *niyāz* o *nazr* – con modalità già presenti nel XII secolo, come testimoniato dal romanzo popolare *Samak-e ʿayyār* e più tardi nel periodo timuride da Kashefi – il pubblico non era obbligato a farlo (Khanlari 1364/1985: 66-67; Gaillard 1987: 165-66; Omidsalar – Omidsalar 1999: 336-37; Rubanovich 2012: 670-71; Zenhari 2014: 43–44; Marzolph 2015: 283). Nel XX secolo il pagamento andava di solito da due-tre a dieci *shahi*, fino a un massimo di un *qran*. Il performer veniva pagato di più per le narrazioni de "La morte di Siyavosh" e "La morte di Sohrab", della durata massima di due ore, allorquando il proprietario del caffè decorava riccamente l'interno del locale e accendeva più candele e lampade. In quell'occasione il pagamento più basso era cinque *qran*, il più alto poteva arrivare a due *toman*. Inoltre, il proprietario del caffè dava di solito al narratore uno scialle in regalo (Floor 2005: 100).

Le narrazioni erano più frequenti durante le sere d'inverno, ma la stagione migliore per raccontare storie era, e lo è ancora oggi, il mese di Ramazan, quando molti clienti, in particolare i commercianti, rimanevano nei caffè tutta la notte, subito dopo che il digiuno veniva interrotto, assistendo alle recitazioni. Il narratore iniziava la sua narrazione la prima notte del mese e la terminava l'ultima. Come ricorda Morshed Mojtaba Hassan Beigi:

> Il Ramazan è il mese del *naqqāli* in Iran, in questo mese il *naqqāli* raggiunge il suo apice. Fin dall'inizio ciò era usanza durante il Ramazan. Certo, non a causa solo della santità del Ramazan e della natura religiosa di questo mese. Perché, prima di tutto, anche i religiosi venivano al caffè, ma la ragione più importante era che la notte era lunga [se il Ramazan cadeva nei mesi invernali] e per evitare che le persone si addormentassero e avessero difficoltà poi a svegliarsi all'alba, esse

[92] Si tratta della storia d'amore islamica medievale tra il profeta Giuseppe e Zoleikha, moglie di Potifar, flabellifero e capo delle guardie del faraone. Tra le innumerevoli versioni la più celebre è quella composta in persiano nel 1483 da Nur-al-Din Abd-al-Rahman Jami (m. 1492), la quale costituisce il quinto poema della raccolta del poeta, nota come *Haft owrang* (Sette troni).

> venivano al caffè dall'*eftar* [= pasto che al tramonto interrompe il digiuno] e si intrattenevano con i *naqqāl* e i *pardeh-khān*. Tutto ciò aveva luogo nel caffè, lì consumavano il *sahari* [= colazione prima dell'alba] e poi se ne andavano. Il lasso di tempo dall'*eftar* al *sahar* [= tempo per mangiare prima dell'alba] era il mercato del *naqqāli* durante il mese di Ramazan. [Intervista, gennaio 2020]

Questo è confermato da Wills per la fine del XIX secolo: «The long nights of Ramazan are enlivened by numerous festivities; dinner-giving takes place throughout the month, and the number of pipes smoked till two A.M. is considerable. The story-tellers are now in great request, and drive a roaring trade going from house to house» (1883: 285; cfr. Id. 1886: 198). In altri momenti dell'anno si intensificano le performance, come la notte di Yalda, la notte più lunga dell'anno corrispondente al solstizio d'inverno, e il Nowruz, il Capodanno persiano. È in occasione di queste cerimonie che oggi vengono organizzati festival in cui si esibiscono per un piccolo o un grande pubblico i narratori professionisti. È proprio l'ancoraggio a queste cerimonie nazionali e religiose che ha permesso ai pochi *naqqāl* ancora oggi in attività di continuare la loro professione. Nel mese di Moharram, invece, era consuetudine, fino a tempi abbastanza recenti, che venisse commemorato il martirio dell'Imam Hossein in un grande caffè con un grande cortile, le cui pareti erano drappeggiate di nero e in cui era presente un pulpito in un angolo per il *rowzeh-khān*. Il regolamento della corporazione dei proprietari di caffè (*qahvehchi*) di Teheran, rimasto in vigore fino al 1979, include disposizioni speciali per le cerimonie di lutto del mese di Moharram (Al-e Dawud, "Coffeehouse", *EIr*).

Nel periodo qajar, in particolare sotto il regno di Naser-al-Din, vengono aperti molti caffè non solo nelle città, in particolare a Teheran, ma anche, di strutture piuttosto semplici, lungo le rotte commerciali, nei caravanserragli e agli incroci stradali o intorno alle porte della città, grazie allo sviluppo degli affari e all'ascesa dei commercianti.

Tra i caffè di Teheran istituiti sotto il regno di Naser-al-Din Shah il più bello era considerato il *qahveh-khāneh-ye Yuzbāshi* dietro il palazzo Shams-al-Emara, frequentato da principi, ufficiali e ministri, che potevano assistere alle performance di poeti, panegiristi e narratori in particolare dello *Shāh-nāmeh* e dell'*Eskandar-nāmeh*. Tra di essi uno dei più famosi era Morshed Barzu. Un altro famoso caffè, dove però la lettura dei giornali era proibita, era il *qahveh-khāneh-ye Qanbar* alla fine di via Naser-e Khosrow, vicino all'attuale incrocio con via Panzdah-e Khordad. Il proprietario nero, Qanbar, era un ex schiavo dello scià, che occasionalmente lo visitava. Nel retro del caffè si svolgevano ogni sera, a volte tutto il giorno,

recitazioni di storie da parte di Darvish Marhab e spettacoli (*maʿrekeh*) di Luti Azim e Luti[93] Qolam-Hossein (Floor 2005: 101; Al-e Dawud, "Coffeehouse", *EIr*). Altri caffè famosi nella capitale erano *Baq-e Anari* e *Sar Godhar*. I proprietari dei caffè erano particolarmente rispettati, tanto che uno degli incroci di Teheran è conosciuto come Sayyed Ali da Sayyed Ali qahvehchi (Floor 2005: 101). Tra i più famosi narratori di *Shāh-nāmeh* all'inizio del XX secolo figurano Sayyed Ali Hamadani, di cui si diceva potesse resuscitare un cadavere con la sua narrazione; Morshed Hasan; Hossein Asmal Chorak e Morshed Qolam-Hossein Qowl-bachcheh, quest'ultimo erano un mercante prima di dedicarsi all'arte della narrazione (Beyzai 2020 [1959]: 125; Mahjub 1971: 163; Sahri 1368/1989: V, 513). Sono giunti a noi anche i nomi di alcuni famosi *Shāh-nāmeh-khān* attivi Kermanshah, ancora ricordati per la loro voce e le loro qualità artistiche, quali Morshed Khodadad e Ali Akbar Zargar-bashi (Floor 2005: 101).

2. Il narratore e la sua performance descritti dai viaggiatori europei

Grazie alle fonti di viaggiatori perlopiù europei in Iran è possibile osservare le tecniche performative dei narratori professionisti che hanno continuato a esibirsi fino ai primi vent'anni del Novecento come testimoniano le indagini di Juliet Radhayrapetian (1990), Willem Floor (2005) e Ulrich Marzolph (2015). Come sottolinea Radhayrapetian (1990: 20), le informazioni sui narratori professionisti e le loro performance fornite da questi viaggiatori e diplomatici dipendono dalle loro capacità di comprensione del persiano e di altre lingue parlate in Iran e dal tipo di interazione che essi hanno con il contastorie e il suo pubblico. Molti di loro, infatti, si limitano a descrivere, non privi di pregiudizi tipici del discorso orientalista europeo (Said 2005 [1978]), ciò che osservano: un narratore e il suo pubblico[94].

[93] Come è evidente dall'appellativo dei due performer, il termine *luti* può indicare anche un gruppo di dervisci dediti all'intristimento: buffoni, comici e acrobati ai margini della società. È difficile spesso distinguerli da altri dervisci intrattenitori, come i contastorie o gli incantatori di serpenti o scorpioni. Entrambi i gruppi avevano inoltre una reputazione di vita dissoluta e immorale (bere vino, pederastia, uso di oppio e inaffidabilità). I *luti* dervisci dediti all'intrattenimento appartenevano all'ordine di Khaksar, in particolare al sottogruppo degli Ajam. Nel XIX secolo, i *luti* erano sotto la supervisione di un *luti-bāshi* nominato dallo scià, mentre il *naqib* supervisionava solo i dervisci Khaksar e Faqr-e Ajam (Floor 1971: 103-108; Id. "Luṭi", *EIr*). Sulle loro esibizioni, perlopiù comiche, si vedano Beyzai 2020 [1959]: 220-224; Floor 2005: 32-59. Questo gruppo non va confuso con "ragazzi tosti" dei quartieri popolari delle moderne città iraniane, che hanno ereditato i principi del *javānmardi*, vedi nota 100.

[94] La scrittrice Ella Constance Sykes in *Through Persia on a Side-Saddle* ricorda: «One day we lunched early and rode out to see the ruins of Dugiyanus, of which we had heard a great report as being extensive and full of relics of bygone splendour. They lay across the desert to the south-west of Kerman, and we had to pass round the city on our way to them, and found a crowd assembled at the big gate of the town, listening to a professional story-teller, who was reciting poems to his audience, with violent gesticulations» (1898: 112).

Tra queste fonti, di particolare interesse è quella dello studioso danese Arthur Christensen che nel 1924 descrive l'arte del contastorie come una professione quasi estinta, ai cui spettacoli si poteva ancora assistere fino a venti o trenta anni prima, cioè all'inizio del XX secolo. Il narratore si esibiva ai lati di una strada,

> dove attaccava al muro immagini orribili e colorate di uomini, diavoli e giganti, e principesse tenute prigioniere nella torre di un castello. Una folla di passanti si fermava e si sedeva intorno a lui ascoltando le avventure più fantastiche. Quando il contastorie iniziava, presentava i suoi racconti rapidamente e con espressione vivida, indicando con il suo bastone le immagini che illustravano la situazione che stava narrando. E quando raggiungeva il punto più accattivante del suo racconto, si fermava e faceva circolare un piatto per raccogliere alcune monete [Christensen 1958: 283-285, cit. in Marzolph 2015: 275].

Da questa breve descrizione costatiamo la presenza di una *pardeh* raffigurante scene non religiose, ma epiche romanzate che hanno come protagonisti non solo eroi, ma anche entità demoniache e gigantesche e principesse da salvare nella torre di un castello. Queste scene, riunite in un'unica pergamena dipinta, come avviene anche oggi, sono indicate con il bastone, unico oggetto di scena insieme alla sedia usato dai narratori professionisti almeno dal periodo timuride come confermato dall'opera di Kashefi. Tra le regole che secondo il dotto musulmano erano proprie dei contastorie vi era quella di richiedere il pagamento senza infastidire gli astanti. Secondo quando riportato dal viaggatore danese, il performar faceva circolare il piatto per raccogliere le offerte quando la narrazione raggiungeva il punto più accattivante per creare un effetto di suspence. Questa tecnica era ancora in uso fino alla seconda metà del XX secolo, quando i narratori si esibivano nei caffè ogni sera, narrando storie in maniera seriale, al contrario di quanto avviene oggi dove un narratore è invitato a esibirsi per un solo spettacolo di mezz'ora-quaranta minuti al massimo e il suo compenso è fissato già prima dell'esibizione dal proprietario del caffè o ristorante tradizionale o da chi organizza l'evento teatrale. La pratica di interrompe lo spettacolo nel momento più ricco di pathos è rintracciabile già nel periodo medievale, nel XII secolo, come testimoniato dal romanzo popolare *Samak-e ʿayyār*, che ci informa del fatto che i narratori interrompevano la performance per chiedere benedizioni o compensi materiali per il loro lavoro (Khanlari 1364/1985: 66-67; Gaillard 1987: 165-66; Omidsalar – Omidsalar 1999: 336-37; Rubanovich 2012: 670-71; Zenhari 2014: 43–44; Marzolph 2015: 283).

Nel saggio del console britannico Douglas Craven Phillot dell'inizio del XX secolo emerge ancora una volta l'atteggiamento ambivalente, di disprezzo ma allo stesso tempo di

ammirazione, nei confronti dei narratori popolari. Infatti, le storie "altamente drammatiche", seppur abbellite da passaggi poetici (elemento costante nel corso dei secoli), sono definite, in una prospettiva etnocentrica, "indecenti o immorali" agli occhi degli inglesi:

> The Persians; like the Arabs, are passionately fond of listening to story-tellers. Their stories are highly dramatic, and, though often adorned by fine quotations from their most esteemed writers, generally contain many passages that are, according to English ideas, indecent or immoral. The favourite topic is the wickedness of women [...].
>
> The following typical stories have been selected from a number, on account of the simplicity of their language and their many modern colloquialisms. They were taken down in writing by a Persian with considerable difficulty, just as they fell from the lips of their professional narrators. Persian story-tellers speak with great fluency and rapidity; they cannot dictate slowly: if interrupted they miss the point and become incoherent. Hence the same story has to be repeated many times before the recorder can accurately fill in all the numerous blanks that occur after a first narration. [Phillot 1906: 375-376]

Phillot ha raccolto "dalle labbra" dei narratori professionisti diverse storie durante la sua permanenza in Iran, ma ne ha trascritto solo cinque: "La storie di Filopena"; "I tre compagni" ("L'avventura di Scalpo crostoso"; "L'avventura del Fumatore di oppio"; "Lo scherzo di Barba-sottile o Kusa"); "La truffa di Shiraz"; "La storia di Mohammad Jafar"; e "La storia di Haji di Khabjan: o chi parla per primo?". Si tratta di storie caratterizzate da una semplicità di linguaggio, ricche di espressioni popolari, per il cui stile e brevità sono da classificare quali racconti popolari e fiabe, come quelli ancora oggi tramandati oralmente, spesso all'interno del contesto familiare, da *qesseh-gu*, da coloro che appunto recitano brevi fiabe magiche e favole (Marzolph 1984; 1994a; 1994b). Egli ci informa, inoltre, della grande scioltezza e rapidità dei contastorie durante la narrazione; infatti, se interrotti perdono il punto e si deconcentrano.

Nel XIX e XX secolo, le esibizioni dei contastorie non hanno luogo solo a corte e nei caffè, ma anche in case private in occasioni familiari, come matrimoni, nascite e circoncisioni. Vengono organizzate anche feste di narrazione di quartiere, dove tutti coloro che sono stati invitati si recano a casa del vicino, che offre, oltre allo spettacolo, anche del cibo (Sahri 1368/1989: V, 505-507). Le esibizioni possono anche svolgersi in spazi pubblici (*maʿrekeh*) come i bazar, le strade[95], i giardini e le piazze. Proprio nella più maestosa piazza di Esfahan,

[95] Con il tono ironico che lo caratterizza, il celebre scrittore Mohammad Ali Jamalzadeh, in uno dei suoi racconti brevi dal titolo "Dio li fa e poi li accoppia" (titolo originale *Belā dig belā choqondar*) della racconta *Yeki bud, yeki nabud* "Uno c'era, uno non c'era" (= C'era una volta) del 1921, accenna a un contastorie derviscio di strada: «Un

Meidan-e Naqsh-e Jahan, James Silk Buckingham assiste nel 1828 all'esibizione di un narratore, attorno al quale si erano riunite circa trecento persone, capace di interpretare diversi personaggi sulla scena:

> It was amidst these, that a party of nearly three hundred people had collected round a professed story-teller, who, when we first saw him, was declaiming with all the dignity and warmth of the most eloquent and finished orator. We halted here without a murmur from any of our party, as they seemed to enjoy this species of exhibition as much as Englishmen would do the pleasures of the drama. It might itself, indeed, be called a dramatic representation; for although but one person appeared on the stage, there were as great a variety of characters personated by this one, as appears in any of our best plays. The subject of his tale was from the wars of Nadir Shah, more particularly at the period that his arms were directed against Bagdad; and in it he breathed forth the haughty fury of the conquering warrior; trembled in the supplicating tone of the captive; allured by the female voice of love and desire; and dictated in the firmer strain of remonstrance and reproach. I could understand this orator but imperfectly, and was unwilling at the moment to disturb the fixed attention of my companions, by soliciting their interpretation; but, as far as gestures and attitudes were explanatory of the passions and incidents on which they were exercised, I certainly had never yet seen anything more complete. Bursts of laughter, sensations of fear, and sighs of pity, rapidly succeeded each other in the audience, who were at some periods of the tale so silent, that the fall of a pin might have been heard. Money was thrown into the circle by those whose approbation the story-teller had strongly won. This was gathered up by one of the boys who served the caleoons [sic. *qalyān*, pipe ad acqua], without charge, to those engaged in listening, and no money was at any time demanded; though, as far as our short stay there would warrant a judgment, I should conceive the gains of the performer to have been considerable. [Buckingham 1829: 203-204]

Le abilità dei narratori sono ricordate da Sir Arnold Wilson in *Persia. Letters and Diary of a Young Political Officer 1907-1914,* quando racconta di essersi quasi commosso fino alle lacrime nell'ascoltare la "Storia di Rostam e Sohrab" per due ore da un abile narratore cieco, capace di modulare la sua voce dando un effetto drammatico alla narrazione: «Speaking nearly in the dark as we sat around the small charcoal fire he relied entirely on modulations of his voice to give dramatic effect to the successive speeches of the boy Sohrab and his father

giorno, al mercato, vidi molti uomini accalcarsi intorno a una figura che aveva una lunga chioma, il viso liscio e imberbe e una tunica bianca cinta alla vita da una fascia di seta. "Ecco, una donna persiana, di sicuro", esclamai, e accorsi, tutto contento di poterne finalmente vedere una. E invece sbagliavo. Era un derviscio. Cioè, diremmo noi, un cantastorie. In Iran, infatti, in mancanza dell'opera e del teatro, la gente si diverte ad ascoltarne i racconti per la strada. I cantastorie, al posto del biglietto, distribuiscono agli astanti una foglia verde ognuno, con il grande risparmio che si può immaginare. Oltretutto, non è nemmeno obbligatorio: chi è disposto a dare, dà, chi non vuole, pace» (1989 [1921]: 48).

Rustam» (Wilson 1942: 63). Jiří Cejpek, riporta la testimonianza di Romaskevich attorno agli anni Venti del XX secolo, secondo la quale

> the story-teller Juhunvaz from Ardakan, near Shiraz, used to hold sessions lasting several evenings during which he recited various tales, mostly related to each other through the main plot and common personages, interrupting the sequence with appropriate songs. This narrative style, in which the main story is interspersed with episodes and poetical interludes, is still alive. [Cejpek 1968: 642]

Le esibizioni non hanno luogo solo nella grandi città, ma anche nelle cittadine e nei villaggi, per esempio nel 1840 Edward Ledwich Mitford ci informa che a Dowlatabad «it seemed to be a feast day, as all the inhabitants were congregated under some trees outside the village, listening to story-tellers, and amusing themselves in various other ways» (1884: II, 20). Dieci anni dopo, nel 1851, Robert B.M. Binning, nel suo viaggio da Shiraz a Esfahan, racconta che «at Yezdikhaust I encountered, for the first time, a *kissa-goo* or professional storyteller—a character much the same as the "disour" of Europe in former days, when our warlike forefathers had no novels to read, and could not have read them if they had—who came to the caravansary to entertain the company» (1857: II, 351).[96]

Presso le tribù bakhtiari, Sir Henry Layard assiste alle narrazioni del *Libro dei re*, restando colpito dalla partecipazione del pubblico:

> I frequently witnessed whilst in Mehemet Taki Khan's camp the effect which poetry had upon men who knew no pity and who were ready to take human life upon the smallest provocation or for the lowest greed. It might be supposed that such men were insensible to all feelings and emotions except those excited by hatred of their enemies, cupidity, or revenge. Yet they would stand until late in the night in a circle round Mehemet Taki Khan, as he sat on his carpet before a blazing fire which cast a lurid light upon their ferocious countenances—rather those of demons than of human beings—to listen with the utmost eagerness to Shefi'a Khan, who, seated by the side of the chief, would recite, with a loud voice and in a kind of chant, episodes from the 'Shah-Nameh,' describing the deeds of Rustem, the mythical Persian hero, or the loves of Khosrau and Shirin. Or sometimes one of those poets or minstrels who wandered from encampment to encampment among the tribes would sing, with quavering voice, the odes of Hafiz or Saadi, or improvise verses in honour of the great chieftain, relating how he had overcome his enemies in battle and in single combat, and had risen to be the head of the Bakhtiyari by his valour, his wisdom, his justice, and his charity to the poor. The excitement of these ruthless warriors knew no bounds. When the wonderful exploits of Rustem were

[96] Anche in Belucistan, al confine con l'Afghanistan, George P. Tate (1909 [1909: 226] racconta di narratori che intrattengono gli abitanti dei villaggi.

described—-how with one blow of his sword he cut horse and rider into two, or alone vanquished legions of enemies — their savage countenances became even more savage.

They would shout and yell, draw their swords, and challenge imaginary foes. When the death of some favourite hero was the poet's theme, they would weep, beat their breasts, and utter a doleful wail, heaping curses upon the head of him who had caused it. But when they listened to the moving tale of the loves of Khosrau and his mistress, they would heave the deepest sighs—the tears running down their cheeks —and follow the verses with a running accompaniment of 'Wai! wai!' [Layard 1887: I, 487-489]

La tradizione dello *Shāh-nāmeh-khāni* è ancora viva tra le tribù bakhtiari, sebbene usata in contesti luttuosi, come lamentazione. Nelle cerimonie funebri di grandi uomini e di capi tribù, che hanno dimostrato in vita un coraggio e un'audacia eccezionali, mentre i *toshmāl* (musicisti tradizionali) suonano il *chapi*, la musica funebre tradizionale, i professionisti del lamento maschile recitano il *sorfud* e lo *Shāh-nāmeh*. La versione dello *Shāh-nāmeh* cantata come lamentazione si distacca da quella di Ferdowsi per l'inserimento di nuovi versi all'inizio, a metà o alla fine del loro canto, di solito annotati in un taccuino, nella forma e nello stile epico ferdowsiano riguardanti le qualità del defunto sulla base delle informazioni che la famiglia fornisce. Questi versi esaltano l'eroismo e la virilità: sono descritte scene di guerra, come quelle dei *pahlavān* e dei *khān*, tribù nemiche, animali selvaggi, ecc. Dato il contesto funebre, alla fine della narrazione poetica l'eroe muore (Khosronejad 2006).

Tornando a contesti urbani, lo stesso Binning racconta di aver assistito a Shiraz alla performance di uno *Shāhnāmeh-khān*:

Shah-nameh-khoon, or reciter of the Shah Nameh — a professional character who attends people's houses for the purpose of reciting aloud, and acting (as it may be termed) passages and episodes of Ferdousee's great poem. Of this description of entertainment the Persians are very fond. I had previously, at Ispahan, heard one or two of these performers; but this man, who was a Gabr (fire-worshiper) from Yezd, was considered a very superior artist. He possessed a powerful, clear, and melodious voice, and chanted the fine poetry with great emphasis, accompanied with appropriate action. At times he worked himself into a positive frenzy.

Every different kind of verse—whether heroics, anacreontics, elegy, satire, &c. —is recited in an appropriate tone or chant. That of the Shah Nameh is expressive of niheeb (awe or terror). The Persian soldiery, when about to engage in combat, are accustomed to sing aloud certain passages of this epic poem, which practice has the effect of inspiriting them to absolute fury. [Binning 1857: II, 383-384]

Mentre il colonnello Lewis Pelly, agente politico britannico a Bushehr, nel 1860 riporta:

> In Bushire there is a man who daily in the afternoon takes his high arm-chair out and places it against the wall of a terraced tea and coffee shop. Women come and sit like crows immediately above along the edge of the flat roof, and male auditors crowd round and squat in the street below. Then he commences his recitative [dello *Shāhnāmeh*] in a loud and authoritative voice All sit rapt in interest, and will sit so for hours scarcely moving a limb. Surely one should in part judge a literary or poetical work by the effect it produces on the nation in general to which it was addressed. [Pelly 1865: 156]

Un'altra fonte importante è la descrizione del soldato e diplomatico scozzese John Malcolm:

> In the Court of Persia there is always a person who bears the name of "story-teller to his majesty;" and the duties of this office require a man of no mean acquirements. The Persians, though passionately fond of public exhibition, have none that merit the name of theatrical entertainments: but, though strangers to the regular drama, the frames of their stories are often dramatic; and those whose occupation is to tell them, sometimes display so extraordinary a skill, and such varied powers, that we can hardly believe, while we look upon their altered countenances, and listen to their changed tones, that it is the same person, who at one moment relates, in his natural voice, a plain narrative, then speaks in the hoarse and angry tone of offended authority, and next subdues the passions he had excited by the softest sounds of feminine tenderness. But the art of relating stories is, in Persia, attended both with profit and reputation. Great numbers attempt it, but few succeed. It requires considerable talent, and great study. None can arrive at eminence in this line except men of cultivated taste and retentive memory. They must not only be acquainted with the best ancient and modern stories, but be able to vary them by the relation of new incidents, which they have heard or invented. They must also recollect the finest passages of the most popular poets, that they may aid the impression of their narrative by appropriate quotation. The person whose peculiar office it is to amuse his majesty with these stories, is always in attendance. it is equally his duty to beguile the fatigue of a long march, or to soothe the mind when it has been disturbed by the toils of public affairs; and his tales are artfully suited to the disposition of the monarch, and the humour he is in at the moment. Sometimes he recites a fable of the genii; at others, he speaks of the warlike deeds of the former Sovereigns of Persia, or recounts the love of some wandering prince. A story of more coarse materials is often framed, and the ear of the King is entertained with a narrative of low and obscene adventures. [Malcolm 1820: II, 552–554]

Nonostante il tono denigratorio di Malcolm, egli riconosce le grandi abilità che un narratore professionista deve possedere per stupire il suo pubblico: egli deve interpretare diversi ruoli, compresi quelli femminili, facendo ricorso a diversi timbri vocali, espressioni facciali e movimenti del corpo capaci di esprimere il carattere del personaggio. Il successo di un'esibizione è non solo dovuto al talento del narratore, ma anche allo studio: egli deve

continuamente memorizzare l'ampio e variegato repertorio narrativo, che deve essere abbellito da composizioni della tradizione poetica persiana, a dimostrazione della cultura del narratore. Egli è, pertanto, riconosciuto socialmente come dotato di un sapere che merita di essere ascoltato, tanto che lo stesso Malcolm in *Sketches of Persia*, afferma che «there is no country in the world where more value is placed upon such talents; he who possesses them in an eminent degree is as certain of fortune and fame as the first doctors in Europe» (1827: I, 176). Un eccellente "artigiano della parola", quindi, non solo deve possedere un talento naturale, ma deve acquisire attraverso lo studio delle abilità. Le storie narrate, antiche e moderne, hanno non solo una funzione d'intrattenimento, ma anche un importante valore educativo e sociale, il contastorie infatti, come ricorda Malcolm, deve adattare le storie a quanto accade nella società, rendendole sempre attuali. Malcolm mostra quanto nel periodo qajar i sovrani avessero a corte un narratore professionista che doveva intrattenerli con diversi tipi di storie che abilmente adattava all'indole e all'umore del monarca. La capacità di adattare le storie al pubblico che assiste all'esibizione è un'abilità che viene ancora oggi con enfasi considerata indispensabile dai narratori professionisti. Malcolm ricorda un narratore popolare di Shiraz di nome "Darveish Suffer"

> one of the best narrators of stories, as well as reciter of verses, that I have known in Persia. In 1800, when he was one day on the point of commencing a tale, two gentlemen rose to go away. On seeing him look disappointed, I observed to him, that the cause of their wishing to the part was owing to their inability to enjoy his story, from being unacquainted with a language in which it was to be told. "I bet they will stay," he exclaimed, "and you should see my power" will reach them in spite of their want of knowledge of Persian. They remained; and the changes of his countenance, and the different tones in which he spoke, had the effect he expected. They were delighted with the humorous part of his narrative and moved with the pathetic. [Malcolm 1820: II, 553]

Il diplomatico sottolinea l'abilità del narratore popolare nell'adattare la storia e il suo linguaggio al pubblico che si è riunito attorno a lui. Egli esalta anche le capacità di un altro narratore, che però lavora a corte, di nome "Moolah Adenah". Questi accompagnò il diplomatico durante il suo viaggio verso la corte quando arrivò in Iran nel 1810. Egli, afferma Malcolm, si dimostrò un compagno di viaggio molto piacevole e la fatica per la lunga strada fu dimenticata ascoltando le sue storie (Malcolm 1820: II, 554). In *Sketches of Persia*, Malcolm riporta le parole del narratore di corte secondo le quali egli usa un "libro", probabilmente da intendere come *tumār*, in cui sono presenti una serie di aneddoti divertenti su vari argomenti, che egli seleziona inserendoli nella storia che sta narrando adattandoli ai gusti del suo pubblico:

> [Il contastorie di sua maestà] told me, that he considered it as much as his head was worth, to tell a tale twice without variations to the king of kings. "Besides my own invitations," said he, "I have a great book, containing anecdotes on all subjects, and an infinite quantity of amusing matter, which I select at pleasure, and adapt my story to the circumstances of the moment, and to the characters of those who form my audience. [Malcolm 1827: II, 61]

Questa memoria è particolarmente interessante perché dimostra, oltre alle abilità di improvvisazione, l'uso di *tumār*, in cui il narratore raccoglie il suo corpus narrativo, che comprende non solo le trame delle storie, ma anche aneddoti capaci di divertire il pubblico, oltre che a brani poetici volti ad abbellire la narrazione.

Come si è visto, anche il sovrano Nasr-al-din Shah aveva un *naqqāl* di nome Mirza Mohammad Ali Naqib-al-Mamalek, compilatore dell'*Amir Arsalān*, che raccontava storie al sovrano la sera. Quest'ultimo era particolarmente potente, in quanto compito del capo dei *naqqāl* era la riscossione, per il tramite di delegati da lui stesso nominati, delle tasse dei dervisci, in particolare dei gruppi Khaksar e Ajam, ma nel passato di altre 17 gilde, come ci informa Eugène Aubin in *La Perse d'aujourd'hui*:

> Mirza Gholam Hoseïn Khan, Nakib-ol-Memalek, était le conteur favori de Nasr-ed-Din Schah. Jouissant de la faveur du maître, il en obtint l'administration de tous les derviches de la Perse. A ce titre, il nomme un délégué dans chaque province et perçoit redevance sur tous les mendiants du pays. Naguère, la place du Nakib-ol-Memalek était infiniment plus importante ; elle conférait l'autorité, non seulement sur les derviches, mais encore sur dix-sept autres corporations, parmi lesquelles les vendeurs de kalyans et les laveurs des morts. Aujourd'hui, Nakib-ol-Memalek doit se borner à l'exploitation des seuls derviches ; encore ne s'agit-il que des Kaksars et des ʿAdjems. [Aubin E. 1908: 238]

Come abbiamo già visto per il periodo safavide, il narratore è descritto come una sorta di sufi, come testimoniato dai titoli "derviscio" e "mollā" nelle memorie di Malcolm, che confermano una forma di rispetto nei suoi riguardi, attribuendogli qualità di santità e povertà[97]. La scrittrice Ella C. Sykes conferma che i narratori nel periodo qajar continuano ad essere dervisci, che si esibiscono sia a corte che in modo itinerante in molte città del Paese: «Persians of all ranks are like children in their love of stories. From the Shah downwards they listen with delight to the public story-tellers, most of whom belong to the order of dervishes, and make the

[97] Si noti che il termine *mollā* designa oggi il funzionario religioso. Il tiolo onorifico oggi dei *naqqāl* è *morshed* "guida".

round of the country, always drawing small crowds in every town» (1901: 261). La maggior parte dei narratori professionisti nel periodo qajar sono, infatti, dervisci, appartenenti in particolare al gruppo Khaksar e alla loro propaggine affiliata dei dervisci Ajam, gruppi sufi sciiti che hanno mantenuto alcuni elementi dell'ideologia *javānmardi*[98], come testimonia Eugène Aubin in *La Perse d'aujourd'hui* nel 1907:

> Les récits d'un conteur vinrent distraire notre soirée. Un ʿAdjem, Derviche Hoséïn, est le *nakkal* attitré du lieu ; il fait, en ce moment, la tournée des villages voisins, qu'il égayé par ses anecdotes, avant de les édifier par un court sermon sur le martyre des Imams. En son absence, nous eûmes affaire à un simple apprenti : Derviche Darab étudie chez un mourchid, Kachgoul ʿAli Schah, de Golpaïgan, et s'essaye timidement dans son art. Son maître ne lui a pas encore appris à détailler les épisodes, contenus dans quelque livre célèbre ; sa mémoire classe les contes par catégories : la vertu récompensée, le vice puni, les vengeances, les mariages, les morts. Derviche Darab porte le costume ordinaire des paysans ; il s'agenouille à la mode persane, s'assied sur ses talons et débite son histoire, avec autant de mobilité dans les traits que de vivacité dans les gestes. Il se met tout d'abord à psalmodier quelques vers de Saʿdi, puis entame son récit, choisi dans la série du bien récompensé. [Aubin E. 1908: 307-308]

I dervisci possono dunque essere, come nei secoli precedenti, dei narratori itineranti, che si spostano da un villaggio a un altro allo scopo di intrattenere "con storie avvincenti", ma allo stesso tempo educare "con un breve sermone sugli Imam martirizzati" il loro pubblico. La testimonianza ripotata sopra, si sofferma sul rapporto tra il maestro, qui chiamato "morshed" (non "mollā"), e l'allievo-discepolo di questo ordine sufi, a cui non è stato ancora insegnato a dettagliare gli episodi, contenuti in un certo libro famoso, forse il *tumār* piuttosto che un'opera ben precisa. Secondo Aubin all'inizio del XX secolo si possono contare ancora circa 5.000-10.000 dervisci impegnati in varie forme di tradizione orale, tra cui il *naqqāli*. Alcuni sono narratori itineranti e intrattengono i contadini con racconti meravigliosi in occasioni di festa. Altri, invece, vivono soprattutto nelle grandi città come Teheran ed Esfahan, esibendosi nei pressi delle moschee, nei bazar e nelle piazze e soprattutto nei caffè:

[98] Si tratta di un ordine sufi sciita persiano, favorito storicamente da artigiani e negozianti, la cui origine può essere fatta risalire ai movimenti *qalandari*, *malāmati*, *ʿayyārān* e *javānmardi* e alle tradizioni dei mendicanti Banu Sasan. Per quanto riguarda il gruppo Ajam della Khaksariyya, il MS 4362 della Biblioteca Centrale dell'Università di Teheran conserva una collezione di poesia persiana copiata nel 1918. Questi versi venivano recitati durante le declamazioni pubbliche (*sokhanvari*) dai dervisci appartenenti a questo gruppo, similmente a quanto faceva la "gente di parola" (*ahl-e sokhan*, cioè panegiristi, recitatori di poesie, contastorie e narratori di racconti) dal periodo timuride (Papas 2020: 293, 300). Sull'ordine Khaksar si vedano Gramlich 1965; Afshari 1369/1990; Id. 1374/1995; Raei 2009; Id. 2017; Papas 2020; Taheri, "Ḵāksār", *EIr*.

> Ils sont, en Perse 5 ou 6.000, 10.000 si l'on y joint les apprentis ; leur plus fort groupe réside à Téhéran, ensuite à Ispahan et dans le Guilan. Ces gens entrent dans les mosquées, se placent au pied de la chaire, et racontent aux paysans en larmes le douloureux martyre de Kerbéla ; ce sont les *rouzékhans* des campagnes. D'autres fois, ils se transforment en maddahs pour hurler les louanges d' ʿAli dans les bazars ; ou bien ils deviennent *nakkals*, et font rire un auditoire émerveillé aux récits puisés soit dans L'*Iskendernameh* (le livre d'Alexandre), soit dans le *Romouz Hamzeh* (les énigmes de Hamzeh), recueils traditionnels dont les thèmes dérivent de l'ancienne poésie persane. Quelques-uns même travaillent comme charmeurs de serpents. [Aubin E. 1908: 241-242]

Particolarmente significativo è l'incontro che Aubin ebbe con un narratore derviscio Ajam, di nome Haji Ahmed. Questo passaggio ci dà importanti informazioni sulla la vita e il contesto sociale, le scelte professionali, la formazione di un narratore tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo. Haji Ahmed è nato a Teheran, il padre era un mulattiere (molti di questi professionisti erano anche narratori) di un grande signore persiano. Haji Ahmed associa il padre, nonostante l'umile professione, a forme di derviscismo e di elevazione spirituale. Il narratore diviene orfano da bambino e affidato a due zii che, in quanto dervisci, sono anche esperti intrattenitori: uno è un incantatore di serpenti; l'altro un prestigiatore. Dopo una serie di dolori e disavventure, sempre in continuo viaggio, si unisce per un periodo ai soldati di un figlio di Nasr-al-din Shah. Dopo tanti insuccessi, abbraccia la vita monastica divenendo apprendista derviscio. Dopo un viaggio infruttuoso a Karbala con il maestro, torna nella capitale dove ha la fortuna di incontrare un'altra guida spirituale che gli insegna l'arte narrazione, in particolare le storie tratte dall'*Eskandar-nāmeh*. Dopo un viaggio alla Mecca, torna a Teheran, lavorando come narratore nei bazar e nei caffè. Successivamente un principe governatore di Fars lo porta a Shiraz come derviscio privato, dove vi rimane per quattro anni, intrattenendo ogni sera le donne dell'harem principesco con le sue storie. Tornato nella capitale, è ormai un celebre contastorie, un *morshed*. Lavora nelle moschee, nei caffè o nelle piazze, specialmente nel mese del Ramzan. Egli porta con sé un *tumār* con le storie dall'*Eskandar-nāmeh*, la sua specializzazione, con le quali ha intrattenuto non solo il vasto pubblico, ma anche l'*entourage* di corte:

> Hadji Ahmed naquit à Téhéran, à une date qu il ne précise guère ; son grand-père serait venu de l'Inde ; son père fut muletier chez un grand seigneur persan. Hadji Ahmed aime à penser que, si ses ascendants travaillaient « extérieurement » aux bas ouvrages de ce monde, ils se relevaient du moins par leur vie «intérieure», qui les associait au dervichisme. Tout enfant, Hadji Ahmed perdit son père : il fut alternativement recueilli par ses deux oncles. L'un, Hadji Hoséin Marguir, était derviche et

charmeur de serpents ; l'autre, prestidigitateur. L'orphelin grandit, recevant de ses oncles, pour toute éducation, quelques notions de leur art respectif. Cependant, à défaut de science, Hadji Ahmed avait acquis la leçon que donnent les voyages et les aventures. Du côté d'Astérabad, les Turcomans le prirent et le dépouillèrent ; plus tard, il fit avec ses tuteurs le pèlerinage des Lieux Saints ; il en revint par Bassora et l'Arabistan.

Pourtant, fatigué des horions que lui prodiguait sa famille, Hadji Ahmed crut trouver une existence plus calme en s'engageant parmi les soldats du prince Naïeb-os-Saltaneh, fils de Nasr-ed-Din-Schah et ministre de la guerre. La désillusion vint vite et notre homme songeait à déserter, quand, un jour, il y eut grand émoi au palais de Niavaran ; un serpent venait de mordre le bélier favori du prince et l'on était en quête d'un charmeur apte à s'emparer du coupable. Pour la première fois, Hadji Ahmed sut tirer parti de l'enseignement de ses oncles ; et son congé immédiat fut la récompense d'un si beau service.

La pratique des serpents ne lui permit point de gagner sa vie ; le public se montrait récalcitrant ; il fallait abandonner au *louti-bachi* 10 pour 100 de ses maigres bénéfices. Après tant de traverses, Hadji Ahmed était mûr pour la vie monacale ; il se maria et étudia trois années comme apprenti derviche. Toutes ses connaissances datent de cette époque. Il y dut faire grand effort ; car sa culture actuelle paraît fort étendue et son persan est excellent. Son mourchid, Kerbélaï Mohammed, s'étant mis en route pour Kerbéla, l'é- lève suivit le maître ; mais celui-ci ne dépassa point Kermanchah, indignement retenu dans cette ville par les liens d'une union temporaire. Alors, du produit de ses quêtes effectuées parmi les marchands du bazar, Hadji Ahmed s'en revint seul à Téhéran. Là, il eut la chance de rencontrer un autre directeur spirituel qui lui apprit l'art de bien dire, avec les contes de l'*Iskendernameh* et lui montra sa voie définitive. Il put procéder à la cérémonie d'initiation et payer les frais de sa patente de derviche.

Dans ce nouvel état, le pèlerinage de la Mecque l'attira ; il partit, avec une caravane de pèlerins, par Kazvin, Tauris et Khoï, se dirigeant vers Damas : tant que l'on fut dans le domaine de la langue persane, il vécut en disant ses contes ; en terre arabe, il dut recourir à des tours d'escamotage. Le voilà revenu dans la capitale, narrant ses histoires au marché de la paille ou dans les *kahvékhanés*. C'est là que la fortune rebelle finit par se décider à le saisir. Un prince gouverneur du Fars l'emmena à Chiraz comme derviche particulier ; il y resta quatre ans, occupé tous les soirs à divertir de ses récits les femmes de l'andéroun princier. Désormais, sa situation était faite ; depuis une quinzaine d'années, il vit tranquille à Téhéran, l'une des célébrités de sa profession.

L'âge et le succès en ont fait un mourchid. Chaque après-midi, à l'exception des mois de deuil, il travaille dans les mosquées, dans les cafés ou sur les places ; les jours de jeûne, en Ramazan, lui sont particulièrement lucratifs.

Hadji Ahmed tire de son vêtement un carnet de cuir, contenant quelques cahiers de l'*Iskendemameh*. Avec une grande vivacité de gestes, il raconte le débarquement d'Alexandre dans le pays de Zéberdjed-Schah, où une coupole brillante et une pierre gravée enchantaient tous les étrangers assez mal avisés pour y porter leurs regards. Il dit comment les deux envoyés successifs d'Alexandre, succombant à ces maléfices, prêtèrent hommage à Zéberdjed-Schah ; comment un dernier, plus malin, nommé Hésine, réussit à échapper aux prisons et aux enchantements ; comment

il brisa la pierre pour en détruire la magie ; comment il aida Alexandre à lutter contre les sorciers et les *divs*, jusqu'au complet triomphe de la vraie foi.

Les récits s'enchevêtrent les uns dans les autres ; chaque épisode veut un commentaire. Quand son auditoire en arrive à l'écouter bouche bée, le grand art du conteur est de lever la séance, afin de s'assurer, pour le lendemain, la plénitude de son public.

C'est avec ces procédés qu'Hadji Ahmed, revenu de tant d'aventures, a pu connaître les douceurs d'une honorable et tranquille vieillesse... Mais sa joie n'est point sans mélange ; il commence à douter de l'avenir du dervichisme. Les signes des temps lui paraissent fâcheux ; le mouvement libéral détourne les esprits de la primitive simplicité des croyances ; la jeunesse critique et perd le respect ; son fils lui – même, qui est son disciple, n'a plus les sentiments qu'il ressentait pour son propre mourchid, — malgré ses égarements de Kermanchah. Et, frappé de tels symptômes, Hadji Ahmed en vient à se demander si sa génération n'aura point fourni les derniers *nakkals* de la Perse. [Aubin E. 1908: 246-249]

Charles James Wills osseerva nel suo *Sketches of Modern Persian Life* del 1886, che alcuni di questi dervisci hanno «real genius, marvellous memories, and the art of the ventriloquist and mimic at command» (1886: 95), uno dei quali egli ha avuto modo di conoscere:

Dervishes are often professional story-tellers, the costume being merely donned for effect ; or, as in the case of a highly-gifted story-teller of my acquaintance, one Aga Nusserulla of Shiraz, a man who earned a good living by his erudite and interesting tales, the cap only was worn, and that merely when engaged in his public recitals; he also carried the big iron axe, with which he gesticulated in a manner really graceful and artistic.

I often, as I grew more acquainted with Persian, had this man in to beguile the tedium of the long evenings, and he would sit by the hour under the orange-trees, rattling off an endless story freely interspersed with poetical recitations, which were always apposite and well given in fact, they were intoned. He never allowed the interest of his tales to flag, and never left off, save at a point so interesting as to ensure a request for his attendance the succeeding evening, adopting the principle of the lady of the 'Arabian Nights.' I frequently, on passing through the Maidan, or public square, of Shiraz, saw Aga Nusserulla surrounded by a gaping crowd of peasants, porters, and muleteers squatting in a circle, he striding up and down and waving his axe as he told his story of love or fairyland ; then he recognized my presence by merely the slightest drop of his eyelid, for his harvest of coppers would have been blighted had he betrayed to his gaping listeners his intimacy with a "Feringhi" ("Frank" the term used in Persia for all Europeans *to their face*; that of "Kaffir," or "unbeliever," being carefully kept for speaking of them in their absence).

The tales told in the bazaar to the villagers were mostly bristling with indecency; but the dervish never transgressed in this respect on getting a hint from me that that sort of thing was unpleasing, and his stories were always of great interest, intensely pathetic at times, and at others very comic.

> His power of imitation was great; the voices of his old men and women were unmistakable, while the sex of the lovers was equally distinct, and his laugh was infectious and sympathetic. [Wills 1883: 44-45]

Il derviscio descritto da Wills, che si esibisce spesso nella piazza di Shiraz circondato da una folla di contadini, facchini e mulattieri accovacciati in cerchio, indossa, solo durante la performance, il "costume", rappresentato dal solo cappello e dall'ascia, elemento che può sostituire, come avviene oggi, il bastone. Anche i *morshed* contemporanei indossano solo per la scena abiti che richiamano il derviscismo e più in generale "tradizionali" (*sonnati*). Altri elementi già menzionati ricorrono in questa descrizione: la recitazione di passi poetici durante la narrazione; la capacità di intrattenere il pubblico senza annoiarlo; interrompere la performance nel momento clou per assicurarsi la presenza degli astanti la sera successiva, come scrive Wills adottando il principio della protagonista Shahrazad de *Le mille e una notte*; capacità di interpretare diversi personaggi, compresi anziani e donne.

Benjamin B. Moore intorno al 1909 racconta di un derviscio a Esfahan «telling tales beside a tea-house below. His audience is smoking, seated on their heels on platforms with low railings, placed in rows along the walls and beside the conduit running round the square […] He recites with a dramatic and highly inflected voice, and a profusion of gesture not unworthy of an actor» (Moore 1915: 287). Nel 1925, Vita Sackville-West descrive un derviscio sempre nella stessa città che

> was sitting on the ground telling a story to the crowd; they sat around him in a circle with lips parted and eyes popping nearly out of their heads as the holy man worked himself into a state of frenzy over the exploits of his hero (for Persian stories are usually heroic, and Firdusi's epic of the Kings their favourite recital)With his long beard, high hat, and orange nails, and fierce little eyes flashing out his hairy face, he seemed indeed wild and inspired, as though he had been spinning his tale for the last five hundred years and was only now working up to the climax. It was evening; the Meidan was sparsely populated; only a few idlers strolled, men in long robes, hems raising a little swirl of dust; they paced, as students might pace a cloister, hands clasped behind their backs, heads bent, gravely conversing. At one end of the vast Meidan rose the blue gateway and turquoise dome of the mosque; at the other end gaped the entrance to the dark bazaars: religion and cupidity facing one another. Fanaticism, barter, dusk and the story-teller, all gathered together, in this eastern city. […] There was the dervish, still churning up the turmoil of his story; a horseman had drawn rein, and sat in the saddle, listening; he carried a long upright lance, stuck into his stirrup. Someone had lit a brazier, which produced strange effects of shadow amongst the crowd, and threw a fitful light on to the face of the dervish. The guttural language spurted as though in ecstasy from his lips. He jerked his hands in wild gesticulation. [Sackville-West 1926: 121-122]

A Kermanshah in epoca qajar, alcuni dervisci dediti all'intrattenimento sono chiamati *shamurti*. Essi si esibiscono nelle periferie della città, sopra un tappeto, e sono accompagnati da un ragazzo, chiamato *bachcheh-ye darvish*, che li assiste. Quando il *morshed* è pronto per iniziare una performance parla a voce alta e batte le mani per attirare la gente, che si riunisce attorno a lui ad assistere alle sue narrazione, ma anche ad altre forme di intrattenimento. Essi sono, infatti, anche prestigiatori e incantatori di serpenti (Floor 2005: 95).

Possono essere contastorie non solo i dervisci[99], ma anche i mulattieri (*chārvādār*). I contastorie professionisti, infatti, possono occasionalmente incrementare il loro reddito facendo lavori saltuari nel bazar in ambito commerciale o artigianale: «Professional story-tellers were nearly always luckless beggars, often artisans who had come down in the world or small stall-holders at the market; some of them would do occasional jobs as carpenters or joiners, while others sold fruit in the town bazaar or knitted stockings» (Cejpek 1968: 652). Secondo F. Korf nel suo *Pro'ezd' chrez' Zakavkaskii krai* del 1838, chiunque può essere un contastorie, è il pubblico a determinarlo: «They paid or not or laughed at you and left. Anyone who wants to unload his troubles or who feels he has to tell a tale can stand in the street and get a number of people around him» (Korf 1372/1993 [1839], trad. per. E. Zabihyan, cit. in Floor 2005: 93).

3. Il narratore popolare tra nazionalismo, rivolte costituzionali e valore educativo

Il caffè resta nel periodo qajar, così come lo era nei secoli precedenti, uno dei nodi più importanti della rete della sfera pubblica iraniana, capace di mediare tra il potere dell'autorità reale e quello della popolazione e in particolare dei *bazāri*. Il caffè resta fucina di varie forme di sovversione culturale e di dissenso politico. Esso alimenta forme di potere non egemoniche, subalterne, sovversive o antistrutturali, sostenute dalle confraternite sufi, dalle corporazioni

[99] Esiste una tradizione di narrazione propria degli ebrei iraniani in particolare nel Kurdistan, che Yona Sabar descrive come segue: «This style is a literary, vivid and humerus. The vocabulary is rich and includes expressions referring to local cultural life, as well as onomatopoeia, imitative expressions, and other local affects. The general theme of the tale may well be familiar to the audience, but a skillful teller can still captivate his listeners with it again and again. The tales vary in length from an hour's telling to installments fillig several long winter nights» (1982: xxxvii). Recita, infatti, un detto popolare tra gli ebrei curdi: "Due cose sono necessarie in inverno, il fuoco e il racconto popolare. Il fuoco per scaldare il corpo, e racconto popolare, per scaldare il cuore!" (Sabar 1982: xxxvii, n. 138). Certamente anche la piccola comunità zoroastriana conserva memoria di certe narrazioni, scomparse tra i musulmani (Cejpek 1968: 653). Si veda la menzione di un narratore zoroastriano da parte di Binning 1857: II, 383-384.

artigiane e dai movimenti *luti*.[100] Molti caffè sono, infatti, il ritrovo (*patoq*) di una corporazione o di un gruppo di *luti*. L'associazione politico-culturale-religiosa tra i *bazāri* (artigiani, mercanti e commercianti) e il caffè, spesso edificato nei pressi del mercato, e chi vi lavora (dai proprietari dei caffè ai narratori professionisti) è particolarmente temuta dal potere egemonico

Nei caffè si parla di politica, si condividono le notizie di attualità, si formano movimenti di opposizione. Tali luoghi sono particolarmente popolari tra gli intellettuali, che si incontrano per discutere di questioni culturali, sociali e politiche. È in questo periodo che, con l'introduzione di nuove idee di stampo europeo, acquista sempre più rilevanza quella classe media di "pensatori illuminati" (*rowshanfekr*) (Navabpour 1981; Ghanoonparvar 1984; Gheissari 1998: 13-39; Amanat, "Constitutional Revolution i. Intellectual background", *EIr*). Questi nuovi intellettuali, che molto si differenziano dai tradizionali "uomini di penna" della corte reale o delle scuole teologiche, sostengono idee politiche che mettono al centro della scena politica il popolo e i suoi diritti costituzionali. È dai caffè che prendono avvio quei movimenti politici che caratterizzano la Rivoluzione costituzionale a partire dal 1905[101]. È, infatti, dalla fine del periodo qajar che si sviluppano sentimenti nazionalistici (*mellat* significa in questo periodo "nazione") e patriottici (*vatan* acquista il significato di "patria") nel loro significato moderno (Ashraf, "Iranian Identity", *EIr*; cfr. Gellner 1983). Tra la fine del XIX e i primi del XX secolo

[100] Questi *luti* (anche chiamati *dāsh* o *mashti*) formano una sorta di "urban Robin Hood-type bandit" (Floor, "Luṭi", *EIr*). Questi "ragazzi tosti", dei veri e propri *pahlavān* dei quartieri popolari, partecipano, almeno fino a qualche decennio fa, attivamente alla vita della comunità attraverso la loro stretta associazione con la *zurkhāneh*, dove cercano di ottenere posizioni di leadership. Spesso affiliati alla confraternita Khaksar, essi svolgono un ruolo importante nell'organizzazione di eventi religiosi durante i mesi di Moharram e Ramazan, in particolare nell'organizzazione delle rappresentazioni drammatiche in memoria del massacro di Karbala (*taʿzieh*). Alcuni di essi possono anche recitare in questi spettacoli.

Il ruolo di promotori delle celebrazioni sciite è ben descritto nella serie televisiva *Shab-e dahom* (Dieci sere), diretta da Hassan Fathi (2002), ambientata nella Teheran di epoca pahlavi. Il protagonista è un *luti* di nome Heidar Khoshmaram, innamorato di una principessa qajar, alla quale si propone come sposo. La donna accetta a condizione che egli metta in scena la passione dell'imam Hossein per le dieci notti dell'Ashura. Ma non è un'impresa facile, in quanto il re dell'Iran, Reza Khan, ha proibito la rappresentazione teatrale. Heidar, nonostante i pericoli e le difficoltà, riuscirà nell'impresa, grazie al ruolo giocato all'interno della comunità e alla cooperazione dei suoi compagni *luti*.

Ciò che caratterizza i membri di questi gruppi è la fedeltà incondizionata verso i membri della stessa organizzazione (essi si vestono allo stesso modo e parlano un particolare gergo), basata sui principi di pietà scita, maschilità e cavalleria *javānmardi* (chiamata anche *lutigari*) e rispetto verso la comunità in cui si fanno promotori di iniziative volte ad aiutare i deboli e gli oppressi e difendere il quartiere. Generalmente, quando un filantropo organizza un *sofreh* (la preparazione di cibo per i poveri) essi offrono i loro servizi e aiutano nella distribuzione. I *luti* lavorano anche a stretto contatto con le corporazioni. Caffè *Tambal* nei pressi di via Mosca a Teheran era il luogo di ritrovo dei *luti* e dei loro leader (*bābā shamal*). Sul ruolo politico e sociale dei *luti* durante il periodo qajar si vedano Migeod 1959; Arasteh 1961a; Floor 1971; Id. 1979; Id. 1981; Id. "Luṭi", *EIr*. Sulla rappresentazione dei *luti* e della maschilità *javānmardi* nel cinema iraniano e in internet si vedano Pak-Shiraz 2018; Rahimi 2018; Zahedi 2018.

[101] Sulle rivolte costituzionali si vedano Keddie 1969; Abrahamian 1979; Afary 1996; Chehabi – Martin 2010.

si afferma con forza il nazionalismo e il patriottismo iraniano, stimolato dalla graduale penetrazione dell'Europa in Iran, in particolare della Gran Bretagna e della Russia, alimentando ideologicamente le rivolte costituzionali del 1905-1911 (Tavakoli-Targhi 2002: 218)[102]. Il nazionalismo e il modernismo di una buona parte degli intellettuali del periodo qajar si basa, come sarà anche quello degli scià pahlavi, sull'esaltazione dell'antichità persiane e sulle sue continuità nelle pratiche popolari e nell'ambito festivo e cerimoniale. Le feste nazionali come Nowruz, Chaharshanbeh-suri, Sizdah bedar e Mehregan, insieme al Calendario solare iraniano (*Sal-e hejri Shamsi*), con tutto il loro apparato mitico-rituale, sono considerate pratiche culturali puramente iraniane che tratteggiano la resistenza nazionale del popolo contro la penetrazione arabo-islamica e tutte le altre culture straniere per più di mille anni di storia. Questi riti e feste, parte fondamentale della vita quotidiana dei cittadini iraniani, sono visti da questi intellettuali, influenzati dal nazionalismo romantico europeo e dalla teoria razziale ariana[103], come prova della continuità dello zoroastrismo, in un'ottica antislamica e antiaraba, e, pertanto, componente tangibile dell'identità culturale iraniana (Fazeli 2006: 27-53; Shahkhali 2013: 294-418)[104].

[102] Su differenti aspetti relativi alla formazione di un'identità iraniana in diversi momenti della storia dell'Iran, si vedano Bausani 1971; Boyle 1974; Lambton 1981; Gnoli 1989; Fragner 1999; Yarshter 2007; Amanat – Vejdani 2012; Gat 2017. Eric Hobsbawn (2012 [1990]: 137) sostiene che l'Iran, come Egitto, Cina, Corea e Vietnam, sia unità politica relativamente permanente. Questi paesi, afferma lo studioso, se fossero stati in Europa, sarebbero stati riconosciuti come "nazioni storiche". Egli menziona il Paese in riferimento al contesto dell'imperialismo europeo e dei movimenti che sposavano il nazionalismo come strategia anticoloniale: lo stato-nazione iraniano non sarebbe emerso dalla conquista imperiale, al contrario di altre entità regionali, che erano invece il prodotto diretto dell'accordo Sykes-Pikot, in quanto l'idea di Iran preesisteva alla fase coloniale che ha creato gran parte del cosiddetto "Medio Oriente" (cfr. Kedourie 1970). È bene, tuttavia, ricordare, che il nazionalismo iraniano, in senso moderno, rimane profondamente influenzato dall'ideologie del romanticismo europeo. Sui diversi nazionalismi moderni in Iran, tra la fine del XIX secolo e i primi due decenni del XXI secolo, si vedano Cottarn 1964; Id. 1979; Wickens 1971; Abrahamian 1973; Weryho 1986; Ghods 1991; Mashayekhi 1992; Vaziri 1993; Kashani-Sabet 1999; Id. 2002; Paul 1999; Kurzman 2005; Najmabadi 2005: 97-131; Marashi 2008; Atabaki 2009; Grigor 2009; Ansari 2012; Matin-Asgari 2012; Soltan Zadeh 2012; Aghaie – Marashi 2015; Holliday 2014; Mozaffari 2014; Saleh – Worrall 2014; Yaghoubian 2014; Vejdani 2015; Zia-Ebrahimi 2016; Litvak 2017; Adib-Moghaddam 2018; Merhavy 2019; Steele 2021. Si vedano, inoltre, per un'analisi critica del concetto di nazione iraniana Dabashi 2016a; Id. 2016b.

[103] Non tutti gli intellettuali del tempo condividono la teoria razziale ariana, si veda Ansari 2017.

[104] Queste festività e il calendario iraniano sono temi affrontati nella rivista *Kāveh* fondata da Sayyid Hassan Taqizadeh (1878-1970) a Berlino nel 1916 e attiva fino al 1921. La rivista prende il nome non a caso dall'eroe fabbro Kaveh di Esfahan, il quale, secondo la mitologia iraniana, si ribella contro il re tiranno Zahhak, figlio di un nobile arabo. La ribellione avanzata da Kaveh culmina con la caduta di Zahhak, che viene sostituito quale sovrano dell'Iran da Fereidun, discendente di una famiglia nobile iraniana. La rivista pubblicò molti studi sul folklore del Paese entro un quadro teorico tipico del nazionalismo allora in voga. Nell'articolo "Dibācheh" (Preambolo), pubblicato nel primo numero del secondo anno (1296/1917), Taqizadeh afferma che una delle azioni capaci di accelerare il processo di modernizzazione dell'Iran è proprio la rivitalizzazione degli antichi costumi nazionali iraniani. Successivamente, altre riviste nazionaliste, come *Irānshahr* fondata da Hossein Kazemzadeh Iranshahr, si occuparono di questi temi (Marashi 2009). La necessità di rafforzare un discorso nazionalista moderno

Il passato descritto nell'opera di Ferdowsi e narrato dai contastorie rappresenta per i poeti e per gli intellettuali interessati agli studi folklorici (folklore in persiano: *aqāyed o rosum*, *āinhā va bāvardāshthā*, *farhang-e tudeh/āmiāneh/mardom*; studi folklorici: *tudehshenāsi*,

richiedeva ovviamente un bagaglio di conoscenze e dunque un modello teorico-metodologico scientifico capace di descrivere l'identità nazionale iraniana. Per tali ragione, agli inizi del XX secolo si sviluppa un'antropologia (*mardomshenāsi*, *mardomnegāri*, *ensānshenāsi*) e una demologia native (*tudehshenāsi*, *qowmshenāsi*, *qowmnegāri*), dal momento che, come sostiene Micheal Foucault (1979a [1971]; 1979b [1975]; 2007 [1966]; 2009 [1976]), l'esercizio stesso del potere crea e fa emergere nuovi oggetti di conoscenza e accumula nuovi corpus di informazione: la conoscenza induce costantemente effetti di potere, il quale non può essere stabilito, consolidato, né attuato senza la produzione, l'accumulazione, la circolazione e il funzionamento di un discorso scientifico. Potere e conoscenza si richiamano vicendevolmente. Questo discorso scientifico nazionalista si basa, grazie agli stimoli provenienti dagli orientalisti europei (folkloristi, filologi e archeologi), sulla dottrina razziale ariana e la purezza dell'identità iraniana minacciata dalle popolazioni straniere, in particolare dagli arabi. Gli studi antropologici e folklorici, insieme a quelli archeologici e di mitologia, sono intrisi di discorsi nazionalisti volti ad esaltare le antichità persiane e le loro sopravvivenze popolari in chiave antislamica. Inoltre, la nascente antropologia fornisce il supporto scientifico ai discorsi politici e sociali di molti intellettuali dei moti costituzionali tesi a definire un nuovo modello di cultura iraniana, che mescola elementi moderni (modernismo) con quelli della tradizione preislamica (Radhayrapetian 1990: 85-94; Fazeli 2006: 27-53; Marzolph 201: 209-2011; Vejdani 2012: 508-514).

Per ciò che riguarda gli studi folklorici della fine del XIX e gli inizi del XX secolo va menzionata la traduzione persiana da parte di Mirza Habib Esfahani delle *Avventure di Haji Baba di Ispahan* di James Morier (1897). Tra gli studiosi dell'epoca che si interessarono di folklore primeggia Ali Akbar Dehkhoda, attivista politico e membro del partito socialdemocratico, come un altro importante folklorista suo contemporaneo Mohammad Taqi Bahar. Dehkhoda critica la complessità e lo stile arabo dei testi persiani, reclamando al contrario uno stile semplice e chiaro che il popolo possa comprendere. La conoscenza popolare è, secondo lo studioso, un tesoro inestimabile di esperienze, meritevole di essere registrato e studiato. Per tale ragione, si dedica alla raccolta in quattro volumi di proverbi e modi di dire persiani ([1921] 1983), ma il suo primo significativo contributo agli studi folklorici è una serie di articoli satirici intitolati *Charand Parand* (Cose e sciocchezze) pubblicati nel giornale socialdemocratico *Sur-e Esrāfil* (Dehkhoda [1907-1908] 2016), scritti in un persiano colloquiale con frequente uso di proverbi ed espressioni popolari, indicando uno stile che verrà ripreso più tardi anche da Sadeq Hedayat. Gli articoli di Dehkhoda mostrano vividamente la potenziale capacità del linguaggio popolare nei discorsi politici, incoraggiando fortemente i rivoluzionari a usare il folklore come veicolo per esprimere i temi rivoluzionari. Su Dehkhoda folklorista si vedano Fazeli 2006: 41-42; Vejdani 2012: 509; Saidi Sirjani, "Dehkhoda", *EIr*.

Uno stile semplice e colloquiale, ricco di idiomi ed espressioni popolari, è impiegato da Mohammad Ali Jamalzadeh (1339/1960; 1341/1962), il quale nel 1922 pubblica a Berlino una raccolta di sei racconti satirici *Yeki bud yeki nabud* (C'era una volta) ([1922] 1985). Per il suo stile innovativo questa raccolta è considerata il pioniere del racconto moderno iraniano, in netto contrasto con il complesso stile classico di corte persiano. Il volume ha un forte significato politico: nella prefazione al libro l'autore sostiene l'importanza della semplicità nella letteratura e chiede una *demokrāsi-ye adabi* (democrazia letteraria). La letteratura deve, secondo Jamalzadeh, dipingere la realtà della vita della gente comune e registrane il linguaggio colloquiale. La semplicità stilistica è un modo per "democratizzare" la letteratura e la società, per aiutare a educare le masse e a preservare le espressioni comuni del popolo (Dargahi 1974). *Yeki bud yeki nabud* rappresenta senza dubbio un testo di critica sociale scritto in un linguaggio popolare. Lo stile e il pensiero di Jamalzadeh furono seguiti nei decenni successivi da Sadeq Hedayat, Ahmad Shamlu e Jalal Al-Ahmad nei loro studi folklorici. Sull'influenza delle tradizioni e del linguaggio popolare nelle opere di Jamalzadeh si vedano Dargahi 1974; Radhayrapetian 1990: 91-94; Navabpour 1996; Fazeli 2006: 42-43; Kamshad – Mozaffari, "Jamalzadeh, Mohammad-Ali ii Work", *EIr*. Sulla riscrittura creativa di racconti popolari da parte di letterati del tempo, come Sadeq Hedayat, Mirzadeh Eshqi, Samad Behrangi e Bijan Mofid, i quali attraverso l'agentività del materiale narrativo folklorico modellano l'immaginazione politica dei lettori iraniani si veda Alizadeh 2014.

qowmshenāsi, *qowmnegāri*), un bagaglio mitico-identitario dove cercare modelli su cui plasmare il futuro, per rintracciare la "purezza nazionale" (cfr. Clifford – Marcus 1986; Clifford 1988) su cui poter ricostruire la società dell'Iran moderno. Lo studio del passato, quindi, non è semplicemente una ricostruzione di eventi, ma un tentativo di ritrovare nella Storia l'autentico spirito nazionale, depositario dell'anima del popolo. Per i nazionalisti, le formidabili gesta degli iraniani dell'antichità, glorificate dai poeti e narrate dai *naqqāl*, sono la manifestazione concreta di uno spirito eroico del popolo iraniano, uno spirito posseduto nell'antico Iran ma perso nei secoli a causa della dominazione arabo-islamica e della graduale disintegrazione della cultura iraniana, determinata anche dalla presenza delle potenze europee. L'opera di Ferdowsi nel XX secolo «was accepted as a national rather than a royal epic, signifying the triumph of modern nationalism over monarchic legitimacy. The Iranian had been transformed from a subjet of an Iranian king to a citizen of Iran'zamin» (Najmabadi 2005: 103). Inoltre, per molti intellettuali del tempo, compresi i pionieri degli studi folklorici in Iran, così come più avanti per la dinastia Pahlavi, lo *Shāh-nāmeh* rappresenta le fondamenta ideologiche di una nazione iraniana (*mellat-e Irān*, anche *khāk-e Irān*/*Irānzamin*), svincolata dalla tradizione sciita[105], che faceva della persianità e della lingua persiana i suoi capisaldi (Marashi 2000: 123-125; Id. 2009; Ringer 2012; Adib-Moghaddam 2018: 30-35). L'epica non solo descrive gli avvenimenti storia della Persia, ma anche gli ideali e i valori della "nazione iraniana" (Hanaway 1978: 76-98). Come argumenta Mohamd Tavakoli-Targhi:

> With the emergence of Iran-time, the mythical tempos of the *Shāhnāmeh*, a 10th-century Persian epic narrative of pre-Islamic Iran, and neo-Zoroastrian texts such as *Dasātīr*, *Dabistān-i maẕāhib*, and *Chāristān-i chahār chaman* increasingly displaced the sacred time of Islam. Reading and (re)citing the *Shāhnāmeh* and other Iran-glorifying texts in a period of societal dislocation, military defeats, and foreign infiltration allowed for the contingent rearticulation of Iranian identity and construction of alternative forms of historical narration and periodization. The Islamic master narrative dividing history into civilized Islamic and uncivilized pre-Islamic periods was increasingly displaced by the meta-narratives and periodizations of the *Shāhnāmeh* and the *Dasātīr*. The eras of Adam, Noah, Moses, and Jesus were replaced with those of Kayumars, Hushang, Tahmuris, and Jamshid. Published in more than twenty editions in Iran and India in the 19th century, the *Shāhnāmeh* provided valuable semantic and symbolic resources for dissociating Iran from Islam and fashioning an alternative basis of identity. [Tavakoli-Targhi 1990: 79-80; cfr. Id. 2009: 6-7]

[105] Non tutti gli intellettuali riformisti esprimono sentimenti antireligiosi, a tal proposito si vedano Keddie 1962; Bayat 1982.

Poiché Ferdowsi compose la sua opera alla fine del X secolo in un periodo in cui l'Iran stava iniziando a guadagnare un'autonomia politica dalla dominazione araba, la sua composizione epica è stata interpretata come espressione del patriottismo del poeta contro la supremazia linguistica-culturale araba. Secondo i nazionalisti, la scelta del poeta di usare, laddove possibile, parole persiane, invece che arabe, oltre al suo interesse per la storia dell'Iran preislamico, testimonia il sentimento patriottico e antiarabo e turco dell'autore, il quale, al contrario, era un devoto sciita (Omidsalar 2011: 93-110)[106].

Lo *Shā-hnāmeh* diviene oggetto di importanti studi da parte non solo di letterati, ma anche di esperti di mitologia comparata e di folkloristi (Radhayrapetian 1990: 120-121; Ringer 2012). Gli studi dell'epoca sui poemi epici iraniani, sulla mitologia antico-persiana e sul folklore hanno lo scopo di delineare le caratteristiche dello "spirito dell'antico Iran" e, quindi, di esortare i connazionali a servire la patria (cfr. Smith 1986). Come mostrato da Mahjub (1364/1985) in uno studio sull'importanza dello *Shāh-nāmeh* nella tradizione folklorica, la recitazione dell'epopea nei caffè agli inizi del XX secolo sostituisce progressivamente, per la diffusione dei sentimenti nazionalistici, quella delle epopee religiose popolari come *Hossein Kord Shabestari*, *Eskandar-nāmeh*, *Romuz-e Hamzeh* e *Khāvar-nāmeh*. Quest'attenzione da parte dei folkloristi nei confronti dello *Shāh-nāmeh* continuerà, come si vedrà (cap. IV par. 1), per tutta l'epoca pahlavi: per esempio, poco prima della Rivoluzione del 1979, il folklorista Seyyed Abul-Qasem Enjavi (1354/1975, 1355/1976, 1357/1978) pubblica tre volumi in cui delinea rispettivamente l'atteggiamento del "popolo" (*mardom*) nei confronti del poeta Ferdowsi, della sua opera e di alcuni eroi le cui gesta sono narrate nel componimento epico[107].

Il caffè diviene uno degli spazi di sfera pubblica in cui formare sentimenti nazionalistici e patriottici, dove poter far circolare i componimenti della cosiddetta "poesia patriottica" (*she ʿr-e vatani*) o "politica" (*she ʿr-e siāsi*) (Shafaq 1952; Soroudi 1979; Tornesello 2010). Qui il poeta, per mezzo dei narratori e dei menestrelli, può dar voce alla sua poesia ed entrare in contatto con il suo pubblico costituito dalle masse (*mardom*), come afferma Sorour Soroudi:

[106] Per una critica alla lettura "nazionalista" della figura e dell'opera di Ferdowsi si veda Omidsalar 2010: 155-210; 2011: 86-91.

[107] All'indomani della Rivoluzione, la studiosa ebreo-iraniana Sorour Soroudi (1980) analizza la rappresentazione dei due personaggi eroici dominanti nella tradizione persiana, Rostam e Ali, a partire dalle fonti orali in contrasto con quelle scritte della produzione colta. Nella tradizione popolare orale, come già visto per i romanzi popolari del periodo safavide, Rostam vive fino a incontrare Ali. Il primo si converte all'islam, il secondo compie azioni eroiche tipiche di Rostam. Nel XX secolo, pertanto, secondo le tradizioni popolari, si mantiene quel processo di islamizzazione degli eroi preislamici e persianizzazione dei personaggi chiave della storia sciita. I due personaggi incarnano, secondo una certa visione nazionalistica della seconda metà del XX secolo, i due elementi dell'identità iraniana: Rostam rappresenta l'iranità/persianità, il glorioso passato iraniano, lo zoroastrismo e la lingua persiana, Ali, d'altra parte, incarna l'identità sciita del paese.

> The new relationship between the poet and his audience was a major factor in determining the nature of the constitutional poetry, especially during the period of active struggle. The poet had to accompany the revolution step by step. He had to excite a large audience that was mostly illiterate or semi-illiterate, which listened to his poetry read by others or sung by folk singers and revolutionary bards. He had, therefore, to speak to them with simplicity and clarity in order to touch the cords of their heart. [Soroudi 1979: 9-10]

Per trattare i nuovi temi in conformità con le mutate condizioni sociali e per meglio esercitare un'influenza sul popolo, i poeti iniziano a utilizzare, accanto alle forme poetiche classiche come il *qasideh* o il *ghazal*, quelle della tradizione folklorica, tipiche della letteratura orale, quali il *tasnif* (ballata) e il *sorud* (canzone), spesso accompagnate da musica. Soroudi (1979: 10-11) scrive al riguardo che «since music forms a vital element of folk poetry, *tasnif* (street ballad) took the lead in the works of poets with a popular bent. Constitutional themes with soulful melodies made of the *tasnif* the battle hymn of the revolution». Queste forme poetiche-melodiche di origine popolare diventano strumento in mano a poeti e intellettuali, tra cui il celebre Aref-e Qazvini, noto come "il bardo della rivoluzione" (Bombaci 1945), per diffondere nei caffè sentimenti patriottici e nazionalistici. Alcuni di questi poeti esaltano con orgoglio nazionale il glorioso passato dell'Iran, visto con nostalgia se confrontato con le deplorevoli condizioni del presente, infatti come osserva William L. Hanaway: «The past is reinterpreted (or reconstructed) in accordance with concerns of the presene. [...] the present and the past are always in a dynamic relationship» (1990: 93-94). La memoria del leggendario passato è rievocata con forti accenti malinconici e si contrappone a un presente in cui il Paese è in pieno declino e minacciato da forze straniere (Tornesello 2010). Questo passato cantato dai poeti e dai menestrelli, con i suoi eroi e le loro gesta narrati dai *naqqāl*, rappresentano un invito alla lotta nel presente. Per tale ragione, i personaggi e le loro vicende descritti nello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi, ma anche nell'epica postferdowsiana, costituiscono un tema centrale di molte poesie d'epoca costituzionale.

Per esempio, la rievocazione del passato preislamico e la critica delle condizioni presentì sono temi ricorrenti nelle opere di Mirza Sadeq Khan Adibo'l-Mamalek Amiri Farahani (1860-1917), dove sono celebrate con nostalgia le glorie del passato, i suoi sovrani e i suoi eroi descritti dall'epopea nazionale ferdowsiana. Ecco alcuni esempi dei suoi *sorud-e melli* (canti nazionali) tradotti da Natalia L. Tornesello (2010):

> O amata patria, reggia dei Kayanidi

Sei andata in pasto a lupi e leoni feroci
[…]
Che ne è stato della potenza di Jamshid e di Keiqobadi?
Che ne è stato del regno dei Pishdad?
[…]
Non uno rimase di siffatti eroi
Altri ora non ci protegge
Il palazzo dei Kayan or non c'è più
Piangono le vergini per la tua disgrazia
E cosa della magnificenza di Firuz e di Mehrdad?
E cosa dello stendardo di equità
E del palladio di giustizia?
Tutti lasciarono quest'effimero mondo
Se non la misericordia della Famiglia
Del Profeta e la munificenza del Signore.
[Mirza Sadeq Khan Adibo'l-Mamalek Amiri Farahani, in Tornesello 2010: 444]

Dov'è andato Fereidun dall'aurea tiara
Dov'è Keiqobab, quel fiero eroe
Dov'è andato Keikhosrow il coronato
E dove Manucehr custode del mondo?
E dove Kavus l'annientanemici?
E dove sono finiti Goshtasp ed Esfandiar?
Dov'è andato Shapur di Ardashir
Dov'è andato Bahram e Bahman dov'è?
Dove sono Ardavan re dei Parti
Dove sono quei nobili d'Iran
Che col pugnale sventrò il fianco dei leoni?
Dov'è il signore d'Iran e d'Armenia?
E Nushirvan signore dei Sasanidi?
I cui ordini raggiungevano India e Cina?
[Mirza Sadeq Khan Adibo'l-Mamalek Amiri Farahani, in Tornesello 2010: 444-445]

Generosamente, o brezza mattutina
Dì a Ciro da parte mia: O re dei re

Finito in rovina e desolazione,

Che disastro, che giorni bui!
Perché il mondo s'è fatto per noi gabbia

Fosti tu a guidare le armate sul Caucaso
Dall'Armenia tornasti ad Ahvaz
Che ti è accaduto ora che non dai più notizie?
E non ci guardi più?
Perché il mondo s'è fatto per noi gabbia
Ahimè! Il paese di Ciro e di Dario

Tu, condottiero, prendi coraggio, per Dio!
[…]
Poiché il regno di Kei e il paese di Jam sono in macerie
Cinga la cintura del coraggio e lo scettro del diritto
Bevi vino dalla coppa della conoscenza
Indossa il mantello dell'arte!
Perché il mondo s'è fatto per noi gabbia rivolgiti ai Persiani perché sei indifferente alle sorti di questo regno caduto in disgrazia per il dolore dei sudditi del re?
Per amor di Dio! Con fiducia, guardaci!
E il respiro si strozza in gola, e dati le portasti al Golfo Persico
Khorasan e Rey congiungesti a Mossul
Non attraversi più il tuo paese?
Per amor di Dio! Con fiducia, guardaci!
E il respiro si strozza in gola,
È caduto per certo nel mare della sofferenza
E magari il battello raggiunga la riva.
Risventoli la bandiera con l'arte e l'ingegno
Il cappello della virtù, la bandoliera della sapienza
Fai ogni sforzo per il sapere
Per amor di Dio! Con fiducia, guardaci! E il respiro si strozza in gola.
[Mirza Sadeq Khan Adibo'l-Mamalek Amiri Farahani, in Tornesello 2010: 444]

Con toni simili a quelli di Amiri è il *mosammat* patriottico di Farrokhi Yazdi (1889-1939) (Gheissari 1993), intitolato *Mosammat-e vatani*, composto in occasione del Nowruz del 1909 e recitato a un'assemblea di costituzionalisti. Per punizione, il governatore di Yazd, Zaygam al-Dowleh Qashqai, ordinò di imprigionare il poeta e di fargli cucire la bocca con ago e filo. Ecco alcuni versi del componimento in cui i temi delle libertà civili, del patriottismo, della giustizia sociale e del modernismo sono descritti facendo ricorso all'immaginario dell'Iran preislamico di cui ormai, con grande sconforto, non vi è più traccia:

Questo è quello stesso Iran che ospitò Keikavus
Dormitorio di Dario e dimora di Ciro

> Luogo di Zal, di Rostam, di Gudarz, di Giv e di Tus?
> No, poiché fu calpestato da Inglesi e Russi
> E tutto ciò è accaduto per la nostra indifferenza, perché ci siamo lasciati andare:
> I morti vivono ancora e noi vivi siamo morti.
> [Farrokhi Yazdi, in Tornesello 2010: 446]

Poiché le composizioni di questi poeti impegnati sono recitate negli stessi luoghi, quali il caffè, dove hanno luogo le esibizioni dei *naqqāl* e poiché esse riecheggiano il passato dell'Iran preislamico, che costituisce il materiale narrativo privilegiato delle arti di narrazione, non sorprende che le stesse esibizioni dei narratori professionisti si carichino agli occhi del pubblico di significati sociali e politici. Pertanto, le storie degli eroi preislamici, tramandati dai narratori e dipinti sulle pareti dei caffè, rappresentano i simboli di lotta politica, come ricorda Manutcher Kalantari:

> Les sentiments nationaux, empruntant la forme traditionnelle de la peinture, suscitèrent une imagerie populaire. En plein mouvement constitutionnel, et pour la première fois dans l'histoire de la peinture iranienne, les scènes inspirées du Livre des Rois cessèrent d'être destinées au plaisir des princes et à l'ornementation des livres, mais donnèrent lieu à des tableaux. […] Toutes les aspirations politiques informulées se cristallisaient sur la personne des héros évoqués, et finalement sur leur représentation picturale. [Kalantari 1971: 1411-142]

Alla fine del periodo qajar lo scrittore americano Bird descrive i caffè, non a caso, come circoli politici e sociali:

> The tea-house is the democratic Persian's political and social club, a splendid institution for which we have no adequate equivalent in America […] [It] may be in external appearance anything from an adobe hut with a few crude benches to the glorified cafes of Lalehzar, but it always possesses those unfailing essentials, a big, brass Russian samovar, an adequate collection of little tea-glasses, bright-colored saucers, and filigree spoons, a bubbling hubble-bubble or two for public use, and a genial atmosphere of camaraderie. [Bird 121: 383-386]

Il narratore a quell'epoca è in molti casi capace di leggere e scrivere[108] (trascrive infatti il materiale narrativo nel suo *tumār*), tanto che come riporta Edward G. Browne, citando una lettera del suo corrispondente del 19 giugno 1907: «Everyone seems to read the paper now. In

[108] Questo non è sempre vero, si veda per esempio la storia di uno dei più importanti *morshed* del XX secolo Abbas Zariri che all'inizio della sua carriera era analfabeta.

many of the *Qahwa-khana*s (coffee houses) professional readers are engaged, who, instead of reciting the legendary tales of the Shah-nama, now regale their clients with political news» (1910: 143). Questa lettera testimonia il potere che i contastorie hanno avuto in Iran come fonte di informazione per i segmenti analfabeti della popolazione. Ciò è confermato anche dal saggio sopramenzionato di Phillot del 1906, in cui egli sottolinea, riportando le parole di un certo insegnate di arabo di nome Azu, il valore altamente educativo di queste narrazioni e la funzione dei narratori come educatori della comunità, presso le classi più povere che difficilmente hanno accesso al sistema scolastico:

> The following note on professional story-tellers has been furnished me by Mr. Azoo, Arabic Instructor to the Board of Examiners:
>
> «It would not be inaccurate to say that the professional story-teller is a real educating agent in countries not blessed with a cheap press, where education is m a backward state. He performs, to a large extent, the double functions of novelist and dramatist; indeed, from his more ready access to the poorer classes, he may be said to come nearer to the schoolmaster. Moving about from town to town, and from country to country, he contributes in no small degree to the diffusion of education and to the growth of intelligence resulting therefrom; and from his ample stock of choice phrases and expressions, to a greater flow of language in the peoples who have the benefit of his services. Hence the almost marvellous fluency of tongue and nimbleness of wit of the Persians as a nation; for the professional story-teller has his headquarters in Persia. In Egypt, too, he has his vogue. There he is known under different names, from the subject of the story which he makes his forte. The prime object of the story-teller is, no doubt, the diversion and intellectual amusement of the people; but astute politicians did not fail to turn him to their purposes». [Phillot 1906: 376]

Il narratore, secondo l'informatore di Phillot, è un romanziere e drammaturgo che agisce come un maestro di scuola, che viaggia da una città a un'altra, da un paese a un altro[109]. Proprio per la sua capacità di educare e di intrattenere la gente, in altre parole di governarla, i potenti astuti non hanno mancato di utilizzare quest'arte ai loro scopi, come già mostrato per il periodo

[109] Isa Sediq, più volte ministro dell'Educazione durante l'epoca pahlavi e terzo presidente dell'Università di Teheran, nei suoi volumi di pedagogia, riguardanti l'insegnamento della storia, invitava gli insegnanti, in particolare coloro che insegnavano ai giovanissimi, a prendere a modello proprio i *naqqāl*, i detentori popolari della conoscenza storica del Paese. L'invocazione delle tecniche dei contastorie popolari come modello paradigmatico per trasmettere gli eventi storici era indicativo di come i nazionalisti iraniani, compresi quelli del periodo pahlavi, si siano appropriati delle tecniche popolari per i loro fini modernisti: «Just as popular storytellers [*naqqals*] steal the hearts of their listeners and excite and captivate the audience when reciting the story of Rustam and Isfandiyar, [making them want to] listen to stories, the instructor of history must also attract the attention of the student and make them interested in listening to their explanations» (Sediq 1307/1928 cit. in Vejdani 2015: 73).

safavide. Sarebbe un errore, tuttavia, assumere che l'intero pubblico fosse analfabeta, una gran parte di esso sapeva leggere. Soprattutto nei decenni successivi, con il rafforzamento del sistema scolastico sotto la dinastia Pahlavi, molti tra il pubblico avevano letto parti dello *Shāh-nāmeh* e assistevano allo spettacolo soprattutto per il gusto di ascoltare qualcuno capace di raccontare le storie epiche in maniera professionale. Il caffè, pertanto, continua a essere un centro letterario-culturale e di intrattenimento di grande importanza, luogo di socialità e convivialità: qui gli anziani del quartiere venivano a risolvere le loro controversie, spesso consigliati dai narratori per mezzo del valore educativo e paradigmatico delle loro storie.

Era tale la preoccupazione del potere egemonico nei riguardi dei caffè che dalla seconda metà del XIX secolo furono chiusi a brevi ma continui intervalli in molte città (Floor 2004: 56-62; Al-e Dawud, "Coffeehouse", *EIr*), in quanto considerati dall'autorità regale luoghi di immoralità non tanto per il consumo del tè, che aveva sostituito quello del caffè (Matthee 1996: 202-207; Floor 2004), ma per quello, in alcuni di essi, di alcol e di oppio, nonché per la presenza di donne (alcune delle quali si prostituivano) e ragazzi danzanti. Attorno al 1858, dopo che i caffè erano stati chiusi nella capitale, alcune persone costruirono nei pressi di Sabz-e Maidan un capannone con delle assi aperto da tutti i lati e fornito di gradini. Esso era capace di contenere circa 300 persone accovacciate sui talloni che potevano assiste a spettacoli di narrazione, dal mattino alla sera, che avevano luogo sul palco in fondo al capannone (Floor 2005: 99).

CAPITOLO IV

DALLA MONARCHIA PAHLAVI ALLA RIVOLUZIONE IRANIANA. TRADIZIONI FOLKLORICHE E POLITICHE CULTURALI

1. Folklore, antropologia e politica culturale sotto i Pahlavi

È già dalla fine del periodo qajar che il teatro moderno di stampo europeo (*teʾātr*) penetra in Iran. Questo tipo di teatro è incoraggiato dal primo monarca pahlavi, Reza Shah, che invece considerava "retrograde" e "volgari", segno di arretratezza (*aqabmāndegi*), molte delle forme teatrali native, in particolare quelle di stampo religioso, come il *taʿzieh-khāni*, il *pardeh-khāni* e il *rowzeh-khāni*. Questo nuovo teatro sotto Reza Shah doveva certamente fare i conti con il fatto che esso rimaneva ancora ampiamente estraneo alla cultura e all'interesse del pubblico iraniano, ma anche con il soffocante clima intellettuale dell'epoca e alla rigorosa censura, soprattutto se confrontato con la relativa liberalità dell'epoca costituzionale e gli anni dopo l'abdicazione di Reza Shah fino al colpo di stato del 1953.

In generale, la politica culturale modernista dei Pahlavi (1925-1979), in particolare di Reza Shah, sostiene il teatro occidentale come forma d'arte moderna, segno di civiltà avanzata, enfatizzandone il suo potenziale educativo (il teatro "Leone e sole rosso" di Tabriz viene costruito e in seguito istituita una speciale sottocommissione dell'Organizzazione per l'educazione pubblica, *Sāzmān-e parvaresh-e afkār*) (Werner 2014). È proprio in quei decenni, inoltre, che cresce la presenza delle donne sul palco, le quali erano invece escluse nel teatro tradizionale, dove, compreso nel *naqqāli*, i performer erano solo uomini[110].

Lo scarso interesse dei Pahlavi e la censura di Reza Shah nei confronti del teatro nativo iraniano, insieme ai processi di europeizzazione e occidentalizzazione, è fortemente criticato da molti studiosi iraniani dell'epoca, che lamentano la fine inevitabile di queste forme di intrattenimento tradizionale, che secondo una visione nativista sono considerate in opposizione a quelle di stampo occidentale. In un primo momento, infatti, prima di essere cambiata dalla riforma pahlavi della lingua persiana, esisteva una terminologia distinta per indicare i due

[110] Sul ruolo delle donne nella formazione dell'Iran moderno si vedano Amin 2002; Kia – Najmabadi – Shakhsari 2009.

orientamenti teatrali: *namāyesh* denotava tutte le forme di spettacoli pubblici tradizionali, mentre *teʾātr* era usato per il teatro di stile occidentale[111].

Nel periodo di Reza Shah, e in parte anche in quello del successore, emergono due narrazioni dominanti, che si escludono a vicenda, relative alle forme teatrali, ma che hanno in comune il disprezzo nei confronti delle politiche culturali di Reza Shah:

- un discorso nativista sul teatro iraniano che enfatizza le tradizioni indigene del dramma e dell'intrattenimento pubblico (*naqqāli*; rappresentazioni e narrazioni religiose come *taz'ieh-khāni*, *pardeh-khāni* e *rowzeh-khāni*; teatro delle marionette, *kheimeh-shab-bāzi*; spettacoli comici, *taqlid-e ruhowzi*; forme miste di intrattenimento che includono giocolieri e acrobati, *maʿrekeh*, ecc.) in opposizione al teatro occidentale, importato e pertanto considerato estraneo[112];
- un discorso, erede dell'ideologia costituzionale, che vede il teatro di stile europeo come illuminato, espressione di critica sociale e avanguardia del progresso, censurate dal monarca (si veda il teatro socio-critico del tardo periodo qajar, con figure del calibro di Mirza Fath-Ali Akhundzadeh (1812-1878), Mirza Aqa Tabrizi (?-?) e Said Nafisi (1896-1966)).

[111] Negli studi di storia del teatro iraniano questi due orientamenti teatrali, nativo e occidentale, sono stati indagati separatamente: Willem Floor in *The History of Theater in Iran* (2005) dedica cinque capitoli alle forme teatrali tradizionali, mentre la seconda parte del volume al teatro moderno di stile occidentale. Similmente fa Medjid Rezvani nel suo volume *Le théâtre et la danse en Iran* (1962) e Iraj Emami nella sua tesi di dottorato (1987). Il drammaturgo Bahram Beyzai nel suo *Namāyesh dar Irān* (2020 [1959]) si occupa solo del teatro nativo, escludendo il teatro di stampo occidentale, nonostante egli sia un drammaturgo moderno sebbene influenzato dal teatro tradizionale; allo stesso modo il libro *Iranian Performance Traditions* dell'antropologo William O. Beeman (2010) si concentra solo sulle forme native di esibizione (vedi anche Id. 1981). Al contrario la voce "Drama" dell'*Encyclopaedia Iranica* scritta Ghanoonparvar fa solo accenno agli spettacoli e al teatro nativi, concentrandosi sull'introduzione del teatro occidentale a partire dal tardo periodo qajar. Sulla storia del teatro in Iran si vedano Rezvani 1962; Gnoli 1964-1965; Chelkowski 1984; Id. 1991; Gaffary 1972; Id. 1984; Kapuscinski 1987; Id. 1988; Ghanoonparvar 1991; Ghanoonparvar – Green 1989; Dabashi 1993; Ritzel-Moosavi Male 1993; Lazgee 1994; Floor 2005; Gharibpur 1384/2005; Sattari 1386/2008; Talajooy 2011; Werner 2014; Beyzai 2020 [1959].

[112] Il discorso nativista identifica il teatro iraniano principalmente con le rappresentazioni religiose della tradizione sciita: *taʿzieh*. Questa identificazione risale all'opera dell'orientalista polacco Aleksander Borejko Chodzko dal titolo *Théatre persan* (1878), ma è stata ripresa, per ovvie ragioni, dopo la Rivoluzione iraniana del 1979. Dagli anni Ottanta, il *taʿzieh*, quale ponte tra nazionalismo, religione e teatro, è stato, meglio di tutte le altre forme teatrali tradizionali, considerato il teatro nazionale (*teʿātr-e melli*) per eccellenza. Anche coloro che si oppongono alla visione ufficiale della Repubblica islamica, considerano il *taʿzieh*, insieme al *naqqāli*, una delle forme di teatro nazionale, svincolandolo tuttavia dal contesto sciita: il *taʿzieh* non sarebbe che l'islamizzazione di un'antica forma di performance rituale da identificare con la commemorazione della morte di Siavosh, leggendario principe iraniano, la cui storia è narrata nello *Shāh-nāmeh* (Yarshater 1979). Si tratta di una cerimonia che prevedeva lamentazioni cantate (Beyzai 2020 [1959]: 62-63; Floor 2005: 82; Werner 2014: 204-205).

Certamente il regime pahlavi è in parte responsabile del declino del *naqqāli*, a causa delle sue politiche di modernizzazione di stampo europeo[113] e di secolarizzazione antislamica[114] (Banani 1961; Katouzian 1978), che comprendono misure molto rigide riguardo le pratiche teatrali tradizionali, come confermato dal folklorista russo, esperto di teatro delle marionette iraniano (*kheimeh-shab-bāzi*), Roman A. Galanov nel 1929:

> Because of the recent Persian government reforms, the strong influence of European culture that attaches little importance to the values of Persian culture, and because of the breakdown of the old way of life and other measures initiated by Reza Shah, which have as their objective to quickly introduce the European way of life into Iran, the urgent question arises of the need to collect folklore material in Iran which is doomed to extinction. This is a critical moment for Persia. The Persian intelligentsia consists of young people educated in Europe or in foreign schools in Iran. They support the government in all ways in its fight with the old way of life. The attitude of Persians toward the oral works of art has hardly changed since the time when the late Zhukovski was collecting his materials in Iran, i.e., 40 years ago. This same attitude towards oral arts of expression persists and the interest shown in it by European collectors is met with open surprise. [Galunov 1929: 307, cit. in Floor 2005: 105-106]

Nel 1928 il Comune di Teheran emette una serie di leggi per i caffè tradizionali (*tarz-e bina-ye kāfeh*), che prevedono la trasformazione di questi in caffè sul modello europeo (*kāfeh*): le panche coperte da tappeti, dove comodamente mangiare, fumare e riposarsi, devono essere sostituite da tavoli e sedie. I dipinti che decorano le pareti del caffè, che raffigurano vari episodi

[113] Sarebbe più corretto parlare in termini di "pseudo-modernismo" come definito da Homa Katouzian: «Pseudo-modernism […] is characteristic of men and women in those societies that – regardless of *formal* ideological divisions – are alienated from the culture and history of their own society […] but unlike the European modernists themselves, they seldom have a real *understanding* of European ideas, values, and techniques. Thus, Third World pseudo-modernism combines the European modernist's lack of regard for specific features of Third World societies with a lack of proper understanding of modern scientific methods and social development, their scope, limits and implications, and whence they have emerged. That is how modern technology […] is seen as omnipotent, and capable of performing miracles, which would solve any and all socio-economic problems once purchased and installed; why traditional social values and production techniques are regarded as inherent symbols, indeed causes, of backwardness, and sources of national embarrassment; and why industrialisation is viewed not as objective but object, and the installation of a modern steel plant not as a means but as an end in itself» (1981: 101).

[114] Al contrario delle politiche di secolarizzazione del sovrano, molti studiosi tra le due guerre mondiali non considerano la religione (sia lo zoroastrismo che l'islam) necessariamente come fonte di arretratezza, anzi, essa è intesa come complementare a uno stato iraniano di successo. Questi intellettuali, ispirati dal nazionalismo imperante, pertanto, sottolineano nelle loro opere i contributi unici dati dagli iraniani alla civiltà islamica, in particolare durante il regno abbaside. Per questi storici, sciismo è sinonimo di islam iraniano, distinguendolo dal sunnismo degli arabi e dei turchi. Si tratta di una vera e propria nazionalizzazione della religione sciita, su questa tema si veda Vejdani 2014. Si vedano anche Grinberg 2017 e Aghaie 2000 sui rapporti tra islam e storiografia nazionalista nel periodo pahlavi.

delle epopee e dei romanzi popolari, con protagonisti, non solo eroi, come Rostam, ma anche *div* e *pari*, draghi, innamorati (Leila e Majnun), così come i dipinti con le varie scene del massacro di Karbala, devono scomparire e le pareti devono essere imbiancate.

Tutte le performance di intrattenimento, già vietate da Reza Shah nelle strade e nelle piazze, lo sono anche all'interno dei caffè: *naqqāli*, gare di poesia (*sokhanvari*), spettacoli di marionette (*kheimeh-shab-bāzi*) ed esibizioni di mendicanti, dervisci, *luti*, giocolieri e buffoni (*sinigardān*) e prestigiatori e mangiafuoco, le quali avevano luogo in particolare durante il Ramazan. Allo stesso modo sono vietate nel 1935 nei caffè, così come nelle strade e nelle piazze, la rappresentazione delle storie della tragedia di Karbala durante i mesi di Moharram e Safar sia sotto forma di *pardeh-khāni* che di *taʿzieh-khāni* (Floor 2005: 103-104; Föllmer 2014: 299), in quanto considerate dal monarca pahlavi espressioni di arretratezza. Fino al 1979 i caffè della capitale sono soggetti a regole speciali stilate dalla corporazione dei proprietari dei caffè (*senf-e qahvehchi*) e talvolta ispezionati per assicurarne il rispetto. Ciò è ben descritto da Galunov:

> The podium is covered with carpets and on those they put small tables for four people and chairs. It is categorically prohibited to have in coffeehouses: puppet shows, poetic competitions, magic show, demonstration of scenes of martyrdom, beggars and dervishes. Also, fire spitters are not allowed either, nor are people who rotate metallic disks or hoops at the end of a pole. In general, the people that are not allowed into coffeehouses are street artists, who were already evicted by the police from the city's squares Anybody who has visited Persia knows the role of coffeehouses in Persian life. Coffeehouses are places to rest after a hard working day, a place where political events are discussed, and lastly a place of entertainment where you can listen to storytellers, watch poetic competitions organized during Ramazan or watch puppet-theater or magicians. In Moharram and Safar you lived through some episode of the tragic Karbala events, which are shown here right in the middle of the smoky and crowded coffeehouse.
>
> Now all this has changed. A customer of a coffeehouse now does not feel cozy and at ease. Uncomfortable hard chairs have replaced benches covered with carpets on which you could lie down. Square tables, bright burning lamps and very bad gramophones are now an indivisible part of the Persian coffeehouse of the new type.
>
> In truth, even if storytellers (*naqqāl*) were not removed from coffeehouses by the last law they would not be able to do their performances there, though their target audience is the same. The performance usually lasted several evenings, sometimes one to two weeks. This was only possible in the old coffeehouses, due to their comfortable interior that was conducive to long listening. However, street artists are being repressed in large towns, although they are still able to perform in the provinces. But you should note also that the interest in entertainment in the town, where street life is more developed than in the provinces, is higher. With respect to collecting materials in the provinces it is much more difficult than in the cities. [Galunov 1929: 309, cit. in Floor 2005: 104]

In quegli anni poiché i *naqqāl* sono accusati di istigare i membri delle organizzazioni delle corporazioni a disordini, è vietato loro di esibirsi nei caffè (Esmailbegi Shirazi 1973: 99). Come ricorda il *morshed* Abbas Zariri, intorno al 1929 questi luoghi di socialità sono temporaneamente chiusi per dare la licenza a pochi *naqqāl* che possono ora recitare solo ed esclusivamente lo *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi, che era attivamente promosso dal regime:

> Era intorno al 1308 [= 1929], o forse un anno prima o dopo quella data – non ricordo bene – che la narrazione di racconti non dello *Shāh-nāmeh* nei caffè fu proibita dal governo. Solo coloro che recitavano versi dello *Shāh-nāmeh* e potevano presentare i versi del libro erano autorizzati a continuare. [Tutti] i contastorie, comunque, erano di tanto in tanto vessati dalla polizia. [Dustkhah 1369/1990: xxxii]

All'inizio della carriera del *morshed*, infatti, erano frequentemente raccontati *Eskandar-nāmeh*, *Mokhtār-nāmeh*, *Hamzeh-nāmeh*, *Amir Arsalān* e *Hossein-e Kord*, ma

> non c'era nessun racconto delle storie dello *Shāh-nāmeh*. L'unica cosa narrata [riguardante i personaggi dello *Shāh-nāmeh*] era un piccolo libretto chiamato *Rostam-nāmeh*, che trattava brevemente questi racconti che vanno dalla nascita di Rostam e alla morte di Afrasiyab. Anche così, non molti spettatori erano interessati ad ascoltare questi racconti. Infatti, la maggior parte dei narratori narrava racconti tratti da [altri libri]. Non una sola riga veniva raccontata dallo *Shāh-nāmeh*, poiché molti contastorie non sapevano leggere e scrivere, imparavano le storie a memoria. [Dustkhah 1369/1990: xxviii]

Sotto Reza Shah, dunque, «solo il racconto dello *Shāh-nāmeh* era incoraggiato. Fu solo dopo il divieto che lo *Shāh-nāmeh-khani* si diffuse» (Dustkhah 1369/1990: xxvii). E solo dal allora che il *naqqāli* è identificato quasi esclusivamente con lo *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi.

La scelta politica dello scià di permettere solo la recitazione dell'opera ferdowsiana si iscrive all'interno di un più ampio progetto di politica culturale volto alla costruzione di un moderno stato-nazione, con un impianto fortemente nazionalistico, basato sull'esaltazione delle antichità persiane esaltate dal poeta nazionale Ferdowsi (arcaismo, vedi Marashi 2000: 123-125; Id. 2009; Marzolph 2002: 287-289; Ringer 2012; Adib-Moghaddam 2018: 30-35; Steele 2021), piuttosto che sulla tradizione religiosa sciita, in chiave anti-olema (secolarizzazione) (Devos – Werner 2014). È Reza Shah a erigere nel 1935 il mausoleo del poeta nella sua città, a Tus, vicino Mashad. Come rivela Afshin Marashi, la circolazione dell'immagine di Ferdowsi

durante i decenni Venti e Trenta, sotto il regno di Reza Shah, dimostra la sua associazione con un rinnovato senso di iranianità

> but, more importantly, as the political sponsor of the Ferdowsi revival, the image of Ferdowsi now also became associated with the authority of the Pahlavi state. The sponsorship of the millennium celebration, the building of the new memorial, and the hosting of the international conference, were all designed to – not only reinvent the memory of Ferdowsi – but to associate that reconstructed national memory with the political authority of the Pahlavi state. From the point of view of the Pahlavi state, therefore, the Ferdowsi celebrations of 1934 were a technique designed to use a newly reconstructed national memory for the purpose of political legitimation.
>
> The fixing of Ferdowsi's image as a contingent element of the Pahlavi state's self-definition was not pre-ordained from the time of the original Ferdowsi revival of the nineteenth century. The reconstruction and revival of Ferdowsi's position within Persianate culture, as that process unfolded in the nineteenth century and later in the pages of Kaveh and Iranshahr, had recognized the utility of Ferdowsi as part of a larger re-invention of Iranian national identity. However, there was nothing in the early intellectual reconstruction of Ferdowsi that implied the poet or the Shahnamah as being coupled with or affirming the legitimacy of any particular state or political authority. The use of Ferdowsi's image during the 1930s can therefore best be understood as a process of appropriation and co-optation of Ferdowsi's image by the Pahlavi state. [Marashi 2009: 110-111]

Questo tipo di nazionalismo è erede, come mostrato, dell'ideologia degli intellettuali che a partire dalla seconda metà del XIX secolo portarono alla Rivoluzione costituzionale del 1906. Tale discorso nazionalistico dell'intellighenzia iraniana, che pose fine al dominio dei Qajar[115], ispirato dagli studi orientali europei, dalla teoria ariana (Fazeli 2006: 48-52) e dalla situazione critica in cui versava il Paese, diviene l'ideologia politica ufficiale della nuova dinastia, allo scopo, entro un'idea di uno stato nazionale moderno (cfr. Breuilly 1994; Smith 1998; Id. 2005 [2001]), di fornire legittimità politica allo scià, un tempo affidata alla religione sciita e ai legami tribali[116]. Oppositori del potere politico nelle mani del clero sciita, i Pahlavi basano la loro

[115] Su questa fase storica si veda Katouzian 2000.

[116] Nell'antropologia nazionalista sotto Reza Shah si possono rintracciare due distinte tendenze:

- un'antropologia ufficiale nazionalista, ispirata dal nazionalismo tedesco (Matin-Asgari 2014; Adib-Moghaddam 2018: 20-26), tesa a giustificare il governo di Reza Shah, attraverso la creazione di nuove istituzioni antropologiche e archeologiche finanziate dallo stato, quali il *Muzeh-ye Irān bāstān* (Museo di archeologia iraniana), *Markaz-e bāstānshenāsi-ye Irān* (Centro di archeologia iraniana) (Mozaffari 2007; Abdi 2011; Nasiri-Moghaddam 2014), *Markaz-e mardomshenāsi-ye Irān* (Centro di antropologia dell'Iran), *Muzeh-ye mardomshenāsi-ye Irān* (Museo di antropologia iraniana) e *Anjoman hefz-e āsār-e melli-e Irān* (Società per la protezione del patrimonio nazionale iraniano) (Fazeli 2006: 53-61). Più avanti, sotto Mohammad Reza Shah, sono fondati i dipartimenti di lingua e letteratura persiana, storia e lingue antico-iraniche dell'Università di Teheran e il dipartimento di antropologia dell'Istituto per le scienze

sociali, nonché molte riviste culturali come *Farhang-e Irānzamin* (Cultura della terra iraniana) e *Āyandeh* (Futuro) (Ferraro 1985; Shahshahani1986: 72-81; Fazeli 2006: 82-109; Vejdani 2012: 514-521). Tale antropologia, almeno in una prima fase, è incentrata sulla raccolta della cultura materiale intesa come reliquie storiche da confrontare con i resti archeologici. Proprio in quei decenni, dunque, l'antropologia iraniana, di stampo teheranocentrico (Khosravi Sh. 2014), gioca un ruolo attivo nelle politiche culturali contribuendo al dibattito sull'identità iraniana, al processo di costruzione del moderno stato-nazione Iran e alla "costruzione di popoli primitivi" all'interno del Paese, quali le società tribali;

- un'antropologia intellettuale nazionalista, formata principalmente da letterati e folkloristi, basata su un modello francese di nazionalismo in cui si esaltano gli ideali democratici e modernisti, il cui l'obiettivo finale è la riforma sociale. Questi studiosi indipendenti si concentrano principalmente sui materiali linguistici, folklorici ed etnomusicologici. Questi intellettuali criticano fortemente la politica culturale dello scià (Fazeli 2006: 53-61).

Tra gli studiosi indipendenti gioca un ruolo fondamentale Sadeq Hedayat, il primo in Iran a raccogliere materiale folklorico in maniera scientifica. Egli è riconosciuto come «first Iranian to study folklore and outline the methods of scholarship» (Radhayrapetian 1990: 94) e «founder of modern Iranian anthropology» (Shahshahani 1986: 68), tanto da poterlo definire il "Pitrè iraniano" (Zisa 2020). Le sue attività di ricerca sul folklore iraniano hanno influenzato molto la sua produzione letteraria, dove egli utilizza spesso un linguaggio quotidiano. Nelle sue opere Hedayat pone molta attenzione non solo alla vita quotidiana delle "masse popolari" (*tudeh-ye avām*), ma anche al glorioso passato dell'Iran. Il suo capolavoro *La civetta cieca* (*Buf-e kur*, 2020 [1315/1937]) è permeato di riferimenti al passato iraniano, ma anche alla cultura popolare, elementi, che sono per lo studioso profondamente interrelati, come sottolinea Laurence Paul Elwell-Sutton quest'opera è «a veritable mine of folkloric and mythical motifs» (1971: 251). Riguardo la raccolta di materiale, Hedayat si concentra principalmente su canti, narrazioni e credenze popolari. *Owsāneh* è il primo studio folklorico di Hedayat (1931), il cui titolo è una parola pahlavi corrispondente a quella persiana *afsāneh* "leggenda, racconto". Si tratta di una raccolta, in parte tradotta in francese nel volume di Henri Massé *Croyances et coutumes persanes* (1938), di canti popolari persiani. Nel suo saggio *Tarānahā-ye āmiāneh-ye fārsi* (Canti popolari persiani), Hedayat continua il lavoro intrapreso in *Owsāneh* confrontando, influenzato dalla teoria dell'unità della razza indoariana, canti e racconti popolari iraniani con quelli europei. Secondo Hedayat i canti popolari iraniani sono riconducibili ai tempi preistorici della razza indoeuropea, la cui migrazione ha portato progressivamente alla loro distinzione, ma molte delle cui caratteristiche rimangono invariate. I canti popolari rappresentano inoltre, secondo la concezione romantica del folklore e come sostenuto dallo studioso tedesco Johann Gottfried Herder, l'anima e la voce interiore di una nazione (*Volksgeist*).

Un'opera importante pubblicata nel 1933 che raccoglie credenze popolari classificate secondo il ciclo della vita, dalla nascita alla morte, è *Neyrangestān*. Si tratta di una parola che in neopersiano significa inganno (*neyrang*), ma che allo stesso tempo si riferisce a un libro di preghiere medio-persiano. Il titolo dell'opera, dunque, rivela l'atteggiamento ambivalente di Hedayat nei confronti del folklore, inteso da una parte come un insieme di *neyrang* (egli spesso definisce le classi popolari *rajjalehhā* "popolino, gentaglia"), dall'altro ne sottolinea le antiche e gloriose origini preislamiche. Tale ambivalenza nei confronti della cultura popolare è risolta entro una retorica nazionalista xenofoba: i fenomeni folklorici incompatibili con la modernità sono definiti "superstizioni" (*khorāfāt*) e in quanto tali riconducibili ai popoli stranieri che hanno occupato l'Iran, al contrario l'autentico folklore, retaggio dell'illustre passato iraniano, è da preservare.

Si interessa anche alla raccolta di fiabe e proverbi come nei volumi *Matalhā-ye fārsi* (Fiabe persiane), *Qessehā va afsanehhā* (Racconti e leggende) e *Amsāl va estelāhāt-e mahalli* (Proverbi e detti locali), donando inoltre la sua raccolta di proverbi ad Ali Akbar Dehkhoda per la poderosa opera *Amsāl va hekam-e fārsi* (Proverbi e aforismi persiani, 1362/1983b [1921]), pubblicata in quattro volumi tra il 1929 e il 1932.

L'interesse di Hedayat per la vita quotidiana risente molto del nazionalismo degli anni Trenta e Quaranta. Proprio questa retorica nazionalista permette a Hedayat di collegare i fenomeni folklorici contemporanei all'antico patrimonio culturale iraniano, motivo per cui viaggiò in India per apprendere le antiche lingue iraniche. Hedayat, infatti, influenzato dalla corrente antropologica evoluzionistica – in *Neyrangestān* menziona una traduzione francese del libro *Primitive Culture* di Edward Burnett Tylor del 1871 – definisce il folklore come "resti dei nostri antenati", "derivati dalla nostra anima nazionale", eredità culturale del passato preislamico. Lo studioso osserva

retorica identitaria sull'antico passato dell'impero persiano: Persepoli, Pasargade, Bisotun e altri siti elamici, achemenidi, partici e sassanidi vengono tutelati e conservati – intesi come prove tangibili e percepibili di quella nazione immaginata di cui ci parla Benedict Anderson nella sua opera *Imagined Communities* (1983) – mentre poca attenzione è posta alla tutela dei beni monumentali di origine islamica (Hodjat 1995: 158-209; Grigor 2009; Nasiri-Moghaddam 2014). Non a caso, il nome di famiglia, Pahlavi, scelto da Reza Shah, è un riferimento chiaro all'antica lingua dei Sasanidi, ovvero il medio-persiano o pahlavi. Lo scià sostenendo il movimento per la purificazione della lingua persiana dai prestiti arabi, fonda l'Accademia iraniana, *Farhangestān* (Gheissari 1998: 46-47; Paul 2010; Adib-Moghaddam 2018: 45-56), nonché promuove l'alfabetizzazione persiana e la soppressione delle lingue etniche e dei dialetti. L'intellighenzia iraniana, sebbene etnicamente e linguisticamente differenziata, doveva accettare il ruolo centrale e dominante della cultura e della lingua persiana.

L'esaltazione delle antichità achemenidi trova il suo culmine sotto il governo di Mohammad Reza Shah, l'ultimo scià dell'Iran. Nel 1971 a Persepoli il monarca celebra in pompa magna i 2500 anni dell'Impero persiano (*Jashnhā-ye do hezār-o pānsad sāleh*) davanti ai delegati di quasi mezzo mondo (Merhavi 2013; Steele 2021). Lo scià si reca anche a Pasargade davanti alla tomba di Ciro il Grande, il fondatore dell'impero achemenide, per autoconsacrarsi

---

nella prefazione di *Owsāneh* come molti canti popolari abbiano mantenuto il loro stile preislamico, evidenziando le somiglianze tra lo stile poetico avestico e i canti popolari persiani. In *Neyrangestān* Hedayat, da un punto di vista metodologico-comparativo, fa uso infatti di una grande varietà di fonti testuali classiche persiane per spiegare i fenomeni folklorici.

Il nazionalismo di Hedayat era caratterizzato, inoltre, come si accennava, da un'ideologia ariana e fortemente xenofoba, antisemitica, nonché antislamica. Egli sostiene che la storia dell'Iran è stata caratterizzata dall'invasione di nazioni straniere (*melal-e bigāneh*) le quali, portando la loro cultura, hanno distrutto "l'autentica cultura iraniana" (*farhang asil-e irāni*), trasformandola in una forma aliena (*ajnabi*). Hedayat, infatti, distingue due tipi di credenze: quelle positive native (*bumi*), eredità della razza indoiraniana e connesse allo zoroastrismo, e quelle negative straniere (*bigāneh*) provenienti da Babilonesi, Assiri, Greci, Romani, Ebrei, Turchi, Arabi e Mongoli. Pertanto, il primo dovere degli studiosi di folklore iraniano è quello di distinguere gli elementi culturali stranieri da quelli nativi ed eliminare ogni contaminazione straniera, attraverso la documentazione e pubblicazione dei fenomeni folklorici. Hedayat si è occupato anche di questioni teorico-metodologiche relative allo studio del folklore, ed è stato tra i primi a discuterle in lingua persiana. Tra i suoi scritti va segnalato *Folklore yā farhang tudeh* (Folklore o cultura delle masse) e *Tarh-e kolli barāye kāvosh-e folklor-e yek mantaqeh* (Un piano generale per lo studio del folklore di un'area).

Pur essendo un modernista a favore delle riforme sociali, Hedayat si oppose tuttavia alle politiche di promozione del patrimonio folklorico di Reza Shah, che a suo dire stavano distruggendo il sapere tradizionale. Basti pensare che nel 1930 fu fondato il *Museh-ye mardomshenāsi* (Museo di antropologia), la cui direzione scientifica fu criticata da Hedayat che definì l'istituzione «a secret intelligence office» (cit. in Shahshahani 1986: 69).

Le opere di Hedayat sul folklore sono raccolte in *Farhang-e 'āmiāneh-e mardom-e Irān* (1378/1999). Sulla vita e le opere di Hedayat si veda Katouzian 1991; sulle sue ricerche folkloriche si vedano Katirai 1357/1978; Shahshahani 1986: 68-70; Radhayrapetian 1990: 94-106; Fazeli 2006: 62-75; Nadjmabadi 2009; Vejdani 2012: 513-514; Marzolph, "Hedayat, Sadeq iii. Hedayāt and Folklore Studies", *EIr*.

discendente del padre dell'impero, il re dei re, affermando: "Ciro, dormi in pace, vegliamo noi". La cerimonia intendeva presentare lo scià come erede di Ciro il Grande, e ritrarre la monarchia come il perno dell'identità collettiva iraniana nel corso della storia. Attraverso il parallelo con Ciro, lo scià cercava di offuscare l'eredità sciita del Paese.

È evidente, come dimostrato da storici, antropologi ed esperti di *heritage studies*, che il patrimonio culturale, compreso quello tramandato dai professionisti della narrazione, non va inteso come una trasmissione neutrale di beni (e con esso saperi), ma, al contrario, esso è l'esito di una "costruzione", o meglio "ricostruzione", che quasi mai ha carattere pacifico, ma è sempre sede di discussioni, contrasti e lotte tra interessi e punti di vista divergenti, determinati da tra diverse interpretazioni del passato (Palumbo 2003: 14-15). L'autoglorificazione dello scià al cospetto della tomba di Ciro aveva suscitato, come era inevitabile molte critiche (Steele 2021: 109–124), tra cui quelle dell'ayatollah Ruhollah Khomeini, il quale, due settimane dopo, parlava, non a caso, davanti al Mausoleo di Ali a Najaf, in Iraq, dove si trovava in esilio. Colui che avrebbe poi guidato le forze rivoluzionarie del 1979 inverte così il paradigma politico-ideologico del monarca, sostenendo che il regime pahlavi era privo di legittimazione, non solo in quanto tirannico e alla mercé di potenze straniere, ma anche in quanto contrario alla fede islamica. Enfatizzando nel suo discorso l'eredità islamica del Paese, Khomeini politicizzava l'identità sciita degli iraniani[117]. L'attenzione posta al patrimonio archeologico e a quello

[117] Contro l'ideologia nazionalista pahlavi, si sviluppano a partire dagli anni Settanta diverse alternative ideologiche (Nabavi 2003):

- l'islamismo, sostenuto dagli islamisti e dal clero, e nativismo, volti a difendere l'identità islamica iraniana dalla cultura occidentale (Scot Aghaie 2001). Tra intellettuali nativisti vanno menzionati lo scrittore e folklorista Jalal Al-e Ahmad, celebre autore del volume *Gharbzadegi* (Occidentalosi) (1984 [1341/1962]; 2016), e Ali Shariati (Hanson 1983; Boroujerdi 1996; Mirsepassi 2000; Adib-Moghaddam 2018: 56-67). In antropologia si sviluppa a partire dalle riflessioni di questi intellettuali un discorso antropologico islamico (Fazeli 2005: 110-122) incentrato, per esempio, sullo studio etnografico dello *hajj*, il pellegrinaggio islamico (Shariati 1977 [1340/1961), e sullo studio degli effetti culturali e sociali negativi che la modernizzazione di stampo occidentale ha avuto nelle aree rurali e urbane (Al-e Ahmad 1333/1954; 1337/1958; 1339/1960; 2020).
- il nazionalismo liberale diffuso principalmente dal *Jebheh-ye Melli* (Fronte Nazionale), ispirato dalla leadership di Mohammad Mosaddeq, primo ministro spodestato dallo scià con un colpo di stato nel 1953 (Siavoshi 1990). Il *Movimento per la Libertà dell'Iran* (*Nahzat-e āzādi-ye Irān*), fondato nel 1961, rappresenta l'ala moderata dell'opposizione al regime, capace di fondere modernismo religioso e nazionalismo moderato. I suoi membri si definiscono "musulmani, iraniani, costituzionalisti e mossadeqiani". Gli antropologi che condividono il discorso nazionalista liberale svolgono perlopiù ricerche etnografiche sulla narrazione orale, tra cui Seyyed Abol-Qasem Enjavi Shirazi (1354/1975, 1355/1976, 1357/1978), Abolqasem Faqiri e Fazlollah Sobhi Mohtadi (Marzolph 1994c; Fazeli 2005: 122-125; Radhayrapetian 1990: 108-124).
- il socialismo, basato sull'ideologia marxista incentrata sulla giustizia economica per gli indigenti e sulla lotta antimperialista, sostenuto da vari gruppi marxisti, il principale dei quali è il Partito Tudeh (Hillmann

immateriale, aspetti profondamente interconnessi nella retorica ufficiale del governo pahlavi, rappresenta, dunque, il modo con il quale lo scià intende definire la memoria collettiva, interpretando le testimonianze del passato e dunque i suoi "retaggi" immateriali, per la definizione dell'identità nazionale del moderno Iran. Sotto la dinastia dei Pahlavi l'interesse nei riguardi del patrimonio artistico, archeologico e antropologico relativo alla storia imperiale persiana (elamici, achemenidi, parti, sasanidi) e alle sue "sopravvivenze" popolari, con la conseguente formazione di una nativa antropologia/etnologia/demologia, e il sostegno a campagne di scavo e alla tutela dei grandi siti archeologici, mostrano chiaramente quell'ossessione per il passato, con la conseguente riattualizzazione e manipolazione dei suoi lasciti, ma anche le tensioni politico-sociali che ne derivano (Bhabha 1990; Id. 1994; Gillis 1996; Lowenthal 1998; Harvey 2001). Questo processo ben si iscrive in ciò che la studiosa Sharon Macdonald (2013) ha definito "past presencing", vale a dire, la capacità di immaginare, vivere ed esprimere il passato nel presente. "Past presencing" come macro-fenomeno psico-socio-culturale e gli interrelati processi di modellamento culturalmente determinato della memoria e dalla immaginazione del passato sono a loro volta interconnessi alle poetiche e pratiche del patrimonio culturale e alla costruzione delle identità individuali e collettive, andando a formare quello che è stato efficacemente descritto dalla studiosa con l'espressione "heritage/memory/identity complex". Il nazionalismo e le conseguenti politiche culturali (patrimonio), volti a modellare la memoria e l'identità collettiva, secondo lo studioso iraniano Adib-Moghaddam, agiscono anche sul piano cognitivo, psicologico e fisico, tanto che egli parla di un vero e proprio "psycho-nationalism": «as an invented the mental space, psycho-nationalism in Iran presents a locus for identity which is not merely culture, civilizational or national. It is exactly personal because the 'modern' Iranian state has assaulted the cognition of its people on a deep psychological level» (2018: 6)[118]. Le scelte politiche dei Pahlavi riguardo

1987; Boroujerdi 1996; 1998). Molti antropologi marxisti si concentrano sul folklore delle aree rurali (Ferraro 1994; Fazeli 2005: 125-133). Tra questi studiosi vanno ricordati: Samad Behrangi, celebre scrittore di storie e racconti brevi (1976; 2008) che ha concentrato le sue ricerche etnografiche nelle zone rurali dell'Azerbaijan iraniano, occupandosi anche della raccolta e traduzione di molti raccolti popolari in lingua azera (1342/1963); lo psichiatra Gholamhossein Saedi, esponente di spicco dello stile letterario noto come surrealismo magico iraniano, che ha svolto ricerche sul campo nell'Azerbaijan iraniano, nella regione di Ardebil e lungo il Golfo persico, pubblicate in *Ilkhci* (1342/1963), *Khiyāv yā meshkinshahr* (1344/1965) e *Ahl-e havā* (La gente del vento, 1994 [1345/1966]) da cui sono derivate anche delle raccolte di racconti, come *Paura e tremore* (*Tarz-o larz*, 2019 [1347/1968]); il poeta Ahmad Shamlu, autore del voluminoso volume *Ketāb-e kucheh* (Libro del vicolo, 1357/1978).

[118] Il filosofo contemporaneo iraniano Daryush Shayegan (1997) parla di "schizofrenia culturale" intesa come sintomo di secolari oppositive dinamiche nazionaliste, soprattutto quelle che hanno caratterizzato il XX secolo con la Rivoluzione costituzionale, il regime pahlavi e la Rivoluzione iraniana e la conseguente formazione della

le tradizioni popolari e il patrimonio storico-archeologico hanno chiaramente lo scopo definire quel processo continuo, mai concluso, sempre 'in corso di definizione', di *identificazione*, che, come Stuart Hall (1996) afferma, seguendo l'indicazione di Michel Foucault riguardo la teoria delle pratiche discorsive e della soggettività, riguarda non tanto "'chi siamo" e "da dove veniamo", quanto piuttosto che cosa *possiamo e vogliamo divenire*. Ciò che i Pahlavi hanno in mente è la formazione di un moderno stato-nazione, sul modello di quelli europei, svincolato dalle tradizioni sciite, in mano agli olema, e basato, al contrario, come sostenuto da alcuni intellettuali dei movimenti costituzionali, sul glorioso passato iraniano e su un'ideologia ariana (cfr. Yarshater 2007: 141). Le politiche culturali dei sovrani sono testimonianza evidente di ciò che i due storici Eric Hobsbawm e Terence Ranger in *The Invention of Tradition* (1983) hanno definito 'tradizione inventata'[119], vale a dire, l'insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di infondere determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità col passato. L'invenzione di una tradizione è essenzialmente un processo di ritualizzazione e formalizzazione caratterizzato dal riferimento al passato. Nell'ottica del nazionalismo iraniano del XX secolo, l'attenzione posta alle tradizioni popolari e alla tutela del patrimonio storico-archeologico sono due facce della stessa medaglia. Entrambi vanno intesi come "an ongoing interpretation of the past", anzi un vero e proprio "model of the past", per citare Richard Handler e Jocelyn Linnekin (1984: 274, 276). La tradizione, e con essa il patrimonio, sostiene Gérard Lenclud (1987) istituisce una "filiation inversée": non sono i padri a generare i figli, ma i figli che generano i propri padri. Non è il passato a produrre il presente, ma il presente che modella il passato. La tradizione è un processo di riconoscimento di paternità. Essa fornisce al presente la sua giustificazione, "la garanzia di autenticità" di cui parla Ugo Fabietti (2002 [1995]).

2. L'impatto della modernizzazione

La diffusione della radio (le trasmissioni radiofoniche appaiono in Iran nel 1940), della televisione e del cinema ha inevitabilmente contribuito al declino dell'arte di narrazione

Repubblica islamica, le quali hanno profondamente influenzato il modo in cui gli iraniani percepiscono se stessi e gli altri.

[119] Ovviamente, come afferma Peter Burke (2008) sarebbe un errore pensare che si tratti di un'invenzione *ex nihilo*, ma piuttosto di un atto continuo di creazione, un continuo atto di riformulazione. Sarebbe, infatti, più corretto parlare, come propone Marshall Sahlins (1999) di "inventività" della tradizione, piuttosto che, più semplicisticamente, di invenzione.

naqqāli.[120] Nei pochi caffè rimasti in vita, la televisione, a partire dal 1958, ha iniziato a soppiantare il narratore, colpendo ancora più duramente della radio la sua professione (Khosravi K. 1341/1962: 89-90). Le persone hanno iniziato a trascorrere il loro tempo libero a casa guardando la televisione o al cinema, al caffè sul modello europeo, al cabaret, a teatro, ecc. In questo periodo, con la modernizzazione di stampo occidentale promossa dalle politiche culturali dello scià, il *naqqāli*, in netto contrasto con i tempi passati, ha cessato di svolgere un ruolo essenziale nella vita sociale. Allo stesso modo le *qahveh-khāneh* hanno perso gran parte del loro fascino e i vari programmi di narrazione, già poco prima della Rivoluzione iraniana, non sono altro che un'imitazione superficiale di quelli tradizionali, non riuscendo a suscitare una risposta adeguata da parte del pubblico.[121] I media moderni hanno inferto un duro colpo all'arte della narrazione, come descritto dal *naqqāl* Morshed Abbas Zariri:

> In passato [il pubblico] era enorme. I tempi non erano come ora, in cui tutti hanno molte distrazioni. A quei tempi i musicisti occidentali e i falsi eroi dei film stranieri non avevano ancora ipnotizzato la gente; e alle persone piacevano naturalmente le storie nazionali e le consideravano importanti. I proprietari di caffè erano soliti competere l'uno con l'altro per attirare abili narratori nei loro locali. [Ora] la nostra forma d'arte si sta disperdendo. Non ho speranze per il futuro, [né] vedo un modo per salvare quest'arte. [Dustkhah 1369/1990: 390]

Il poeta Mahdi Akhavan-e Sales (1929-1990) nella sua poesia *Ādamak* "Fantoccio", tratta dalla raccolta *Pāiz dar zendān* "Prigione in autunno", dà voce ai pensieri di un vecchio *naqqāl* mentre tristemente prende coscienza della fine inesorabile del suo mestiere osservando il suo pubblico nei caffè delle grandi città oramai sedotto dalle attrazioni "magiche", ma ingannatrici,

[120] Va detto che una gran parte della società iraniana, prevalentemente agricola e nomade, con un alto numero di analfabeti, aveva limitato accesso ai nuovi media, pertanto, il *naqqāli* restò vivo ancora qualche decennio giocando un ruolo cruciale nella prevalente comunicazione orale per la trasmissione, la ricezione e la riflessione della conoscenza e dei messaggi politici (Föllmer 2014: 299).

[121] Motamed-Nejad (1979: 54-60) sostiene che il fascino seducente delle distrazioni moderne, per lui perlopiù superficiali e ingannevoli, ha oscurato l'arte "più genuina" della narrazione, spogliandola del grande fascino e popolarità di cui godeva un tempo. Egli, tuttavia, analizza le modalità di trasmissione di questo sapere narrativo tradizionale (*Shāh-nāmeh* e altri cicli epici, fiabe e racconti per bambini, recitazione di poesia, tra cui quelle per scandire i tempi degli esercizi di *varzesh-e bāstāni* tipico delle *zurkhāneh*) nei nuovi mezzi di comunicazione di massa, come la radio, il cinema e la televisione, durante l'epoca pahlavi, al fine di proteggere e preservare le preziose manifestazioni della cultura tradizionale contro l'avvento della tecnologia. Ciononostante, questi tentativi sono stati, ammonisce lo studioso, piuttosto vani e inadeguati, non offrendo alcun supporto reale alle arti di narrazione: i media traggono più profitto dal fascino del "tradizionale" di quanto contribuiscano alla sua promozione e valorizzazione. In quel periodo i vari personaggi delle storie epiche e romanzate della tradizione iniziano ad essere manipolati a fini commerciali nelle pubblicità trasmesse dai nuovi media. Per un'analisi di questo fenomeno si veda Lombardi Satriani 2021 [1973].

di una radio, venuta dall'estero, che racconta di eroi del futuro, spingendo nell'oblio quell'iraniani, quali Rostam e Sohrab[122]:

Sāl-e digar, yā nemidānam kodāmin sāl	L'altr'anno, o non so quale anno
az kodāmin qarn,	Da quale secolo,
Bāz yek shab, yek shab-e sard-e zemestānist.	Ancora una notte, è una notte fredda d'inverno.
Yek shab-e kulāk,	Una notte di bufera di neve,
Bād-e barf-o suz-e vahshatnāk	Vento di neve e di gelo terribile
Lik	Ma anche
Sarpanāh-e qahveh-khāneh ham bedānsān garm	Il rifugio del caffè così caldo
Az samāvar, dudhā, damhā,	Dal *samāvar*, dal lume, dal mucchio di fuoco,
Vaz dam-e anbuh-e ādamhā,	Dai respiri, fumi e soffi,
Garche mibinand-o midānand ān anbuh	E dai respiri abbondanti di persone.
K'ānke aknun naql miguyad	Anche se tutti coloro vedono e sanno che chi narra
Az darun-e jaʿbeh-ye jādu-ye farang-āvard,	Viene dalla scatola magica, portata dall'estero,
Gorg-rubah tarfeh tarrārist afsunkār	Lupo-volpe è un incantatore e ladro che ammicca
Ke qerābat bā do su dārad,	Che ha parentela con entrambi i lati,
Mesl-e astar-e rubahgorg, khukaftār,	Come un mulo volpe-lupo, ha un carattere di iena,
Az farangi notfeh az farangi mām,	Dall'estraneo il seme e la madre
Inat afsunkārtar ahrimani tarrār;	Esso è un ladro demoniaco e il più ingannatore di tutti;
Garche ān anbuh in midānand	Anche se quella massa sa questo,
Bāz ham amā	Ma ancora
Gerd-e por fan jaʿbeh jādush – dozde-e din-o donyāshān –	Attorno alla scatola magica piena di trucchi – ladro della fede e del loro mondo –
Hamchenān qoqā-o janjāl ast.	È ancora un chiasso e uno scandalo.
Rāst pendāri ke in mohtāl-e bigāneh	Pensi giustamente che questo astuto estraneo
Ān gerāmi nāzanin, pārineh naqāl ast.	È quell'amato e venerando narratore di ieri.
Shisheh-ha pushideh az abr-o araq kardeh,	I vetri sono sudati e coperti di nuvole,
Māneʿ az didār-e ān su shān	Ostacola la visita dell'altra parte

[122] Il poeta rivoluzionario Abol-Qasem Lahuti (1887-1957), invece, nel suo componimento *Pahlavān-e nāmowjūd* descrive le reazioni della gente alla performance di un contastorie in una serata estiva a Kermanshah (Monib-al-Rahmān 1958-1963: I, 194-196).

Parniāni ābgin-pardeh.	Una tenda acquosa e setosa.
Qahveh-khāneh, hamchenān hengāmeh-ye ān dozd-e jādu garm	Il caffè è ancora caldo come la scenata di quel ladro magico
Āh,	Ahimè,
Sharmam āyad, sharm	Mi vergogno, vergogna
Dar sekonji, dar kenār-e panjareh naqāl-e pārineh,	In un angolo, accanto alla finestra, il narratore di ieri,
Sut-o kur-o sard-o afsordeh,	solingo, freddo e depresso,
Montashāyash chon sotuni motakā-ye dast,	Con il suo bastone che, come una colonna, sostiene la mano,
Dastash zir-e pishāni,	E la mano sotto la fronte,
Khashmgin-o āzordeh,	Arrabbiato e sconvolto,
Ru-ye takht-e qahveh-khāneh, dur az ān janjāl,	Sulla pedana del caffè, lontano da quel tumulto,
Quz kardeh, sar be jib-e pustin-e khod foru bordeh,	Curvo, infilò la testa nella tasca della pelliccia,
Zān doruqin jelveh-hā v'ān veqāhat-ha Khāterash qamgin;	Per quelle false manifestazioni e quelle oscenità, Mesto è il suo umore;
Dar delash tufāni az nefrin-o nefrathā,	Nel suo cuore una tempesta di maledizioni e odi,
Ja'beh jādu-ye farangān hamchenān garm-e fosun-sāzi	La scatola di magia degli stranieri è ancora calda di stregoneria
Va parākandan-e farib-o chorbak-andāzi:	e diffonde inganno e imbrogli:
«*Rāstin-e chand-o chunhā beshnow az naqāl-e emruzin*	«Ascolta la verità del narratore di oggi
Qesseh rā bogzār,	Lascia la storia,
Qahremān-e qessehhā bā qessehhā mordeh ast.	L'eroe delle storie è morto con le storie.
Digar aknun duri-o dirist	Ora è il momento di lontananza e distanza
K'ātash-e afsāneh afsordeh ast	Che la fiamma del racconto è deprimente
Bachehhā jān! *Bachehhā-ye khub*!	Ehi cari bambini! Bravi ragazzi!
Pahlevān-e zendeh rā eshq ast.	Viva l'eroe vivente.
Beshnavid az mā, gozashteh mord,	Ascoltateci, il passato è morto,
Hāl rā, āyandeh rā eshq ast.	Viva il presente e il futuro.
Beshnavid in pahlevān-e zendeh rā eshq ast.	Ascoltate, viva questo eroe vivente!
Ey shomāyān dustār-e mordegānihā,	Ehi tutti voi amanti dei morti,
Digar aknun-e zendegi mā zendehmāyānim	Ora il presente della vita siamo noi vivi
Mā ke mibinid-o midānid	Noi che vedete e sapete
Mā, ke miguyand-o mikhānid	Noi che dicono e leggete

V'ey shomāyān dustdār-e pahlevānihā,	E, ehi, tutti voi che amate gli eroismi,
Sām-e Neyram Zāl-e zar māiym,	Sam-e Neiram, Zal-e Zar (ora) siamo noi
Rostam-e Dastān-o Sohrāb-e delāvar niz,	Anche Rostam-e Dastan e Sohrab-e Delavar,
Mā Farāmarzim, mā Borzu	Noi Faramarz, noi Borzu
Shahriyār-e nām gostar niz…»	Noi siamo come i principi celeberrimi…»
Az sekonj-e hasratash khāmush,	Dal suo angolo del silenzioso rimpianto
Khasteh az in chorbak-o janjāl	Stanco di questo inganno e questa contesa
Dārad inak miravad, tanhā	Se ne sta andando ora, solo
Zin qadimi qahveh-khāneh, ān kohan ān rāstgu naqāl	Da questo vecchio caffè, quel vecchio, quel narratore autentico
Bar bokhār-e bibokhārān ru-ye shisheh-ye dar,	Sul vapore dell'inetta gente sulla porta di vetro,
Bā sarangoshti ke geryad māziash bar hāl	Con la punta del dito che piange il suo passato nel presente
Hāl-e u larzad bar esteqbāl –	Il suo stato trema al futuro.
Naqsh bandad yādegār-e nefrat-o khashmash:	Si raffigura il ricordo del suo odio e della sua rabbia:
Naqshi az yek ādamak bā peykar-e sayyāl.	Una figura di un fantoccio con un corpo fluido.
Man nemidānam	Io non so
Ādamak bar shisheh, bā ān hāl ān menvāl,	il fantoccio sul vetro, con quello stato, con quel modo,
Naqsh-e ān harrāfak-jādust,	È una raffigurazione di quel loquace mago,
Yā harifāni ke hush-o gusheshān bā ust?	O di avversari che hanno mente e orecchie con lui?
Ey dariqā, bā che hanjāri	Ahimè, con quale norma
Dar che tasviri tajalli kardei emruz,	In quale immagine sei apparso oggi,
Rostam, ey pir-e gerāmi, pur-e meskin Zāl!	Rostam, o vecchio venerando, il figlio di povero Zal!
Āh,	Ah,
Az sar-o pāyash araq rizad.	Suda dalla testa e dai piedi.
Bas ke hu gofteh ast-o haq kardeh ast.	Per quanto ha chiamato il nome d'Iddio.
Holeh hāzer kon nachāyad, hāy	Preparagli l'asciugamano affinché non si raffreddi,
Ādamak kolli araq karde ast!	Ehi il fantoccio ha sudato molto!

[Akhawan-e Sales 1348/1969: 66-68, trad. mia]

I pochi folkloristi iraniani che durante monarchia pahlavi hanno studiato questa forma di teatro tradizionale hanno sottolineato l'impatto distruttore apportato dai nuovi mezzi di

comunicazione (Radhayrapetian 1990: 120-122)[123]. Tra questi, Bahram Beyzai, uno dei più celebri storici del teatro e drammaturghi iraniani, costata con nostalgia nel 1959:

> Oggi, mentre io scrivo queste pagine, l'arte del *naqqâlì* sta per esalare i suoi ultimi respiri. Il suo cadere nel dimenticatoio è dovuto alla vita urbana che cerca di adattarsi alle maniere europee e lo fa in modo del tutto superficiale. Questo cambiamento – devastante soprattutto a Tehran – è stato meno vistoso nei villaggi e nelle piccole città. Ma in ogni caso, ormai, ovunque troviamo nei *qahvé-khâneh* una scatola di vetro che trasmette film, musica, canzoni e notizie, costringendo i *naqqâl* ad abbandonare le scene e a spegnersi a poco a poco nelle loro case. [Beyzai 2020 [1959]: 125]

Mohammad Jafar Mahjub, uno dei maggiori esperti iraniani di quest'arte[124], vede ancora, alla fine dell'epoca pahlavi, nella performance di un abile narratore, la possibilità di "resuscitare il passato" e "annullare il presente" con i suoi nuovi tipi di intrattenimento:

> Depuis une vingtaine d'années le développement des moyens audio-visuels et surtout les émissions de radio et de télévision, la multiplication de toutes sortes de distractions : cinéma, théâtre, cabarets, a diminué l'importance des conteurs, qui ne se produisent plus que devant un public populaire ; leur rôle s'est réduit à la conservation des traditions. Cependant, bien que les émissions radiodiffusées ou télévisées qui présentent des conteurs dans les maisons de thé ne soient pas spécialement recherchées par le public, la magie subsiste, et, dès qu'un bon récitant se met à scander les poèmes du Livre des Rois, l'envoûtement opère de nouveau, le passé est ressuscité, le présent aboli. [Mahjub 1971: 170]

Tra i più importanti *morshed* che hanno lavorato tra la fine dell'epoca qajar e per tutto il periodo pahlavi figura Morshed Abbas Zariri, noto anche come Morshed Borzu, di cui è giunto fino a noi l'importante *tumār* (Dustkhah 1369/1990). Altri narratori dell'epoca meritano di essere citati: Morshed Habibollah Izad Qasti; Morshed Assadollah; Morshed Mehadi Pur; Morshed Naderi; Hajj Hossein Baba, noto lo pseudonimo di Moskin. Quest'ultimo era un

[123] Alla fine dell'epoca pahlavi pochi studiosi iraniani si sono dedicati allo studio delle varie forte di narrazione orale, quali il *naqqāli* e lo *Shāh-nāmeh-khāni*: Beyzai 1340/1962; Dustkhah 1345/1966; Id. 1346/1967; Id. 1369/1991; Id. 1370/1992; Id. 2001; Lesan 1355/1976; Esmailbegi Shirazi 1973; Homai 1352/1974; Enjavi Shirazi 1355/1976; Motamed-Nejad 1979; Mahjub 1971; Id. 1381-1382/2003b. Morshed Zariri parlando del suo *tumār*, lamenta l'indifferenza delle autorià nei confronti del suo lavoro: «For thirty years I gathered and wrote a *tumār* that is as voluminous as the *Shāhnāme* itself. I wrote and asked the responsible authorities to look at my work and me, but I did not realize that those beautiful days of fifty years ago had died away. They came all right, but only to find out who I was and to ask me a lot of personal questions, and left me with a lot of empty promise» (Esmailbegi Shirazi 1973: 126).

[124] Egli ha dedicato molti studi al *sokhanvari* "arte dell'orazione" (1337/1958; 1973) e al *naqqāli* (1971; 1381-1382/2003b).

derviscio della setta Ajam in cui occupava una posizione di rilievo, non era colto ma, grazie alla sua eloquenza e abilità ebbe grande successo. Egli, infatti, non era solo particolarmente abile nell'arte di narrazione, ma anche un compositore di versi e *tumār*, in cui aveva raccolto il materiale narrativo del *Libro dei re* e di altri componimenti epici e romanzi, ai quali, tale era la sua padronanza di questi temi, poteva a suo piacimento aggiungere ornamenti e invenzioni proprie (Mahjub 1971). Un altro *naqqāl* dell'epoca era Morshed Qolamali Haqiqat, il quale ha condotto dal 1966 un programma radiofonico per i lavoratori che andava in onda il giovedì da tre a sette minuti tra le 12:00 e le 13:00, in cui dopo aver brevemente riassunto la storia della settimana precedente, recitava diverse storie dello *Shāh-nāmeh*. Egli, inoltre, prendeva parte al programma *Irānzamin* (in onda dalle 16:30 dalle 17:30 tutti i giorni tranne il giovedì e il venerdì), recitando la domenica dalle 16:30 alle 17:00 storie dall'epopea di Ferdowsi, similmente a quanto faceva nel programma dedicato ai lavoratori (Motamed-Nejad 1979: 56)[125]. Va detto, inoltre, che nell'agosto del 1975 il *naqqāli* fu incluso all'interno del Festival di Ferdowsi a Tus, la sua città natale.

La studiosa americana Mary E. Page (1977; 1979) nella sua ricerca sul campo condotta in Iran durante l'anno accademico 1974-1975 è riuscita a identificare solo quattro professionisti narratori nella città di Shiraz. Page ha lavorato con due di loro, nati entrambi alla fine del periodo qajar: Ali Sanakhan (il cognome significa "interprete di lodi"), un uomo sulla sessantina, che aveva lavorato come narratore per circa trent'anni; e Habib-Allah Izadkhasti, sulla cinquantina, che era stato narratore per circa vent'anni. Il terzo narratore di Shiraz, Ali Nadari, lavorava in un caffè gestito dall'Organizzazione Nazionale del Turismo Iraniano, frequentato dalla classe medio-alta della città e da turisti iraniani e stranieri. Il quarto era Asghar Afrasiyabi, un uomo sulla trentina che lavorava come narratore solo da quattro o cinque anni e non era ancora riuscito ad attirare un seguito o una reputazione di buon narratore.

A cavallo tra la monarchia pahlavi e la Repubblica islamica hanno lavorato Morshed Mostafa Saeid, maestro di Morshed Mojtaba Hassan Beigi, e Morshed Vali-Allah Torabi. Quest'ultimo è stato uno dei *naqqāl* più importanti del XX secolo, di fama internazionale, ha collaborato con l'iranista giapponese Kumiko Yamamoto (2003: 23-28) ed è stato intervistato dal fotografo

[125] L'archivio dell'*Islamic Republic of Iran Broadcasting* (IRIB) conserva i materiali raccolti prima della Rivoluzione del 1979 da Seyyed Abol-Qasem Enjavi Shirazi (Marzolph 1994c), che comprendono una serie di registrazioni su nastro della performance di un famoso *Shāh-nāmeh-khān*. Diverse parti di queste registrazioni sono state trasmesse in un programma settimanale di folklore negli anni Settanta (Marzolph 2002: 283).

iraniano Nosrat Panahi Nejad (2015)[126]. Davud Moinikia è lo studente di Morshed Torabi, che, per volontà del maestro, ha ereditato la sua veste (un gilet che riporta brani poetici di Ferdowsi): questo evento è chiamato *kherqeh-pushi* (letteralmente "indossare la veste"). Il *kherqeh* richiama il mantello iniziatico della catena della spiritualità sufi, con il quale si passa la conoscenza esoterica.

Prima dell'avvento della Rivoluzione del 1979, i pochi caffè tradizionali, dove si esibiscono i narratori, continuano a funzionava come centro di aggregazione, perlopiù omosociale, di intrattenimento e vendita di merci da parte di ambulanti. Di solito essi sono localizzati nei pressi del bazar, come già dall'epoca safavide. Gli avventori sono in gran parte clienti abituali, uomini che si conoscono l'un l'altro: tassisti, commercianti, imbianchini, muratori, camionisti e lavoratori manuali, di tanto in tanto soldati e venditori ambulanti che vendono la loro merce prima che la storia inizi. Non mancano anche i lavoratori migranti, i nuovi arrivati in città per fare rete, le persone in cerca di lavoro o di un alloggio. I caffè funzionano, dunque, come luogo di ritrovo per gli uomini, perlopiù musulmani, della classe lavoratrice, sono spazio di rappresentazione e costruzione della maschilità urbana. Il pubblico è misto per età, dagli uomini molto anziani, alcuni dei quali vengono solo ad ascoltare la storia per poi andare via, ai bambini che entrano da soli o con i genitori. Come già avveniva nel periodo qajar, di tanto in tanto vi si possono trovare signore e bambine, oltre a donne mendicanti con o senza bambini sedute nel cortile o vicino alla porta ad ascoltare. I mendicanti approfittano dell'assemblea riunitasi per ascoltare il narratore per entrare e raccogliere denaro. A volte essi davanti al pubblico, prima e dopo l'esibizione, elargiscono benedizioni invocando i nomi degli Imam, lamentano la loro condizione e chiedono del denaro. Non è permesso loro interferire con lo spettacolo, e se iniziano a causare disturbo, vengono fatte sedere con forza o accompagnate alla porta. Occasionalmente entrano anche poeti per leggere le loro composizioni.

La maggior parte di essi, come già avveniva nell'era tardo safavide e in quella qajar, hanno una brutta reputazione. Tra questi, il Caffè *Karamat* di Shiraz, nei pressi del bazar principale, dove si esibiva Habib-Allah Izadkhasti, con cui Mary E. Page (1977; 1979) ha lavorato, è stato costruito entro un cortile di una vecchia casa, un lato del quale era stato murato e coperto da un tetto. Il caffè, che poteva contenere circa 200 persone, occupava la metà circa del vecchio cortile

[126] La narrazione di Morshed Torabi dello scontro tra Rostam e Div-e sefid in allegato all'intervista è disponibile su YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=u5OEFd3qNxo&t=441s (ultimo accesso 22/12/2021). Si veda anche il seguente link: http://www.nosratpanahinejad.it/naghali-il-cunto-persiano/ (ultimo accesso 22/12/21). Un'intervista in persiano a cura di Mani Naimi e Bahar Shoghi è disponibile al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=rOaojv3CFgM&t=707s (ultimo accesso 22/12/2021).

così da avere un piccolo cortile, dove si teneva la sessione pomeridiana di narrazione nei mesi più caldi. Esso aveva la cattiva reputazione di essere un luogo dove ladri, criminali, disoccupati e oppiomani trascorrevano le loro giornate, per questa ragione era talvolta soggetto a incursione della polizia, soprattutto prima delle vacanze di Capodanno. Il caffè riceveva una piccola sovvenzione dal Ministero delle Arti e delle Culture per incoraggiare le attività culturali.

Il Caffè *Chahar Fasl* della stessa città, dove si esibiva Ali Sanakhan, aveva ricevuto soldi dal Ministero per la sua ristrutturazione e, come il caffè *Karamat*, beneficiava di una sovvenzione per la promozione delle arti tradizionali. Il caffè, inoltre, era occasionalmente usato la sera come palcoscenico teatrale un gruppo di recitazione composto da giovani sponsorizzato dal governo, che metteva in scena spettacoli di ispirazione popolare. Alcune di queste rappresentazioni erano registrate per essere trasmesse dalla televisione nazionale iraniana. Il caffè è costituito da una stanza principale e un cortile. La disposizione dei pilastri e delle panchine nella stanza principale permette a coloro che non sono interessati alla performance di sedersi nel resto del caffè. Coloro che invece vogliono assistere, si siedono molto vicino al narratore in semicerchio. Il caffè è meno rumoroso e chiassoso del *Kamarat*, in quanto coloro che lo frequentano solo militari in pensione, alcuni tassisti e operai, ma solo pochi giovani disoccupati. Non mancano studenti di scuole superiori e dell'università legati ai gruppi teatrali e artistici che lavorano al caffè e qualche turista (Page 1977: 39-47).

3. Il *naqqāli* e il teatro moderno

Dalla metà degli anni Cinquanta, molti professionisti del teatro iniziano a criticare le politiche culturali pahlavi e l'ideologia di gran parte dell'intellighenzia iraniana, che guardano con poco interesse alle arti teatrali tradizionali, che in quegli anni stavano scomparendo. Bahram Beyzai, noto per il suo volume di storia del teatro iraniano, *Namāyesh dar Irān* (2020 [1959]), termina quest'opera con una critica toccante alle forme di teatro in Iran che imitano quelle occidentali:

> Nel corso degli ultimi due secoli, l'Occidente si è rivolto in direzione dell'Oriente, vestendo i panni di invasore, colonizzatore, esportatore, o di altro ancora. […] Paesi come l'Iran, da sempre troppo prepotenti con i più deboli ed eccessivamente deboli nei confronti dei prepotenti, non seppero confidare nelle proprie capacità e, sentendosi insignificanti di fronte alla supremazia politica militare e industriale degli occidentali, trasmisero questo sentimento anche alla cultura. Il risultato fu ovvio: gli iraniani, ancor prima di acquisire qualcosa di nuovo, persero – in maniera fulminea – tutto quello che già possedevano. Alcuni intellettuali iraniani, senza averne esattamente conoscenza,

ripudiarono tutti i valori del proprio passato. Altri, senza a loro volta comprendere l'essenza più profonda della cultura occidentale, promossero la diffusione delle sue apparenze nella società. […] L'Iran si accontentò dell'imitazione superficiale e incondizionata della facciata occidentale. Riguardo allo spettacolo, proprio quando l'Occidente – rifacendosi alle libertà sceniche orientali – scopriva delle soluzioni per liberare il proprio teatro dei vicoli ciechi nei quali si era bloccato, da noi, la nuova generazione di amanti di teatro, imitando le vecchie maniere occidentali, complicò, limitò, e oppresse i propri spettacoli. […] In Iran, invece, il *ta'zié* fu vietato, i controlli e divieti nei confronti delle compagnie di *taqlìd* divennero sempre più assidui e i *qahvé-khâné*, fulcri d'azione dei *naqqâl* e dei *kheymé shab-bâz*, vennero chiusi uno dopo l'altro. Allo stesso tempo i ciechi amanti delle maniere occidentali, invece di tentare di salvare un teatro che già esisteva, diffusero l'uso di parole e di espressioni straniere e andarono incontro al teatro occidentale, ancor prima che quest'ultimo potesse giungere sulla sponda iraniana, accettandolo incondizionatamente. […] il recinto innalzato e mantenuto della nuova classe benestante e relativamente colta, impediva ai figli di questi e alla nuova generazione di venire a contatto con lo *spettacolo iraniano, figlio della cultura popolare*. Essi – abbagliati dalla civiltà occidentale – invece di *scandagliare e scovare i valori presenti nel passato del proprio teatro*, preferirono credere che tali valori non esistessero affatto. E così anche coloro che se ne occuparono tutt'al più considerarono questi spettacoli inconsistenti diramazioni di buffonerie o addirittura privi di qualunque valore teatrale. Questi individui non hanno saputo cogliere l'opportunità di *unire lo stile interpretativo e valori tradizionali del teatro popolare alla mentalità realistica ed illuminata odierna e quindi di dar vita a un teatro nazionale in armonia con le nuove trasformazioni sociali*. Cosa che invece l'Occidente ha fatto e che continua a fare tutt'ora. Quest'ultimo assorbì e trasformò la cultura orientale […] tanto da renderla irriconoscibile agli stessi orientali. Oggi molti dei concetti del teatro occidentale moderno, come il teatro d'avanguardia, l'anti-teatro, il teatro umile, o lo straniamento, sono chiaramente visibili e rintracciabili nel teatro cinese, giapponese, indiano, iraniano e addirittura indo-cinese.

Fu in simili circostanze, quando poteva vivere un radicale e vero rinnovamento, che il teatro iraniano andò invece incontro all'estinzione. Ciò che lo sostituì fu un teatro che non ci riguardava più in alcun modo. L'elogio anche del più scadente prodotto europeo e l'imitazione dei metodi di qualsiasi scuola di teatro (purché occidentale) esclusero la possibilità di *radicare i propri valori nazionali* e si arrivò alla creazione di un teatro che non era né più occidentale, né iraniano. Questo teatro – nella migliore delle ipotesi e nel caso di un progresso anche ottimale – si trasformerà, tuttalpiù, in un allegato del teatro occidentale. Questo è il massimo cui la maggior parte dei paesi poco sviluppati può aspirare. E così – se è vero, come si mormora già da qualche tempo, che vadano nascendo un teatro e una cultura globale – l'Occidente avrà raggiunto un altro dei suoi obbiettivi propagandistici principali, sulla via della separazione dei popoli dalla propria identità e autonomia morale. [Beyzai 2020 [1959]: 185-187, corsivo mio] [127]

[127] Si veda a tal proposito quanto affermato dal drammaturgo iraniano Behruz Gharibpur (1384/2005: 11) nell'introduzione del suo *Teʾātr dar Irān* riguardo alle differenze radicali tra le forme teatrali europee e quelle

Beyzai è uno di quei drammaturghi e registi che ha lavorato con il Gruppo nazionale di arte (*Goruh-e honar-e melli*, 1956-1973), fondato da Abbas Javanmard, e si è impegnato a creare una tradizione teatrale iraniana attraverso il riadattamento delle forme drammatiche indigene, ora adesso descritte come elementi d'avanguardia (Chelkowski 1979b). Tra questi drammaturghi e registri, che hanno prodotto opere che abilmente combinano forme popolari iraniane (anche con prospettive mistiche) per riflettere su questioni contemporanee, vanno menzionati, oltre a Beyzai e Abbas Javanmard (1929-2020), Ali Nasirian (1934-) e Bijan Mofid (1935-1984) (Talajooy 2011). Le loro opere sono state seguite da altri drammaturghi, registi e attori che hanno collaborato con il "Workshop teatrale" (*Kārgāh-e namāyesh*, 1969-1979), istituito dalla Televisione nazionale (*Televisiun-e melli-ye Irān*) per sostenere gli ideali del teatro d'avanguardia, tra cui, Ismail Khalaj (1945-), Abbas Nalbandian (1947-89), ma in particolare Arby Ovanessian (1942-), Iraj Anvar (1939-) e Ashour Banipal (1944-), i quali hanno sperimentato il teatro d'avanguardia in Europa lavorando con Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowsky e Peter Brook. Questi registi europei erano particolarmente affascianti dalle espressioni teatrali iraniane. In particolare, essi erano interessati alla ricchezza tecnica e rituale del *taʿzieh*. L'idea di Grotowski del *dramma totale* così come i suoi esperimenti nel mescolare pratiche rituali con l'azione drammatica allo scopo di unire gli attori e il pubblico sembra derivare dalla sua osservazione di questa rappresentazione religiosa (Najafi Ardabili 2019). Allo stesso modo ciò che del *taʿzieh* affascinava Brook era il suo potere di suscitare nel pubblico diversi stati emotivi per raggiungere una catarsi comunitaria (Chelkowski 2010c)[128]. Essi hanno frequentato regolarmente il Festival d'arte di Shiraz (*Jashn-e honar-e Shiraz*) dal 1967 al 1977[129], voluto da Mohammed Reza Pahlavi allo scopo di mostrare al mondo il prestigio della cultura artistica persiana. Non è un caso che il festival internazionale si svolgesse, come

iraniane: quando i rappresentanti della cultura iraniana incontrarono le molteplici espressioni del teatro occidentale durante i loro viaggi, le loro capacità mentali si dimostrarono semplicemente insufficienti a tracciare un collegamento tra quanto visto sul palcoscenico in Occidente e quanto conoscevano nel loro paese, come il *taʿzieh*.

[128] A tal proposito egli scrive: «I saw in a remote Iranian village one of the strongest things I have ever seen in theatre: a group of 400 villagers, the entire population of the place, sitting under the tree and passing from roars of laughter to outright sobbing—although they knew perfectly well the end of the story—as they saw Hussein in danger of being killed, and then fooling his enemies, and then being martyred. And when he was martyred, the theater form became truth» [Brook 1979: 52].

[129] Peter Brook e Ted Hughes, in collaborazione con Mahin Tajaddod, eseguirono nel 1971 al Festival delle arti di Shiraz-Persepoli la commedia sperimentale basata sul mito di Prometeo intitolata *Orghast*. Una prima parte dell'esibizione ebbe luogo a Persepoli verso il tramonto, e la seconda nel vicino sito di Naqsh-e Rostam all'alba. Fu scritta in parte in una lingua inventata che Hughes chiamò appunto "orghast", usando sia il greco classico che l'avestico, l'antica lingua del libro sacro zoroastriano, l'*Avestā* (Smith 1972).

consigliato dalla moglie Farah Diba, a Shiraz, la città vicina ai due siti archeologici achemenidi simboli dell'ideologia pahlavi, Persepoli e Pasargade, e sede delle tombe di illustri poeti, quali Hafez and Saedi. Molte delle esibizioni di musica, teatro, tra cui teatro d'avanguardia, e danza avevano, infatti, luogo non solo in diversi luoghi del capoluogo della provincia di Fars, ma anche a Persepoli e Naqsh-e Rostam[130].

Gli esponenti di questo teatro critico degli anni Sessanta e Settanta che si riunivano al *Kārgāh-e namāyesh* erano, pertanto, sostenuti da questi drammaturghi europei nella sperimentazione di forme teatrali capaci di mescolare tecniche e temi del teatro occidentale e quello iraniano. Tra le opere che hanno avuto un impatto importante nel rimodellare forme performative e narrative iraniane sono: *Shahr-e qesseh* (La città del racconto, 1969) e *Jan-nesar* (Umile servitore, 1973) di Bijan Mofid; *Suddenly, This God Lover Died in the Love of God, This God Slain Died by the Sword of God* (1972) di Abbas Nalbandian; *Vis-o Rāmin* (1970) di Mahin Tajaddod (1937-2001), *Shahādati bar mosibat-e Hallaj* (Una testimonianza sul dolore di Hallaj, 1948) di Khojasteh Kia (1933-), *Barsisa-ye ābed* (L'obediente Barsisa, 1972) di Shahru Kheradmand (1943-) e *Golduneh khānum* (Signora Golduneh, 1971) di Ismail Khalaj (1936-).

Dopo la Rivoluzione del 1979, questa sperimentazione di stili e temi continua (Anjo 2013: 82-86). Le opere di Beyzai sono certamente le più rilevanti per lo studio del *naqqāli*, in quanto egli nelle sue sceneggiature, sia per il teatro che per il cinema, attraverso la manipolazione di espressioni narrative tradizionali, come il *naqqāli*, il *keimeh shab-bāzi* (teatro delle marionette), il *taqlid* (teatro comico) e il *taʿzieh*, sfida, grazie a uno stile innovativo, i discorsi culturali e politici dominanti su identità, eroismo, donne, guerra, sacrificio, amicizia e amore. Come scrive Saeed Talajooy: «The government's use of *Ashura* rituals and Shiite historiography for mythologizing its political discourse encouraged Beyzaie to expand his counternarrative on heroism to create a deconstructive tragic paradigm, in which creative intellectuals and artists, historically victimized by radical elements in Iran's religious and political establishments, were depicted as sacrificial heroes» (2011: 501).

Tra i drammaturghi dell'Iran post-rivoluzionario che combinano elementi di drammi rituali, come il *taʿzieh*, ma anche del *naqqāli*, insieme a poesia e musica (Talajooy 2011), troviamo la regista Pari Saberi (1932-) con le sue opere *Rostam e Sohrab* (1997–1998), *The Flying Shams*

[130] Si veda il simposio organizzato dall'Asia Society "The Shiraz Arts Festival: A Global Vision Revisited" tenutosi a New York il 5 ottobre 2013. Si veda il contributo di Mahasti Afshar al seguente link http://asiasociety.org/files/uploads/126files/Festival%20of%20Arts,%20Shiraz-Persepolis.pdf (ultimo accesso 07/01/22). Sul festival si veda anche Charney 2020 con bibliografia precedente.

(Teheran 2000, Parigi 2004, Italia 2005, Teheran 2007), *Mourning Siyavash* (Teheran 2003, Parigi 2004) e *Rostam's Seven Labours* (2009).

Mohammad Rahmanian (1962-), altresì, nelle sue opere, allo stesso modo di Beyzai, tenta di sovvertire i discorsi dominanti su eroismo e identità. Nella sua opera *Amir* riprende le tecniche del *naqqāli*, riutilizzandone il materiale narrativo, in particolare i racconti popolari di carattere religioso relativi alla figura dell'Imam Ali, allo scopo di ridefinire il concetto di giustizia e mostrare la cattiveria di coloro che nascondono la loro avidità di potere dietro la religione. L'eroe eponimo, Amir, è un narratore invincibile, determinato a reclamare giustizia da coloro che, in nome della religione, perpetuano il male, attraverso guerre e saccheggi. Amir incarna la giustizia contro l'oppressione dei guerrafondai, affermando che gli artisti oppressi, così come le prostitute danzanti, sono più morali dei comandanti militari che distruggono in nome della religione. Egli è, inoltre, un devoto alide: la fede nei confronti dell'Imam sostiene la forza mistica che frantuma l'ipocrisia religiosa dei potenti. Non riuscendo a uccidere Amir, i comandanti militari suoi oppositori si riuniscono per ascoltare quanto egli intende rivelare. In questo incontro, sono gli oppressi a reclamare la loro superiorità morale, facendo implodere il discorso ufficiale sulla realtà. Amir, conoscitore delle storie di vita di tutte le persone presenti al raduno, offre loro l'opportunità di esibirsi davanti agli altri in un processo di guarigione che permette loro di trascendere la loro natura ipocrita. Rimodellando il realismo magico e il potere immaginifico delle narrazioni popolari, Rahmanian mostra come le performance drammatiche popolari siano mezzi capaci di modellare la moralità umana e di rielaborare la storia culturale del popolo offrendogli modelli ideali da seguire, contro le ideologie della classe egemone. L'immaginazione, espressa attraverso le narrazioni popolari, è capace di fornire modelli etici alla comunità (Talajooy 2011: 508).

Hamid Amjad (1968), come Rahmanian, si ispira in una serie di sue opere al teatro tradizionale iraniano, in particolare al *naqqāli*, al *taʿzieh* e al *taqlid*, suggerendo possibili strade che queste arti avrebbero potuto intraprendere se non fossero state vittima delle erronee politiche di modernizzazione. Per esempio, l'opera *Mehr va āinehā* (Mehr e gli specchi, 2000) riguarda il *naqqāli*. Ambientata in un boschetto di palme fuori Kufah, in Iraq, l'opera si concentra sulla figura dell'Imam Ali (centrale anche nell'opera *Amir* di Rahmanian), la cui vita è gradualmente ricostruita attraverso le conversazioni e gli incontri di diversi personaggi narranti. Essi sono come intrappolati in un viaggio di iniziazione in cui rileggere il loro passato per dare nuovi significati alle loro vite. Come i romanzi popolari medievali, narrati dai *naqqāl*, o come le storie de *Le mille e una notte*, a partire da una storia di cornice i ricordi indipendenti dei personaggi narranti sono giustapposti per ritrarre la figura dell'Imam e portare il suo

messaggio di giustizia e misericordia al mondo. L'Imam, come nelle opere *Amir* di Rahmanian e *The Act for Striking Ali* di Beyzaie (2000), è descritto come un pensatore progressista che affronta le forze retrograde intorno a lui ed è espressione della conoscenza iranian diffusa nel mondo islamico (Talajooy 2011: 514-515).

4. Politiche culturali dalla Rivoluzione a oggi. Dall'antinazionalismo al nazionalismo islamico-iraniano

Con la Rivoluzione del 1979 e la costituzione della Repubblica islamica[131], l'interesse nei confronti dei beni culturali, compresi quelli immateriali, risiede nel preservare i valori islamici. Il discorso rivoluzionario è, almeno nel primo decennio della Repubblica, profondamente contrario all'identità nazionalista preislamica promossa dal regime pahlavi e pertanto volto a rivitalizzare e rinvigorire l'identità sciita dell'Iran. Ciò che si può osservare nel principale slogan della Rivoluzione, "Né Oriente, né Occidente, Repubblica Islamica" (*Na Sharqi, na Qarbi, Jomhuri-ye Eslāmi*), è il rifiuto di modelli occidentali e orientali nella gestione di una società musulmana e la necessità di rilanciare un'identità islamica degli iraniani (Parvin – Vaziri 1992; Saleh – Worrall 2014: 74). La costruzione di un'identità islamico-sciita richiede la necessità di enfatizzare, al contrario di quanto sostenuto dalla monarchia, l'eredità culturale islamica del Paese, piuttosto che quella preislamica. Mutate le condizioni politiche del Paese, è evidente che le relazioni tra identità e patrimonio culturale acquistano nuove forme: è interesse dei nuovi governanti selezionare, decidere e scegliere cosa merita che venga "messo in valore" e che dunque debba rappresentare la "cultura iraniana". Come ha mostrato l'antropologo Clifford Geertz, i nuovi stati, soprattutto nei periodi di transizione dopo una rivoluzione, necessitano di un apparato simbolico, perlopiù religioso, per dotare il governo appena insediato della legittimità a operare scelte politiche significative (1998 [1973]: 273-315).

Il discorso rivoluzionario è profondamente antinazionalista. La nazione (*melli*) è politicamente opposta all'islam. Il nazionalismo secolare (*nāsionālism*), infatti, è considerato contrario all'islam e alla Rivoluzione, in quanto fenomeno moderno e di importazione occidentale, cieca imitazione dell'orientalismo europeo. Durante gli anni Ottanta, i libri di testo scolastici criticano il nazionalismo considerato un dispositivo coloniale contrario agli

[131] Sugli sviluppi che hanno potato alla Rivoluzione iraniana del 1979 con la formazione della Repubblica islamica dell'Iran si vedano, tra gli altri, Abrahamian 1982; Arjomand 1988; Halm 1997; Keddie 2006.

insegnamenti dell'islam e alla formazione di un'unità nazionale musulmana (*mellat-e musalmān-e Irān*) (Mehran 1989, spec. 41) e sostituiscono le storie tratte dall'opera di Ferdowsi, in quanto emblema del nazionalismo pahlavi, con narrazioni edificanti relative alla prima storia dell'islam (Marzolph 1994e; 2002: 189). Gli intellettuali nazionalisti, descritti come "adoratori del suolo" (*khāk-parastān*), vogliono distogliere gli iraniani dalla loro identità islamica, sostituendola con valori e credenze secolari e liberali.

Tra le azioni adottate all'indomani della costituzione della Repubblica, vanno ricordati la revoca del calendario imperiale di Mohammad Reza Shah, ripristinando quello solare iraniano come calendario di stato, numerando gli anni dall'Egira del Profeta dalla Mecca a Medina nel 622 d.C. (il calendario lunare islamico è riservato solo alle feste religiose). Nonostante qualche tentativo fallito, il governo non elimina le festività persiane, molto popolari, come il Nowruz, il Capodanno. Inoltre, il Festival d'arte di Shiraz (*Jashn-e honar-e Shiraz*) viene cancellato.

Le poetiche della memoria e dell'identità alla base delle scelte politico-culturali governative non fanno altro che alimentare una cornice ideologica islamica. Essa risente in parte dell'ideologia nativista islamista, che a partire dagli anni Sessanta si era diffusa in forte critica alle politiche culturali di occidentalizzazione e alla forte censura di Mohammad Reza Shah (dopo il colpo di stato ai danni del primo ministro Mossadeq nel 1953), interessata a ripristinate l'"autenticità culturale" (*esālat farhangi*) contro l'"imperialismo" e "l'invasione culturale" (*tahājom-e farhangi*) causata dall'Occidente. Due figure chiavi di questi sentimenti antioccidentali sono Jalal al-e Ahmad (Wells 1982; Fazeli 2006: 114-122; Lenze 2009; Chaudari 2013; Al-e Ahmad 2020; Clinton, "'Āl-e Aḥmad, Jalāl", *EIr*), scrittore e folklorista, autore del volume *Gharbzadegi* (Occidentalosi) (1984; 2016), e Ali Shariati (Hanson 1983; Boroujerdi 1992; Id. 1996; Mirsepassi 2000: 90-128; Adib-Moghaddam 2018: 56-67). Questi intellettuali, che non sono certo contrari alla modernizzazione in quanto tale, sostengono la necessita di conciliazione con essa i valori della "cultura iraniana e islamica". Si tratta di una "modernità islamica", che comunque non è gradita agli olema sciiti tradizionalisti. Per questi intellettuali religiosi, la politica di occidentalizzazione e secolarizzazione dello scià aveva distrutto lo spirito della cultura e della fede islamica in Iran. Essi si scagliano anche contro il clero che ritengono responsabile della debolezza dell'islam contemporaneo, incapace di resistere alla cultura secolare, e ostacolo alla formazione di un islam moderno capace di rispondere ai bisogni e alle esigenze della modernità. Essi sostengono che, attraverso il "ritorno al se stesso (islamico)" (*bāzgasht be khishtan*) e reinterpretando le fonti culturali islamiche, i musulmani possono stabilire una civiltà religiosa moderna e sviluppata. Ali Shariati era profondamente contrario all'ideologia nazionalista pahlavi, che considerava contraria ai valori

dello sciismo. Era anche critico nei confronti della politica identitario-religiosa della dinastia safavide, che nel XVI sec. adottò lo sciismo come religione di stato, inquinandolo così con idee nazionalistiche.

Gli obiettivi di questi intellettuali sono principalmente due: tentare di reinterpretare l'islam per creare un'ideologia politica rivoluzionaria, come sostenuto da Ali Shariati; criticare la politica di modernizzazione dello Stato, a partire dall'opera *Gharbzadegi* (letteralmente "intossicazione da Occidente") di Al-e Ahmad (1984 [1341/1962]; 2016) e dalle sue etnografie nelle zone rurali (Handson 1983; Fazeli 2005: 109-122). L'espressione *gharbzadegi*, da tradurre come "occidentalosi" o "occidentalite", indica quella malattia venuta dall'estero e diffusasi a causa in un ambiente pronto ad ammalarsi. L'agente patogeno è l'Occidente con la sua industria meccanizzata (*mashin*), elogiata dal monarca, che sta distruggendo la vita delle popolazioni urbane, ma soprattutto rurali. I sintomi più evidenti di questa malattia sono l'arretratezza, l'allontanamento dalle proprie tradizioni e valori culturali e il malessere economico delle masse. La Rivoluzione bianca (*enghlāb-e sefid*), proclamata dallo scià per modernizzare il paese sul modello europeo, secondo Al-e Ahmad, mieteva vittime. In questa battaglia contro la supremazia occidentale, non è in gioco solo lo sfruttamento dei beni materiali dei paesi del Terzo Mondo, ma anche di quelli culturali immateriali. Al-e Ahmad ritiene, infatti, che l'Occidente, attraverso le sue istituzioni scientifiche, quali le università e i musei, studi, appropriandosene, il patrimonio immateriale di questi paesi allo scopo di giustificare gli sfruttamenti commessi in nome della "missione civilizzatrice":

> Parlo di *gharbzadegi* come di un colera. Se questa definizione non è piacevole, diciamo che è come un colpo di calore o un colpo di freddo; però no. Forse è più vicina ad un'infestazione di tonchi. Avete visto come fanno marcire il grano? Dall'interno. La crusca rimane intatta; tuttavia è solo un involucro, come un bozzolo che da una farfalla viene lasciato su un albero. In ogni caso sto parlando di una malattia. Una disgrazia venuta dall'esterno e cresciuta in un ambiente pronto ad ammalarsi. Cerchiamo dunque le caratteristiche di questa sofferenza e la sua causa o le sue cause. E se è possibile un rimedio ad essa. […] mi si conceda ora, in qualità di orientale con i piedi ben saldi nella tradizione, in qualità di persona desiderosa di compiere un salto di duecento o trecento anni e obbligata a espiare tutta questa impotenza e arretratezza, e in qualità di uomo seduto sul terreno di quella totalità islamica che è stata disintegrata, di descrivere *gharbzadegi* così: *Gharbzadegi* è il complesso di eventi accaduti nella vita, nella cultura, nella civilizzazione, e nel modo di pensare di un popolo, di un punto del mondo senza alcuna tradizione a cui ancorarsi, senza alcuna continuità nella storia e senza nessun gradino di evoluzione sicura, ma avente solo i regali portatigli dalle macchine. […] Perciò *gharbzadegi* è la caratteristica della nostra era storica, in cui non abbiamo ancora ottenuto il controllo delle macchine e i segreti della loro costruzione. *Gharbzadegi* è la

> caratteristica della nostra era storica in cui non abbiamo ancora familiarizzato con i predecessori delle macchine, ovvero le scienze moderne e la tecnologia. *Gharbzadegi* è la caratteristica della nostra era storica in cui a causa della forza dei mercati, dell'economia e della circolazione del petrolio, siamo inevitabilmente compratori e consumatori delle macchine. [Al-e Ahmad 2016: 4-10]

Mehrzad Boroujerdi riassume bene il conflitto ideologico e l'ossessione identitaria con l'avvento della Rivoluzione iraniana:

> The Revolution of 1979 brought cultural concerns to the forefront of deliberations among scholars of Iranian studies. Significantly, these deliberations have produced a chasm between proponents of two contesting views of Iranian national identity. Protagonists of the politically triumphant view have offered Shi'i Islam as the main pillar of Iranians' collective identity. Meanwhile, an increasing number of Iranian secularists countered the Islamists' revisionist emphasis on religion with a conception of identity grounded in Iranians' ethno-linguistic heritage . . . These intellectuals have anchored their conception of identity on the matrices of language, selective historiography, and a Persiancentred nationalism that ignores ethnic minorities. [Boroujerdi 1998: 43]

Se la salvaguardia del patrimonio culturale è stata una questione molto significativa per il regno dei Pahlavi, all'indomani della Rivoluzione e per gli anni della lunga guerra Iran-Iraq (1980-1988), il patrimonio culturale scompare dall'attenzione del governo (Hodjat 1995: 216-220). La ricerca antropologica negli anni Ottanta è in profondo declino, anche a causa della ristrutturazione del sistema universitario che doveva seguire i dettami religiosi (Shahshahani 1986: 81). Quando nel 1983, le università riaprono, poco spazio, tra le scienze sociali, è dato all'antropologia e alla ricerca folklorica. Poiché il nazionalismo è la principale fonte di legittimazione, motivazione e ispirazione di etnografi, folkloristi e archeologi, la politica antinazionalista rivoluzionaria delegittima questi studi. Il governo non finanzia nessuno scavo archeologico, nessun progetto di ricerca sulla cultura antico-persiana e sul folklore, chiudendo anche le istituzioni antropologiche del Paese. Dopo la rivoluzione, per almeno un decennio nessun antropologo straniero ottiene un permesso per svolgere ricerche sul campo in Iran. Fin dall'inizio, i rivoluzionari islamisti sono ostili alle scienze umanistiche e sociali, in quanto considerate di matrice occidentale, intrise di nazionalismo, e pertanto incompatibili con la visione del mondo islamico e le norme della *sharia* (Fazeli 2005: 135-164).

I pochi contastorie rimasti, decimati prima dalle politiche culturali dei Pahlavi e dall'avvento dei nuovi media, soffrono le incertezze politiche della Rivoluzione e quelle economiche e sociali degli otto anni di guerra con l'Iraq. Inoltre, il clima ideologico rivoluzionario non sostiene quelle rappresentazioni teatrale, comprese le narrazioni del *naqqāl*, che riguardano

anche le gesta di eroi preislamici e i valori religiosi dello zoroastrismo. Pochi narratori riescono dopo la guerra a continuare la loro attività professionale, tra questi Morshed Vali-Allah Torabi. Al contrario, la politica culturale nei confronti delle forme drammatiche native dei governi repubblicani, fin dalla loro costituzione, sostiene, per ovvie ragioni, le esibizioni teatrali di contenuto religioso tipiche del mese di Moharram, come il *taʿzieh*, il *rowzeh-khāni* e il *pardeh-khāni*, che erano state oggetto di forte repressione da parte di Reza Shah (Chelkowski 1980; Id. 1989; Hegland 1983; Delvecchio Good – Good 1988; Chelkowski – Dabashi 1999; Aghaie 2004; Id. 2005). È significativo che la fonte stilistica e contenutistica del *rowzeh-khāni* di epoca post-rivoluzionaria sia quell'opera di Kashefi molto apprezzata dai sovrani e chierici di epoca safavide, dal titolo *Rowzat al-shohadāʾ* (Il giardino dei martiri), un martirologio della famiglia di Ali in dieci capitoli composto nel 1502-1503 (Elwell-Sutton 1979; Mahjub 1988; Aghaie 2001; Amanat 2003; Floor 2005: 124-212; Chelkowski 2010a: 258-270). Il progetto ideologico-politico del governo è enfatizzare, quale fondamento della Repubblica islamica, la commemorazione, come già sotto i Safavidi, della tragedia di Karbala. Tutta l'ideologia politica della Rivoluzione e della guerra Iraq-Iran si basa su un nuovo nazionalismo islamico e sul concetto di martirio[132] inquadrato entro quello che Micheal Fischer ha definito "Karbala paradigm" (anche Kippenberg 1981; Chelkowski – Dabashi 1999; Aghlaie 1994; 2004):

> The Karbala paradigm is the story of Husayn, the third part of the origin legend of Muhammad, 'Ali, and Husayn. It is the part that is the most emotionally intense and concentrated, and is the reference point for almost all popular preaching […] The complete origin legend, which might be called the paradigm of the family of the Prophet, focuses rather upon model behavior. Muslims should model themselves on the behavior of Muhammad, 'Ali, Fatima, Husayn, and Zaynab. It provides models for living and a mnemonic for thinking about how to live: there is a set of parables and moral lessons all connected with or part of the story of Karbala which are themselves not obviously contradictory and to which almost all of life's problems can be referred. [Fischer 1980: 13, 21]

Dopo il 1988, con la fine della guerra e la morte dell'ayatollah Khomeini, l'antinazionalismo dei primi anni della rivoluzione, così come il nazionalismo islamico sostenuto dalla Guida Suprema e dall'allora presidente Ali Khamenei (cfr. Paul 1999: 211; Id. 2010: 82; Holliday 2007: 34) tramonta venendo sostituito da tre discorsi sociopolitici: la ricostruzione, il

[132] Sui murales come esercizio di propaganda teocratico-politica in cui cittadini morti in battaglia sono rappresentati come martiri, richiamando la battaglia di Karbala e il martirio dell'Imam Hossein, si vedano, tra gli altri, Chelkowski 2002; Marzolph 2003; Id. 2013; Chehabi – Christia 2008; Gruber 2008; Fromanger 2012; Shirazi 2012; Talebi 2012.

nazionalismo islamico-iraniano e il riformismo. La struttura demografica del paese è cambiata, caratterizzata da un incremento delle fasce più giovani della popolazione con la loro domanda crescente di istruzione superiore. Inoltre, la diffusione sempre più capillare delle nuove tecnologie di comunicazione, apre una finestra verso la cultura globale, da cui i più giovani sono attratti. Da un punto di vista politico, l'ideologia intransigente rivoluzionaria del primo decennio cede il passo a un movimento politico riformista – prima con il presidente Ali Akbar Hashemi Rafsanjani negli anni 1989-1997, ma ancora maggiormente con Seyyed Mohammad Khatami dal 1995 al 2005 – che apporta una serie di cambiamenti significativi sul piano sociale, politico-economico, educativo (soprattutto università), con una maggior libertà di pensiero. Il presidente riformista Khatami respinge i due approcci nazionalisti che hanno caratterizzato l'era pahlavi e il primo decennio post-rivoluzionario: il nazionalismo iraniano (*irāniyat*) e quello islamico (*islāmiyat*). Egli sostiene, al contrario, una sintesi dell'identità islamico-iraniana (Holliday 2007: 32-33). La conciliazione di queste due dimensioni dell'identità nazionale iraniana è uno dei temi del suo discorso di inaugurazione della rete televisiva statale *Jam-e Jam*, il 6 dicembre 1997:

> Several times I have said that we must have dialogue with other civilisations and cultures, but before that we have to know what is this we that we are. My answer … is that our identity is Iranian-Islamic. We take pride in being Iranian. Of course there have been many struggles, and possibly there is still this wrong image that we have to split being Iranian from being Islamic. On the one hand, people have said that we must focus on Islam and take away being Iranian; on the other hand, many have called for that in order to be Iranian we must take away Islam. Both these are a mistake and a digression from the true way [Khatami 1379/2000-2001a: 18, cit. in Holliday 2007: 31]

Il 21 aprile 1998, il presidente, rivolgendosi al personale universitario e ai chierici nella provincia del Sistan e Baluchistan, afferma:

> Our being Iranian is not opposed to our being Islamic. …. Some want the elimination of *Islamiyyat*, something imaginary called Iranian identity, and that there be Iran without Islam. Of course Iranians before Islam also had a civilisation and things to be proud of. But that which appeared in Iran after Islam, with that which existed before Islam, cannot be compared. Islam had a truly important role in the greatness of this nation (*millat*). On the other hand, it is possible that some also want, under the pretext of Islamism, to eliminate Iranian identity …. Our identity is Iranian-Islamic and [it is] the perception of this very reality that is able to maintain us. [Khatami 1379/2000-2001b: 61-62, cit. in Holliday 2007: 32]

Entro questa cornice ideologica di nazionalismo islamico-iraniano, il nuovo sistema non solo dà importanza anche alla storia preislamica nei libri di testo scolastici (Soltan Zadeh 2012), ma comprende altresì la necessità di preservare e rivitalizzare il patrimonio culturale, materiale e immateriale (Hodjat 1995: 210-283). Secondo il governo, il regime pahlavi aveva abusato politicamente del concetto di patrimonio culturale, creando ideologicamente, a fini politici, una cesura tra la tradizione persiana preislamica e quella sciita. È in questo nuovo clima sociale, politico ed economico che il nascente nazionalismo repubblicano degli anni Novanta sostiene l'esigenza di valorizzare la tradizione e il patrimonio islamico, ma allo stesso tempo anche quello preislamico. Esso costituisce un mezzo per rafforzare l'identità culturale iraniana di fronte ai processi di americanizzazione e occidentalizzazione prodotti dalla globalizzazione. È in questa prospettiva che la Repubblica non distingue più tra cultura islamica e nazionale. Come scrive Shireen Hunter: «The religious establishment began reverting to its more traditional attitude towards Iran's pre-Islamic culture, with its delicate blending of Islamic principles, pre-Islamic Persian concepts, and other non-Islamic philosophies» (1992: 93). Secondo la studiosa (1992: 17-19) sono diverse le ragioni che hanno costretto lo Stato a promuovere politiche culturali volte a enfatizzare non solo la tradizione islamica, ma anche la persianità/iranità: la resistenza pubblica alla politica antinazionalista dello stato; l'invasione irachena dell'Iran che ha rafforzato i sentimenti nazionalisti; l'industria del turismo con importanti ricadute sul piano economico; l'influenza regionale della lingua e della cultura persiana. A queste vanno aggiunte anche la preoccupazione crescente da parte dei governi nei confronti della globalizzazione e, più recentemente, i conflitti politici regionali, in particolare con l'Arabia Saudita, che hanno rafforzato sentimenti nazionalisti, tesi a valorizzare l'eredità culturale persiana anche oltre i confini del Paese.

Il rinnovato nazionalismo dello Stato si indirizza alla promozione della lingua persiana e alla salvaguardia del patrimonio culturale sia islamico che preislamico, considerati entrambi componenti essenziali dell'unità nazionale, la quale deve tenere altresì conto, per una maggiore solidarietà nazionale, delle differenze etniche e religiose presenti nel paese. Questo cambiamento nelle politiche culturali nazionali emerge con chiarezza in alcuni dei *Principi di politica culturale del Paese* (*Osul-e siāsat-e farhangi-e keshvar*), ratificati nel 1991 dal Consiglio supremo della Rivoluzione culturale (*Shorā-ye āli-ye enqelāb-e farhangi*), espressione ufficiale della politica culturale dello Stato:

> Articolo 1: Riconoscere e valorizzare il patrimonio e le tradizioni storici e nazionali, nonché le tradizioni nelle varie sfere scientifiche, letterarie, artistiche e culturali pubbliche;

salvaguardare le opere d'arte islamiche e nazionali e preservare e rivitalizzare le conquiste costruttive e preziose della civiltà in Iran.

Articolo 4: Conoscere a fondo la cultura e la civiltà islamica e nazionale iraniana; promuovere la moralità e la conoscenza islamica; e presentare al pubblico grandi figure ed eventi della storia islamica e iraniana.

Articolo 5: Consolidare la solidarietà nazionale e religiosa; tenere conto delle caratteristiche etniche e religiose; e cercare di eliminare gli impedimenti all'unità nazionale.

Articolo 7: Compiere ogni sforzo per promuovere e arricchire la lingua e la letteratura persiana.

Articolo 22: Impegnarsi a individuare e far conoscere i fondamenti dell'autentica identità religiosa e nazionale per consolidare e perpetuare l'indipendenza culturale. [cit. in Fazeli 2005: 168]

Nel 1988 il governo fonda un'istituzione dedicata alla salvaguardia e promozione del patrimonio culturale, chiamata oggi *Pajuheshkadeh mirās farhangi* (Centro di ricerca sul patrimonio culturale), che coinvolge diversi cinque istituti di ricerca (archeologici, etnoantropologici e linguistici). Nelle parole di Sayyed Mohammad Beheshti, l'allora segretario del *Pajuheshkadeh mirās farhangi*, intervistato dall'antropologo Namatoallah Fazeli nel 2000, il patrimonio preislamico e quello islamico sono due aspetti complementari che insieme definiscono l'identità nazionale degli iraniani. Gli iraniani dovrebbero essere più consapevoli del ricco patrimonio (storico-archeologici, artistico-architettonico, linguistico-antropologico, religioso e tecnologico) che il Paese possiede. Le politiche culturali riguardo il patrimonio devono mirare a guarire dalla malattia, di cui molti iraniani sono affetti, di amnesia culturale (*nesyān-e farhangi*):

> We believe these aspects are complementary and should not be considered separately. Cultural heritage constitutes the most significant part of a nation's cultural identity. When we ask what Iranian identity is, we must refer to history, art, language, religion, archaeology, architecture, technology, and everything else that belongs to Iran and is characterized as Iranian as such. All of those things constitute cultural heritage. From an Islamic point of view, nothing is wrong with cultural heritage, and the Quran frequently calls Muslims to appreciate the value of history, and to live in their own way of life. Besides, over 1400 years Islam has created a glorious civilization and left us a valuable heritage. What Iran, and perhaps other developing countries face is a disease of *nesyan-e farhangi* (cultural amnesia). Cultural heritage planning in Iran is an attempt to cure this disease. […] Unfortunately, there always was, both before and after the Revolution, a superficial and wrong notion of cultural heritage in Iran. We usually approach Iranian culture from a political, not a cultural, point of view. This is the first misconception of cultural heritage. In the political view, one can see Iranian history as based on the rise and fall of kings and dynasties, but from a cultural perspective it is simply impossible to separate the process of Iranian history (into various parts).

> Culturally there is a firm continuity between pre-Islamic and post-Islamic eras; Islam did not destroy Iranian civilization, but contributed to its evolution and development. So there are complementary rather than contradictory relations between Iranian national culture and Islamic culture. This is the first difference between our present view and the policy of the Pahlavi regime. The other significant difference is that the Pahlavi regime never approached cultural heritage from a development standpoint. The Pahlavis had a romantic conception of Iranian cultural heritage and isolated it from real social planning whereas now the Islamic Republic of Iran views cultural heritage as cultural capital applicable in all aspects of development planning and activities, not just as a set of romantic symbols. However, this is a new approach towards development and cultural heritage, and many Iranian politicians as well as the public are either in disagreement with or unaware of this approach. What we, as the brokers of cultural heritage, are trying to do is to alert people to this fact and to disseminate this view to other parts of the state and society. When we (the government) speak of cultural heritage, we immediately consider the past, and historical monuments, not all the cultural capital and capacities of a society. This is a major and most destructive mistake. From the cultural heritage standpoint, every social and natural ability, including language, vernacular, folk and local knowledge, music, narratives, arts, in particular technology, and even physical characteristics, is capital we have inherited from our culture, irrespective of when it was formed and emerged or by whom it was created. For us, all we have is our capital, and we must utilize it in development plans. [Intervista a Beheshti, in Fazeli 2005: 192-193]

È significativo che nel 2005 l'Iran candida alla Lista dei beni immateriali dell'UNESCO sia il Nowruz che il *taz'zieh*. Essi rappresentano rispettivamente i costumi dell'Iran preislamico ancora praticati dagli iraniani e le pratiche devozionali sciite, i due pilastri sui cui si fonda il nuovo nazionalismo iraniano-sciita. Tuttavia, la candidatura del *taz'zieh* viene ritirata, mentre quella del Nowruz rifiutata (verranno inseriti rispettivamente nel 2010 e nel 2016). La decisione di promuovere la candidatura del Nowruz piuttosto che del *taz'zieh*, va letta alla luce delle politiche di salvaguardia del patrimonio di origine preislamica volute da Khatami e dal ruolo giocato da questa festa oltre i confini dell'Iran, in quei paesi che compongono il "Grande Iran" (Bromberger 2012b).

Queste nuove politiche culturali apportano significativi cambiamenti nella ricerca antropologica e folklorica, nonché archeologica e storico-letteraria. Secondo la nuova politica culturale della Repubblica la conoscenza antropologica deve avere l'obiettivo di studiare e rivitalizzare gli aspetti islamici e preislamici della cultura iraniana. Inoltre, poiché l'ideologia rivoluzionaria si prometteva di migliorare le condizioni socioeconomiche dei cosiddetti *mostazafin* "diseredati", l'antropologia è vista come la disciplina capace di apportare, attraverso uno studio sistematico e congiuntamente all'attuazione di programmi di sviluppo socioeconomico, benessere alle popolazioni rurali e nomadi, che erano stati tra i gruppi più

trascurati durante il periodo della dinastia pahlavi. Vengono istituiti diversi centri di ricerca antropologica e numerosi musei etnoantropologici. Nel 2001 nasce l'Associazione iraniana di antropologia (*Anjoman-e ensānshenāsi-e Irān*) e la prima rivista accademica di discipline demo-etno-antropologiche chiamata *Ensānshenāsi* (Antropologia), diretta dalla celebre antropologa iraniana Soheila Shahshahani della Beheshti University of Tehran, la quale nel 2006 fonda anche la rivista *Anthropology of the Middle East*. L'eccellente rivista antropologica del periodo precedente la Rivoluzione, *Honar va mardom* (Arte e popolo) ritorna a pubblicare nel 2003, mentre nello 2002 è fondata una nuova rivista di studi folklorici chiamata *Faslnāmeh farhang-e mardom* (Rivista di cultura popolare) su iniziativa del noto folklorista Sayyed Ahmad Vakiliyan (Fazeli 2005 165-201; Id. 2012 [2009]).

Il presidente ultraconservatore Mahmoud Ahmadinejad (2005-2013), promettendo di riportare la Rivoluzione alla sua purezza originale, esalta nei suoi discorsi populisti l'elemento islamico dell'identità iraniana, senza rinnegare, tuttavia, il ruolo giocato storicamente dagli iraniani, tra cui lo stesso Ferdowsi, nell'arricchimento della civiltà islamica. Va sottolineata anche la riabilitazione della figura di Ciro il Grande sotto il governo di Ahmadinejad: nel 2010 egli presiede alla cerimonia che celebra l'arrivo in Iran del *Cilindro di Ciro*, contenente la famosa dichiarazione del sovrano achemenide sulle libertà religiose, rilasciata dopo la sua conquista di Babilonia nel 539 a.C.

In conclusione, a partire dagli anni Novanta, entro una cornice nazionalista islamico-iraniana, diversi sono i finanziamenti a ricerche antropologiche, folkloriche (Marzolph 2012b: 9), etnolinguistiche ed etnomusicologiche (perlopiù però coordinate da soli studiosi iraniani) e le azioni di salvaguardia, promozione e rivitalizzazione del patrimonio immateriale, sviluppate anche sotto il governo di Hassan Rowhani (2013-2021). Queste politiche di tutela del patrimonio culturale hanno visto coinvolto anche, come si vedrà nel paragrafo successivo, il *naqqāli*, soprattutto a partire dai primi anni del XXI secolo, sotto il governo di Ahmadinejad. Inoltre, il grande valore culturale dello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi non è oggi messo in dubbio dalle autorità governative[133], sebbene nei primi anni della Rivoluzione fosse pesantemente contestato a causa del suo sfruttamento da parte dell'ideologia nazionalista pahlavi (Marzolph 1999b; 2001c; cfr. Id. 1994d) e alcuni rivoluzionari chiedessero l'abolizione del monumento commemorativo del poeta a Tus (Davis 1992: xiv). Nel 1990 l'UNESCO ha proclamato l'anno

[133] Secondo Dick Davis (1992), lo *Shāh-nāmeh* può essere letto utilizzando entrambe le lenti ideologiche, quelle della monarchia pahlavi e del nazionalismo repubblicano: l'opera è ricca di passaggi, che, poiché glorificano la regalità e l'autorità imperiale, possono essere utilizzati per legittimare il potere monarchico; tuttavia, l'epopea critica altresì decisamente i governi dispotici, supportando un'ideologia repubblicana.

di Ferdowsi, organizzando una serie di congressi per commemorare l'autore e la sua opera (Hesse-Lehmann 1993: 53, n. 160), mentre nel 2020 erano previsti dei festeggiamenti per celebrare i millenni dalla morte del poeta, i quali tuttavia a causa della pandemia si sono svolti online. Nel frattempo, le autorità della provincia di Khorasan, dove si trova il memoriale del poeta nella città di Tus, stanno incentivando il turismo, approfittando della "riscoperta" dell'importanza nazionale del poeta (Marzolph 2002: 289).

Sono, tuttavia, le nuove generazioni in Iran, ostili alle politiche culturali governative, a enfatizzare nella cultura di massa, dal cinema al teatro, passando per la pittura, i blog internet, le pagine Instagram e Telegram, i video games e i programmi televisivi satellitari, i fasti dell'antica civiltà iraniana (Khosravi Sh.: 2017 86), con la sua mitologia, i suoi valori *javānmardi* e i suoi eroi (*pahlavān*) (Alavi 2005: 129-137; Sreberny – Khiabany 2010; Šisler 2013: 178-196; Rahimi 2018; Zahedi 2018; cfr. Semati 2008). Questo è particolarmente significativo per le comunità della diaspora iraniana, in costante crescita dopo la Rivoluzione del 1979 e più recentemente a causa dalla crisi socioeconomica. Per queste comunità, come quella di Los Angeles, lo *Shāh-nāmeh*, con il suo bagaglio di valori, rappresenta un elemento chiave dell'identità diasporica. Questo interesse nei confronti dell'epica iraniana è testimoniato anche nelle esibizioni di *naqqāli* della performer Gordafarid a Los Angeles e del *Naqqali Centre* di Toronto. La folklorista tedesca Karin Hesse-Lehmann (1993: 45), sul suo studio sulle comunità iraniane in Germania ha mostrato quanto le narrazioni dell'opera ferdowsiana possano penetrare nell'esperienza quotidiana dei rifugiati iraniani ad Amburgo.

Come si è visto, l'interesse nei confronti dell'arte dei contastorie nel corso del XX secolo è profondamento scemato sia a causa delle politiche culturali pahlavi prima e dei primi decenni della Repubblica islamica dopo, sia per la diffusione di altri media, prima la radio e il teatro, poi la televisione e Internet, che hanno allontanato il suo pubblico tradizionale. I pochi caffè tradizionali ancora in attività, che non sono stati trasformati in ristoranti tradizionali, sono pochi e posizionati nei quartieri a sud di Teheran. L'iranista Philip G. Kreyenbroek (2013: 22), accompagnato dal professore Ali Bolukbashi, ha assistito nel 2010 a due esibizioni di *naqqāli* al caffè *Azeri* situato a sud di Teheran (vedi paragrafo successivo). Secondo quanto riporta lo studioso, i clienti del caffè/ristorante – perlopiù coppie, gruppi di amici, famiglie e alcune donne anziane sedute da sole appartenenti alla classe media e medio-bassa – sembravano venire lì

principalmente per prendere il tè e cenare, piuttosto che per assistere all'esibizione del contastorie[134].

Oggi, sono gli intellettuali e gli artisti che mostrano maggior interesse nei confronti del *naqqāli*, attraverso, come descritto, forme di sperimentazione che mescolano le tecniche e i temi delle arti sceniche tradizionali con il teatro occidentale e il cinema. Ci sono oggi diversi esperti di teatro tradizionale iraniano che studiano il *naqqāli*, tra cui Ardeshir Saleh Pur, Davud Fathali Beigi, Hossein Naserbakht, Jahangir Nasri Ashrafi, Hamid Ardalan, Mohammad Mirshokrai, Behruz Vojdani, Majid Alam Beigi, Masumeh Asgari, Soraya Qafarpur e Mariam Nemat Tavusi, la quale ha compilato il dossier di candidatura alla lista UNESCO. A partire dagli anni Novanta sono stati pubblicati alcuni *tumār* (Afshari 1369/1990; Sadaqat-Nejad 1374/1995; Afshari – Madayeni 1377/1998), tra cui quello di Morshed Zariri a cura di Jalil Dustkhah (Dustkhah 1369/1990; 1398/2019; cfr. 1346/1967; 1369/1991).

5. Le politiche nazionali e internazionali di promozione e salvaguardia del *naqqāli*

Nel 2011 il *naqqāli* viene iscritto nella Lista dei patrimoni culturali immateriali dell'UNESCO[135]. Le ragioni di tale iscrizione sono da attribuire, come descritto dal fascicolo

[134] Oggi i *qahveh-khāneh* tradizionali sono stati sostituiti, quali luogo di socialità, dai caffè moderni di stampo occidentale, chiamati con il termine inglese *coffee shop*, frequentati da giovani istruiti, uomini e donne, della classe media. Il termine *kāfeh-neshini* (lett. "sedersi in un caffè") indica una vera e propria forma di visibilità della gioventù urbana. Nelle grandi città le nuove generazioni, a partire dai primi anni 2000, trascorrono il loro tempo libero proprio nei caffè, per conversare, mangiare un boccone, bere il caffè (amaricano o espresso), in altre parole per socializzare. Similmente ai centri commerciali (Khosravi Sh. 2008: 91-121), i *coffee shop* sono spazi di maggiore rappresentanza democratica, dove tutti coloro che erano tradizionalmente esclusi dai *qahveh-khāneh*, come le donne e i membri delle minoranze religiose, sfuggendo alla segregazione sessuale e ai rigidi costumi morali imposti loro dalle autorità statali, religiose e familiari, manifestano la loro presenza e rivendicano la loro partecipazione alla vita pubblica. Come scrive l'antropologo Shahram Khosravi, i caffè offrono «an opportunity for escaping suburbia, isolation, parental oppression, and a free room for imagination. Like the Parisian arcades in Benjamin's work, the coffee shop is today a place for dreams, for daydreaming» (2017: 152), un sogno a occhi aperti capace di generare speranza. Non a caso la diffusione dei *coffee shop* è iniziata durante l'era delle riforme, quando la società iraniana ha sperimentato una maggiore apertura politica e culturale. Ovviamente, agli occhi delle forze conservatrici, i caffè moderni sono la materializzazione dell'"invasione culturale". È significativo che molti dei caffè moderni siano stati aperti o siano gestiti da migranti o membri di comunità religiose ed etniche minoritarie, come è il caso dei caffè del quartiere armeno di Jolfa nella città di Esfahan. Khosravi (2017: 144-153) ha svolto una ricerca sul campo tra i caffè di Jolfa, mostrando, tuttavia, il conflitto di classe tra coloro che, appartenenti alla classe media e dotati di "capitale culturale", frequentano i *coffee shop*, e coloro che, provenienti dalle classi lavoratrici e definiti dai primi "biklāss" (senza classe, gusto), stazionano nella piazza principale del quartiere.

[135] http://www.unesco.org/new/en/media-services/multimedia/photos/ith2011/iran-naqqali/;
https://ich.unesco.org/en/USL/naqqali-iranian-dramatic-story-telling-00535?USL=00535;
https://www.youtube.com/watch?v=3pudGL0QmeU (ultimo accesso 08/01/2022).

di candidatura, alla necessità di urgenti politiche di salvaguardia di quest'arte teatrale, che trasmette "le radici storiche e culturali della nazione iraniana", ma che allo stesso tempo può essere fonte di spirazione per tutti gli artisti del mondo:

> Due to the fact that this unique theatrical performance always presents one of the deepest and genuine layers of the national Iranian culture, its protection will definitely serve to safeguard the national and historical roots of it. Besides, it can be a source of inspiration for literary figures and artists all around the world. Every form of art is a unique language facilitating peaceful communication among different cultures. In this regard, Naqqāli should be considered as an international heritage in urgent need for safeguarding[136].

Già il 27 settembre 2009, quest'arte teatrale era stata iscritta nell'*Inventario nazionale del patrimonio culturale immateriale iraniano* tra i beni che necessitano di una salvaguardia urgente, inventario stabilito rispettando le norme esecutive della legge sull'adesione dell'Iran alla Convenzione sulla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale del 2003.

Oggi, molti dei pochi caffè tradizionali (*qahveh-khāneh*) ancora in attività mantengono il nuovo modello di allestimento, con sedie e tavoli, voluto da Reza Shah. Essi, situati perlopiù nei quartieri poveri (come quelli di Teheran sud), dove si continua a servire principalmente tè e qualche piccolo pasto, sono frequentati principalmente dalle classi più basse, dai lavoratori manuali e da uomini anziani, che vi si recano per diffondere o ottenere notizie, giocare a scacchi, fumare e ascoltare storie. Negli ultimi anni, tuttavia, sono stati intrapresi sforzi per far rivivere i caffè tradizionali come luogo di socialità per tutta la famiglia, donne e bambini inclusi (Bolukbashi 1375/1996). Come mostra Marzolph (2005: 280), la brochure pubblicitaria del noto cafè tradizionale *Azeri* (*qahveh-khāneh sonnati Āzeri*), a sud di Teheran in viale Valiasr, ristrutturato e riaperto nel novembre 1993, menziona la "casa di tè" come "istituzione socio-culturale che ha un ruolo eccezionale nel preservare l'antica cultura etnica, nazionale e religiosa degli iraniani". La ristrutturazione, che comprendeva non solo l'uso di panche tradizionali ricoperte di tappeti dove poter consumare i pasti e fumare le pipe ad acqua attorno a una vasca centrale, ma anche una serie di decorazioni interne con oggetti della tradizione dei dervisci, attrezzi ginnici dello *zurkhāneh* e i tipici dipinti da caffè (*naqqāshi-ye qahveh-khānehi*), tra cui

[136] https://ich.unesco.org/en/USL/naqqli-iranian-dramatic-story-telling-00535 (ultimo accesso 08/01/2022). La candidatura è firmata, oltre cha da Iraj Rad, direttore della Casa del teatro, Masur Parsai, direttore del Centro di arti drammatiche, e da Yaser Movaheadfard, direttore generale della Fondazione Ferdowsi, da alcuni *naqqāl*: Morshed Torabi; Morshed Bahari; Morshed Abolhassan Mirza Ali; Morshed Ahadi (https://ich.unesco.org/doc/src/05998.pdf).

alcuni dei maestri Esmailzadeh, Davud Zanjani, Amad Khalili, Haj Amad Akhari e Hossein Behju, è stata ufficialmente sostenuta dalla Divisione antropologica dell'Ufficio di ricerca culturale (*daftar-e pajūheshhā-ye mardomshenāsi*) della Fondazione per il patrimonio culturale (*Bonyād-e mirās-e farhangi*) sotto la direzione del professore Ali Bolukbashi. Per questa ragione, i programmi culturali che vi hanno luogo, come mostre, concerti, e saltuariamente brevi spettacoli notturni, dopo le 21, dei pochi contastorie professionisti ancora in attività, devono ottenere l'autorizzazione preventiva del Ministero della Cultura. In questo caffè storico, acquistato nel 1948 da Abdol-Hamid Azaripur Efahani, ma la cui fondazione risale alla fine del XIX secolo, si esibiva fino ai primi anni 2000 Morshed Vali-Allah Torabi (Oliaei 2010: 106). Oggi, tuttavia, a causa del prezzo elevato del servizio, il caffè sta perdendo la sua clientela tradizionale di lavoratori del bazar.

Anche il caffè *Ramezun Yakhi*, nel quartire Darvazeh-gar, viale Shush, a sud di Teheran, ospita diverse esibizioni di *naqqālī*. Nel maggio del 2019, corrispondente al Ramazan del 1398, nel suo cortile il *naqqāl* Morshed Mojtaba Hassan Beigi si è esibito ogni notte per tutto il mese sacro alle ore 22 per raccontare la storia dell'uccisione di Sohrab (*Sohrāb koshi*).

Le organizzazioni statali e non governative che si preoccupano di salvaguardare questa forma di teatro tradizionale, attraverso la documentazione e lo studio, sono:

- Ministero del patrimonio culturale, del turismo e dell'artigianato (*Vezārat-e mirās-e farhangi va gardeshgari va sanāyeʿ dasti-ye Irān*);
- Ministero della cultura dell'orientamento islamico (*Vezārat-e farhang va arshād-e eslāmi*);
- Ministero della scienza, ricerca e tecnologia (*Vezārat-e olum, tahqiqāt va fanāvari*);
- Ministero dell'Istruzione (Vez*ārat-e āmuzesh va parvaresh*) e Istituto per lo sviluppo intellettuale dei bambini e dei giovani adulti (*Kānun-e parvaresh-e fekri-e kudakān va nowjavānān*);
- Accademia d'arte iraniana (*Farhangestān honar-e Irān*);
- Associazione per le arti drammatiche dell'Iran (*Anjoman-e honarhā-ye namāyeshi-ye Irān*);
- Centro di arti drammatiche (*Honarhā-ye namāyeshi*);
- Fondazione Ferdowsi (*Bonyād-e Ferdowsi*), con il suo centro sull'arte *naqqāli* (*Kānun-e naqqāli*);
- Fondazione *Shāh-nāmeh* (*Bonyād-e Shāh-nāmeh*);
- Casa della musica (*Khāneh-ye musiqi*);
- Casa del libro (*Khāneh-ye ketāb*);

- Casa del teatro (*Khāneh-ye te'ātr*);
- Casa del *naqqāli* del Khorasan meridionale;
- Fondazione iraniana *naqqāli* (*Bonyād-e naqqāli*);
- Associazione degli scrittori iraniani (*Kānun-e nevisandegān-e Irān*);
- International Council of Museums (ICOM)-Iran.

Molte di queste organizzazioni si sono occupate negli ultimi decenni di organizzare seminari, conferenze e tavole rotonde sul *naqqāli*. Il Ministero del patrimonio culturale, del turismo e dell'artigianato ha organizzato nel 2005 un corso sul teatro tradizionale iraniano per introdurre questo tema alle giovani generazioni, mentre nel 2006 ha iniziato a registrare le esibizioni di Morshed Torabi, progetto che si è interrotto a causa della mancanza di sostegno finanziario.

Il Ministero della cultura e dell'orientamento islamico, insieme alla Casa del teatro (*Khāneh-ye te'atr*), ha organizzato una serie di corsi di formazione sul *naqqāli* supervisionati da Morshed Torabi. Per iniziativa della Fondazione Ferdowsi (*Bonyād-e Ferdowsi*) sono stati inaugurati diversi "centri di *naqqāli*" (*sarā-ye naqqāli*) in varie parti del Paese, come Kashan (provincia di Esfahan) (2017), Abarkuh (provincia di Yazd) (2019) e Shiraz (2021), per la ricerca, formazione ed esibizione. Il centro sull'arte *naqqāli* (*Kānun-e naqqāli*) della Fondazione Ferdowsi (*Bonyād-e Ferdowsi*), istituito nel 2017, ha lo scopo di elaborare le informazioni provenienti da questi centri, per essere catalogate, digitalizzate e pubblicate.

Il Ministero della cultura e dell'orientamento islamico ha per circa tre decenni, facilitato l'accesso all'assicurazione sanitaria e la pensione per gli artisti tradizionali, compresi i *naqqāl*, nonché dal 2015 ha assegnato loro dei prestiti senza interessi con un periodo di restituzione di più di cinque anni per sostenerli finanziariamente e promuovere l'arte di narrazione. Questa politica ha incoraggiato i *naqqāl* a tornare a questa professione come unica fonte di reddito, così i giovani ad avvicinarsi ad essa. Il Ministero ha, inoltre, nominato un comitato di esperti per conferire titoli artistici a celebri *naqqāl*.

Di grande importanza è da quasi tre decenni il Festival del teatro tradizionale-rituale iraniano (*Jashnvāreh-ye honarhā-ye āyini sonnati*), organizzato dal 2008 dall'Associazione per le arti drammatiche dell'Iran (*Anjoman-e homarhā-ye namāyeshi-ye Irān*), oggi diretta da Davud Fathali Beigi. Una delle sezioni principali di questo festival è sempre stata dedicata al *naqqāli*, dando l'opportunità ai contastorie di sensibilizzare il pubblico, a livello nazionale, regionale e internazionale. Nell'ultima edizione, dal 5 al 12 dicembre 2021 svoltasi a Teheran, una sezione, in memoria di Morshed Torabi, era dedicata al *naqqāli* e alle altre narrazioni nazionali (*naqqāli va revāyathā-ye melli*), disponibile anche, a causa della pandemia, su diversi canali online. Il

festival comprende anche una serie di conferenze internazionali sulle arti rituali-tradizionali iraniane (*honarhā-ye āyini sonnati*).

Il Festival nazionale del *naqqāli* è un altro evento co-organizzato dal Ministero della cultura e dell'orientamento islamico e dall'istituto Casa del libro (*Khāneh-ye ketāb*), in cui narratori professionisti, uomini e donne, e bambini appassionati a quest'arte si esibiscono. Il festival prevede anche forum, conferenze e presentazioni di libri sul tema. Dal 2011 si sono svolte, altresì, cinque edizioni del Festival biennali del *naqqāli*.

Morshed Mirza Ali è segretario esecutivo del Festival online di *naqqāli* e *Shāh-nāmeh-khāni*, organizzato dall'Ufficio per il *taʿzieh* e le arti rituali dell'Ufficio artistico (*daftar-e taʿzieh va honarhā-ye āyini-e Howzeh honari*) di Teheran. Il Festival invita bambini, ragazzi e adulti a inviare i loro video di *naqqāli* e *Shāh-nāmeh-khāni* non solo in persiano, ma anche in altre lingue locali (il *beit-khāni* curdo; il *naql-khāni* dei turkmeni dell'Iran, il *tārikh-bar-khāni* tipico dei curdi e dei luri). Anche le donne e le bambine partecipano nella categoria femminile. Lo scopo del festival è, secondo il segretario, "prendere lo *Shāh-nāmeh* dagli scaffali delle case e metterlo nella vita reale della gente"[137], attraverso i nuovi mezzi tecnologici. Non si vuole limitare il festival ai confini nazionali, ma lo si vuole estendere anche agli iraniani della diaspora e a quei paesi che parlano la lingua persiana, come il Tagikistan (il tagico è una variante del persiano) e l'Afghanistan (*dari* è la variante afghana del persiano), segno chiaro di quel progetto politico-culturale che vuole avvicinare i paesi che parlano lingue iraniche e condividono elementi culturali di quella che gli studiosi chiamano "Grande Persia/Iran" (*Persianate* in inglese), o come proposto dall'*Encyclopedia iranica* "Iranian Cultural Continent". "Il festival – continua il *morshed* – vuole preservare la lingua persiana e trasferire questa identità nazionale alle giovani generazioni"[138].

Molti *naqqāl* professionisti, insieme ai loro studenti, si sono esibiti negli ultimi anni all'estero: Turchia, India, Kazakistan, Kirghizistan, Giappone, Russia, Bielorussia, Austria e Germania. In molte occasioni bambini e donne *naqqāl* hanno giocato ruoli attivi in queste performance. Questi eventi sono stati organizzati, sostenuti e coordinati dall'ICOM-Iran e da alcuni importanti attori teatrali come Ardesheir Saleh Pur, Amir Sadeqi e Davud Moinikia.

Morshed Mirza Ali ha anche curato nel dicembre del 2021 una mostra di "pittura da caffè (*naqqāshi-ye qahveh-khānehi*)[139] (opere di Ostad Esmailzadeh, detto Chalipa) e *pardeh*

[137] https://www.tehrantimes.com/news/447580/Naqqali-perfect-medium-to-present-Shahnameh-stories-performer (ultimo accesso 08/01/2022).
[138] *Ibidem*.
[139] Tra i pittori dello stile da caffè ancora attivi: Mohammad Farahani, Mansur Vafai e Ali Akbar Lorni.

d'Ashura, note anche come "*pardeh* di dervisci" (*padeh-ye darvishi*) (opere di Ostad Mohammad Hamidi, Ostad Gangi, Ostad Mohammad Farahani, Osted Hamalani) nella galleria *Abolfazl Ali* dell'Ufficio artistico di Teheran. Scopo della mostra è nelle parole del curatore «l'annuncio di conoscenza alide (*ma'āref-e alavi*) e di arte islamica iraniana (*honar-e irāni eslāmi*). Queste *pardeh* sono realizzati su argomenti di Ashura, ma tutti gli elementi e simboli sono iraniani, che in questi giorni stanno scomparendo […]. Un altro scopo è che questo stile di pittura possa incontrare maggior pubblico e che anche i responsabili governativi possano prestare più attenzione alle arti rituali e narrative».[140] Alla mostra hanno partecipato anche diversi *naqqāl*, tra cui, Morshed Ahmadi, Morshed Zabiholla Bahari, Morshed Varmazyar e Rasul Mirza Ali, ma anche studiosi di *naqqāli*, quali Ardeshir Saleh Pur e Davud Fathali Beigi, nonché dirigenti del Ministero della cultura e dell'orientamento islamico, membri dell'Ufficio artistico.

La Casa di Ferdowsi (*Khāneh-ye Ferdowsi*), fondata nel 2014, ha svolto diverse attività di promozione organizzando corsi di formazione e performance di *naqqāli* per bambini e adolescenti (soprattutto femminili). La *naqqāl* Bahareh Jahandust, formatasi con Morshed Torabi, ha iniziato la sua attività nel 1999, esibendosi in diversi paesi, tra cui Francia, India, Russia, Italia, Ungheria, Turchia, Emirati arabi e Cina, sia in persiano che in inglese. Ella è anche un'educatrice e conduttrice televisiva, ha presentato un programma televisivo sul *naqqāli*, trasmetto in tutto l'Iran rivolto ai più piccoli, bambini e bambine[141]. Jahandust è stata nel 2020 capo del comitato internazionale del Festival internazionale di narrazione (*Jashnvāreh*-ye *qesseh-gui*)[142], sponsorizzato dall'Istituto per lo sviluppo intellettuale dei bambini e dei giovani adulti, giunto alla sua 23° edizione, svoltosi dal 16 al 21 dicembre del 2021 a Teheran per celebrare la notte di Yalda (solstizio di inverno). Il *qesseh-gu* è colui che racconta storie brevi, fiabe e favole (*qesseh*, prestito arabo, o *afsāneh*) (Marzolph 1984; 1994a; 1994b). Jahandust, star radiofonica e televisiva, si presenta come un possibile modello di genere capace di ispirare altre giovani donne:

> What I do educates, entertains and enlivens peoples' imaginations and spirits… I experience profound joy seeing people moved by stories I perform. […] Nature and ancient and old wisdom are within us, or can be reclaimed. The want to be transported beyond what we know, into other realms,

[140] https://www.farsnews.ir/news/13990708001104/%D9%85%D8%B1%D8%B4%D8%AF- (ultimo accesso 08/01/2022).

[141] https://www.isna.ir/news/97010300428 (ultimo accesso 09/01/2022).

[142] https://www.instagram.com/kanoonparvaresh/; https://kpf.ir/; http://www.kanoonfest.ir/fa-IR/Home/Index (ultimo accesso 09/01/2022).

> is a shared human impulse. The religious person may seek to be heaved toward Heaven. The spiritual person may seek to be inspired by the sensual. […] I am very aware of how gender shapes my work, and I am also aware that I am a role model to younger women who might, after seeing me perform, feel inspired by the simple fact of seeing me in a lead role…When young women encounter a woman telling ancient Persian stories, they might imagine themselves standing in the very same position. This is thrilling!».[143]

L'Istituto iraniano per lo sviluppo intellettuale dei bambini e dei giovani adulti ha collaborato con le donne *naqqāl* per la produzione di contenuti scritti, audio e video da far utilizzare ai bambini e adolescenti. Uno degli obiettivi ministeriali di salvaguardia del *naqqāli* è, pertanto, avvicinare le future generazioni all'arte di narrazioni. I bambini e i giovani studenti, negli ultimi anni, si sono accostati al *naqqāli*, grazie alle politiche del Ministero dell'Istruzione a partire dal 2016, tra cui la pubblicazione di quattro libri sul *naqqāli* per gli studenti delle scuole primarie e secondarie. La produzione di libri scolastici, insieme all'organizzazione di corsi di formazione nelle scuole primarie e secondarie, attraverso la cooperazione diretta del Ministero dell'Istruzione e dell'Istituto per lo sviluppo intellettuale dei bambini e dei giovani adulti, in collaborazione con performer donne, hanno l'obiettivo di promuovere una trasmissione intergenerazionale del sapere del *naqqāli*. In effetti, il numero di bambini e adolescenti, soprattutto tra le ragazze, è evidente, come testimoniato dalla moltiplicazione di pagine Instagram e Telegram di questi principianti e dalle loro brevi esibizioni in programmi televisivi[144]. La presenza di ragazze e donne nel campo professionale del *naqqāli* è, dunque, anche legato alla formazione infantile su quest'arte di narrazione (sebbene non limitata a essa), secondo gli stereotipi di genere fortemente incoraggiati dalle autorità governative.

[143] https://theconversation.com/traditional-storytelling-meets-new-media-activism-in-iran-93339. Si vedano anche alcune sue interviste in persiano e performance televisive con le sue giovani studentesse: https://www.khabaronline.ir/news/643244/; https://www.baharnews.ir/news/126682/; https://www.aparat.com/v/E4M72/; https://www.aparat.com/v/HTSPJ; https://www.youtube.com/watch?v=ducg4Prf9tg; https://www.aparat.com/v/2bL5S. Per una sua intervista in inglese si vada: https://www.youtube.com/watch?v=XRWXxOado0g (ultimo accesso 09/01/2022).

[144] Si vedano, per esempio, i seguenti video in cui delle bambine si esibiscono per qualche minuto in dei programmi televisivi: https://www.youtube.com/watch?v=oyA1rIPyxDM&t=188s; https://www.youtube.com/watch?v=mRxNdINlqlI; https://www.youtube.com/watch?v=ducg4Prf9tg (ultimo accesso 09/01/22).

CAPITOLO V

IL CONTASTORIE E LA SUA PERFORMANCE

1. Il narratore

1.1. Da dervisci uomini a star televisive donne

Nel periodo timuride, come si è visto (cap. II par. 1), i contastorie appartenevano a una corporazione di intrattenitori popolari, che erano divisi in *ahl-e sokhan* (oratori), *ahl-e zur* (atleti) e *ahl-e bāzi* (giocolieri) (Hossein Vaez Kashefi, *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni*, trad. ing. Crook 200, spec. 277-296). I primi erano suddivisi in due gruppi principali: *maddāh* e *qesseh-khān*. Nel primo gruppo rientrano non solo i *maddāh* (lett. elogisti), che lodavano in versi il Profeta e gli Imam, ma anche i panegiristi (*qarrā-khān*), che lo fanno in prosa, e i *morassaʿ-khān*, che alternano poesia e prosa. Il secondo gruppo include i narratori di racconti (*hekāyat-guy*), i contastorie (*afsāneh*/*qesseh-khān*) e i recitatori di poesia (*naẓm-khān*). Anche nel periodo safavide i contastorie (*qesseh-guy*) facevano parte di organizzazioni professionali, come quelle degli *Shāhnāmeh-khān*, dervisci qalandar, *maʿrekeh-gir*, lottatori, acrobati e ballerini di corda, giocolieri, indovini, mendicanti, *maʿazzen*, burattinai, ecc. (Keyvani 1982: 62-63). I narratori storicamente erano legati a ordini sufi: i Qalandar nel periodo safavide e gli Ajam e i Khaksar in quello qajar. Molti di essi, come oggi, recitavano anche *rowzeh*, elegie riguardanti il martirio degli Imam e raccontavano agiografie (Afshari 1990: 479). Sebbene alcuni contastorie fossero dervisci, non tutti però avevano legami stabili con il sufismo organizzato. Oggi il legame storico tra sufismo e *naqqāli* non esiste più, ciononostante i contastorie, come Morshed Mojtaba Hassan Beigi, sottolineano la loro appartenenza a una "cultura di derviscismo". I narratori professionisti hanno ancora oggi una rete di conoscenze professionali che consente loro un proficuo scambio di opinioni e un confronto di materiale: quando un *morshed* viaggia incontra di solito il *naqqāl* che si esibisce in quella città. Inoltre, era pratica comune tra i contastorie, almeno fino alla fine dell'era pahlavi, di sostenere i loro pellegrinaggi ai santuari religiosi, come quelli a Mashad o a Qom, esibendosi nei caffè di queste città (Page 1977: 53).

Molti *naqqāl* erano semianalfabeti. Il famoso narratore Morshed Abbas Zariri (1909-1971) era analfabeta e, pertanto, memorizzava tutto ciò che sentiva da altri narratori e scrittori di *tumār* riproponendolo nelle sue performance. Tuttavia, si alfabetizzò verso la fine della sua vita, occupandosi anche della redazione del suo *tumār*, trascrivendo le recitazioni dei suoi

predecessori, ma aggiungendo anche ciò che lui stesso aveva narrato nelle sue performance. Egli afferma:

> Sebbene fossi un noto contastorie, mi facevo leggere un *tumār* da una persona alfabetizzata. Dopo averlo ascoltato e memorizzato, facevo finta [di averlo letto io stesso], perché, come molti *naqqāl*, ero analfabeta. Alla fine, mi venne in mente di leggere i *tumār* da solo. Comprai un libro elementare per un *riāl* e chiesi a questa o quella persona [come leggere] le lettere. Non ci volle molto per imparare a leggere e scrivere, e continuai a leggere molti libri. [Dustkhah 1369/1990: xxviii, cfr. *Haft lashgar*, Afshari – Madāyeni 1377/1998: xxviii]

Oggi la maggior parte dei contastorie sono alfabetizzati, essi hanno memorizzato un vasto bagaglio di testi della letteratura autoriale. In generale, coloro che assistono allo spettacolo riconoscono il grande valore del sapere del narratore (*ba savād*), che appunto è appellato come "morshed", che significa "maestro" o "guida", e hanno grande rispetto nei suoi confronti.

Al contrario di quanto sostenuto da Shadi Oliaei (2010 99), la professione di *naqqāl* non è mai stata necessariamente tramandata di padre in figlio. Oggi è raro che qualcuno si prepari fin dall'infanzia a fare il contastorie, la maggior parte dei *naqqāl* ha iniziato imparando e praticando un altro mestiere, che in seguito ha abbandonato diventando un narratore, o per ragioni economiche, allorquando la professione era ben pagata, o perché rimasti affascinati dalla performance di un contastorie. Un narratore del XIX sec. di nome Haji Ahmed, come si è visto (cap. III par. 2), imparò da giovane come diventare un incantatore di serpenti e un prestigiatore dai suoi zii. In seguito, divenne un derviscio e si unì agli Ajam. Trovò un maestro sufi, il quale gli insegnò la recitazione dell'*Eskandar-nāmeh*, che gli fu molto utile, quando tornato dal pellegrinaggio alla Mecca, iniziò a raccontare nei caffè, nelle moschee e nelle case private di Teheran le storie dello *Shāh-nāmeh* e del *Romanzo di Alessandro* (Aubin E. 1908: 246-248).

Morshed Abbas Zariri, noto anche come morshed Borzu, nato a Esfahan, nel quartiere Mostahlak, nel 1909 (m. nel 1971), rimasto orfano da bambino, crebbe in povertà negli anni difficili della Prima guerra mondiale. Nella prima giovinezza, solo e indifeso, vendette la casa dei genitori e si unì a un gruppo di dervisci itineranti, viaggiando con loro in molte città e villaggi, così come, in alcuni paesi vicini, come l'Iraq e l'Oman, dove si esibiva come recitatore di elegie (*rowzeh-khān*), cantando le lodi degli Imam sciiti:

> Sono nato nella città di Esfahan nel 1909 e ho perso i miei genitori durante infanzia. Una terribile carestia colpì Esfahan molto duramente nel 1916. C'era una piccola finestra [lett. "buco"] che da

> ogni panetteria dà all'esterno, e il pane veniva distribuito ai clienti paganti da quella finestra [per impedire il saccheggio del negozio]. Ma cento braccia affamate si allungavano per ogni pane che usciva dal buco. Anche se il cliente riusciva ad afferrare la sua pagnotta, la gente gli saltava addosso, gli strappava il pane dalle mani e, sdraiati a pancia in giù, lo divoravano [...] A quel tempo, a causa della Guerra mondiale, c'era la carestia in Iran e soprattutto a Esfahan […] A quel tempo chi aveva grano o farina era considerato ricco […] Sono stato l'unico membro della mia famiglia a sopravvivere a quella carestia. Vendetti la casa di mio padre all'inizio dell'adolescenza e, poiché non conoscevo alcun mestiere, cominciai a viaggiare con i dervisci erranti all'età di undici anni. [Durante questo periodo] mi mantenevo cantando poesie religiose in lode ai santi. [Dustkhah 1369/1990: xxvi]

Il solo lavoro di recitatori di elegie non bastava a guadagnarsi da vivere, così in questi anni svolse una serie di lavori come la rilegatura di libri, la medicina tradizionale, la costruzione di bussole e di *qeblanamā* (dispositivo che indica la direzione della Mecca). Zariri, profondamente interessato alla narrazione fin dalla sua infanzia, aveva appreso le tecniche performative assistendo alle esibizioni di illustri recitatori di elegie del suo tempo a Esfahan, Teheran e altre città (Dustkhah 1369/1990: xxvi). Uno dei suoi maestri fu il celebre derviscio Hajj Morshed Abbas Esfahani del tardo periodo qajar (Homai 1352/1974: 39). Dopo anni di viaggi, Zariri si stabilì a Esfahan e si esibì per trentasette anni nei caffè più popolari della città, in particolare nel famoso caffè *Golestan* di Chahar-baq. Inizialmente analfabeta, come si è visto, imparò a leggere e a scrivere verso la fine della sua vita, occupandosi anche della redazione del suo importante *tumār* (Dustkhah 1369/1990; 1398/2019). Durante gli ultimi anni della sua vita, su invito dell'Ufficio del turismo, lavorò per un breve periodo nel caffè del famoso hotel *Shah Abbas* di Esfahan, frequentato dai turisti, i quali però non gli prestavano attenzione:

> Nel 1346 [= 1968] hanno invitato il vostro umile servitore [= Zariri] all'hotel *Shah Abbas* e, di conseguenza, furono pubblicate alcune foto della mia visita all'hotel sui giornali. È stato anche detto che Morshed Zariri, il noto *naqqāl*, raccontava qui le storie dello *Shāh-nāmeh* per i turisti. Tutti i ricchi della città e le loro moglie che venivano lì a vedermi. Ma in realtà non mi ascoltavano; avevo l'impressione che non conoscessero lo *Shāh-nāmeh*. A proposito, una sera, alla fine dello spettacolo, qualcuno mi chiese addirittura: "Tahmineh era la madre di Rostam o sua moglie?". E io risposi: "No! Era la moglie". [Dustkhah 1369/1990: 34]

Un leggendario narratore di Teheran, Morshed Qolam-Hossein Qowl-bachcheh, era un mercante prima di diventare un contastorie (Mahjub 1971: 48, n. 1). Morshed Vali-Allah Torabi, che iniziò la sua attività di *naqqāl* nel 1952, nacque nel 1945 in una famiglia di *taʿzieh-khān* in un piccolo paese di nome Asbyab, appartenente alla provincia di Amir Kabir, che

attualmente si chiama Farahan, dove, afferma il maestro, «l'eroe Sohrab trovò proprio in questo paese, dove sono nato io, il suo cavallo di nome Samand. Perché un qualsiasi comune cavallo non sarebbe andato mai bene ad un *pahlavān* (eroe/campione) come Sohrab» (Panahi Nejad 2015). Da bambino si trasferì a Teheran dove apprese dal padre i rudimenti del *taʿzieh-khāni*, inizialmente recitando nel ruolo del fanciullo Mohsen. Dopo l'esperienza maturata in questa forma teatrale religioso, interpretando diversi personaggi, decise di diventare un ***naqqāl***:

> Il motivo per cui sono diventato *naghal* è dovuto, come dicevo, a un episodio casuale che mi capitò un giorno mentre stavo tornando a casa. Attraversando una strada sentii una voce forte che proveniva da una casa del tè, allora mi precipitai in quella direzione e dapprima mi fermai sotto le finestre e in prossimità all'ingresso dove, attraverso i vetri, potevo guardare dentro il *kafè*. Vidi un signore con un bastone in mano che narrando si muoveva da un lato all'altro e un folto gruppo di ascoltatori seduti in silenzio che lo seguivano. Essendo giovane mi vergognavo di entrare nel *kafè* che notoriamente era un luogo riservato agli adulti. Comunque mi intrufolai dentro, salutai a stento tutti e mi sedetti in un angolo chiedendo timidamente una tazza di tè. Ascoltai con molta attenzione la narrazione del *morshèd*. Terminata la *naghalì* uscii rapidamente dal *kafé* e andai subito da mio padre e chiedendogli di poter prendere delle lezioni di *naghalì* da un maestro. Mio padre mi trovò subito un maestro di nome Ruhollah Showqi, che faceva il medico dentista di mestiere. Lo conosceva da tempo. [Panahi Nejad: 2015; cfr. Torabi 1369/1991: 14]

Seguì anche gli insegnamenti del maestro Hajj Hossein Baba-ye Meshkini (Torabi 1369/1991: 14). Dopo la fase di formazione, lavorò per dodici anni per un *qahveh-khāneh* di Teheran e poi per altri cinque anni nel celebre caffè di proprietà di Hossein Haji Esmail nella stessa città. Si esibì anche al caffè *Azeri* nella capitale nell'inverno 2001-2002, come documentato da Oliaei (2010: 102-106). Celebre performer, si esibì in molti paesi e formò diversi studenti. Morì all'età di 77 anni nel 2013 in seguito a una grave malattia.

Habib-Allah Izadkhasti, con cui Page lavorò tra 1974 e il 1975, era di Esfahan, ma viveva per il suo lavoro tra la città natale e Shiraz (da settembre a marzo), dove si esibiva due volte al giorno, sette giorni su sette, al Caffè *Karamat*, situato all'angolo sud-ovest del bazar principale del capoluogo della regione Fars. Riceveva la sua paga dal proprietario del caffè, oltre che dal pubblico che assisteva alla su esibizione. Egli lavorava come artigiano a Esfahan, esibendosi di tanto in tanto come *rowzeh-khān* non professionista, visto che aveva ascoltato le storie dei martiri sciiti fin dall'infanzia e che, dopo averle raccolte in un libro, le aveva memorizzate. Decise di intraprendere la professione di *naqqāl* all'età di ventotto anni, ma continuò a lavorare alla sua vecchia professione durante il suo periodo di apprendistato come *naqqāl*. Poiché era particolarmente abile nelle recitazioni di *rowzeh*, il *morshed*, alla fine della sua esibizione di

naqqāli, ne eseguiva una ogni giovedì sera e venerdì mattina. Egli raccontava *rowzeh*, per il quale guadagnava piuttosto bene, anche durante le feste religiose, in particolare durante il mese di Moharram, sia al caffè che per gli amici. Tra le arti rituali-tradizionali, non ha, invece, mai partecipato al *taʿzieh-khāni*, al contrario di altri contastorie che, oggi come allora, si esibiscono in questa forma di teatro religioso per incrementare i propri guadagni, in particolare nei giorni dell'Ashura (Page 1977: 30-34).

Ali Sanakhan, nato a Teheran, viveva e lavorava a Shiraz, ma si esibì anche nella sua città natale e, per un breve periodo, come Habib-Allah Izadkhasti, a Mashhad mentre era in pellegrinaggio al santuario dell'Imam Reza. Il padre, pasticcere, era morto quando lui aveva circa dodici o tredici anni. Sua madre era piuttosto giovane e aveva difficoltà a mantenere i suoi figli. In questo periodo egli lasciò la casa e andò in Mazandaran, dove fece la conoscenza di un gruppo di dervisci khaksar e alla fine si unì al loro ordine, di cui ha sempre fatto parte. Vestendosi da mendicante, si guadagnava da vivere recitando poesie in lode degli Imam nei bazar di tutto l'Iran. Alla fine, si ritrovò a Qom dove divenne l'allievo (*morid*) di un uomo particolarmente dotto e santo. Tornato a Shiraz all'età di venticinque anni si sposò; l'esigenza di una vita più stabile e di un reddito più sicuro lo spinse a diventare l'allievo di un *morshed* con il quale studiò per due anni. Ali Sanakhan narrava le storie dello *Shāh-nāmeh* la mattina al Caffè *Chahar Fasl*, in una strada laterale che porta al bazar di Shiraz. Nel pomeriggio si esibiva regolarmente con le storie del *Borzu-nāmeh* al *Karamat*. Una gamba rotta costrinse il *morshed* a un periodo di convalescenza durante il quale il *Karamat* rimase senza contastorie fino all'arrivo di Habib-Allah Izadkhasti. Poco dopo che questi lasciò Shiraz, a Sanakhan fu chiesto di tornare al *Karamat*, dove si esibiva di pomeriggio. Durante le sue esibizioni, tra il pubblico vi era sempre un piccolo gruppo di uomini che venivano ad ascoltarlo. Egli dipendeva anche da uno stipendio governativo di 450 *toman* al mese negli anni Settanta, che la sede del Ministero delle arti e della cultura di Shiraz pagava anche a un altro narratore di nome Asghar Afrasiyabi. Per questa ragione, i due narratori si esibivano anche ogni sera nella casa della cultura del Ministero (*khāneh-e farhang*), nel sud di Shiraz, con un caffè annesso, con brevi performance di quindici o venti minuti davanti a un piccolo pubblico misto di impiegati della casa di cultura e lavoratori della zona. Qui Sanakhan raccontava storie tratte dal *Jahangir-nāmeh*. Conosceva anche bene la storia di *Hossein-e Kord*, ma non la raccontava perché il pubblico non la conosceva. Egli recitava, sebbene di controvoglia, anche *rowzeh*, in quanto parte obbligatoria della performance soprattutto nei giorni religiosi, come *Shab-e qatl* (la vigilia dell'uccisione di Hossein, il decimo di Moharram), *Arbaʾin* (il quarantesimo giorno dopo la morte del terzo Imam), e il compleanno di Fatemeh. Quando era studente, aveva ricevuto il suo materiale dal

suo insegnante sotto forma di *tumār*, che aveva trasmesso ai suoi due studenti, tra cui Asghar Afrasiyabi (Page 1977: 34-39).

Il *naqqāl* Safar-Ali Karimi, con cui Shadi Oliaei (2010: 110-113) ha lavorato, vive a Zanjan. Si esibisce nel caffè di *Kārvānsarāy-e sangi* una volta al giorno, alle ore 21, quattro giorni alla settimana. Oltre ai soldi che il pubblico gli dava, il caffè gli pagava uno stipendio che gli permetteva di integrare la pensione che riceveva dopo aver lavorato in un'azienda. Karimi, infatti, divenne un narratore mentre ancora lavorava in un'impresa. Iniziò, però, anche lui, la sua carriera di narratore come *rowzeh-khān*, poiché ascoltava fin dall'infanzia le storie dei martiri sciiti, che ha poi raccolto in un libro prima di impararle.

Morshed Mojtaba Hassan Beigi, uno dei migliori *naqqāl* della nuova generazione, ha iniziato, come Morshed Torabi, con il *taʿzieh-khāni* prima di dedicarsi al *naqqāli*. Egli continua a dedicarsi professionalmente anche al *taʿzieh*, al *pardeh-khāni* e al *rowzeh-khāni*:

> Io ho imparato il *naqqāli* nel suo stile tradizionale e nella maniera originale, cioè in modo orale e "da petto a petto" (*sineh be sineh*), maestro-alunno, e non in modo accademico e lo sto trasmettendo ai miei studenti allo stesso modo. […] In maniera completamente tradizionale, all'età di sei anni, entrai nelle arti rituali-tradizionali (*honarhā-ye āyni-sonnati*) e iniziai con il *taʿzieh* e *shabih-khāni* e continuo ancora con il *taʿzieh-khāni*. Penso di aver conosciuto il *naqqāli* quando avevo circa quindici anni. Il *taʿzieh-khāni* e il *naqqāli* sono della stessa famiglia, in Iran consideriamo il *naqqāli* come la madre del *taʿzieh*. Cioè, il *taʿzieh* deriva dal *naqqāli*. Anche il *pardeh-khāni*, lo *Shāh-nāmeh-khāni* e il *bar-khāni* derivano dal *naqqāli*. […] Qualunque cosa in cui è presente il verbo "dire" o "raccontare" (*khandan*) si tratta di un sottoinsieme del *naqqāli*. Narrazioni, storie e racconti materni, che venivano raccontati ai bambini durante la notte, sono tutte sottocategorie del *naqqāli*.
> Io ho iniziato con il *taʿzieh-khāni*, poiché il rapporto fra il *taʿzieh* e *naqqāli* è come quello tra due fratelli o meglio come quello tra figlio e madre. Hanno elementi molto simili l'uno con l'altro. Cioè, i nostri nonni hanno fatto *naqqāli* e ci siamo interessati anche noi e siamo andati da un maestro professionista e abbiamo iniziato a lavorare e ad apprendere; un maestro di nome Morshed Vali-Allah Torabi Sefidabi insieme a Morshed Saedi, erano due persone che hanno mantenuto vivo il *naqqāli* dopo la Rivoluzione in Iran. Io ho studiato con Morshed Saedi ed ero il suo studente. [Intervista gennaio 2020].

In generale dedicarsi alla narrazione professionale era, e rimane ancora oggi, una questione di preferenza personale. Il *naqqāli*, infatti, non è una professione ereditaria, non bisogna necessariamente proveniva da una famiglia di contastorie o di artisti tradizionali. Ciò che conta per diventare un narratore non è il legame familiare, quanto piuttosto quello tra studente e maestro. Di solito, coloro che decidono di intraprendere questa professione, hanno avuto in

precedenza altre esperienze teatrale e di intrattenimento, come il *taʿzieh-khāni* e il *rowzeh-khāni*. Le divisioni interne tra gli intrattenitori popolari erano e restano quindi relativamente flessibili. Ogni genere performativo tradizionale è costantemente influenzato dagli altri. Questo sincretismo tecnico è già evidente a partire dal periodo safavide con l'istituzionalizzazione di queste arti rituali-tradizionali. Come vedremo, Morshed Hassan Beigi utilizza nelle sue esibizioni di *naqqāli* alcune tecniche del *taʿzieh-khāni*, come il *goriz* (deviazione).

Molti dei *naqqāl* si univano già da piccoli, spesso a causa di problemi familiari ed economici, a gruppi di dervisci dove apprendevano alcune tecniche delle arti di intrattenimento. Oggi le nuove generazioni che decidono di seguire un maestro *naqqāl* sono perlopiù formate da studenti universitari che seguono corsi di arti performative, dal cinema al teatro. Per esempio, la *naqqāl* Gordafarid, di cui parleremo a breve, era una studentessa di museologia all'Università *Mirās farhangi* di Teheran, quando chiese a un suo professore di metterla in contatto con un *morshed* e questi le presentò il Vali-Allah Torabi.

Oggi, ci sono due gruppi di *naqqāl* ancora in attività: i professionisti e gli stagionali. I primi, come Morshed Mojtaba Hassan Beigi, sono oggi pochissimi e si guadagnano da vivere sia con il *naqqāli* che con altri generi teatrali tradizionali. Al contrario, come già nel corso del XIX secolo, gli stagionali hanno altre occupazioni principali. I *naqqāl* professionisti sono perlopiù invitati in cerimonie ufficiali sponsorizzate da comuni o istituti governativi, come le celebrazioni del Capodanno persiano, (Nowruz), Tirgan, Mehregan, Yalda, Moharam. Per esempio, nel 2021 Morshed Mohsen Mirza Ali, direttore dell'Ufficio per il *taʿzieh* e le arti rituali dell'Ufficio artistico (*Daftar-e taʿzieh va honarhā-ye āyini-e Howzeh honari*) di Teheran, si è esibito durante le cerimonie pubbliche del Capodanno nella capitale. Scopo del *naqqāli* è per il *morshed* «to preserve and promote Persian literature, especially the Shahnameh»[145].

I *naqqāl* stagionali si esibiscono, invece, perlopiù in cerimonie regionali, feste di matrimonio o cerimonie di lutto. Come i primi, sono stati invitati al Festival del teatro rituale-tradizionale iraniano (*Jashnvāreh-ye honarhā-ye āyini sonnati*) fin dall'inizio della sua istituzione nel 1989.

Tra i *naqqāl* ancora in attività oggi troviamo[146]:

---

[145] https://www.tehrantimes.com/news/447580/Naqqali-perfect-medium-to-present-Shahnameh-stories-performer (ultimo accesso 08/01/2022).

[146] La maggior parte di questi narratori ha una pagina Instagram e/o Telegram volte a pubblicizzare le loro attività. Venetis (2018) ha lavorato, all'interno del *Leiden Persian Epic Cycle Project*, tra il 2006 e il 2008 con due *Shāh-nāmeh-khān*: nel Khorasan con Mohammad Yeganeh, che accompagna le sue performance con il suono del *tar* (liuto); nel Firuzkuh, nel villaggio Iftar, con Nuri, un narratore non professionista, che si esibisce raramente, solo in occasione di commemorazioni religiose della comunità e di riunioni familiari. Il repertorio di Nuri comprende sia il ciclo *Haidari*, ovvero le storie su Ali, che le storie dello *Shāh-nāmeh*. Egli non possiede un *tumār*, ma legge

- Teheran: Morshed Ahmadi, Morshed Zabiholla Bahari, Morshed Varmazyar, Morshed Abol Hassan Mirza Ali, Amir Sadeqi, Saqi Aqili, Morshed Mohsen Mirza Ali, Morshed Mojtaba Hassan Beigi, Reza Alikhani e Davud Moinikia. Alcuni di questi performer, come Morshed Mohsen Mirza Ali, si fanno accompagnare nelle loro esibizioni dal suono del *tombak* (tamburo a calice) suonato da Morshed Alinari;
- Hamedan: Morshed Chayani, Seyyed Hosein Havaji, Naghi Sabagh Hamedani;
- Zanjan: Safar-Ali Karimi, con cui Oliaei (2010) ha lavorato durante la sua ricerca sul campo nel 2002;
- Beluchistan: Musa Zangshahi;
- Semnan: Amir Hossein Nobakht;
- Azerbaijan iraniano: Asheq Mohammad Hossein Dehqan;
- Golestan: Mohammad Moradof e Ali Asqar Aslani;
- Gilan: Safar Afsari e Naser Vahdati;
- Mazandaran: Nezam Shekarchian;
- Khorasan: Jaber Zare.

Come si è visto, storicamente il *naqqāli* è un'arte esclusivamente maschile, tuttavia, da diversi anni anche le donne hanno iniziato a intraprendere questa professione. Secondo l'ultimo rapporto periodico presentato all'UNESCO (2019) dei trecento *naqqāl* in attività in tutto il paese, centottanta sono donne[147]. La prima interprete femminile[148] (come recita in maniera reboante il suo sito web)[149] è Fatemeh Habibizad, nata nel 1976. Studentessa di museologia, ha studiato per diversi anni l'arte del *naqqāli* con famosi maestri, in particolare con Morshed Vali-Allah Torabi. Il suo nome d'arte Gordafarid è quello di un noto personaggio femminile dello

da un testo anonimo dello *Shāh-nāmeh* pubblicato tra gli anni Cinquanta e Settanta. La tradizione dello *Shāh-nāmeh-khāni* è ancora viva, come si è visto, tra le tribù bakhtiari (Khosronejad 2006).

147 https://ich.unesco.org/en/state/iran-islamic-republic-of-IR?info=periodic-reporting#usl-0563-2020 (ultimo accesso 09/01/2022).

148 Molti celebri *morshed*, come Torabi e Maddahi, ricordano una narratrice di nome Belqeis attiva dal secondo periodo pahlavi. La donna era una *maʿrekeh-gir* che si esibiva per strada nel quartiere Shush di Teheran, in particolare vicino alla fermata del treno che collegava la città di Rey, a sud di Teheran, al palazzo di Niavaran, all'estremo nord, ai piedi delle montagne. Secondo Gordafarid (rivista *Kārgozārān* n. 534), Belqeis, definita "morshed", legava il suo chador intorno alle spalle e recitava storie nel genere chiamato *vāguyeh* (ripetizioni di storie già sentite) in cambio di soldi. Era ipovedente e trascorse la sua vita a narrare, recitando anche dopo la Rivoluzione *maddiheh-khāni*, episodi della vita e miracoli degli Imam e dei santi sciiti in versione epica. Si dice che fosse la madre della nota cantate Susan.

149 https://gordafarid.net/. Si veda anche la sua pagina Instagram: https://www.instagram.com/gordafaridnet/ (ultimo accesso 08/01/2022).

Shāh-nāmeh di Ferdowsi: la guerriera Gordafarid che, travestita da uomo, sfida Sohrab quando questi attaccala Fortezza Bianca (*dej-e sepīd*). Ella, specializzata esclusivamente nella narrazione dello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi, ha iniziato la sua attività professionale, dopo gli anni di apprendimento, nel 1998. Come recita il suo sito web:

> Gordafarid has continued her research by the meticulous collection of narratives from all over Iran. As well, she has patiently followed the footsteps of old masters of this ancient dramatic art. Gordafarid has come a long way in challenging conventional social norms that consider *naqqali* as being an art form performed only by men and only for men in public places such as neighborhood teahouses. Her perseverance and determination bore fruit when Morshed Torabi, the most famous *naqqal* in Iran, prized her with his own cane in recognition of her achievements. Gordafarid has incorporated different styles of *naqqali* into a seamless and unique narrative style that is all her own[150].

Sebbene abbia affrontato una serie di difficoltà nell'esercizio della sua professione (non possiede il titolo di *morshed*), ella è ben conosciuta in Iran e negli Stati Uniti dove attualmente risiede. Si occupa altresì della formazione di giovani *naqqāl*, sia uomini che donne, attraverso una serie di workshop e corsi presso scuole, università e musei negli Stati Uniti. Attualmente insegna lingua persiana e storia antica dell'Iran al Dipartimento di studi persiani dell'University of California, Los Angeles (UCLA), città in cui risiede una delle comunità iraniane più grandi degli Stati Uniti. Gordafarid enfatizza nei suoi canali e siti web il fatto che il suo nome è menzionato nella scheda del *naqqāli* nella Lista dei beni immateriali dell'UNESCO. Il regista Hadi Afarideh ha realizzato un documentario sulla sua figura dal titolo *Naghl-e Gordafarid*/*The Story of Gordafarid* (1387/2008).[151] Qui è possibile osservare lo stretto rapporto della performer con il suo maestro, Morshed Torabi. Attraverso la storia di Gordafarid, per mezzo dei dialoghi tra i *naqqāl*, il documentario critica l'(in)visibilità delle donne nello spazio pubblico e le pratiche di dominio maschile mantenute e riprodotte ancora oggi in Iran. Come nella storia dell'eroina Gordafarid cantata da Ferdowsi, la *naqqāl* deve combattere contro un mondo di uomini per poter realizzare ciò che desidera. L'unico modo per farlo è diventare "uomo" e comportarsi come tale: essere forte e indomita, proprio come l'eroina Gordafarid. Il

[150] *Ibidem*.

[151] Il documentario è disponibile su YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=pSrZ-Jmx7Qw (ultimo accesso 08/01/2022). La Press TV, una rete televisiva in lingua inglese proprietà della IRIB (Islamic Republic of Iran Broadcasting), in un suo servizio sull'arte di narrazione dedica spazio, non solo a Morshed Torabi, ma anche a Gordafarid: https://www.youtube.com/watch?v=o5O1MSbQuKk&list=PLEDA4632B7707E10E&index=3 (ultimo accesso 08/01/2022). Per altri video sulle sue performance e interviste si veda il seguente canale YouTube: https://www.youtube.com/c/GordafaridNet (ultimo accesso 08/01/2022).

documentario mostra il rapporto fortemente gerarchico tra uomini e donne: per esempio, nel discorso tenuto da Morshed Mohammad Maddahi, noto *pardeh-khān*, Fatemeh Habibizad è seduta sotto le sue ginocchia. Nella maggior parte degli spazi pubblici non si vedono donne: per esempio, nella scena del caffè, l'unica donna presente è Habibizad, oggetto di sguardi giudicanti da parte degli avventori maschi. Nonostante le buone abilità di combattimento di Gordafarid e, parallelamente, la motivazione e la capacità di recitazione di Habibizad, entrambe le donne vengono sconfitte dal potere maschile: la prima è sconfitta da Sohrab, la seconda dall'autorità patriarcale. Per questa ragione la *naqqāl* vive oggi negli Stati Uniti dove continua a esibirsi in persiano[152]. Nelle sue esibizioni di *naqqāli*, tratte solo dall'opera ferdowsiana, e nelle interviste rilasciate, Gordafarid celebra l'antichità dell'arte di narrazione, di cui si fa erede e testimone, e i valori culturali dell'antico Iran, espressi nelle storie epiche. La performer identifica, infatti, il *naqqāli* con lo *Shāh-nāmeh*, occultando quella dimensione islamica di cui questa forma teatrale è storicamente intrisa. Questa retorica e poetica del *naqqāli*, quale testimone superstite del prestigioso passato iraniano, è parte di un'ideologica messa in valore di alcuni elementi della storia iraniana (impero persiano, zoroastrismo, eroicità *fotovvat*, ecc.), che ne esclude invece altri (mistica islamica, storie di contenuto religioso, ecc.), propria di alcuni membri delle comunità diasporiche, come quella di Los Angeles[153]. È significativo che la *naqqāl* non inizia le sue esibizioni con la *basmala*, né le conclude con il *rowzeh*, come avviene ancora oggi in Iran. Il pubblico a cui Gordafarid si rivolge è quello secolarizzato della diaspora (Gholami 2015, spec. 157-184).

Allo stesso modo, restando nel continente americano, a Toronto il piccolo gruppo del *Naqqali Centre* del Simorgh Way, attorno alle figure di Saqi Aqili, con il nome d'arte Neda-afarid, e del figlio Ali Farhadipur, si promette di preservare e promuovere la "saggezza iraniana, la cultura, il *naqqāli* (rappresentazione di storie iraniane) e la recitazione dello *Shāh-nāmeh*"[154].

---

[152] Nel maggio 2018 Gordafarid, si è esibita con "La storia di Rostam e Sohrab" davanti ad alcune opere di pittura da caffè della mostra "In the Field of Empty Days: The Intersection of Past and Present in Iranian Art", tenutasi al Los Angeles County Museum of Art: https://www.youtube.com/watch?v=2JWcGUrP73s; https://gordafarid.net/portfolios/lacma/ (ultimo accesso 08/01/2022). Ella si è esibita anche per la *Fahrang Foundation* per la celebrazione di Shab-e yalda negli anni 2017-2019 alla Schoenberg Hall dell'UCLA: https://farhang.org/shab-e-yalda/6th-annual-celebration-of-shab-e-yalda;
https://gordafarid.net/portfolios/farhang-foundation/ (ultimo accesso 08/01/2022).

[153] Sulla produzione di cultura di massa tra gli iraniani di Los Angeles (*Irangeles*) si vedano i lavori di Hamid Naficy (1993a; 1993b; 1998).

[154] https://www.facebook.com/SimorghWay/; si veda anche https://naqqalicentre.blogspot.com/?fbclid=IwAR3xQoW50ldXpMuoIcWdoO2OYmg9cU80Y_xG_w89f0oD9AT1A-iNLstYEro; https://www.instagram.com/naqqalicentre/; https://morshedsaghiaghili.blogspot.com/ (ultimo accesso 11/01/2022).

La *naqqāl* Saqi Aqili, la quale si definisce "morshed" e ha anche recitato in spettacoli teatrali, serie TV e film, si è esibita in decine di festival sia in Iran che all'estero, anche in lingua inglese. Si occupa anche della formazione di giovani contastorie, tra cui Azita Mohajeri. Lavora insieme al figlio Ali Farhadipur (nome d'arte Arash), formatosi nell'arte del *naqqāli* da oltre quindici anni. Arash ha lavorato anche come drammaturgo, assistente di regia e attore; ha conseguito un master in regia teatrale dall'Università Tarbiat Modares di Teheran e un altro in studi cinematografici dalla Carleton University di Ottawa. Madre e figlio si esibiscono spesso insieme, interpretando differenti personaggi durante la performance. Ciò è un elemento di innovazione, in quando tradizionalmente un solo contastorie è sulla scena. Lavorando insieme hanno fatto conosce al pubblico iraniano residente all'estero, ma anche ai non iraniani, l'arte di narrazione in numerosi festival, tra cui il Tirgan Festival di Toronto[155] per il Nowruz del 2018. La presentazione della loro esibizione al festival è ammantata di quella retorica arcaista, che molto sarebbe piaciuta ai Pahlavi: "Nowruz, the Persian New Year festival is celebrated in 11 countries. Not many know who has started celebrating Nowrooz and when or why. Ferdowsi's Shahnameh, the epic book of kings, is the only book that dates Nowrooz back to the time of Jamshid the Pishdaadi king who ruled in Iran about 5000 years ago. It is so important for Iranians to celebrate Nowruz gloriously and get together, as well as knowing about its origin, meaning and social-cultural values"[156].

Tornando all'Iran, diverse sono le giovani donne che sono entrate nel mondo del *naqqāli* e si esibiscono nel Paese, tra queste la già menzionata Bahareh Jahandust, Parisa Simin Mehr, Fahimeh Barutchi, Fatemeh Heidarifar, Shirin Emami e Kimia Yagubi. Va detto che la partecipazione attiva delle donne all'arte del *naqqāli* è interpretata oggi da alcuni *morshed* uomini entro gli schemi di genere tipici della Repubblica islamica, in cui si sottolinea delle donne il ruolo di madre. Così afferma Morshed Mirza Ali: «Queste ragazze saranno madri in futuro e quanto è bello che le madri sappiano narrare meravigliosamente le storie. E ora, le donne sono brillanti e brillano bene nel *naqqāli*, e ne sono così felice. Hanno la loro parte nella formazione dei bambini e hanno la loro parte nell'arte del *naqqāli*».[157]

[155] Il Tigran Festival organizza importanti eventi in corrispondenza delle più significative feste del calendario solare persiano: Nowruz, Tirgan e Yalda, si veda https://tirgan.ca/ (ultimo accesso 11/01/2022). Ai festival si esibisce di solito anche Gordafarid.

[156] https://tirgan.ca/b/nowruz2018/event/naqqali-neda-afarid/ (ultimo accesso 11/01/2022).

[157] https://www.tehrantimes.com/news/447580/Naqqali-perfect-medium-to-present-Shahnameh-stories-performer (ultimo accesso 08/01/2022).

1.2 “Il *naqqāli* è un oceano che non tutti possono attraversare a remi”: la formazione dei contastorie

Non esiste oggi un sistema di formazione formale per i contastorie (Mahjub 1971: 48; Page 1979: 198). Se qualcuno desidera diventare uno di loro, prima deve cercare un degno maestro (*ostād*), ai cui spettacoli assiste per lungo tempo. Durante la formazione lo studente (*shāgerd*) deve ascoltare le esibizioni dell’insegnante ogni giorno. Un giovane *naqqāl* ascolta molte volte le storie del suo maestro, osservando i suoi movimenti e gesti, la sua interazione con il pubblico, il suo talento nell’improvvisazione, la sua capacità di creare un climax narrativo, di divagare e di rende complessa e articolare la storia inserendo altre sottotrame e, infine, di condurre il racconto a un finale altamente drammatico da coinvolgere emotivamente il pubblico. Ciò rappresenta una parte fondamentale del processo di apprendimento, nel corso del quale lo studente raccoglie storie, osserva le abilità declamatorie del *morshed* e impara a memoria le poesie classiche, che costituiscono le aperture della performance. Morshed Torabi descrive la sua formazione di un anno intero con il maestro Ruhollah Showqi come segue:

> Ogni volta, seduto di fronte a me che avevo quasi vent’anni, mi raccontava trasmettendomi tutte le storie tratte da *Il Libro dei Re*. Non ero ancora sposato e da lui andavo, come già ho detto, ogni sera e lui in quell’ora, a tu per tu con me, mi insegnava oralmente tutto il ciclo della epica di Ferdowsì. Imparai a memoria tutto. Poco dopo aver terminato l’apprendimento orale, arrivò il momento della mia prima recita. Accadde in un piccolo *kafè*, al sud di Teheran, dove per poca gente eseguivo il mio primo spettacolo di *naghalì* che quasi durò un’ora. Poi arrivò la seconda sera e poi la terza... Pian piano ho preso quota e quindi sono diventato sempre più esperto, sicuro di me. [Panahi Nejad: 2015]

Come descritto da Kashefi nel suo volume *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni* di epoca timuride, la formazione, basata sullo stretto rapporto tra maestro e allievo, prevede il trasferimento di competenze tecnico-artistiche, di sapere storico-letterario-culturale, di metodi delle arti marziali, insieme a una formazione spirituale e mistica. Il narratore tenuto in considerazione è, infatti, colui che, oltre a conoscere la vita degli eroi e degli *ʿayyār*, deve saper usare bene il bastone, padroneggiare gli elementi della lotta libera e dello sport tradizionale, facendone mostra durante l’esibizione nelle scene di battaglie. Come afferma Morshed Hassan Beigi:

> Uno dei modi per imparare il *naqqāli* è prestare attenzione ai movimenti di coloro che sono nella *zurkhāneh* e seguirne i movimenti. Questo è un punto molto importante. Di solito si tratta di arti che sono tutte interconnesse. Ad esempio, puoi vedere un segno (dello sport) delle *zurkhāneh* o del

taʿzieh in un narratore. In effetti, nel *naqqāli* puoi vedere chiaramente *taʿzieh*, *pardeh-khāni*, *Shāh-nāmeh-khāni* e movimenti da *zurkhāneh*. [Intervista, gennaio 2020]

I *naqqāl*, pertanto, devono allenare il proprio corpo e imparare i movimenti e i gesti dallo *zurkhāneh*, ragione per la quale Torabi andò per due anni, ogni sera, a frequentare le "case di forza".

Dopo qualche tempo, dalla fase di osservazione delle esibizioni del maestro si passa, secondo un meccanismo di apprendimento tipico del sapere orale, a quella della ripetizione. A una fase passiva, in cui l'allievo ascolta e osserva il maestro, segue una attiva, in cui gli viene chiesto di recitare storie davanti al suo maestro e agli altri studenti (se ve ne sono). Il maestro controlla la sua voce, l'intonazione, la fraseologia o la strutturazione delle storie e il suo tempo di recitazione dei versi. Il *morshed* osserva anche i movimenti e i gesti dell'allievo. Ciò che è importante sottolineare è che la trasmissione del sapere avviene oralmente, sebbene con il supporto del *tumār*, e fisicamente, nell'espressione di Morshed Mojtaba Hassan Beigi "da petto a petto" (*sineh be sineh*), all'interno dell'intimo rapporto tra maestro e lo studente. È evidente che nel processo di memorizzazione orale c'è una importante componente somatica. È pertanto, necessario, nella fase di formazione, conciliare la memoria della parola con quella del corpo. Il processo di formazione di un narratore è pertanto simili all'apprendistato artigianale, volto a sedimentare, per dirla con Giulio Angioni (1986), "un sapere della mano". Il processo di apprendimento tiene conto di ciò che Marcel Mauss (1934) ha definito "imitazione prestigiosa", ovvero l'imitazione da parte degli allievi non solo dell'uso dell'apparato fonatorio, ma anche dei gesti, andature, portamenti e movimenti dei *morshed*, ovvero di "tecniche del corpo", intese come "atti tradizionali efficaci". Gli apprendisti, dunque, apprendono a "comportarsi col corpo" mediante la riproposizione di espressioni somatiche tradizionalmente codificate. Questo apprendimento costituisce un vero e proprio *habitus*, secondo la definizione data da Pierre Bourdieu (1972) nella sua teoria prassiologica. La conoscenza è pratica agita: essa procede mediante l'incorporazione di sapere. Si tratta, secondo Bourdieu (1997: 187-234), di una "connaissance par corps" o, con le parole di Donna Haraway (1988: 583), di "embodied knowledge". L'allievo è incoraggiato a *incorporare* (*embodiment*, cfr. Csordas 1990; 1999) la parola. Voce, gesto e movimento sono dunque elementi della performance che vanno memorizzati congiuntamente (Ong 1986 [1982]: 100]. Un narratore degno di stima è, infatti, colui che possiede qualità sceniche, ovvero una bella e potente voce, si sa muovere nel palco, i suoi gesti attirano l'attenzione del pubblico, spesso distratto, suscitando in esso una reazione agli eventi narrati.

Habib-Allah Izadkhasti, per esempio, ogni sera per più di un anno andò dal suo maestro per imparare lo *Shāh-nāmeh*, memorizzando (*hefz kardan*) l'opera di Ferdowsi in modo da poterla recitare per il suo insegnante. Ogni giorno gli veniva data una sezione che doveva padroneggiare entro la lezione successiva. Copiava e imparava il *tumār* del suo insegnante. Fino al 1975, non aveva mai avuto un suo allievo, rammaricandosi del fatto che i giovani non sono più interessati a tale professione (Page 1977: 30-34). La formazione di Ali Sanakhan, durata due anni, è molto simile: copiare il *tumār* del maestro, imparare e memorizzare le storie e recitarle all'insegnante.

Quando l'allievo ha sufficientemente padroneggiato il mestiere, viene introdotto in uno dei caffè in cui il maestro lavora. Alla fine del periodo di formazione, Ali Sanakhan, però, non si sentiva ancora pronto (*pokhteh*, letteralmente: "cotto") per esibirsi da solo. Il maestro lo mandò, quindi, a sostituirlo occasionalmente in un caffè fino a quando non si sentì preparato. Mentre Sanakhan sentiva il bisogno di un periodo di transizione tra l'essere studente e l'essere performer, Izadkhasti, al contrario, era pronto a lavorare da solo subito dopo aver terminato il suo periodo di formazione (Page 1977: 37).

Ciò che è importante sottolineare è che un *morshed* non accetta chiunque gli chieda di diventare suo allievo. Solo coloro che mostrano una giusta attitudine vengono presi come discepoli. Nelle parole di Morshed Hassan Beigi:

> Ho già addestrato molti studenti e ho formato circa dieci o dodici studenti che ora stanno lavorando. Per la loro età sono considerati esempi nel Paese. Non accetto chiunque come studente, solo coloro che hanno la capacità di farlo, perché, riguardo al *naqqāli*, crediamo che non tutti possano fare *naqqāli*. Il *naqqāli* è un oceano che non tutti possono attraversare a remi fino alla fine e non è il lavoro di chiunque.
>
> Come ho detto prima, tutta questa trasmissione (di sapere) funziona da maestro ad alunno; è un trasferimento da petto a petto, ciò significa che non è accademico. Ad esempio, alcuni dei miei studenti erano studenti di teatro ma il *naqqāli* non si trova da nessuna parte e nessuno può insegnare tranne il *naqqāl* stesso. Ora abbiamo persone a livello nazionale come il dott. Fath Ali Beigi, il dott. Nasser Bakht, il dott. Salehpur e il dott. Ardalan che conoscono tutte le basi del *naqqāli* ma non riescono a trasmetterlo, perché? Perché non sono *naqqāl* stessi, ma conoscono accademicamente il *naqqāli* meglio di noi, sanno spiegare i suoi simboli e tutte le questioni ad esso correlate, ma non hanno la capacità di eseguirlo o trasmetterlo agli altri. Cose che noi possiamo spiegare del *naqqāli* in modo tradizionale coloro che hanno lavorato accademicamente non possono farlo. Questa trasmissione deve avvenire solo da petto a petto. [Intervista, gennaio 2020]

Uno studente diventa un narratore solo quando il maestro gli dà il suo bastone, autorizzandolo a insegnare il *naqqāli*. Nel documentario su Gordafarid, quando Morshed Torabi dà alla donna il suo bastone, che lei in segno di rispetto e devozione bacia, significa che l'accetta a far parte della cerchia dei narratori[158]. Come ricorda Morshed Hassan Beigi:

> Non tutti i *naqqāl* sono *morshed*. *Morshed* è il titolo che viene assegnato ad alcuni *naqqāl*. Un *naqqāl* deve raggiungere quel livello. Non tutti coloro che sono *naqqāl* sono una guida. Nel *naqqāli*, questa posizione è assegnata ai *naqqāl* dai *morshed* e maestri. Ad esempio, quando il mio insegnante capisce quando ho un mio stile in termini di conoscenza letteraria, capacità performative e artistiche, quando ho la capacità di improvvisare e nel complesso sono diventato un buon *naqqāl*, sono una persona del popolo e presto attenzione alle questioni sociali (ora le questioni religiose hanno poco a che fare con il *naqqāli*), alla fine, il titolo di *morshed* mi viene assegnato con il riconoscimento dei maestri. Insomma, quando si vede che ho raggiunto quella posizione degna di essere un *morshed*, il maestro mi dà questo titolo. È come un certificato che un insegnante dà al suo studente. Ma sfortunatamente, il metodo di insegnamento maestro-allievo oggi è praticato molto raramente a causa del cyberspazio, dove il mio lavoro viene copiato e altri imitano esattamente la mia esibizione. [Intervista, gennaio 2020]

Inoltre, il narratore può nel corso della sua esperienza lavorativa inserire elementi e tecniche nuove nelle sue performance, attraverso il confronto con altri professionisti e all'osservazione attenta delle esibizioni di altri *naqqāl*. Morshed Torabi racconta che durante i suoi viaggi andava a trovare il *naqqāl* della città che visitava per scambiare opinioni e confrontare i *tumār* (Oliaei 2010: 105).

Per le diverse ragioni già discusse, oggi, tuttavia, i pochi contastorie professionisti, ora perlopiù anziani, non hanno molti studenti al loro seguito. Il metodo tradizionale di trasmissione del sapere del *naqqāli* da un maestro a un allievo, "petto a petto", in maniera principalmente orale – non si limita certo ai *tumār* e al materiale narrativo in essi contenuti – sta scomparendo.

[158] Oliaei (2010: 99) descrive un rito di iniziazione alla professione, praticato nel passato, di cui, tuttavia, non ho trovato prove sia storiche che etnografiche. Secondo la studiosa, il maestro del novizio organizza una cerimonia in presenza di altri *morshed* che attestano la competenza dell'allievo e gli conferiscono il titolo di *naqqāl*. L'apprendista cammina intorno alla sala principale del caffè (da sinistra) baciando le mani dei *morshed* e poi passa un foulard di seta intorno al collo del suo maestro. Successivamente si siede di fronte a lui, con le ginocchia premute contro quelle del maestro, che gli dà l'ultimo consiglio prima di intraprendere la professione. Il rituale è seguito da una sessione di narrazione del maestro, il quale successivamente passa il bastone al suo allievo, che continua al suo posto. Se il maestro apprezza la performance, l'allievo, divenuto un narratore a pieno titolo, lo sostituisce permanentemente nel caffè dove si esibiva fino a quel momento.

2. Il repertorio narrativo

2.1. Lo *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi

Il termine *naqqāli*, che compare a partire dal periodo safavide, deriva dal verbo *naqala* "trasmettere". I contastorie sono, pertanto, coloro che trasmettono la sapienza e i valori della tradizione persiana attraverso le narrazioni eroiche e religiose, derivanti dai poemi epici e dai romanzi popolari. L'immagine del contastorie quale trasmettitore, tuttavia, precede il periodo safavide: il romanzo popolare *Samak-e ʿayyār*, originariamente trasmesso oralmente nell'ambiente dei contastorie professionisti e successivamente trascritto intorno al XII secolo, usa il verbo *naql kardan* "trasmettere" per indicare l'azione del narratore (Khanlari 1338-244/1959-1967, vol. 1: 106, 123, 126). Nel *Romanzo di Darab* (*Dārāb-nāmeh*), composto nello stesso secolo da Abu Taher b. Hasan b. Ali b. Musa al-Tarsusi, questi si definisce appunto come uno dei "trasmettitori di tradizioni" (*nāqelān-e āsār*) (Safa 1344-1346/1965-1967, vol. 1: 3; cfr. Page 1977: 16). L'appellativo "trasmettitore di tradizioni" (*nāqel-e āsār*) è piuttosto comune nelle formule introduttive dei romanzi popolari, come in quella di un *chapbook* della storia di *Hossein-e Kord* della fine degli anni Cinquanta: "I narratori di racconti e i trasmettitori di tradizioni e i pappagalli[159] che rompono lo zucchero e parlano con dolcezza [. . .] hanno narrato in questo modo che…" (*ammā rāviyān-e akhbār va nāqelān-e āsār va tutiyān-e shekarshekan shirin goftār* [. . .] *bedin gune revāyat namude'and ke*…; Marzolph 1999: 287).

Queste narrazioni sono state trasmesse in forma sia orale che scritta. Il rapporto tra le due forme è piuttosto articolato, in quanto l'una influenza l'altra e viceversa. I contastorie hanno nel corso dei secoli narrato rielaborazioni di opere classiche reinterpretandole per il loro pubblico, quello aristocratico e quello popolare. Anche oggi i narratori adattano le complesse storie della tradizione persiana, perlopiù tratte dallo *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi, al gusto popolare. Le loro narrazioni sono, dunque, commenti popolari in forma narrativa alle opere classiche persiane. Come si è visto le arti di narrazione popolare – non solo il *naqqāli*, ma anche lo *Shāh-nāmeh-khāni*, il *rowzeh-khāni*, il *parde-khāni*, il *sokhanvari*, ecc. – continuano ad avere,

[159] I pappagalli richiamano nella tradizione narrativa persiana la raccolta di storie divertenti, intitolata *Chehel tuti* (Quaranta (storie di) pappagalli), sulla moglie di un mercante e su una coppia di pappagalli, che le fanno compagnia mentre il marito è via per affari. Tale opera deriva da raccolte più antiche chiamate *Tuti-nāmeh* (Libro dei pappagalli), in origine tratte, sebbene con delle differenze nella trama, dalla storia in sanscrito *Śūka-saptati* (Settanta pappagalli) (Yusofi, "Čehel ṭūṭī", EIr).

nonostante il declino nel XX secolo, un'importante funzione sociale nel promuovere e rafforzare fede e visione del mondo e consolidare relazioni sociali.

L'opera con il quale oggi si identifica il *naqqāli* è lo *Shāh-nāmeh*, soprattutto da quanto nel 1935 Reza Shah decise che i contastorie potevano narrare solo storie tratte dall'opera di Ferdowsi (Esmailbegi Shirazi 1973: 99). L'importanza ideologica assunta da questo capolavoro, inteso come simbolo della civiltà letteraria persiana, è data dal fatto che in essa sono impiegate, laddove possibile, solo parole persiane e si descrive la storia della Persia, i suoi valori culturali e le religioni preislamiche, in particolare lo zoroastrismo (Hanaway 1978: 76-98).

Il poeta Abul-Qasem Ferdowsi nacque intorno all'anno 934 a Tus, una piccola città a nord-est dell'attuale Mashhad nella provincia nord-orientale di Khorasan, dove oggi si può fare visita al suo mausoleo. Egli, appartenente a una famiglia di proprietari terrieri (*dehqān*), ricevette una solida istruzione. All'età di cinquant'anni decide di versificare il *Libro dei re*. Ma cosa si intende con questo titolo?

Torniamo per un momento al componimento sasanide noto come *Khwadāy-nāmag*. Secondo la maggior parte degli studiosi, il *Khwadāy-nāmag* era un compendio in prosa in medio-persiano, compilato attorno al V secolo d.C., probabilmente sotto il sovrano Khosrow I Anushirvan (531-579 d.C.). Secondo Mahmoud Omidsalar (2011: 36-44), più che un libro, bisognerebbe consideralo un genere letterario relativo alle gesta di nobili e sovrani, che le famiglie regnanti patrocinavano per legittimare il loro potere collegandosi agli antichi re ed eroi. Questo/i testo/i in medio-persiano venne/ro tradotto/i in arabo nel VII secolo d.C. (Hämeen-Anttila 2018: 59-130). Tra queste traduzioni in arabo la più celebre fu quella del persiano musulmano Abdullah ebn al-Moqaffa (m. nel 759 ca.). Dopo la conquista musulmana, le famiglie aristocratiche iraniane continuarono a patrocinare questo genere di letteratura epica relativa alle gesta di antichi re ed eroi persiani, chiamandolo in neopersiano *Shāh-nāmeh*. Non mancavano, infatti, traduzioni dell'opera/e anche in neopersiano (Omidsalar 2011: 33-62; Hämeen-Anttila 2018: 131-152). Col tempo, lo *Shāh-nāmeh* divenne un genere di letteratura epica sia in prosa che in poesia in lingua persiana, che combinava le traduzioni arabe e persiane di fonti originariamente medio-persiane. Pertanto, prima di Ferdowsi, tutte le epopee epiche persiane erano conosciute con questo titolo. Tra gli *Shāh-nāmeh* in persiano più noti prima di quello di Ferdowsi vanno menzionato:

- Il *Grande Shāh-nāmeh* di Abu Ali Mohammd ibn Ahmad di Balkh;
- Lo *Shāh-nāmeh* di Abu al-Moayyad di Balkh;
- Lo *Shāh-nāmeh* in prosa di Abu Mansur di Tus.

Quest'ultima versione in prosa dello *Shāh-nāmeh*, datata al 957, fu commissionata da Abu Mansur Mohammad ibn Abd al-Razzaq (m. nel 963), che fece riunire un certo numero di studiosi del suo regno per compilare il libro, il quale, sulla base delle fonti disponibili in medio-persiano, neopersiano e forse arabo, narrava la storia dell'Iran fino alla conquista musulmana. Quest'opera, di cui ci è giunta solo l'introduzione, è quella su cui si basa Ferdowsi per la sua versificazione del *Libro dei re*. Il primo, tuttavia, a intraprendere la versificazione di questa tradizione epica nel X secolo fu Daqiqi, poeta attivo alla corte samanide, che però fu ucciso dopo aver completato solo mille versi.

Su invito di un benevolo visir del sultano ghaznavide Mahmud, Ferdowsi decise di versificare il suo materiale epico, in particolare appunto lo *Shāh-nāmeh* in prosa di Abu Mansur di Tus, dando vita alla sua versione dello *Shāh-nāmeh*. Questo poema epico di oltre 50.000 distici fu terminato nel 1010. Con l'intenzione dedicarlo al sovrano Mahmud, il poeta si recò a Ghazna per consegnare l'opera, dove, tuttavia, non fu ricevuto secondo le sue aspettative. La tradizione leggendaria vuole che il poeta fosse così offeso dall'inadeguatezza della ricompensa ricevuta che la diede immediatamente via. Profondamente deluso, tornò a casa, dove morì nel 1020. Per ironia della sorte, si dice che il sultano abbia poi riconosciuto, ormai troppo tardi, il grande valore del lavoro offertogli[160].

Sebbene il seguente lavoro non riguardi direttamente l'opera ferdowsiana è utile riassumere brevemente il contenuto dell'epopea, che ritroviamo, nonostante alcuni cambianti, anche nel repertorio dei contastorie contemporanei. Ferdowsi inizia la storia dell'Iran con la cosiddetta "età mitica" (circa 2100 versi). Viene presentata la creazione del mondo e dell'uomo secondo la visione cosmogonica e antropogonica sasanide. Qui Kayomars, il primo essere umano e sovrano, come i suoi discendenti, combatte e sottomette i demoni malvagi al fine di creare un ambiente adeguato all'esistenza della specie umana. Il successivo potente sovrano Jamshid cade vittima della sua stessa arroganza e viene sconfitto dal tiranno Zahhak. Ogni giorno, Zahhak deve uccidere due bambini per dare il loro cervello in pasto a due serpenti spuntati dalle sue spalle. Viene sconfitto da Fereidun che lo incatena al monte Damavand. Fereidun divide il suo impero tra i suoi tre figli: Salm, Tur e Iraj. Salm, che governa l'Occidente, e Tur, sovrano dell'Asia centrale e della Cina, formano un'alleanza contro Iraj, il sovrano dell'Iran, e lo uccidono. Inizia così l'inimicizia tra Iran e Turan. La morte di Iraj è vendicata da suo nipote Manuchehr.

[160] Per una critica alle leggende sulla vita di Ferdowsi, che lo descrivono come nazionalista *ante litteram* si veda Omidsalar 2011: 93-110.

Sotto il regno di quest'ultimo si sviluppa la cosiddetta "età degli eroi", identificata come il regno di Keyaniyan, che vede il protagonista Rostam, figlio dell'albino Zal (si veda la sua storia d'amore con Rudabeh), abbandonato dal padre Sam, vassallo del Sistan di Manuchehr (si menzionano anche gli antenati Garshasp e il figlio Nariman). L'eroe sistani è impegnato in una serie di lotte e inganni, storie d'amore e varie cospirazioni. Tra le storie descritte in questa sezione che hanno come protagonista Rostam troviamo: le sette fatiche di Rostam; lo scontro tra Rostam e il figlio Sohrab; Rostam e Akvan Div; Rostam ed Esfandyar. Altre storie sono narrate come quella di Siavosh e Sudabeh, l'amore tra Bijan e Manijeh, le guerre con Afrasiyab, oltre al racconto di Daqiqi della storia di Goshtasp e Arjasp.

L'epopea continua con la sezione "storica", menzionando la dinastia partica e descrivendo la storia di Alessandro Magno e gli eventi dell'impero sasanide fondato da Ardashir I. L'epopea si conclude con il regno di Yazdegerd, l'ultimo sovrano sasanide. Sebbene il comandante di Yazdegerd, Rostam, preveda l'avvicinarsi della fine del regno, rimane fedele al suo sovrano e viene ucciso mentre combatte contro le forze arabe islamiche che conquisteranno la Persia.

Dagli anni Settanta i pochi studiosi occidentali che si sono occupati del *naqqāli* sono stati influenzati dalla cosiddetta teoria dell'oralità (*oral-formulaic theory*) sviluppata nel 1930 per lo studio della poesia epica omerica dal filologo Milman Parry (1971) e proseguita da Albert Lord (1960) (cfr. de Blois 1994: 120-124; Yamamoto 2003: 3–6; Rubanovich 2013; anche Dustkhah 2001). Già William L. Hanaway (1970: 16; 1971a: 60; 1971b: 143-145; 1974: 1-24) aveva mostrato quanto il *naqqāli* abbia giocato un ruolo importante nella genesi del genere dei romanzi popolari. Questo aspetto è stato ulteriormente sviluppato da Olga M. Davidson (1985: 131-142; 1994) nel suo studio sullo *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi. La studiosa ha sostenuto che l'epica fu essenzialmente composta come parte della tradizione orale e che il libro va inteso quale simbolo per «expressing the authority and authenticity of oral poetic traditions that are being performed» (1994: 48, cfr. 169). Davidson ha analizzato quei passaggi dell'opera di Ferdowsi in cui l'autore cita l'autorità di un *dehqān* (nobili di corte), un *mubadeh* (sacerdote zoroastriano) o un *sarāyandagān* (narratore, emissario, cfr. Rubanovich 2013), che nella tradizione iraniana erano accreditati come custodi del passato mitico-eroico, interpretando questi riferimenti come prove dell'uso da parte del poeta di fonti orali e performative (rispetto a quelle testuali), respingendo così la visione prevalente dell'impiego della cronaca medio-persiana mediata dalle traduzioni in neopersiano (Davidson 1985; 1988; 1994, spec. 33-53, 171-81; 1998; 2000, spec. 1-8, 44-58). Dick Davis (1996: 53-56) ha confutando l'influenza letteraria dello *Shāh-nāmeh* e, discutendone la genesi orale, stimolato dalla teoria di Parry e Lord, ha messo in discussione l'uso che Ferdowsi fa dello *Shāh-nāmeh* di Abu Mansur, argomentando

che il poeta persiano, come i cronisti inglesi medievali, quando si riferisce a una tradizione scritta autoriale, come quella di Abu Mansur, fa proprio un *topos* letterario di autenticità e autorevolezza, piuttosto che affermare una verità riguardo alle fonti da lui impiegate (cfr. Davis 1996: 48-52). Le differenze presenti nei vari manoscritti dello *Shāh-nāmeh* vanno lette secondo la Davidson (1988; 1994: 54-72; 2000: 1-8), che attinge al modello di *mouvance* di Paul Zumthor (1972: 64ss.), come prova evidente della performatività dell'opera: essa non sarebbe che il frutto di un continuo processo di esecuzione. Tuttavia, le varianti testuali nei manoscritti dello *Shāh-nāmeh* possono essere ampiamente spiegate in termini paleografici (Omidsalar 2002: 269-77; Id. 2011: 171-180; Khaleqi-Motlaq 1388/2009: 12-13). Inoltre, oltre alla scarsità di prove, la nostra conoscenza dei modelli di trasmissione nella cultura persiana medievale è ulteriormente ostacolata dalla polisemia del verbo persiano *khāndan*, che può essere interpretato come "leggere", "cantare", "recitare" o "studiare" (Rubanovich 2012: 657, n. 21).

I lavori di Davidson e Davis hanno ricevuto molte critiche (de Blois 1994: 53-58; Omidsalar 1995; Id. 1996; Id. 2002; Id. 2011: 1-31; Meisami 1996; Khaleghi-Motlaq 1377/1998, 2002; Matini 1377/1998; Omidsalar – Omidsalar 1999, spec. 326, 329; Rubanovich 2012: 654-660) accendendo un controverso dibattitto tra gli iranisti riguardo le fonti usate da Ferdowsi nella composizione della sua opera. Mahmoud Omidsalar (1995, 1996), criticando «the followers of Harvard's tribal religion of "Oral Formulaic Theory" who, in their attempts to convert Ferdowsi into an Iranian Homer, only manage to put his eyes out» (2011: xii), ha negato l'influenza della tradizione orale sull'opera ferdowsiana, sostenendo, al contrario, che il poeta ha usato solo fonti scritte, in particolare lo *Shāh-nāmeh* di Abu Mansur di cui è sopravvissuta solo la prefazione. L'uso di verbi legati all'oralità e i riferimenti alle figure convenzionalmente associate alla tradizione e alla trasmissione orale nei testi medievali ha, infatti, solo un limitato valore probatorio in quanto potrebbero essere penetrati nell'opera di Ferdowsi dalle sue fonti scritte e aver funzionato come *topoi* o mezzi retorici (Rubanovich 2012: 655, cfr. anche de Blois 1994: 54-55; Omidsalar 1995: 442-449; Id. 1996: 240-41; Yamamoto 2003: 60-80; Khaleqi-Motlaq 1388/2009: 1-7). Quando il poeta afferma di utilizzare una fonte scritta, dimostra che egli non giustifica il suo lavoro all'interno della tradizione orale, come sostenuto dagli studiosi ispirati dalle teorie dell'oralità. Inoltre, il linguaggio formulare non è necessariamente prova di una composizione orale dell'opera epica (Yamamoto 2003: 12-15; Rubanovich 2012: 655; cfr. Finnegan 1977; Goody 2002 [2000]). Mahmoud e Teresa Omidsalar (1999) hanno criticato le assunzioni di Davis e Davidson, mostrando come essi abbiano estremizzato le considerazioni avanzate da Boyce sui menestrelli partici (*gōsān*), arrivando ad affermare che essi furono i principali, se non gli unici, trasmettitori della tradizione epica iraniana e che essa era

principalmente in forma poetica. L'assunzione che la tradizione epica iraniana fosse trasmessa in versi attraverso il canto e che questa tecnica esecutiva fosse sopravvissuta fino al tempo di Ferdowsi, influenzando la narrazione epica iraniana in generale (Davidson 1994: 24-26) è, invece, difficilmente dimostrabile. L'esistenza di cantori di versi epici in Iran fin dal periodo partico non è certo una prova del fatto che tutta la narrativa epica sia stata trasmessa da una "tradizione orale poetica iraniana". Al contrario, abbiamo sufficienti prove per sostenere che gran parte dell'epica iraniana sia stata trasmessa in prosa, come testimoniato dai romanzi popolari del periodo medievale in poi e dai *tumār* e le performance dei *naqqāl* contemporanei.

Kumiko Yamamoto (2003, spec. 8-19, 51-52), pur considerando sommaria e semplicistica la soluzione proposta da Davis, sottolinea l'importanza assunta dalla tradizione orale nella genesi dell'epica persiana scritta. La studiosa esamina alcuni passaggi poetici dello *Shāh-nāmeh*, in particolare la parte relativa al regno di Kaykhosrow (Khaleqi-Motlaq 1366-1387/1988-2008, vol. 3 e 4), alla luce delle caratteristiche strutturali e tematiche che costituiscono il *tumār* in prosa della storia di Rostam e Sohrab del *naqqāl* Morshed Abbas Zariri (Dustkhah 1369/1990), attraverso una rielaborazione della teoria dell'oralità. Julia Rubanovich (2012) ha mostrato i limiti del lavoro della studiosa giapponese. I marcatori narrativi e temporali individuati da Yamamoto (2003: 85-93), che delimitano i confini degli episodi nel *tumār* di Zariri, sono meno vari nell'opera di Ferdowsi, forse a causa dei vincoli metrici. Sul piano tematico, il poeta sembra aver utilizzato solo una parte delle tecniche narrative dei *naqqāl*, come l'intreccio, il depistaggio e la ripetizione, ma anche l'ironia, la suspence, il cambiamento di velocità narrativa, ecc. (Yamamoto 2003: 42-45, 97-107). Inoltre, mentre il testo del *tumār* è strutturato in capitoli ed episodi di lunghezza più o meno uguale, per soddisfare il bisogno performativo del *naqqāl*, il quale deve in una puntata soddisfare l'appagamento del pubblico, narrando una storia che sia al contempo completa ma che lasci un finale aperto da risolvere nella puntata successiva (Yamamoto 2003: 31, 96-97; Page 1979: 197-98), tale regolarità non si osserva nell'opera di Ferdowsi. Il *tumār*/performace del contastorie è, come vedremo, ricco di commenti metanarrativi che hanno una funzione perlopiù didattica; tali digressioni e commenti del narratore non mancano certo nello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi, ma poiché l'opera segue la logica del testo letterario, che, contrariamente alla performance orale, è destinato ad essere letto a voce alta o in silenzio, essi sono modellati come prologo o epilogo di intere storie. In quanto testo autoriale scritto, la *vocalité*, espressione coniata da Paul Zumthor (1987: 21ss) e ampiamente utilizzata da Davidson, ha una funzione retorica e pertanto, non è possibile ricercare nell'epica di Ferdwosi quelle caratteristiche dell'epica poetica orientata alla performance (Rubanovich 2013: 222). Va sottolineato anche il fatto che le teorie di Parry e

Lord, impiegate da questi iranisti, sono state metodologicamente criticate, tra i tanti, da Jack Goody (2002 [2000], spec. 80-81), il quale ha mostrato come un certo linguaggio formulare, che sarebbe da ascrivere a una romantica "cultura orale", è da attribuire piuttosto proprio all'influenza della scrittura. Sia i contesti culturali studiati da Parry e Lord, come quello iugoslavo, che la società iraniana medievale sono fortemente letterati.

Non abbiamo, inoltre, particolari prove a sostegno dell'ampia popolarità dell'epica di Ferdwosi nella tradizione orale popolare iraniana (dalla composizione dei romanzi popolari tra la fine del X e gli inizi del XI sec.) fino a quando intorno al 1935 Reza Shah Pahlavi ordinò che le performance dei contastorie seguissero esclusivamente lo *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi. Come ricorda Morshed Zariri, «fu solo dopo il divieto che lo *Shāh-nāmeh-khāni* [di Ferdowsi] si diffuse» (Dustkhah 1369/1990: xxvii). Prima del periodo safavide ci sono poche prove della trasmissione orale dell'opera di Ferdowsi da parte dei contastorie. Fin dal Medioevo i narratori, compresi gli *Shāh-nāmeh-khān*, sembra che narrassero/leggessero storie epico-eroiche *in prosa*, intervallando sporadicamente il loro materiale epico con passaggi poetici, tra cui quelli tratti dall'opera di Ferdowsi (cfr. Omidsalar 1996: 238). Inoltre, fino al XV secolo la ricezione dello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi potrebbe essere stata ristretta ai circoli colti dei compositori di poesia lirica ed epica ed essere utilizzata come strumento per conferire legittimità ai governanti turco-mongoli (Melikian-Chirvani 1988; 1997), mentre la sua discesa nella letteratura popolare, in particolare nei "romanzi popolari", ha attraversato un periodo più lungo (Rubanovich 2018). Sebbene nella cultura persiana la composizione e la recitazione improvvisata di poesia (*badiheh-sarāi*) fossero diffuse nel corso dei secoli, si trattava, tuttavia, di un'arte colta, basata sulla padronanza da parte del poeta della produzione poetica precedente e contemporanea e sulla sua minuziosa conoscenza della metrica poetica e delle figure retoriche (Bagley, "Badīha-sarāʾī", *EIr*). La forma in versi è, inoltre, limitante per il *naqqāl*, poiché i requisiti prosodici di rima e metro limitano la narrazione del racconto da parte del narratore e la sua capacità di ricapitolare, divagare e interagire con il pubblico. Inoltre, le versioni delle storie epiche della tradizione del *naqqāli* hanno, tra le diverse fonti, proprio quella manoscritta dello *Shāh-nāmeh*, esse infatti non sono tradizioni pre-ferdowsiane (abbiamo poche fonti per le storie dello *Shāh-nāmeh* che precedono la versione di Ferdowsi) e dunque non possono fare luce sull'impatto che la tradizione epica orale ha avuto nell'opera del poeta. Va detto che nel corso dei secoli la versione di Ferdowsi della tradizione epica preislamica, tra le tante in circolazione, fu considerata come l'unica autorevole. Per tale ragione, tutte le altre versioni furono sostituite e vennero mantenute solo quelle che trattavano di quei passaggi che Ferdowsi non aveva descritto nella sua opera o non lo aveva fatto in maniera esaustiva (Rypka 1959: 164-169). L'uso del

materiale narrativo orale e scritto (*tumār*) dei *naqqāl* del XX e XXI sec. per far luce sull'intricato rapporto tra la tradizione epica orale e quella scritta in forma poetica nel Medioevo, in particolare nel XI sec., è pertanto anacronistico (Gay 2006: 244).

2.2. Altro materiale narrativo

Alla fine del periodo qajar, il repertorio dei narratori non si limitava, come abbiamo visto, all'opera di Ferdowsi, ma comprendeva le seguenti opere (Mahjub 1337/1558: 531; Id. 1340/1961: ii; Id. 1381‑1382/2003b: 1082; Dustkhah 1345/1966: 74; Page 1977: 37; Yamamoto 2003: 25-28, spec. tavole 2-3; Oliaei 2010: 73-75):

- *Samak-e ʿayyār* (vedi sopra), 1185 ca. (Mahjub 1339/1960a; Id. 1339/1960b; Khanlari 1338-244/1959-1967; Id. 1364/1985; Gaillard 1985; Id. 1987; Id., "*Samak-e ʿAyyār*", *EIr*; Bečka 1990; Zenhari 2014; Afshari 2021: 408-413);
- *Rostam-nāmeh* (Aydenlu 1387/2008);
- *Hamzeh-nāmeh*: biografia dello zio di Mohammad, Hamzeh b. Abd-al-Mottaleb, IX sec. ca. (Marzolph 1990; Sabri 2014; Hanaway, "Ḥamza-nāma. i. General", *EIr*; Afshari 2021: 402-408);
- *Abu Moslem-nāmeh* (vedi sopra): XII sec. (Mélikoff 1962; Yusofi 1345/1966; Afshari 2021: 420-421);
- *Dārāb-nāmeh* di Tarsusi: una versione persiana del *Romanzo di Alessandro*, XII sec. (Safa 1344-1346/1965-1967; Gaillard 2005: 9-87; Afshari 2021: 395-402);
- *Eskandar-nāmeh*: varie versioni, tra cui l'*Eskandar-nāmeh-ye haft jeldi* "Storia di Alessandro in sette volumi", composto o compilato nel periodo safavide da Manuchehr Han Hakim (Afshar 1343/1964; Zakavati Qaraguzlu 1383/2004; Southgate 1978; Yamanaka 2002; Afshari 2021: 391-395);
- *Firuzshāh-nāmeh* di Biqami: chiamato così dal nome del protagonista, XII-XVI sec. (Safa 1339-1341/1960-1962; Hanaway 1974; Afshari 2021: 413-419);
- *Khāvar-nāmeh* (vedi sopra): XV sec. (Calasso 1973-1974; Id. 1979; Id. 1980; Rubanovich "*Ḵ̲āvarān-nāma*", *EIr*);
- *Mokhtār-nāmeh* di Abd-al-Razzaq Beig b. Najafqoli Khan Donbali, conosciuto come Maftun (Safa 1369/1990 [1325/1945]: 383; Tauer 1968: 450-451);
- *Hossein-e Kord-e Shabestari* (vedi sopra): XIX sec. (Marzolph 1999a; Afshar – Afshari 1385/2006; Afshari 2021: 429-432);

- *Amir Arsalān* (vedi sopra): fine del XVI-inizio del XVII sec. (Mahjub 1339/1960c; Id. 1340/1961; Gelpke 1965; Hanaway 1985; Id., "Amīr Arsalān", *EIr*; Afshari 2021: 436-439);
- Grande *Shāh-nāmeh*:
    - *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi (Khaleqi-Motlaq 1987-2008);
    - *Garshāsp-nāmeh* di Abu-Nasr Ali Asadi Tusi: 1054-1056 ca., tratta dell'antenato della casa degli eroi del Sistan (Yaqmai 1316/1938; Huart – Massé 1926-1951; Dustkhah 1346/1967a; Gazerani 2015: 197-199);
    - *Bahman-nāmeh* di Iranshah b. Abi'l Kheir: prima del 1129-1130, tratta delle imprese del re Bahman e della sua vendetta sulla casa del Sistan (Afifi 1367/1991; Gazerani 2015: 199-200);
    - *Borzu-nāmeh* di Amid Atai: XIV-XV sec., tratta del figlio di Sohrab, (van den Berg 2015; Id. 2018; Id. "Borzunāma", *EIr*; Gazerani 2015: 205-206; Yamamoto 2018)[161];
    - *Farāmarz-nāmeh*: tardo XII sec., tratta del figlio di Rostam, Faramarz (van Zutphen 2014; Gazerani 2015: 200-203);
    - *Bānu-Goshasp-nāmeh*: XI-XII sec., tratta della figlia di Rostam, moglie di Gēv e sorella di Faramarz (Gazerani 2015: 203-204; van Zutphen 2018; Khaleqi-Motlaq, "Gošasb Bānu", *EIr*);
    - *Shahriyār-nāmeh* forse di Osman Mokhtari di Ghazna: XI-XII sec., tratta del figlio di Borzu (Gazerani 2015: 206-207; Szuppe 2018);
    - *Jahāngir-nāmeh* di Qasem Madeh: il protagonista è Jahangir, uno dei figli di Rostam. L'opera ha una cornice profondamente islamica (Molé 1953: 384; Safa 1369/1990 [1325/1945]: 324-335; Gazerani 2015: 207);
    - il *Sām-nāmeh*: inizio del XV secolo, Sam è uno degli antenati della casa Zabol (Molé 1953: 383-384; Safa 1369/1990 [1325/1945]: 335-340);
    - *Kush-nāmeh* di Iranshah b. Abi'l Kheir: unica composizione epica che non tratta degli eroi di Zabol. I protagonisti sono Kush, fratello del malvagio del re Zahhak, e i suoi discendenti che intendono spodestare il re Jamshid (Molé 1953: 385-386; Safa 1369/1990 [1325/1945]: 296-300).

[161] Particolarmente interessante è la trascrizione da parte di Rahmoni e van den Berg (2013) delle narrazioni in tagico della storia di Borzu eseguite dai contastorie Jura Kamol e Mullo Ravshan nel villaggio di Pasurkhi, vicino a Boysun nella regione di Surkhandaryo in Uzbekistan.

La maggior parte di queste composizioni, epopee epiche e romanzi popolari, sono datate al periodo medievale o safavide, mentre altre sono state composte nel periodo qajar, come *Hossein-e Kord* e *Amir Arsalān*. Molte di queste opere hanno due caratteristiche in comune: l'enfasi sull'Islam sciita e l'aspetto prodigioso e meraviglioso. Molte composizioni, infatti, si concentrano non tanto su personaggi della tradizione preislamica, ma su figure religiose sciite, come lo *Hamze-nāmeh*, l'*Abu Moslem-nāmeh*, il *Khāvar-nāmeh*, il *Mokhtār-nāmeh*. I contastorie eseguono anche altre storie, come quelle relative all'Imam Ali ibn Abi Talib (m. nel 661) e suo figlio l'Imam Hossein o quelle di derivazione biblica, come quella di Caino e Abele. Come abbiamo visto, anche nelle narrazioni ambientate nel periodo preislamico, gli eroi spesso puniscono gli infedeli o li fanno convertire all'islam. Un esempio ben noto è quello dell'*Eskandar-nāmeh*, dove Alessandro Magno è rappresentato come uno strumento di Dio. Nel *Jahāngir-nāmeh*, altresì, Rostam, l'eroe persiano *par excellence*, converte i pagani all'islam (Safa 1369/1990 [1325/1945]: 327-329; Soroudi 1980). Anche nelle storie dello *Shāh-nāmeh*, gli eroi pregano Dio per invocarne l'aiuto nei momenti di difficoltà.

Un'altra caratteristica del materiale narrativo è la descrizione delle meraviglie delle terre straniere. Gli eroi, infatti, viaggiano in lande lontane, in particolare l'India, come nel caso dello *Hossein-e Kord-e Shabestari* e del *Shahriyār-nāmeh*. Lì essi vivono una serie di avventure e amori e incontrano creature fantastiche. L'aspetto prodigioso e meraviglioso di queste storie ha, secondo il dotto Kashefi (1971: 302-305, cfr. trad. ing. Crook 200: 296-298), uno scopo edificante per il pubblico.

3. Il supporto scritto della memoria

3.1 Il *tumār*

Il *tumār*, letteralmente "rotolo" o "libro di racconti", contiene la sinossi del repertorio narrativo di un contastorie. Non è un testo da leggere ad alta voce, ma piuttosto fornisce una struttura del materiale narrativo del narratore (Yamamoto 2003: 48-71; 2018: 248-249; Oliaei 2010: 231-263, 273-284). Si dice che un abile narratore è colui che possiede un buon *tumār*: «Uno non sarebbe un *naqqāl* se non avesse un *tumār*» (Torabi 1369/1991: 14). L'addestramento di un narratore novizio non è completato fino a quando egli non acquisisce un *tumār*. Un novizio copia i *tumār* del suo maestro e li memorizza nel corso della sua formazione. Questo, tuttavia, non è sempre vero, Morshed Hassan Beigi, uno dei più conosciuti *naqqāl* della sua generazione,

mi ha assicurato di non usare nessun *tumār*, ma di aver memorizzato tutto il reperto narrativo senza alcun supporto scritto[162]. La scrittura del *tumār* è comunque necessaria per raccogliere più conoscenze possibili, non solo sulla trama delle storie, ma anche sull'interpretazioni di esse, sulle composizioni poetiche con cui accompagnare la narrazione, ecc. Il *tumār* permette di acquisire padronanza degli argomenti trattati durante l'esibizione, esso è pertanto uno strumento di grande importanza per un narratore professionista. Esso serve principalmente come supporto alla memoria del contastorie, che può consultarlo (non durante la performance) per ricordare alcuni dettagli del racconto, il cui contenuto generale è comunque memorizzato attraverso una continua ripetizione, anche dopo la fase di formazione.

Alcuni *tumār* possono diventare dei veri e propri libri se le storie sono di dimensioni considerevoli (Afshari 1369/1990: 476; Sadaqat-Nejad 1374/1995: 6). Fin dal Medioevo, ma soprattutto a partire dal periodo safavide, alcuni narratori esperti, membri di corporazioni di professionisti delle arti oratorie, compilavano dei rotoli di pergamena contenenti dei cicli narrativi allo scopo di distribuirli tra i loro allievi e colleghi. Il primo esempio conosciuto di un tale *tumār* è il romanzo in prosa del XII secolo, *Samak-e ʿayyār* del compilatore (*jamʿ konandeh*)/editore (*moʾallef*)/autore (*mosannef*) Faramarz b. Khodadad b. Abd-Allah al-Kateb al-Arrajani, che menziona un certo Sadaqa b. Abi'l-Qasem di Shiraz, quale narratore del racconto (*ravi-ye qesseh*), da cui sarebbe venuto a conoscenza della storia (Gaillard 1987: 10-11). Il *Firuzshāh-nāmeh* di Mowlana Haji Mohammad Taheri Biqami fu anche compilato da uno scriba nel 1483 (Hanaway 1974: 20). Secondo Dust-Ali Moayyer-al-Mamalek, è la figlia del re qajar Nasr-al-din Shah, di nome Turan Aqa Fakhr-al-dowleh, a trascrivere la storia di *Amir Arsalān*, così come la narrava il Mirza Mohammad Ali Naqib-al-Mamalek, *naqqāl-bāshi* del sovrano (Mahjub 1340/1961: xii-xvii). Si evince che, mentre la maggior parte dei narratori odierni scrive o trascrive i *tumār*, i loro predecessori avevano apparentemente degli scrivani che trascrivevano le loro performance o compilavano i *tumār* per loro (Dustkhah 1369/1990: xviii). Mentre la maggior parte dei *tumār* erano composti o compilati da narratori o scrivani, alcuni erano preparati da esperti della narrazione che li vendevano a narratori principianti (Mahjub 1381-1382/2003b: 1089). Il *naqqāl* Ali Sanakhan disse a Mary E. Page (1977: 38) che un contastorie poteva vendere il suo *tumār* negli anni Settanta a 1.000-2.000 *toman*. Purtroppo, oggi i *tumār* della maggior parte dei *naqqāl* del passato sono andati persi. Essi sono naturalmente molto ricercati, ma vengono resi disponibili solo agli allievi dell'autore/narratore

[162] Sul rapporto tra apprendimento a memoria e fonti scritte in società altamente letterate si veda Goody 2002 [2000]: 35-45.

oppure possono essere scambiati tra i professionisti. I narratori, in generale, non mostrano i *tumār* ai non addetti ai lavori. Alcuni arrivarono persino a scrivere i propri *tumār* in un linguaggio cifrato per proteggere i loro segreti professionali (Sadaqat-Nejad 1369/1990: 5-6).

I *tumār* sono estremamente preziosi, poiché rivelano l'intero repertorio di un *naqqāl*, riportando le sinossi dei racconti del materiale narrativo che il contastorie padroneggia. Dai *tumār* si può dedurre il rapporto tra oralità e testualità, tra prosa e poesia, tra interprete e pubblico, ecc. I *tumār* riportano anche delle indicazioni sceniche, simili alle didascalie teatrali. Compito dei narratori è principalmente quello di trascrivere in prosa le grandi composizioni epiche in versi (i romanzi popolari sono già in prosa). Non si tratta mai di un lavoro di semplice trascrizione, in quanto il *naqqāl* rielabora e interpreta il materiale narrativo, apportando anche significative modifiche alla trama e alla caratterizzazione dei personaggi. Ogni *tumār* è unico in quanto è il risultato di un'interpretazione personale, e quindi soggettiva, di questi racconti, e porta le indicazioni del modo in cui il suo autore vuole che il racconto sia interpretato. Ci sono, quindi, molte versioni diverse dello stesso racconto, sebbene tutte condividano nell'insieme la stessa struttura narrativa. I *tumār*, composti in prosa, contengono però anche delle composizioni poetiche, perlopiù epiche, liriche e mistiche, di celebri autori della tradizione letteraria persiana. Queste poesie, come vedremo, verranno recitate durante le esibizioni, sia prima del racconto vero e proprio o in intervalli che interrompono il flusso della storia. Si tratta di passaggi poetici che possono essere facilmente compresi anche da persone con poca istruzione.

I *tumār* contengono l'essenza del mestiere del narratore, indicando per esempio dove inserire i versi, come strutturare le trame e come espandere le storie con aneddoti e proverbi. Per fare questo, i narratori necessitano di conoscenze di retorica, di filosofia e di mistica. Il contastorie deve, quindi, studiare a lungo per arricchire le sue conoscenze e migliorare il suo repertorio. I *tumār* sono, dunque, il risultato non solo del periodo di formazione del narratore, ma anche delle sue esperienze professionali, ovvero le varie performance, del suo studio e interpretazione delle opere letterarie classiche (epopee epiche, romanzi popolari, poesia mistica e lirica, ecc.) raccolte nel corso degli anni, e delle sue conoscenze mistico-religiose. Egli deve, inoltre, avere una comprensione globale degli episodi narrativi, per esempio controllando le relazioni tra i vari eroi nelle complesse e articolate storie. Queste numerose verifiche spingono, pertanto, il narratore a imparare a memoria la maggior parte del suo *tumār*.

I *tumār*, inoltre, rivelano i valori sociali e culturali, i codici di comportamento *fotovvat*, le caratteristiche linguistiche della lingua persiana parlata, ecc. Alcuni *tumār*, per esempio, usano espressioni popolari volte a rendere il dialogo più realistico, modi di dire e proverbi, e persino insulti allo scopo di facilitare l'identificazione del pubblico con gli eroi di cui sono venuti ad

ascoltare le avventure. I *tumār* testimoniano anche il livello di alfabetizzazione del narratore: per esempio, alcuni riportano molti errori. Ovviamente, non tutti i narratori sono dotati di talento artistico o di immaginazione:

> en ce cas, ils sont obligés de recopier les manuscrits de prédécesseurs talentueux. Autrefois certains achetaient des manuscrits à des employés de bureau qui les avaient composés dans leurs moments de loisirs. D'autres, plus imaginatifs, aimant la lecture et l'étude, puisaient dans des sources diverses les détails propres à enjoliver leurs histoires ; l'un de ces conteurs a vécu jusqu'à nos jours : il s'appelait Hâj Hoseyn Bâbâ, mais était connu sous le pseudonyme de Moskin. Cet homme, derviche de la secte des Ajam dans laquelle il occupait un rang éminent, n'était pas cultivé mais, grâce à son éloquence, à sa facilité de parole et à son sens poétique, il était devenu avocat de l'ancien barreau. Il était habile dans l'art de conter, de déclamer les textes des mystères religieux, d'écrire des vers et des *tumâr*. [Mahjub 1971: 164-165]

Il *tumār* non viene consultato durante l'esibizione, ma alcuni *morshed*, come Torabi, lo portano con sé, posizionandolo sul *sardam*, per leggere direttamente da questo alcune poesie. Tra i *tumār* giunti fine a noi di grande importanza sono:

- *Haft lashkar* "Sette legioni", *tumār* d'epoca qajar, trascritto nel 1875 forse da un gruppo di *naqqāl* sotto il regno di Naser-al-Din Shah (Afshari – Madayeni 1377/1998, cfr. Afshari 1369/1990; van den Berg 2015: 197–200; Yamamoto 2018: 109-112). Il titolo "Sette legioni" si riferisce alla divisione delle parti del *tumār* da parte dei *naqqāl* (Afshari – Madayeni 1377/1998: xxxiv). Il manoscritto inizia con la *basmala* seguita da una breve descrizione del contenuto: «In nome di Dio, il Clemente, il Misericordioso. Lo *Haft lashkar* inizia dal primo re persiano Keyumars[163] fino alla fine della regalità di Bahman, il figlio di Esfandiar». Il materiale in prosa raccolto è proprio di quello che viene chiamato *Grande Shāh-nāmeh*: inizia con il regno di Keyumars e finisce con quello di Bahman. Esso comprende non solo lo *Shāh-nāmeh*, ma anche altre narrazioni epiche postferdowsiane: il *Garshāsb-nāmeh*, il *Sām-nāmeh*, il *Farāmarz-nāmeh*, il *Bānu-Goshasb-nāmeh*, il *Jahāngir-nāmeh* e il *Borzu-nāmeh*.

[163] Chiamato anche Gayomart. Secondo la mitologia zoroastriana il primo essere umano creato da Ahura Mazda dopo aver creato la Terra e il primo re degli uomini.

- *Tumār* di Morshed Abbas Zariri, composto alla fine della sua vita, dopo essersi alfabetizzato, comprende le trascrizioni delle narrazioni dei suoi predecessori, ma aggiunge anche ciò che Zariri stesso aveva raccontato durante le sue performance (Dustkhah 1369/1990: xxviii). Egli chiama il suo manoscritto in copertina *Ketāb-e mostatāb-e natr-e Shāh-nāmeh* "Il racconto eccezionale del *Libro dei Re* in prosa", mentre nella quarta di copertina *Zariri-nāmeh* "Il libro di Zariri" (Dustkhah 1369/1990: 31). Il suo *tumār*, formato da circa mille pagine (27 × 18 cm), inizia con il racconto di Keyumars e si conclude con la storia di Eskandar (Alessandro Magno). I racconti epici contenuti nel *tumār* di Zariri, come vedremo, sono diversi per molti aspetti alla narrazione dello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi. Esso raccoglie storie tratte da diverse tradizioni epiche, come il *Garshāsb-nāmeh*, il *Sām-nāmeh*, il *Farāmarz-nāmeh*, il *Bānu-Goshasb-nāmeh* e il *Borzu-nāmeh*, con aggiunte e abbellimenti introdotti da lui o dai suoi predecessori. La compilazione di Zariri è paragonabile per stile al *Haft lashkar* (Sette legioni). Ovviamente, come previsto dalla tradizione, i versi di Ferdowsi e brani di altri poemi epici persiani sono spesso citati durante la narrazione, intervallati da passi poetici dei grandi maestri della poesia persiana nonché da racconti o detti del Profeta o dei suoi compagni già incorporati nella teologia e giurisprudenza sciita[164].

  Il racconto di Rostam o Sohrab nel suo *tumār* è stato pubblicato in un unico volume nel 1990 a cura di Jalil Dustkhah (Dustkhah 1369/1990; cfr. 1967; 1991; "Zariri, ʿAbbās", *EIr*). Recentemente è uscita anche una versione completa in cinque volumi, sempre a cura di Dustkhah, accompagnata da CD con la registrazione della sua performance della storia di Rostam e Sohrab (Dustkhah 1398/2019). Infine, il Ministero iraniano della Cultura e dell'Arte (*vezārat-e farhang va honar*) ha commissionato a Shahrokh Golestan un film tratto dalla stessa performance[165].

Yamamoto (2003: 49-61) ha studiato il *tumār* di Zariri relativo alla storia di Rostam e Sohrab (1369/1990). Esso è diviso in unità strutturali, le più grandi delle quali sono chiamate dalla

[164] Un altro *tumār* è stato pubblicato: *Tumār-e kohan-e Shāh-nāmeh-ye Ferdowsi* (Sadaqat-Nejad 1374/1995).

[165] Un altro *tumār* pubblicato è quello del *naqqāl* Hossein Kashani nel corpus di Enjavi Shirazi (1354/1975: 265-295). Si dice che sia stato memorizzato da Hossein Hoseini Amanabadi (Enjavi Shirazi 1354/1975: 264). Mentre non ci sono informazioni su Hossein Kashani, di Hossein Hoseini Amanabadi sappiamo essere stato un funzionario che trascrisse il *tumār* nel 1975 ad Amanabad, Farahan, nella provincia di Markazi. Altri *tumār* sono pubblicati da Anasori 1370/1991.

studiosa “capitoli”. Le divisioni tra capitoli sono segnate dalla citazione dei versi di Ferdowsi, che si trovano nei punti in cui, secondo il narratore, avvengono importanti cambiamenti nella linea narrativa. La studiosa identifica i seguenti capitoli:

1. La nascita di Sohrab (pp. 1-33);
2. la partenza di Sohrab per l’Iran (pp. 34-168);
3. l’arrivo di Sohrab nella Fortezza Bianca (pp. 169-229);
4. il combattimento di Sohrab e Rostam (pp. 230-258);
5. il combattimento di Sohrab con i persiani (pp. 259-341);
6. la morte di Sohrab (pp. 347-371).

Esistono delle unità più piccole che Yamamoto chiama “episodi”, divisi da certi tipi di connettivi. Secondo la studiosa, la singola sezione della performance deve essere più grandi degli episodi, ma più piccola dei capitoli. La performance della durata di novanta minuti si colloca a metà strada tra i capitoli e gli episodi, in quanto in essa il narratore deve completare almeno un episodio per soddisfare il pubblico della puntata in corso, ma deve lasciare un altro episodio incompleto alla fine, per far sì che il pubblico si interessi al prossimo. In termini di struttura generale del *tumār*, ogni puntata è vista come una storia semi-indipendente, oltre a costituire una parte organica del *tumār* nel suo insieme.

I confini degli episodi sono le unità di base con cui il narratore costruisce la storia. Essi sono formalmente marcati attraverso espressioni e frasi convenzionali. Possono essere classificati due categorie di marcatori: narrativi e temporali. I marcatori narrativi sono legati al modo di narrazione o alla particolare disposizione data alla storia dal narratore, mentre quelli temporali si riferiscono all’ordine degli eventi nella storia.

I primi sono di cinque tipi:

1. cambio di argomento:
   - (*ammā*) *beshenow az*… “(ma) ascolta di...”. Può essere preceduti da: *tā be dāstān-e ishān beravim ensha’allāh* “e torneremo alla loro storia per grazia di Dio”;
   - (*ammā*) *cand kalām ‘arz konim az*… “(ma) scambiamo qualche parola su ...”.
2 cambio di episodio:
   - *az tarafi* “da una/altra parte”;
   - *az in/ān jāneb* “da questa/quella parte”.
3. introduzione a un commento del narratore:

- *aknun tavajjoh-e tamām lāzem ast ke*… “ora, bisogna prestare piena attenzione a...”;
- *hāl bāyad motavajje-ye in mowzu shod* “ora, bisogna prestare attenzione a questo punto”;
- *hāl bāyad dānest*… “ora, devi capire...”;
- *towzih in ke*… “la spiegazione è che...”.

4. ritorno agli eventi narrati dopo una digressione:
   - *Aknun bar sar-e sokhan ravim ke*... “ora, torniamo alla storia...”.
5. ritorno agli eventi narrati dopo un passaggio poetico:
   - *bāri* “comunque”;
   - *al-qesseh* “così va la storia”;
   - *bel-akhare/āqebat* “alla fine”.

I marcatori temporali sono di tre tipi:

1. marcatori di contingenza:
   - *ke dar ān vaqt* “in quel momento”;
   - *dar conin vaqti* “in tale momento”;
   - *hamān mowqe* “proprio in quel momento”;
   - *ke* “quando”.
2. marcatori di una sequenza temporale di eventi o azioni:
   - *tā* (*in ke*) “fino a (quando)”;
   - *cun* “quando”;
   - *va* (e);
   - *āngāh* “allora”;
   - *sepas/pas* “poi”;
   - *ba'd az ān* “dopo ciò”.
3. marcatori di durata zero:
   - *nāgāh* “improvvisamente”.

Molti di questi marcatori sono stati individuati non solo nel *tumār Haft lashkar* da Yamamoto (2018: 109-112), anche da Gaillard (1987: 85-87) nel romanzo medievale *Samak-e ʿayyār*, da Marzolph (1999) in quello qajar *Hossein-e Kord-e Shabestari* e da Rubanovich (2012: 666-67) in altri romanzi popolari. Simili formule sono riccamente documentate anche

nelle performance orali di Mashdi Galin Khanom, una narratrice (*qesseh-gu*) di settant'anni, il cui repertorio di brevi storie e racconti è stato raccolto con un certo grado di completezza (circa 117 narrazioni) in un ambiente indotto dal Laurence Paul Elwell-Sutton (1980) a metà del XX secolo (Marzolph 1994a).

Tornando al *tumār* di Morshed Zariri, Yamamoto, ha individuato tre tecniche compositive volte a organizzarne la struttura tematica: l'intreccio, il depistaggio e la ripetizione. L'intreccio è usato di solito per incrementare la lunghezza delle storie rispetto ai versi di Ferdowsi o descrivere azioni o eventi concomitanti. Il depistaggio è una strategia retorica con cui il narratore intensifica l'esito tragico della storia, per esempio, aumentando, nel caso del conflitto tra il padre Rostam e il figlio Sohrab, le aspettative del pubblico verso un lieto fine. La ripetizione consiste nel ribadire ciò che il narratore considera importante e degno di essere enfatizzato (cfr. Ong 1986 [1982]: 68-70).

In generale, come si vedrà nel paragrafo successivo, la storia trascritta nel *tumār* viene approfondita dal narratore durante performance. Egli si sforza di descrivere con precisione gli eventi principali delle storie, anche quando le composizioni autoriali lo fanno solo brevemente. I *naqqāl* possono, pertanto, durante l'esibizione espandere il racconto o apportare delle variazioni alla trama allo scopo di mantenere costante l'attenzione del pubblico.

3.2 Differenze tematiche tra tradizione letteraria, *tumār* e performance

Come sostiene Ruth Finnegan (1974: 57), le tradizioni letterarie orali e scritte non coesistono parallelamente e in maniera indipendente l'una dall'altra, escludendosi reciprocamente, ma al contrario interagiscono tra loro in modo costante. Nel caso dell'Iran, le relazioni tra forme orali e scritte della tradizione epica sono piuttosto complesse e difficili da analizzare. Gli studiosi, perlopiù iranisti, si sono concentrati sulle diverse versioni delle trame delle *dāstān* (storia) nelle performance orali dei contastorie, nei loro *tumār* e nello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi (Page 1977: 123-151; Id. 1979; Yamamoto 2003; Id. 2018; Oliaei 2010; Seyed-Gohrab 2015). Con il termine *dāstān* "storia" si intende una narrazione di eventi disposti in sequenza temporale che ha un inizio e una fine ben evidenti. Ci sono grandi sequenze di eventi che hanno confini ben definibili, come la storia di Rostam e Sohrab o la storia di Zal e Rudabeh, designati appunto come *dāstān*. Le sequenze di eventi nelle narrazioni storico-religiose sono definite altresì "storie" (*dāstān*), come quelle dei martiri che compongono il ciclo narrativo relativo al massacro di Karbala.

A causa della complessità del materiale narrativo iraniano, una storia narrata dal *naqqāl*, tuttavia, non finisce necessariamente prima che ne inizi un'altra. Infatti, la maggior parte delle storie contengono al loro interno gli inizi di altre. Al contrario, l'opera di Ferdowsi si concentra sullo sviluppo di una storia alla volta, focalizzando la sua presentazione su un personaggio. Solo quando una storia è completata, Ferdowsi passa a un'altra. I contastorie, invece, espandono regolarmente il numero di personaggi e sequenze d'azione in una storia. Essi intrecciano episodi delle diverse sequenze, passando avanti e indietro da una all'altra creando un complesso schema di narrazione. Sebbene la maggior parte dei racconti del *naqqāli* derivi probabilmente da fonti scritte precedenti, essi sono così sorprendentemente modificati che possono quindi essere considerati come un genere diverso. Poiché le performance di *naqqāli* si basano sulle capacità di improvvisazione del performer, lo sviluppo narrativo degli episodi epici non solo diverge da quello dello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi e dalle versioni di autori successivi, ma anche dagli stessi *tumār* dei *naqqāl*. In altre parole, la narrazione di un episodio dello *Shāh-nāmeh* da parte di un *naqqāl* non coincide con quanto riportato sia dalla tradizione scritta autoriale che da quella dei *tumār* dello stesso performer. Parte della ragione di questo è il bisogno del *naqqāl* di dar vita a una narrazione che attiri il suo pubblico il giorno dopo.

Da un punto di vista stilistico, altresì, la performance orale e il testo del *tumār* divergono. Se si confronta la performance di Morshed Abbas Zariri (Doostkah 1345/1966: 78-88) e la parte corrispondente del suo *tumār* (Dustkhah 1369/1990: 34-42) si nota che mentre il *morshed* usa nel suo *tumār* una grande quantità di subordinate, al contrario la sua esibizione ha uno stile paratattico o "additivo" (cfr. Ong 1986 [1982]: 65-67), in cui frasi semplici sono giustapposte e spesso ripetute.

Le versioni dello *Shāh-nāmeh* nei *tumār* coprono il periodo che va dalla creazione del mondo alla conquista della Persia da parte di Alessandro Magno (Doostkhah 1345/1966: 74; Id. 1369/1990: xxviii; Afshari – Madayeni 1377/1998), al contrario di quella di Ferdowsi, che include la dinastia sasanide prima dell'invasione islamica. Le versioni dei *naqqāl* contengono una ricca varietà di storie che non si trovano nell'epica di Ferdowsi. Subito dopo l'apparizione dello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi, difatti, sono state composte diverse epopee, che aggiungono nuove storie o espandono quelle già presenti nello *Shāh-nāmeh* del Poeta. Tutta la letteratura epica postferdowsiana narra le vicende di eroi e re che non sono menzionate o che sono solo accennate nell'opera di Ferdowsi: *Garshāsp-nāmeh*, *Bahman-nāmeh*, *Borzu-nāmeh*, *Farāmarz-nāmeh*, *Bānu-Goshasp-nāmeh*, *Shahriyār-nāmeh*, *Jahāngir-nāmeh*, *Kush-nāmeh*, *Sām-nāmeh*. Queste tradizioni successive servono quindi a completare la storia laddove la versione di Ferdowsi fornisce pochi o nessun dettaglio (Gazerani 2015: 197-208). Per esempio, le

avventure di Garshasp, compresi i suoi viaggi in India, appaiono nel *Garshāsp-nāmeh* di Abu-Nasr Ali Asadi Tusi, ma non nello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi. Le versioni in prosa di una vasta gamma di storie ed epiche popolari possono anche aver ispirato i narratori ad ampliare lo sviluppo narrativo dello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi. Il materiale raccolto dai narratori include e rielabora le storie presenti nell'opera Ferdowsi, quelle delle epopee successive e altre storie che circolavano solo nella tradizione orale. Molto materiale narrativo, infatti, che è presente nella tradizione orale, non si trova in nessuna delle epopee finora conosciute. Di conseguenza, l'epica letteraria è molto più breve e semplificata rispetto a quella trasmessa oralmente e conservata nei *tumār* del contastorie. Per esempio, il *tumār Haft lashkar* (Afshari – Madayeni 1377/1998) comprende il *Grande Shāh-nāmeh*. Esso include le storie delle seguenti epiche postferdowsiane:

- *Garshāsp-nāmeh* (pp. 40-52);
- *Sām-nāmeh* (pp. 57-143);
- *Bānu-Goshasp-nāmeh* (pp. 197-204);
- *Jahāngir-nāmeh* (pp. 205-216);
- *Borzu-nāmeh* (pp. 246-325);
- *Bahman-nāmeh* (pp. 492-570).

Il *Grande Shāh-nāmeh* dei *tumār* dei *naqqāl*, sebbene includa molti racconti diversi non presenti nell'epica letteraria, nel complesso segue le trame di base delle opere autoriali. Per esempio, nel suo *tumār* Morshed Zariri cita i versi di Ferdowsi in punti decisivi della narrazione, seguendone le linee narrative principali. Come notano gli editori del *tumār Haft lashkar* (Afshari – Madayeni 1377/1998) il *naqqāl* ha usato sia la versione di Ferdowsi che quella di Asadi della storia del mitico re Jamshid e il demoniaco sovrano Zahhak. Nella versione di Ferdowsi, Fereidun cattura e imprigiona Zahhak in una fossa, ma quando parte per un viaggio, questi fugge. Nel *Garshāsp-nāmeh* di Abu-Nasr Ali Asadi Tusi, invece, Zahhak, datosi alla fuga, finisce per essere catturato di nuovo da Garshasp. Nel *tumār Haft lashkar* troviamo l'unione di entrambe le versioni autoriali. I narratori riempiono le omissioni dei testi originali con nuovi elementi narrativi che compongono il loro repertorio. Quando una storia presentata in altre fonti non concorda con quella Ferdowsi, la tradizione orale adotta spesso la versione alternativa.

Gli iranisti ha posto attenzione alle diverse versioni della storia di Rostam e Sohrab nell'opera di Ferdowsi, in alcuni *tumār* ed esibizioni di *naqqāl* allo scopo di mostrane le somiglianze e le differenze da un punto di vista contenutistico (Page 1977: 123-151; Id. 1979:

200-201; Seyed-Gohrab 2015)[166]. La storia di Rostam e Sohrab è certamente uno degli episodi più tragici dello *Shāh-nāmeh*. Il *dāstān* di Rostam e Sohrab è relativamente breve nell'opera di Ferdowsi, circa 1.014 distici, comprendendo una parte abbastanza grande del regno di Kavus. Esso ha una trama potente, un climax superbo e un finale altamente drammatico, elementi che hanno reso la storia molto popolare, soprattutto tra i narratori professionisti. La storia dello scontro tra il padre Rostam e il figlio Rostam può essere riassunta brevemente come segue: Rostam, mentre sta cacciando vicino al confine tra l'Iran e il suo nemico, Turan, si addormenta e il suo cavallo Rakhsh viene rubato. L'eroe parte alla sua ricerca fino a giungere in una città vicina, Samangan, nel regno di Turan, dove viene ricevuto generosamente dal re locale. Questi promette all'eroe di trovare il suo cavallo a patto che rimanga con loro per un po' di tempo, accordo che Rostam accetta. Quella notte la bella principessa Tamianeh entra nell'alloggio del *pahlevān* e i due passano la notte insieme. La donna rimane incinta di un figlio che viene chiamato Sohrab. Quando Sohrab cresce, diventa impaziente di incontrare suo padre. Va in Iran con un esercito, sperando di incontrare suo padre, ma gli iraniani nascondono l'identità di Sohrab a Rostam. In diversi combattimenti consecutivi, padre e figlio lottano corpo a corpo. Nel primo, il giovane Sohrab getta Rostam sulla schiena, ma non può ucciderlo perché un sentimento di compassione lo invade. Nel combattimento finale, Rostam getta a terra Sohrab e conficca il suo pugnale nel suo fianco. Il morente Sohrab dice che suo padre Rostam lo vendicherà. A quel punto, Rostam capisce chi è Sohrab rendendosi conto di aver inconsapevolmente ucciso il proprio figlio.

L'assassinio di Sohrab da parte di suo padre, che chiude la tragica storia, è chiamato *Sohrāb-koshi* "l'uccisione di Sohrab". Come racconta Morshed Hassan Beigi la storia di Rostam e Sohrab era narrata per tutti i trenta giorni del Ramazan:

> Durante il mese di Ramazan, per trenta notti di fila si narrava di solito la storia di Rostam e Sohrab. Ad esempio, se vogliamo fare riferimento all'ultimo di questi eventi, abbiamo tenuto un programma *Sohrāb koshi* ("Uccisione di Sohrab) per trenta notti l'anno scorso [= 2019] durante il Ramazan, in uno dei tradizionali caffè nel sud di Teheran conosciuto come *Qahveh-khāneh Ramezun Yakhi*.

[166] Isabel Heck (2003) confronta la storia di Siavosh nell'opera di Ferdowsi, nel materiale performativo raccolto da Enjavi Shirazi nel suo libro *Mardom va Shāh-nāmeh* (1354/1975), nel *tumār Haft-lashkar* e in quello del *naqqāl* Hossein Kashani (Enjavi Shirazi 1354/1975: 265-295). Yamamoto (2018: 119-121) ha studiato le differenze narrative tra le versioni manoscritte del *Borzu-nāmeh* e il *tumār Haft lashkar*. Van den Berg (2015) ha confrontato i racconti del figlio del Div-e sefid (Demone bianco), un demone nero chiamato Shabrang, che cerca vendetta per l'omicidio di suo padre a opera di Rostam, nella tradizione manoscritta, tra cui il *Shabrang-nāmeh*, e nei *tumār Tumār-e kohan-e Shāh-nāmeh-ye Ferdowsi* (Sadaqat-Nejad 1374/1995: 161) e *Haft lashkar* (Afshari – Madayeni 1377/1998: 292-308), dove il demone prende il nome di Siyahrang o Siyahdiv.

> Faccio un esempio, se si legge la storia di Rostam e Sohrab nello *Shāh-nāmeh* [di Ferdowsi], si finisce in due o tre ore. Ma come si può vedere dal *tumār* e dalla [performance] di *naqqāli*, questa storia è costantemente alimentata dai *naqqāl* con la loro mente attraverso l'improvvisazione, durando trenta volte in più. Ciò significa che questa storia verrà raccontata dall'inizio per trenta notti di due ore fino a quando non raggiunge l'ultima notte e la fine della storia. Sfortunatamente, la maggior parte dei *naqqāl* è scomparsa a causa del mancato apprezzamento, quindi non c'è più un posto che sia specificamente considerato un ritrovo per la narrazione. [Intervista, gennaio 2020]

Storicamente, quando il *naqqāl* raggiunge questa parte della storia, il *Sohrāb-koshi*, le pareti del caffè vengono coperte da un panno nero in segno di lutto. Vari oggetti comunemente usati per piangere la morte di una persona sono allestiti nel caffè per intensificare la compassione della gente per il povero Sohrab. Quando il *naqqāl* recita la storia, si identifica con Rostam, l'eroe figlicida. Il contastorie fa oscillare veloce il suo bastone in aria per rappresentare la lotta tra padre e figlio. Ma nel momento in cui Rostam non riconosce suo figlio, che in realtà lo sta cercando nella speranza di farlo diventare re dell'Iran, e lo uccide, il narratore scoppia in lacrime e tutto il pubblico piange insieme a lui. In questo modo l'intero pubblico è portato a identificarsi con Rostam, lamentando le tragedie che incombono nella vita umana. Con queste parole Morshed Torabi racconta di una sua narrazione dell'episodio:

> Il giorno dell'episodio riguardante la morte di Sohrab addobbavano con le luci colorate tutto il *kafè* e il giardino e distribuivano fiori e dolciumi. E quando durante il "cunto" si arrivava all'uccisione di Sohrab sempre più di uno tra il pubblico con gli occhi pieni di lacrime si alzava e diceva: - Caro maestro, non uccidere Sohrab!
>
> Un sentimento di pietà invadeva tutti gli spettatori, io stesso forse due o tre volte durante la scena dell'uccisione di Sohrab anziché uccidere lui con il pugnale, come richiede il copione della narrazione, ho ferito me stesso, perché io sono un vero patito del personaggio di Sohrab e lo racconto bene e con molta passione. Una volta mi è successo qui vicino al teatro Vahdat durante il "cunto", pur di non uccidere il mio Sohrab, mi sono ferito sul serio![167] […] Mi ricordo che nella serata dell'uccisione di Sohrab gli abitanti del quartiere dove mi capitava di recitare e anche coloro che venivano ad ascoltare donavano tante cose al "cuntista" (*naghal*), come ad esempio giacche e pantaloni, denaro, anelli d'oro, orologi da polso, e persino dei tappeti ecc. ecc. [Panahi Nejad: 2015]

[167] Anche la *naqqāl* Gordafarid, allieva di Morshed Torabi, cambia il finale della storia di Rostam e Sohrab perché non riesce a rappresentare il figlicidio. Tale decisione sembra essere stata determinata dalla ricezione emotiva della storia quando assisteva, quale spettatore, al *Sohrāb-koshi*. A tal proposito si veda il paper di Rana Salimi "A new voice on the public stage: Gordāfarid, the first female Naqqāl in the Islamic Republic of Iran", presentato alla *International Society for Iranian Studies*, *8th Biennial Iranian Studies Conference*, 28-30 maggio 2010, Los Angeles, California.

Asghar Seyed-Gohrab (2015) ha confrontato la storia di Rostam e Sohrab nel *tumār Haft lashgar*, in quello di Morshed Abbas Zariri e nella performance registrata di Morshed Torabi. Lo studioso si è soffermato in particolare sulla scena in cui Tahmineh, la principessa di Samangan, si offre a Rostam con l'intenzione di concepire un figlio. Questo episodio descrive un rapporto sessuale fuori dal matrimonio, da cui la principessa rimane incinta, ed è pertanto moralmente condannabile dal punto di vista di un pubblico musulmano. Nelle narrazioni *naqqāli*, questo passaggio è infatti modificato per renderlo moralmente accettabile. Come ha mostrato Seyed-Gohrab, l'episodio è interpretato e rielaborato dai *naqqāl*, attraverso le loro interpolazioni morali ed etiche islamiche, allo scopo di rendere conforme la vicenda narrata ai valori culturali e morali riguardanti il matrimonio e le relazioni tra uomo e donna e ai modelli di condotta eroico-virile *fotovvat*.

Nella versione di Ferdowsi, Tahmineh arriva segretamente nel bel mezzo della notte, insieme a una serva che tiene una candela in mano, e si offre a Rostam, essendo innamorata di lui. La principessa, corteggiando apertamente l'eroe ed essendo desiderosa di passare la notte con lui, elenca meravigliata le sue gesta eroiche. Rostam accetta senza esitazione di passare la notte con la donna:

> Da quando ho sentito queste storie su di te
> Mi sono morso le labbra [per lo stupore] molte volte.
>
> Sono sempre stata alla ricerca delle tue spalle e del tuo petto.
> Dio ti ha portato in questa terra.
>
> Sono tua se mi vuoi,
> Nessuno mi vedrà tranne gli uccelli e i pesci.
>
> In primo luogo, sono così coinvolta da te
> Che ho ucciso la ragione per amore della passione.
>
> In secondo luogo, che Dio metta
> Un figlio da te nel mio grembo,
>
> In modo che ti assomigli in forza e virilità.
> Che il cielo gli assegni il carattere di Saturno e del Sole.
>
> In terzo luogo, troverò il tuo cavallo,
> Cercherò in tutto il Samangan.

Quando Rostam osservò una tale volto di fata
Che aveva una porzione di ogni arte

E quando lei gli parlò del suo cavallo
non trasse altra conclusione che l'onore.

Con piacere, ragione e giudizio,
Accettò la sua alleanza.

Quando lei divenne la sua compagna in segreto,
Passarono insieme quella lunga e buia notte.
[Abu al-Qasem Ferdowsi, *Shāh-nāmeh* = Khaleqi-Motlaq 1987-2008: II, 123-124, ll. 72-82]

Il *tumār Haft lashgar* adatta il passaggio dell'incontro notturno di Rostam e la principessa ai valori islamici del pubblico, menzionando un contratto di matrimonio, assente nell'opera poetica, in modo che il comportamento dell'eroe appaia moralmente corretto e accettabile:[168]

Un giorno Rostam andò a caccia; prese un onagro, lo arrostì e lo mangiò. Il sole era cocente, ed egli andò a una sorgente. Lasciò pascolare Rakhsh mentre lui si addormentò. Un gruppo di persone di Samangan arrivò inaspettatamente. Furono sorpresi di vedere un cavallo e gli gettarono un cappio intorno al collo. Cercarono di prenderlo, ma il fedele Rakhsh ne uccise un certo numero con i suoi denti e i suoi calci. Alla fine, lo presero e partirono per la città.

Più tardi Rostam si svegliò e non riuscì a vedere Rakhsh. Per quanto cercasse non riusciva a trovarlo. Poi trovò le impronte degli zoccoli di Rakhsh. Così arrivò a sua volta a Samangan con innumerevoli difficoltà portando tutte le sue armi e armature. Quando la gente delle zone periferiche portò la notizia al loro re, questi uscì con il suo esercito per accogliere Rostam e lo abbracciò dicendo: "O guerriero! Benvenuto, tutta la città è a tua disposizione. Tu ci onori, poveri come siamo". Rostam rispose: "O re! Non c'è nulla in questa regione che io cerchi, ma mentre dormivo, il mio Rakhsh è stato rubato ed è stato portato in questa città. Ora sono venuto, seguendo le sue tracce". Il re disse: "O guerriero! Ti prego, sii nostro ospite per una o due notti mentre mi informo; resta finché non avrò il tuo Rakhsh".

Rostam tornò di buon umore ed entrò in città e cominciarono a bere vino. Quando una parte della notte era passata, Tahmineh, la figlia del re di Samangan, che si era segretamente innamorata di Rostam, si alzò e venne con una serva da Rostam. Quando quel nobile cavaliere la guardò, vide con sua sorpresa una donna vivace, che non aveva né simili né rivali sotto questa cupola blu. Il prode

[168] Interpolazioni simili sono state introdotte in altre varianti manoscritte del testo di Ferdowsi. Per esempio, nell'edizione moscovita si dice che Rostam chiamò un sacerdote zoroastriano per venire a chiedere la mano di Tahmineh al padre, il quale accettò secondo le tradizioni e i riti (Seyed-Gohrab 2015: 451).

disse: “O bella fanciulla, chi sei e cosa vuoi?” Tahmineh rispose: “O campione, sono la figlia del grande re di Samangan. Avendo sentito parlare della tua fama di coraggio e di cavalleria, mi sono segretamente impegnata a servirti nel mio cuore. Ora il Dio eccelso ti ha portato da me. Voglio che tu mi accetti come tua concubina”. Rostam a sua volta si innamorò perdutamente di lei.

Quella stessa ora mandò un emissario al re. (2:10) Il re di Samangan fu contento di accettare. Allora mandarono a chiamare un notaio e sigillarono il matrimonio tra Tahmineh e Rostam. Quella stessa notte, Rostam e Tahmineh si unirono e Sohrab fu concepito. Rostam rimase per una settimana, festeggiando e bevendo. In seguito, regalò a Tahmineh tre rubini brillanti, ognuno dei quali era un riscatto del re. Le consigliò: “Se il bambino è una femmina, intrecciali nei suoi capelli, e se il bambino è un maschio, legaglieli alla parte superiore del braccio”. Rostam allora montò su Rakhsh e partì per l’Iran. [cit. in Seyed-Gohrab 2015: 458]

Nel *tumār* di Morshed Zariri la sua narrazione di questo episodio differisce significativamente sia dallo *Haft Lashgar* che dall’epopea di Ferdowsi[169]. Di seguito il sunto della versione piuttosto lunga del *morshed*:

Rostam è a caccia nella zona di Samangan dove rimane per tre giorni. Il terzo giorno trova un grande pezzo di carne appeso a un albero vicino a una sorgente, con la cui acqua si lava. Mentre si prepara ad arrostire la carne, una persona coperta da un’armatura appare improvvisamente e attacca Rostam con una spada. Proprio mentre Rostam sta per abbattere il suo avversario, l’elmo cade dalla sua testa e l’eroe vede una bella donna di cui si innamora immediatamente. È Tahmineh, la principessa di Samangan, che nessun uomo prima di lui aveva mai sconfitto. Lei suppone che l’eroe debba essere Rostam e gli dice che egli è famoso a Samangan. Quando Rostam chiede perché, Tahmineh evita una risposta e chiede all’eroe di rimanere lì in modo da poter portare suo padre e i notabili della città ad accoglierlo. Rostam, però, considerando che Samangan è nemico dell’Iran, decide di proseguire il suo viaggio e di non aspettare Tahmineh. Caccia un onagro, che arrostisce e mangia, e poi dorme. In questo momento il re di Samangan lo trova. Convinto che Rostam non verrà a Samangan, fa prendere il suo cavallo in modo che l’eroe sia costretto a visitare la città. Dopo che il cavallo di Rostam, Rakhsh, ha ucciso tre di

[169] Esiste una versione più breve della storia di Rostam e Sohrab di Morshed Zariri. Il curatore Dustkhah afferma che quando il *morshed* eseguì questa versione al Khāneh-ye javānān-e Esfahān (Il centro giovanile municipale di Esfahan), l’esibizione durò settantacinque minuti. La performance è stata registrata, ma poiché la qualità del suono è scarsa, l’intera narrazione è data in trascrizione come “Appendice 2” (Dustkhah 1369/1990: 391-407).

loro, il re ordina loro di portargli quaranta cavalle. Attraverso questo trucco, Rakhsh è condotto in città.

A questo punto Morshed Zariri ritorna alla versione dello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi, raccontando come Rostam si svegli e, non trovando Rakhsh, vada a Samangan, dove il re lo riceve generosamente. Dopo l'arrivo di Rostam a Samangan, Zariri riprende la propria trama. Qui Rostam chiede di Rakhsh, ma il re evita di portargli il cavallo. Con un forte urlo Rostam chiama Rasksh che sta copulando con la cavalla di Tahmineh, Divaneh. Morshed Zariri commenta che è in questo momento che il cavallo di Sohrab, Samand, viene concepito. Sentendo la chiamata di Rostam, Rakhsh rompe i cancelli con i suoi zoccoli e corre al palazzo del re per vedere il suo padrone. Quando Rostam incontra il suo cavallo, è deciso a partire, ma il principe diciottenne Zanderazm, ben educato, gentile e cortese, convince l'eroe a passare una notte con la sua famiglia. Rostam accetta e viene preparato un banchetto per lui. Dopo il banchetto, Rostam va nel suo alloggio a dormire. Zanderazm pensa che Rostam possa avere sete durante la notte, così va a prendere dell'acqua, ma lungo la strada dimentica il suo compito e si addormenta. Nel frattempo, Tahmineh si trucca, indossa un vestito ricamato con pietre preziose e gioielli e va, come un pavone ubriaco, all'alloggio di Rostam. Non appena apre la porta, Rostam la guarda e loda la sua bellezza con una frase del Corano: "Sia benedetto Dio, il migliore dei creatori".

A questo punto, Morshed Zariri segue la conversazione tra Rostam e Tahmineh dell'opera di Ferdowsi, sottolineando però che l'eroe non era un bell'uomo e quindi la bellezza fisica non era certo ciò che aveva spinto Tahmineh a innamorarsi di lui. La principessa desiderava solo un figlio da lui. Così commenta il narratore: «Purtroppo, ai tempi dell'autore [= Zariri], la sposa è spesso incinta prima della prima notte di nozze. Questo significa che è rimasta incinta dello sposo prima del matrimonio, eppure vuole dare alla luce un'anima pura, e offrire il bambino alla famiglia dello sposo!" (Dustkhah 1369/1990: 10). Il *morshed* continua affermando che la donna è una seduttrice, il cui intelletto è ridotto (*nāqes al-aql*) (Dustkhah 1369/1990: 10). Mentre Tahmineh è nella stanza di Rostam, Zanderazm si sveglia e si rende conto di non aver preso l'acqua per l'eroe. Si precipita nella stanza di Rostam dove vede una luce accesa e sente la voce della sorella. Rimane deluso dal comportamento di Rostam e si arrabbia a tal punto che pensa di uccidere i due amanti. Si avvicina alla porta, ma sente Rostam che rimprovera Tahmineh, sudata

per la vergogna, per essere venuta da lui a distruggergli la reputazione. Rostam la manda via, promettendo che l'indomani chiederà la mano a suo padre. Zanderazm capisce di essersi sbagliato su Rostam e non appena Tahmineh lascia l'alloggio porta l'acqua all'ospite. Il principe porta poi anche del vino che i due bevono insieme fino all'alba. Il giorno seguente, Zanderazm chiede a suo padre di dare in sposa Tahmineh a Rostam, raccontandogli quello che è successo la notte precedente. Il re invita Rostam a sposare la principessa, ma prima che il matrimonio abbia luogo, racconta a Rostam come la zona di Samangan sia turbata dal re di Khojand, che impone pesanti tasse su di loro, e proibisce alla gente di Samangan di usare l'acqua per l'agricoltura (Dustkhah 1369/1990: 12-22).

Gli adattamenti dell'episodio di Tahmineh e Rostam nello *Haft lashgar* e nella performance di Morshed Zariri mostrano chiaramente l'interpretazione islamica dei narratori del materiale narrativo epico. Il contastorie professionista, come si vedrà meglio in seguito, adatta la vicenda per soddisfare le aspettative del suo pubblico musulmano. Egli esalta la virilità e moralità dell'eroe e la castità dell'eroina. I passaggi interpolati con i loro giudizi morali ed etiche sono la prova del ruolo decisivo del narratore quale interprete della tradizione epica iraniana (Seyed-Gohrab 2015: 455-456). In generale, le storie epiche narrate dai contastorie sono costruite non sempre secondo la visione del mondo zoroastriana del periodo preislamico, ma seguono piuttosto i codici sociali, culturali e religiosi del presente.

Mary E. Page (1977: 123-151; 1979: 200-201), pur riconoscendo che le tradizioni orali e scritte interagiscono in modo complesso nel *naqqāli*, attraverso un confronto tra il materiale epico orale e l'opera di Ferdowsi, ha enfatizzato la creatività dei singoli narratori nella performance e la loro indipendenza dal materiale narrativo autoriale. La studiosa ha confrontato diverse versioni della storia di Rostam e Sohrab, in particolare la nascita e la giovinezza di Sohrab fino alla sua accettazione del comando dell'esercito di Afrasiyab in guerra contro l'Iran, nelle seguenti fonti: la performance orale di Habib-Allah Izadkhasti durata tre settimane; le cinquanta pagine del *tumār* incompleto di Ibrahim Khoshmu, in possesso di William L. Hanaway dell'Università della Pennsylvania; e l'opera di Ferdowsi. Le linee della storia nella versione orale di Izadkhasti e quella scritta del *tumār* di Khoshmu, nonostante piccole variazioni, sono notevolmente simili. La più grande divergenza è nello schema delle battaglie. Il *tumār* presenta tre battaglie e distruzioni di Samangan. La prima avviene quando Afrasiyab viene a sapere che Tahmineh è stata data in sposa a Rostam e che lei ha avuto il bambino Sohrab. La seconda ha luogo dopo che Sohrab e Tahmineh hanno riconquistato Samangan. La terza si

verifica dopo il concepimento di Borzu ed è la battaglia che decide definitivamente il destino di Sohrab. Nella versione di Izadkhasti, invece, sono presentate solo due battaglie: una dopo che Afrasiyab viene a sapere del bambino di Rostam e un'altra a conclusione del segmento narrativo. Izadkhasti include anche lunghi passaggi descrittivi e digressioni per spiegare ed elaborare le azioni che hanno luogo. Il narratore accresce e completa il materiale già presente a grandi linee nel *tumār*. C'è una grande somiglianza tra le storie dei due narratori, Habib-Allah Izadkhasti (performance orale) e Ibrahim Khoshmu (*tumār*). Tale similarità indica una stabilità all'interno della tradizione dei contastorie, almeno per quanto riguarda i motivi utilizzati. Questa stabilità potrebbe essere determinata dalla struttura narrativa di base del *tumār* tramandato da un narratore all'altro in forma scritta e quindi tendente a una maggiore canonizzazione.

Il segmento di Rostam e Sohrab nell'opera di Ferdowsi può essere riassunto come segue:

> Rostam lascià Samangan dopo il concepimento del bambino. Prima di partire ha dato a Tahmineh una fascia per identificare in futuro il bambino. Quando il bambino nasce, Tahmineh lo chiama Sohrab. Sohrab cresce rapidamente e all'età di dieci anni è già un eroe. Egli chiede alla madre l'identità del padre, la quale gli racconta la storia della sua nascita, avvertendolo di tenere segreta la sua discendenza al re Afrasiyab per evitare che questi richieda la sua presenza nella capitale. Sohrab dice alla madre che avrebbe radunato un esercito di turchi, deposto il re dell'Iran, Kavus, per far salire al potere il padre Rostam. Successivamente avrebbe attaccato il regno di Turan per deporre Afrasiyab. Padre e figlio avrebbero governato tutto. Un esercito comincia a radunarsi intorno a Sohrab, pronto per la guerra contro l'Iran, di questo Afrasiyab è felice. Il re di Turan manda così dei comandanti con un esercito e dei doni a Sohrab, dicendo però ai suoi uomini di nascondere al ragazzo la sua paternità, in modo che padre e figlio possano scontrarsi in battaglia. Sohrab parte per la guerra.

Una differenza significativa tra la versione di Ferdowsi e quelle dei contastorie Habib-Allah Izadkhasti (performance orale) e Ibrahim Khoshmu (*tumār*) risiede nella mole di dettagli contenuta in queste ultime. In esse il periodo di giovinezza di Sohrab è notevolmente ampliato rispetto all'opera letteraria. Il *tumār* e la versione orale spendono entrambi molto tempo a descrivere le avventure di Sohrab adolescente volte a dimostrare il suo potenziale eroico. Anche nel *tumār* di Morshed Zariri, Sohrab vive molte avventure prima di riconoscere Rostam come

suo padre (Dustkhah 1369/1990: 49-161). Tali racconti sulla giovinezza dell'eroe non alterano la storia, ma servono ad accrescerla, narrando ciò che è stato lasciato fuori dall'epica autoriale. Tali avventure, infatti, sono completamente omesse da Ferdowsi, il quale dedica alla crescita dell'eroe solo sei righe:

> Quando aveva un mese era come se avesse un anno.
> Il suo petto era come quello di Rostam, figlio di Zal.
>
> Quando aveva tre anni aveva già l'aspetto da uomo adulto.
> Nel suo quinto anno prese in mano frecce e lance.
>
> Quando aveva dieci anni non c'era nessuno in quella terra
> che osasse provare a mostrargli come si combatte.
> [Abu al-Qasem Ferdowsi, *Shāh-nāmeh* = Khaleqi-Motlaq 1987-2008: II, 125, ll. 99-101]

I motivi dell'attacco di Sohrab all'Iran sono diversi nella versione di Ferdowsi, del *tumār* e della performance orale sopradescritte. Il Sohrab di Ferdowsi, come si è visto, promette di deporre Kavus e dare il dominio a Rostam. Nella versione di Izadkhasti e nel *tumār* di Khoshmu, Sohrab è, almeno inizialmente, spronato dal desiderio di vendetta contro Rostam per aver abbandonato Tahmineh e la città di Samangan. Nel *tumār* di Khoshmu, Tahmineh mostra in un primo momento questi sentimenti di vendetta quando viene a conoscenza che Rostam ha lasciato lei e il loro bambino. Ella viene dissuasa dal vendicarsi solo quando si rende conto che sta accudendo il loro bambino, sperando però di indirizzare suo figlio contro Rostam in futuro. Più tardi Sohrab le annuncia la sua intenzione di combattere contro l'Iran allo scopo di far sedere se stesso e suo padre sul trono rispettivamente di Turan e Iran. Questo stesso suggerimento di vendetta da parte di Tahmineh a Sohrab appare anche nella versione orale di Izadkhasti. Sohrab dice a sua madre che deporrà Kavus e Afrasiyab e darà tutto il dominio a Rostam, lei ride di lui affermando che Rostam non permetterà che il re dell'Iran venga deposto. Allora Sohrab dice a Tahmineh: "Io vado. Se Dio vuole, sarò vittorioso, prenderò [Rostam] e gli insegnerò a non andare mai più a prendere una moglie per il piacere di una notte" (*miram agar khodā khāst movaffaq shodam sar-e chang alamash mikonam gushmālash midam kw barāy-e yek shab-e aysh digar narad ayāl begirad*).

Mary E. Page (1977: 123-151; 1979: 201-208), inoltre, ha confrontato l'ultima sezione del racconto dello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi relativa all'uccisione del re Bahman con la narrazione del contastorie Sanakhan e la versione del *tumār* dello stesso narratore. L'intero regno di

Bahman ricopre circa duecento versi nello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi, quarantotto pagine nel *tumār* del narratore e circa un mese nel racconto orale. La studiosa nella sezione della morte del re, che copre una pagina e mezza nel *tumār*, mentre quarantacinque minuti di narrazione, ha mostrato come il *tumār* contenga solo un abbozzo della storia, che il narratore nella sua performance può modificare aggiungendo alcuni elementi narrativi, che non sono essenziali ai fini della trama generale della storia, ma che hanno la funzione di accrescere la durata della narrazione e di abbellire il racconto (un esempio è rappresentato dalla descrizione minuziosa del banchetto).

Sia la performance del narratore Sanakhan che il suo *tumār* dedicano molto più tempo all'intero regno di Bahman di quanto faccia Ferdowsi, ma la caratteristica più sorprendente del materiale orale è che esso non coincide affatto con l'opera del Poeta. Nelle versioni di Sankahan la storia della morte di Bahram è la seguente:

> Il popolo tema il re Bahman dopo che questi ha sconfitto la casa di Zabol, riportato al suo servizio uno dei discendenti di Zabol, Azarbarzin, e ucciso il profeta Zakariya a causa della sua critica al matrimonio tra il sovrano e la sua stessa figlia Homa. Il re invita un migliaio di nobili iraniani come ospiti per mostrare loro il castello che sta costruendo per sua figlia/moglie Homa. I mercanti comunicano a Bahman della presenza di un drago nel regno. Durante il banchetto, Bahman osserva come suo padre Esfandiar e suo nonno Goshtasp avevano entrambi sconfitto dei draghi e pertanto anche lui avrebbe fatto lo stesso da solo. Azarbarzin cerca di dissuaderlo, ma offende l'orgoglio del re. La mattina seguente Bahman e i suoi ospiti vanno in cerca del drago. Quando questi appare, un giovane eroe, Rostam Tur Mazandarani, vi si scaglia contro per ucciderlo, nonostante il divieto di Bahman. Tuttavia, l'eroe, non potendo affrontare il pericolo, si nasconde dietro un albero. Bahman allora attacca il drago, che però prende tra le fauci il sovrano. Il re chiama Azarbarzin per ricevere aiuto, ma questi in un primo momento esita perché considera Bahman un re malvagio. Quando Azarbarzin arriva in soccorso, è ormai troppo tardi. Con un solo colpo di spada, Azarbarzin colpisce sia il drago che Bahman, liberandosi così di due nemici. La storia continua con la presa del potere da parte di Homa. Il corpo di Bahman è adeguatamente sepolto insieme a quello del drago in un luogo ora noto come Gur-e Bahman ("tomba di Bahman").

Il narratore inserisce dei versi poetici sulla morte del re Bahman per mano di Azarbarzin, che non sono tratti dall'opera di Ferdowsi, dal momento che la storia non è così narrata dal poeta. Questi versi sono però modellati sul genere poetico dello *Shāh-nāmeh*, il *motaqāreb*:

Be yek tiq kardam do doshman tabāh
shāh az khun-e bāb ajdehā az khun-e shāh

In un colpo solo ho distrutto due nemici,
Il re per vendicare mio padre, il drago per vendicare il re.
[cit. in Page 1977: 73]

Nell'opera di Ferdowsi, Bahman non si innamora della propria figlia Homa, non appare il profeta Zakariya, che ha un ruolo importante nel racconto orale, ma soprattutto il sovrano non viene mangiato da un drago. Infatti, la morte di Bahman è riassunta in un solo verso:

Be bimāri andar bemord Ardashir
hami bud bikār tāj-o sarir

Ardashir [= Bahman] morì per una malattia,
La corona e il trono furono abbandonati.
[Abu al-Qasem Ferdowsi, *Shāh-nāmeh* = Khaleqi-Motlaq 1987-2008: V, 477, l. 1]

Si può concludere che le interpolazioni dei narratori sembrano servire a due scopi: espansione e interpretazione dell'epica. Più elementi vengono aggiunti più lunga diventa la sessione. L'altro aspetto, su cui torneremo, mira ad adeguare la narrazione alle aspettative estetiche, socioculturali e religiose del pubblico. Il *Grande Shāh-nāmeh* dei *tumār* non è altro che un commento narrativo completo dell'epica persiana.

4. La performance

4.1 La narrazione

Nel *naqqāli* le storie erano fino a qualche decennio fa raccontate a puntate, di circa novanta minuti ciascuna, nei caffè tradizionali. Alcuni narratori si esibivano due volte al giorno (la mattina e la sera), (Page 1979: 197) altri, come Morshed Torabi, davano una sessione al giorno

e completavano il *Grande Shāh-nāmeh* in circa sei mesi[170]. Oggi le performance, siano esse in TV o nei festival, sono più brevi e durano circa trenta-quaranta minuti.

Nei caffè tradizionali il narratore si esibisce su un *sardam* (piattaforma), generalmente piccolo, circa due metri di lunghezza e un metro di larghezza, mentre il pubblico siede tutto intorno. Generalmente il contastorie non usa il microfono durante l'esibizione, tuttavia, soprattutto per i *morshed* anziani l'uso del microfono è consentito. Per esempio, Ali Sanakhan nel caffè *Chahar Fasl* di Shiraz lo usava, in quanto la sua voce non era potente come quella di Izadkhasti, che si esibiva nel chiassoso caffè *Karamat* della stessa città. Anche Morshed Torabi, alla fine della sua carriera, usava il microfono. Esso è chiaramente impiegato oggi negli spettacoli che avvengono all'aperto durante i festival.

Un'esibizione della durata di un'ora e mezza è suddivisibile come segue:

- Introduzione: il narratore inizia sempre con la *basmala* "Nel nome di Dio, il Misericordioso, il Compassionevole" (*besmellah al-rahman al-rahim*)[171]. Poi recita una selezione di poesia classica, la cui durata può variare fino a un massimo di dieci minuti. Si tratta di composizioni poetiche di grandi poeti della tradizione letteraria persiana o lodi agli Imam sciiti. Segue una *salavāt*, una richiesta di benedizione: *Allāhomma salle alā Mohammad va āle Mohammad* "O Dio, benedici Mohammed e la sua famiglia" (cfr. Dustkhah 1345/1966: 78). Questa sezione introduttiva viene di solito cantata.
- Storia: prende avvio la narrazione della storia (*dāstān*), che era a puntate quando ancora i *naqqāl* si esibivano in maniera seriale nel caffè. È bene ricordare che la storia è narrata in prosa, a cui vengono intervallati, se la storia è tratta dallo *Shāh-nāmeh*, i versi dell'opera di Ferdowsi, come già avveniva nei romanzi popolari come studiato da Rubanovich (2006; 2018). Possono essere inseriti anche i versi di altre opere letterarie a cui la narrazione si ispira o di composizioni di altri poeti pertinenti con il soggetto del *dāstān*. Durante la narrazione di *naqqāli* due sono gli oggetti scenici: il bastone e la sedia. A essi si può aggiungere la *pardeh*, la

[170] Kreyenbroek (2013: 22) riferisce di un anziano contastorie incontrato nel 2000 al caffè *Azeri* di Teheran, il quale, stante le parole del performer, poteva completare lo *Shāh-nāmeh* in un anno.

[171] La formula religiosa ad apertura della performance è associabile al segno della croce eseguito storicamente dal cuntista in Sicilia di fronte al quale tutti gli astanti rendono omaggio togliendosi il berretto o alla recitazione obbligatoria di una preghiera in ottava rima da parte dei *rinaldi* a Napoli (Di Palma 1991: 40).

pergamena dipinta. Se l'esibizione avviene durante una festa religiosa, il narratore termina la sezione con un *rowzeh*[172].

- Conclusione: dopo l'esibizione il narratore gira tra il pubblico e raccoglie i soldi, invocando la benedizione sulle persone. Il narratore raccoglie denaro anche da coloro che, in fondo al caffè, non sono direttamente coinvolti nell'esibizione.

Introduzione	*Basmala* Recitazione di poesie *Salavāt*
Storia	Sinossi della puntata precedente Storia: intervallata da brani poetici (Chiusura della storia) (*Rowzeh*)
Conclusione	Raccolta denaro e benedizioni

La tipica sessione di Morshed Torabi consistere in tre parti di circa mezz'ora ciascuna, preceduta da un'introduzione dell'allievo, e si conclude con la richiesta di denaro, come illustrato da Yamamoto (2003: 44-45; cfr. Oliaei 2010: 121-122):

- Preparazione dello spazio scenico e introduzione dell'allievo: quando arriva in un caffè, Morshed Torabi prepara il *sardam* (piattaforma) impilando tavoli e sedie su cui pone il *tumār*. Verso le quattro del pomeriggio, egli consegna al suo allievo un bastone e gli dice di battere un gong che pende dal soffitto. L'allievo chiama una preghiera *salavāt* e recita dei versi, concludendo con un'altra *salavāt*.
- Prima parte della storia: quando il bastone gli viene restituito, Morshed Torabi, recita un *salavāt* e alcune poesie. Egli chiede un'altra *salavāt* prima di passare alla sessione del giorno. Tipicamente, egli racconta una storia al centro del caffè, mentre legge dei versi al *sardam*.
- Parte centrale della storia: circa mezz'ora dopo, ritorna sulla piattaforma per dire una preghiera al Profeta e recitare una poesia. Dopo aver ripetuto questo ancora una volta, colpisce il gong e chiama una *salavāt*. A questo punto, riprende la storia da dove l'aveva lasciata la sessione precedente.

[172] Si veda Page (1957: 91-114) per un'analisi delle *rowzeh* nelle esibizioni da lei documentate.

- Parte finale della storia: una trentina di minuti dopo richiede una *salavāt* e continua a leggere passaggi poetici dal *tumār*. Ancora una volta chiama una *salavāt* e continua la storia per circa un quarto d'ora.
- Conclusioni: circa quindici minuti prima della fine, fa un giro per raccogliere denaro dal pubblico, mentre chiede preghiere per il Profeta (*salavāt*).

Introduzione dell'allievo	*Salavāt* Recitazione di poesie
Prima parte della storia	*Salavāt* Recitazione di poesie Sinossi e inizio della storia: intervallata da brani poetici
Parte centrale della storia	Preghiera Recitazione di poesie *Salavāt* Continuazione della storia: intervallata da brani poetici
Parte finale della storia	*Salavāt* Recitazione di poesie *Salavāt* Conclusione della storia
Conclusione	Raccolta di denaro e benedizioni

4.1.1 Introduzione: *basmala* e poesie

Alcuni contastorie iniziano l'esibizione aprendo una copia dello *Shāh-nāmeh*, per rendere omaggio a Ferdowsi, ma anche per mostrare quanto il libro sia fonte di ispirazione per le parole del *naqqāl* e testimoniare così l'autenticità della sua storia (cfr. Kreyenbroek 2013: 22). Talvolta, il performer si inginocchia accanto al libro di Ferdowsi per chiedere a Dio di aiutarlo durante l'esibizione (Oliaei 2010: 124).

L'invocazione del nome di Dio (*basmala*) è l'apertura tradizionale di qualsiasi azioni pubblica nel mondo islamico e pertanto non è peculiare del *naqqāli*. Il narratore inserisce la *basmala* direttamente nella poesia rendendola parte dei suoi versi rimati e metrici. Di solito la *basmala* standard è la seguente, come quella recitata da Morshed Hassan Beigi:

Besmellāh al-rahmān al-rahim
yā rahmān-o yā rahim

Nel nome di Dio, il Misericordioso, il Compassionevole
O Misericordioso e Compassionevole

La recitazione della *basmala* di Morshed Hassan Beigi è più simile alla prosa in rima che alla poesia. Per abbellire la performance, egli, come gli altri *naqqāl*, di solito canta la *basmala*, così come tutti i componimenti poetici dell'introduzione. Essi non rivendicano, tuttavia, una conoscenza precisa del sistema modale della musica classica persiana. Morshed Hassan Beigi inserisce una pausa alla fine della prima riga della *basmala* e una un po' più breve dopo "yā rahmān-o" della seconda linea.

I narratori, tuttavia, possono usare una *basmala* personale per introdurre le proprie performance. Per esempio, come riporta Page (1977: 56-57), Ali Sanakhan usa la seguente *basmala* con struttura ritmica *rahim*/*rahim*/*hakim*/*rahim* (a-a, a-a):

Besmellāh al-rahmān al-rahim
yā rahmān-o yā rahim
hast kelid-e dar-e ganj-e hakim
nām-e khodāvand-e karim-o rahim

Nel nome di Dio, il Misericordioso, il Compassionevole,
O Misericordioso e Compassionevole!
La chiave della porta del tesoro del saggio è
Il nome del Signore gentile e misericordioso.

Anche Morshed Habib-Allah Izadkhasti ha la sua personale *basmala* (schema a-a, b-b, a-a):

Besmellāh al-rahmān al-rahim
yā rahman-o yā rahim
esta'yn ollāh fi kolle 'l-omur
zāda fi qalbi zekro 'l-lahz sorur
matla-e dibācha-e hayy-e qadim
hast besmellāh al-rahmān al-rahim

Nel nome di Dio, il Misericordioso, il Compassionevole,
O Misericordioso e Compassionevole!
Confida in Dio in ogni cosa.
La menzione del nome [di Dio] ha accresciuto la gioia nel mio cuore.
L'apertura per l'inizio della vita eterna

è nel nome di Dio, il Misericordioso, il Compassionevole.

Nelle due *basmala* personali si invoca rispettivamente la saggezza di Dio e la vita eterna nel nome del Signore. Dopo l'invocazione segue la recitazione di brani poeti di autori ben noti al pubblico quali Saedi, Hafez, Nezami, Mowlana, ecc. Non si recita quasi mai la lunga ode panegiristica *qasideh*, al contrario i generi poetici di solito impiegati sono i seguenti:

- *roba'i*: quartina (a-a, b-a; a-a, a-a; a-b, b-a), di carattere gnomico-filosofico, come quelle di Omar Khayyam (m. 1126 ca.), o di carattere mistico, come quelle di Abu Said (m. 1048), Baba Taher (XI secolo) e Baba Afzal (XIII secolo).
- *ghazal*: componimento breve, da cinque a un massimo di quindici versi. I versi sono doppi e rimano fra loro, tranne il primo, nel quale rima anche il primo emistichio (a-a, b-a, c-a, d-a …). I temi sono di solito quelli dell'amore mistico, tipici del sufismo, in cui il poeta si descrive come amante (*'asheq*), spesso inebriato di vino. Tra i compositori che usano questo genere figurano Sanai di Ghazna (m. 1140 ca), Farid al-Din Attar (m. 1220 ca), Sadi di Shiraz (m. 1291), Jalal al-Din Rumi, detto Mowlana (m. 1273), Khaju di Kerman (m. 1352), Salman di Saveh (m. 1376), Hafez (m. 1390), Abd al-Rahman ibn Ahmad Nur al-Din Jami di Herat (m. 1492).
- *mosammat*: genere poetico composto da stanze, creato da Manuchehri Damghani (m. 1040).

Per esempio, Ali Sanakhan, in una performance documentata da Page, canta due *roba'i* di Omar Khayyam.

Dar kuy-e kharābāt yeki mir nashod
az mordan-e ādami zamin sir nashod.

Goftam ke be piri berasam towbeh konam
besyār javān mord-o yeki pir nashod.

Nessuno è diventato principe sulla strada delle taverne.
La terra non si è saziata della morte umana.

Ho detto che mi sarei pentito se avessi raggiunto la vecchiaia,
Molti sono morti giovani e nessuno è diventato vecchio.

Afsus ke dowreh-ye javāni tey shod
ayyām-e shabāb-o kāmrāni tey shod.

Ān morgh-e tarab ke nām-e u bud shabāb
faryād nadānam ke key āmad key shod. (due volte)

Ahimè, la durata della giovinezza è passata.
I giorni della giovinezza e della felicità sono passati.

Quell'uccello di gioia il cui nome era giovinezza
Ahimè, non so quando è venuto o quando è partito (due volte).

Le due quartine, sebbene indipendenti l'una dall'altra, sembrano nella recitazione avere un'unità. Tematicamente esse sono legate dal *topos*, tipico della mistica sufi, della giovinezza che svanisce e lascia il passo alla vecchiaia. La parola *javān* (giovane) dell'ultimo verso della prima quartina riappare nel primo della seconda nella forma *javāni* (giovinezza). Inoltre, le due composizioni condividono un simile *radif* (il secondo verso di ogni distico deve terminare con la medesima parola): *nashod* (non è diventato) nella prima, *shod* (è diventato) nella seconda. Mentre la rima effettiva della prima poesia è in *mir*/*sir*/*pir*, e della seconda è *tay*/*tay*/*kay*, il *radif* conferisce ai due *robaʿi* un'armonia sonora. I due *robaʿi* sono seguiti da un *ghazal* di Abd al-Rahman ibn Ahmad Nur al-Din Jami di Herat (m. 1492) con i suoi temi tipici del sufismo: il poeta-amante che cerca Dio, lo stato di ebbrezza, ecc. (Page 1977: 60-62).

Morshed Habib-Allah Izadkhasti (Page 1977: 63-65) inserisce un *mosammat*, in metro *hazaj*, che menziona gli eroi dello *Shāh-nāmeh*, del compositore che nella linea della firma (*takhallos*) è identificato con Nuri. Gli eroi sono usati in immagini che esaltano Dio e l'Imam Ali. La recitazione di questa poesia dura circa sei minuti degli undici dell'intera introduzione in cui si richiamano anche i nomi di Ali e degli Imam. Di seguito la sezione finale del componimento:

Gamānam dar shojāʿat Giv-e Gudarz-i to dar Irān
va yā Hushang yā Tahmurās bandi dam-e divān
to yā Kaykhosrov-i yā Kayqobad-i midahi farmān
namidānam Farāmarz-e yali yā Rostam-e dastān
ke jud-e pichpichat mikashad mānand-e khāqānam. (due volte)

To shāh-e keshvar-e hosn-i Faridun hast darbānat
cho Gurang ebn-e Balyān mikonam jān rā be qorbānat

be dāmat Turak oftād napichad sar ze farmānat
khadang-e Rostam-i khord Ashkabus-e yal ze peykānat. (due volte)

Cho Esfandār khun-e del ravān bāshad ze cheshmānam
to Jamshid ʿajām-i dar hosn-o khubān bar darat darbān
to-i Afrāsiyāb-o man Siyāvosh-am begiri jān
man-am nuri ke sheʿram shohreh shod dar keshvar-e Irān
[incomprensibile] *shāh-e khubān*
makosh dar khānat ey sangdel man bar to mehmān-am. (due volte)

Credo che tu per coraggio sia Giv, figlio di Gudarz in Iran,
O Hushang o Tahmuras; tu strangoli i demoni.
O sei Kaykhosrow, o sei Kayqobad; tu sei colui che dà gli ordini.
Non so se sei l'eroe Faramarz o Rostam dastān.
La tua generosità onnicomprensiva si estende come il mio re.
Tu sei il re della terra della bontà; Faridun è il tuo portiere.
Come Gurang, figlio di Balyan, io do la mia vita per te.
Turak è caduto in una tua trappola e ancora non ha rinunciato al tuo servizio.
Tu sei la freccia di Rostam; Ashkabus l'eroe è stato colpito dalla tua lancia. (due volte)

Come Esfandiar, che il sangue del mio cuore scorra dai miei occhi.
Tu sei il Jamshid dell'Iran in bellezza e le bellezze custodiscono la tua porta.
Tu sei Afrasiyab e io sono Siavosh. Prendi la mia vita.
Io sono Nuri, la cui poesia è nota nella terra d'Iran,
[incomprensibile] O re dei belli.
Non uccidermi nella tua casa, o cuore di pietra. Io sono tuo ospite. (due volte)

La composizione esalta le qualità di Dio, tra cui forza, bontà e coraggio, attraverso i personaggi dello *Shāh-nāmeh*, come gli eroi Faramarz, Rostam, Gurang, Esfandiar, Turak, Kaykhosrow, Kayqobad e Jamshid. Dio, tuttavia, è descritto anche come minaccioso: egli è come Afrasiyab che ha ucciso il proprio genero, Siavosh, metaforicamente identificato con il poeta stesso. Si noti che i Turak, Balyan e Gurang sono assenti nello *Shāh-nāmeh* di Ferdowsi, sebbene le loro gesta siano descritte in altre composizioni della tradizione epica iraniana.

Morshed Torabi nell'esibizione del febbraio 2007 presso il Caffè dell'Accademia delle Belle Arti di Teheran, per il documentario realizzato dal fotografo iraniano Nosrat Panahi Nejad[173], narra la quinta fatica di Rostam che vede l'eroe impegnato in Mazandaran nella lotta contro il

[173] Il documentario è disponibile al seguente link: https://www.nosratpanahinejad.it/naghali-il-cunto-persiano/ (ultimo accesso 22/01/2022).

Div-e sefid (Il demone bianco), il quale tiene prigioniero il re Keykavus e alcuni dignitari. Il dipinto "da caffè" alle sue spalle raffigura Rostam che uccide il demone. Il *morshed* recita prima di narrare la storia la seguente quartina mistica di Abbas Forughi-e Bastami, poeta del XIX secolo, in cui l'amore per Dio è descritto come una cascata che nessuno può sopportare, un amore eroico più grande dell'eroismo di Rostam, il protagonista della storia (schema a-a, b-a):

Bār-e mohabbat az hameh bāri gerān-tar ast
vān kas keshad ke az hameh nātavān-tar ast
digar ze pahlevāni-e Rostam sokhan maguy
zirā ke eshq az hameh kas pahlevān-tar ast.

La cascata di affetto quando cade è più pesante di qualsiasi altra cosa,
Colui che riesce a sopportarla in realtà di tutti gli altri è il meno forte.
Non parlarmi più dell'eroismo di Rostam,
Perché l'amore è il più eroico di tutti.

Segue un'altra composizione poetica, di cui non sono riuscito a identificare l'autore, in cui si esalta l'aspetto combattivo di Dio (schema a-a, a-a, b-c, c-c, c-b):

Ey ke migiri be meydān jangiān rā sakht-o kam
man nemidānam to Giv-i yā Farāmarz-ebne Rostam
mizani kus-e shabikhun, midari pahlu-ye zeiqam
har ke binad chashm-e mastat sir Gardad zin do ālam
in do āhu-ye khotan yā narges-e jādust dāri
ey ke migiri jahāni rā to bā mosht-e sepāhi
man nemidānam ke shamshirat resad ta gāv-e māhi
mikesham az hasrat-e del har zamān az sineh āhi
bar lab-e chāh-e zanakhdānat bovad khāl-e siāhi
rahzan-e din ast in yā khāl yā hendust dāri.

Tu che nei campi di battaglia combatti aspramente,
Io non so se tu sei Giv o Faramarz, figlio di Rostam.
Suoni il corno dell'assalto notturno e squarci i fianchi del leone (= nemico coraggioso).
Quando qualcuno vede i tuoi begli occhi ubriachi si sazia di tutti e due i mondi,
Questi due tuoi (occhi) sono mosco o narciso magico.
Ah, tu che conquisti il mondo con un pugno di soldati,
Non so se la tua spada arriva a colpire il pesce sul fondo (del mare).
Dal mio petto esce un sospiro ogni momento per il rimpianto del cuore.
Ai lati della fossetta (del mento) c'è un neo nero,

Bandito della religione è questo, o neo o nevo.

L'introduzione poetica e legata alla storia attraverso la recitazione di un passo, forse non autentico, dell'opera di Ferdowsi, in cui si loda Dio come fonte di tutto e la conoscenza come scopo della vita (schema a-a, b-b, c-c, d-d):

Be nām-e jahān dāvar-e dādgar
kazu gasht peydā be giti honar
khodāvand-e nām-o khodāvand-e jāy
khodāvand-e ruzi deh-o rahnamāy
be muri dahad mālesh-e narreh-shir
konad pasheh bar pil-e jangi delir
tavānā bovad har ke danā bovad
ze dānesh del-e pir bornā bovad

In nome del giudice del mondo giusto,
Dal quale apparse nel mondo l'arte.
Dio di (tutti) i nomi e Dio di (tutti) i luoghi,
Dio che dona il sostentamento e che mostra la strada,
che dà a una formica la capacità di far ruggire come un leone,
che trasforma una zanzara in un eroe contro un elefante di guerra.
Chi ha la saggezza è potente,
grazie alla sapienza un anziano diviene giovane.

Con queste parole in prosa rimata, non più cantate, prende avvio la narrazione:

*Shenidam ke Rostam be Māzandar**ān** hami raft bā tiq-o gorz-e ger**ān**, begofti do tā anbar āmad be R**akhsh**, man ān goft shirāujan-e tājb**akhsh***

Io ho sentito che Rostam andava verso Mazandaran, armato e portava la mazza pesante, tu pensa che saltò in sella al valoroso Raghsh partì come un leone maestoso.

Segue, come in tutte le narrazioni, un riassunto delle puntate precedenti, in questo caso delle quattro fatiche già superate dall'eroe.

La poesia recitata da un narratore può anche non coincidere perfettamente con quella composta da un poeta, sebbene ad essa ispirata. Questo è il caso dell'introduzione di una performance di Morshed Hassn Beigi alla quale ho assistito. Egli recita, nello stesso stile con

cui canta la *basmala*, una quartina (schema a-a, b-a) del poeta e filosofo Baba Afzal Kashani (m. 1213/1214), modificandone però l'ultimo verso. La prima composizione è di Baba Afzal Kashani, la seconda la versione recitata dal *morshed*:

Raftam be sar-e torbat-e Mahmud-e qani
goftam ke che borde'i ze donyā-ye dani?
goftā ke do gaz zamin-o dah gaz karbās
to niz hamin bari, agar sad cho mani.

Andai alla tomba del ricco Mahmud
Dissi, che cosa ti sei portato da questo mondo perituro?
Disse: due *iarde* di terra e dieci *iarde* di sudario
Anche tu ti porti lo stesso anche se vali cento volte più di me.

Raftam be sar-e torbat-e Mahmud-e qani
goftam ke che borde'i ze donyā-ye dani?
goftā ke do zar zamin-o haft zar karbās
ān ham be gamānam bebari yā nabari.

Andai alla tomba del ricco Mahmud
Dissi, che cosa ti sei portato da questo mondo perituro?
Disse: una terra da due monete d'oro e un sudario da sette monete d'oro
Anche questi, credo, (puoi) portare o non portare.

La poesia mostra la caducità dei beni mondani, secondo un formulario poetico tipico della tradizione mistica. Segue un'altra quartina di contenuto mistico che inizia con la stessa formula della poesia precedente: *raftam be sar-e torbat-e*… "sono andato alla tomba di…". Anche in questo caso due quartine distinte nella recitazione formano un'unità. L'autore della composizione poetica non è certo, ma potrebbe trattarsi, data la menzione di Shams-e Tabriz, di Jalal al-Din Rumi, detto Mowlana (m. 1273). Anche in questo caso, la versione di Morshed Hassan Beigi si distacca dalla versione originale negli ultimi due versi. La prima composizione è di Jalal al-Din Rumi, la seconda la versione recitata dal *morshed*:

Raftam be sar-e torbat-e Shams-e Tabriz
didam do-hezār zangiān-e khun-riz
har yek be zabān-e hāl bā man migoft
jāmi ke be dast-e tost kaj dār-o mariz.

Andai alla tomba di Shams-e Tabriz
Vidi duemila mori assassini
Ognuno mi diceva in un linguaggio muto:
La coppa che è nelle tue mani piegala e non versarla.

Raftam be sar-e torbat-e Shams-e Tabriz
didam do-hezār zangiān-e khun-riz
har yek be zabān-e digari migoftand
jāmi ke be kaf dāri kaj dār, mariz.

Andai alla tomba di Shams-e Tabriz
Vidi duemila mori assassini
Ognuno diceva nella lingua dell'altro
La coppa che hai nel palmo piegala, (ma) non versarla.

Prima di iniziare la narrazione, avvenuta nei giorni di Moharram, Morshed Hassan Beigi recita questi versi di chiusura:

Āqā-ye man, yā abā-abdellāh, hossein jānam!
Al'ān sedā-ye qadamat mi-āyad!
Chand ruz-e degar moharramat mi-āyad! (2volte)

Signore mio, o Aba-abdellah[174], Hossein mio caro!
Ora si ode il suono dei tuoi passi!
Tra qualche giorno giunge il tuo Moharram! (2 volte)

Di solito, dopo l'introduzione poetica, il narratore chiede una preghiera (*salavāt*), prima di iniziare il racconto della storia. Più spesso Ali Sanakhan usa la seguente espressione:

Safāy-e gol-e sorkh dāni ze chist?
Ze rang-e mohammad ze buy-e 'alist.

Sai da cosa deriva la bellezza della rosa rossa?
Dal colore di Mohammed e dal profumo di Ali.

[174] *Kunya*, titolo onorifico derivante dal nome di un figlio, in questo caso da Abdellah, figlio di Hossein.

Alla menzione del nome del Profeta, il pubblico automaticamente recita all'unisono la preghiera *salavāt*: *Allāhomma salle alā Mohammad va āle Mohammad* "O Dio, benedici Mohammed e la sua famiglia."

Lo scopo dell'introduzione costituita dalla recitazione di poesie e da *salavāt* è attirare l'attenzione del pubblico, spesso distratto e intento a parlare, fumare o mangiare[175]. L'introduzione annuncia l'imminente inizio della storia. Page (1977: 58), sottolinea che le persone prestano meno attenzione alla poesia che alla storia e che c'è generalmente durante la recitazione delle poesie più rumore di fondo che durante la storia. Questa introduzione dà al pubblico un breve momento per concludere le conversazioni o trovare un posto a sedere e prepararsi ad ascoltare con attenzione la storia. L'introduzione, dunque, serve a ottenere la concentrazione del pubblico e le preghiere, che la concludono, richiedono la partecipazione attiva degli astanti. Inoltre, esse rafforzano il legame religioso tra il narratore e il suo pubblico, in quanto entrambi parte dalla comunità dei fedeli.

La lunghezza dell'introduzione varia da narratore a narratore, quelle più lunghe contengono più composizioni poetiche e hanno lo scopo di mostrare la cultura letteraria del narratore. La recitazione di poesie gli dà l'opportunità dimostrare la sua conoscenza della tradizione poetica persiana ed essere riconosciuto come un uomo dotto e degno dell'attenzione del suo pubblico. Per essere un buon contastorie bisogna, infatti, essere preparato (*vared*), ovvero conoscere molto bene il materiale narrativo, che egli raccoglie nel suo *tumār*. Deve avere anche una conoscenza completa e piena delle fonti letterarie, non solo dell'opera di Ferdowsi, ma anche di altri componimenti poetici della letteratura classica persiana. Un contastorie si vanta di aver memorizzata un corpus considerevole componimenti poetici che padroneggia con disinvoltura. Se interrogato dal pubblico sulla provenienza o sui dettagli di una particolare storia, egli deve essere in grado di rispondere, citando le fonti autoriali scritte. Come ricorda Kashefi nel suo *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni*, la sedia, spesso usata dai *morshed*, è la testimonianza di questa loro abilità. Come ricorda il dotto persiano, solo colui che possiede un'abilità deve sedersi più in alto di tutti gli altri, affinché tutti possano vederlo, ascoltarlo e da lui apprendere.

[175] L'uso di anteporre alla narrazione della storia un'introduzione volta a convogliare l'attenzione del pubblico è pratica diffusa a livello transculturale; si veda, per esempio, sulla narrazione dell'*Epica di Kambili*, in lingua mandinka, dei cacciatori Wasulu del Mali Okpewho 1979: 180.

4.1.2 La storia in prosa

Dopo l'introduzione, inizia la storia in prosa della durata di circa un'ora, preceduta da un breve riepilogo di ciò che è stato raccontato il giorno prima. Come si è visto nel caso dell'esibizione di Morshed Torabi sulla quinta fatica di Rostam, ogni narratore apre il suo racconto con una formula in prosa rimata e cantata, a volte combinata con la poesia, proprio per collegare l'introduzione poetica e la prosa del racconto in maniera armoniosa. Il contastorie invita gli astanti, chiamati "amici" (*dustān*), "gentiluomini" (*javānmard*) o "fratelli" (*barādar*), a prestare attenzione all'inizio della storia, chiedendo prima una *salavāt*. Questa formula introduttiva colloca la storia in un tempo antico (*bāstān*): il glorioso passato iraniano. Ali Sanakhan, di solito, apre il racconto con la seguente espressione (Page 1977: 67-69):

> *Konun ādam bar sar-e dāstān, hami guyam az gofte-ye bāstān. Eqd-e javāher-e sokhan-e kohan, dar mahzar-e dustān, ruz gozashte…*
>
> Ora vengo all'inizio della storia, racconterò alcune cose che si raccontavano nei tempi antichi. La catena di gioielli della parola di un tempo, in presenza di amici, un giorno…

Morshed Zariri si rivolge al pubblico per una *salavāt* prima dell'introduzione della storia come segue (Oliaei 2010: 135):

> *Sarmasdar-e dāstān dar mahzar-e dustān be hengāmi bud ke ruz-e gozashte arz nemudim va az kaf gosaste alhāl be reshteh-ye arz miresānim be shart-e ānke javunmardhā be kholq-e khosh-e Rasul Allāh va khātmonabin va rahmatollāh hazrat-e Mohammad ebn Abdollah salavāt befrestand.*
>
> L'apertura della storia, in presenza di amici, ci porta al tema che abbiamo presentato ieri e che oggi intendiamo presentare, a condizione che gli uomini *javānmard* [= gentiluomini] mandano una *salavāt* con buon umore al Profeta di Dio, l'ultimo dei profeti e la grazia di Dio, il santo Mohammad figlio di Abdollah.

Similmente, Habib-Allah Izadkhasti esorta il pubblico a declamare una *salavāt* prima di iniziare la storia (Page 1977: 68):

> *Sarmasdar-e dāstān dar mahzar-e dustān be hengāmi bud ke ruz-e gozashte khedmat-e sarvarān-e gerām-o barādarān-e azam arz kardam va az shab-e gozashte alhāl barāye sā'ati sargarmi-e dustān zerve-e aql miresānam be shart-e onke bāz ham barādarhā barvye goshāyesh-e kār-e, āmorzesh-e*

amvāt be niyyat-e onke khodā enshāllāh emāmeshun hefz konad salavāt-e digari khatm konid [*salavāt*] *reshteh-ye sokhan ruz-e gozashte…*

L'apertura della storia in presenza dei miei amici ci porta all'argomento che ho presentato ieri davanti alle guide degne d'onore e ai grandi fratelli. Dopo la notte scorsa, la porterò ora all'apice dello spirito, per un'ora di piacere per gli amici, a condizione che ancora una volta i miei fratelli mandino una *salavāt* per l'inizio della nostra storia; il perdono dei profeti, affinché Dio, se è la sua volontà, li protegga. Ieri, la catena della parola...

Le storie in prosa, di circa un'ora, sono narrate in un linguaggio semplice e chiaro (verbi ai tempi presente o passato semplice), ricco di espressioni linguistiche formalizzate, come proverbi e modi di dire. Da un punto di vista narrativo sono, invece, molto complesse. Nelle storie diversi altri racconti sono inseriti e intrecciati ad altri in maniera articolata. In altre parole, entro una cornice narrativa più ampia sono narrate sotto-storie con diversi personaggi, con i loro combattimenti, avventure, amori, ecc. Ad eccezione della sessione finale, tutte le sotto-storie non finiscono nello stesso tempo alla conclusione di una qualsiasi puntata, una sotto-storia può dominare la narrazione per un giorno, mentre allo stesso tempo altre sotto-storie iniziano a essere sviluppate, così quando la sotto-storia principale finisce, altre sotto-storie devono essere riprese. In altre parole, un *dāstān* narrato dal *naqqāl* non finisce necessariamente prima che ne inizi un altro. Infatti, la maggior parte delle storie contengono al loro interno gli inizi di altre. I contastorie espandono regolarmente il numero di personaggi e sequenze d'azione e intrecciano episodi, passando avanti e indietro da una all'altra creando un complesso schema di narrazione. Il narratore è pertanto dotato di una certa libertà compositiva. Lo scopo è fare in modo che tutte le sottotrame non si esauriscano insieme, in modo da poter richiamare il pubblico il giorno dopo e suscitare suspence.

Allontanarsi da una storia principale, narrandone un'altra al contempo, è chiamato *goriz* (deviazione, lett. "fuga"). Si tratta di una tecnica utilizzata nel *taʿzieh* e fatta propria dai *naqqāl*, come Morshed Hassan Beigi, che si sono formati in questa forma teatrale religiosa. Il *goriz* introduce una sottotrama che viene sviluppata, soprattutto in sollecitazione alle reazioni del pubblico, più in generale del contesto, per poi tornare alla trama principale. Così Morshed Hassan Beigi descrive questa tecnica narrativa:

Ad esempio, nella storia di Rostam e Sohrab, il *naqqāl* usa costantemente il *goriz*. Che cos'è il *goriz*? Ad esempio, mentre racconto una storia, utilizzo un'altra storia che ho appreso da un altro libro, ovvero uso un *goriz*, una fuga dalla storia principale per poi tornare ad essa, dopo che ho concluso quella del *goriz*. In una narrazione succedeva che si iniziava una storia, ma poi usando un *goriz* si

> scappava da questa storia e si entrava in un'altra storia e non si diceva più nulla della storia precedente, che era solo l'inizio di una esibizione. La storia veniva così romanzata, solo alla fine si tornava alla storia originale. Usare storie simili da libri e fonti diverse, sia orali che scritte si chiama *goriz*. [Intervista, gennaio 2020]

Terminato un *goriz*, il narratore può tornare alla storia principale con espressioni del tipo: *Aknun bar sar-e sokhan ravim ke*... "ora, torniamo alla storia...". Questa tecnica narrativa è già visibile nei romanzi popolari dei secoli precedenti, come nel caso dell'*Eskandar-nāmeh*, che ingloba nella narrazione principale trenta brevi storie perlopiù di carattere didattico (Rubanovich 1998: 219-220).

Il performer, durante la sua improvvisazione, allontanandosi dallo schema narrativo del *tumār*, per guadagnare tempo allo scopo di pianificare la narrazione, può usare come "riempitivo" una serie di commenti descrittivi e valutativi. Per esempio, può mettere in risalto un personaggio che gioca un ruolo di primo piano nella rappresentazione enumerando i suoi attributi quasi in maniera formulare (cfr. Parry 1971: 23; Ong 1986 [1982]: 67). Il narratore recita gli epiteti di Rostam: "Campione del mondo dell'Iran, figlio di Zal-e Zar, nipote di Sam il cavaliere, colui che dedica singolarmente la sua vita all'Iran, colui che ha protetto per seicento anni il paese dell'Iran dai paesi del mondo con la sua spada e il suo potere" (Dustkhah 1345/1966: 79). Queste espressioni formulari, oltre a essere utilizzate per dilatare la narrazione, aiutano a dare ritmo al discorso, agendo anche come aiuti mnemonici (Havelock 1973 [1963]: 119-126; Jousse 1978; Zumthor 1982; Ong 1986 [1982]: 63-64; Tsur 2003). Il narratore può fare uso di un repertorio standardizzato di frasi e immagini in maniera altamente ripetitiva per descrivere alcuni personaggi o ambientazioni. In generale, ripetizione e ridondanza sono caratteristiche della narrazione *naqqāli*, come in generale delle letterature orali:

> Nell'espressione orale, sebbene una pausa possa essere d'effetto, l'esitazione è sempre svantaggiosa, per questo è meglio ripetersi, con abilità se possibile, piuttosto che smettere semplicemente di parlare mentre con la mente si va in cerca di un'altra idea. Le culture orali incoraggiano la facilità di parola, la pienezza, la volubilità. I retori avrebbero chiamato tutto questo *copia*. [Ong 1986 [1982]: 69-70]

La ridondanza è particolarmente utile se si tiene anche conto delle condizioni contestuali della performance, la quale può avere luogo davanti a un pubblico rumoroso e talvolta disattento come quello di un caffè (cfr. Ong 1986 [1982]: 68).

La narrazione in prosa è intervallata, come abbiamo visto, dalle recitazioni di brani poetici, che il narratore declama a memoria o legge direttamente dal suo *tumār*. L'alternanza di prosa e

poesia è una delle caratteristiche del *naqqāli* fin dal periodo timuride. Come descritto da Kashefi nel *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni*, è necessario abbellire la narrazione con dei versi, ma con moderazione, senza suscitare noia, come "il sale nella pentola; se è troppo poco il cibo sarà insapore e se è troppo il cibo sarà salato". Queste parole utilizzate dal dotto persiano sono le stesse che ha pronunciato Morshed Hassan Beigi quando da me interrogato sulla funzione della poesia durante la narrazione. Ciò dimostra l'importanza assunta, ancora oggi, dai principi di una buona narrazione decritti da Kashefi.

Se la storia che il narratore sta narrando segue da vicino quella offerta da Ferdowsi, è probabile che egli citi lunghi passaggi dalla fonte autoriale. Alcune volte un breve passaggio poetico può riassumere gli avvenimenti narrati dal contastorie. Altre volte, invece, il brano poetico descrivere l'ambientazione degli eventi, spesso un paesaggio naturale, di solito all'alba o al tramonto, che ha la funzione di creare una pausa dopo la descrizione di una battaglia o, più in generale, di segmento importante della narrazione. Non si fa solo uso di versi epici, ma anche di passaggi lirici, i quali servono a enfatizzare gli effetti drammatici o a esprimere i sentimenti dei personaggi. I narratori non dipendono dalle trame presentate nelle opere autoriali, ma fanno appello ad esse per aiutarli ad abbellire la narrazione quando il testo letterario è appropriato alla storia che stanno raccontando (Page 1977: 72-74). Inoltre, i brani poetici, spesso cantati, introducono nella performance un diverso ritmo rispetto alla prosa che attira l'attenzione del pubblico. Come già evidenziato da Kashefi, le poesie vanno cantate in modo melodico, in modo che le parole tocchino il cuore degli astanti, senza dunque annoiarli. Se si incontra un verso difficile, bisogna spiegarlo ai presenti; inoltre va menzionato il nome del compositore all'inizio o alla fine della recitazione e gli astanti dovrebbero mandare benedizioni alla sua anima (Kashefi 1971: 305, cfr. trad. ing. Crook 200: 298).

Il narratore durante la performance fa una serie di digressioni che interrompono la continuità narrativa, le quali sono determinate dal *contesto* dell'evento performativo (Georges 1969; Bauman 1986), cioè l'ambiente fisico in cui si svolge la performance, per esempio il caffè, la stagione, l'ora del giorno, la composizione del pubblico e la sua interazione con il contastorie. Il contesto ha, infatti, un impatto fondamentale sulle scelte operate dal narratore durante la sua performance (Fine 1984: 62-63). Secondo Walter J. Ong (1986 [1982]), l'originalità di un testo orale si basa proprio sull'interazione costante tra narratore e pubblico. Il contastorie deve coinvolgere il pubblico nella storia per stimolarne l'interesse e suscitarne emozioni. La storia narrata ha pertanto una *struttura flessibile*, che varia da performance a performance sulla base della relazione interattiva tra il pubblico e il narratore. Le reazioni emotive del pubblico, compresi applausi, risate o altre manifestazioni di emozioni sono elementi chiave nel processo

di interazione narrativa. Ogni performance crea una nuova dimensione narrativa basata sull'improvvisazione determinata dalle reazioni del pubblico, entro – si intenda – i limiti di carattere narratologico (Sándor 1967). Pertanto, le sollecitazioni degli ascoltatori nel corso dell'esibizione spingono il narratore a fare appello alla sua creatività e alla sua capacità di rielaborazione del materiale narrativo, pur mantenendo inalterati gli eventi cardine della storia[176]. Ogni esibizione non è mai uguale a un'altra, anche se tratta la stessa storia, perché è il contesto a cambiare. Pertanto, una narrazione di *naqqāli* non è altro che *una* versione della storia narrata. Pertanto, la tradizione narrative orale è, come scrive Dell Hymes, «"context sensitive" (to use a linguistic term), "performance-sensitive," differentially realized according to performer, audience, and setting. Clearly the narratives were not necessarily memorized and recited from memory, but rather, as with Yugoslav epics, the performer worked with a knowledge of the structure of the whole and of appropriate incident and style» (1975: 131). Si può affermare, data la costante interazione tra pubblico e narratore, che ogni stimolo o segnale del primo, compreso il silenzio, può provocare sul secondo un condizionamento che lo porta a mutare lo svolgimento della performance. Pertanto, nel *naqqāli*, quale esempio di performance basata sull'interazione "faccia a faccia" (Duncan 1992), l'emittente è al tempo stesso ricevente e il ricevente, nella sua dimensione collettiva, è anche emittente.

Per spiegare dunque l'interazione tra pubblico e narratore, è bene prestare attenzione alle digressioni, con cui il *naqqāl* intervalla la narrazione della storia, interpretando il materiale narrativo. Queste digressioni raccontano aneddoti personali, spiegano la storia o tracciano analogie tra il racconto e la vita quotidiana degli spettatori. Mary E. Page (1977: 76-91) ha suddiviso le digressioni in tre tipologie che spesso si sovrappongono tra loro: affermazione, spiegazione e analogia.

- Affermazione: Poiché nel caffè il pubblico è costituito anche da avventori che non sono interessati ad ascoltare il narratore oppure l'attenzione degli ascoltatori può essere facilmente disturbata da imprevisti esterni, egli è obbligato a condurre la narrazione seguendo più da vicino le reazioni del pubblico. Il narratore convoglia l'attenzione del pubblico quando disattento o disturba inconsapevole la performance parlando a voce alta. Per richiamare all'ordine, chiede alle persone

[176] Sull'adattamento della materia narrativa in rapporto alla partecipazione del pubblico si veda Başgöz 1975, spec. 155-160; Id. 1986. Cfr. anche Lord 1960: 16-17; Finnegan 1977: 54-55; Opkewho 1979: 71.

semplicemente di fare silenzio o, eventualmente di lasciare il caffè, se sono troppo rumorose. Questo è confermato dalle parole di Morshed Hassan Beigi:

> In Iran è il narratore che mette a tacere la gente, cioè, il narratore è lì [= nel caffè tradizionale] per primo e poi di volta in volta ogni singola persona si aggiunge [= entra nel caffè]. Non è come in uno spettacolo teatrale dove le persone ricevono i biglietti in anticipo e aspettano nella sala per vedere lo spettacolo. C'è un *naqqāl* che inizia a parlare nel caffè, ma poiché la persona seduta lì non ha pagato per questo spettacolo e non ha ricevuto alcun biglietto in cambio, potrebbe voler ignorare lo spettacolo o fare uno scherzetto e siccome lo spazio non è una sala teatrale, non esiste un responsabile che invita la gente al silenzio, è il *naqqāl* che lo fa tacere. Il *naqqāli* è l'arte dell'improvvisazione, L'improvvisazione è costante. A proposito, questi accadimenti [= la persona che fa rumore] potrebbero essere all'inizio dell'improvvisazione [dello spettacolo] e il *naqqāl* può usare [questa situazione] per entrare in un'altra storia [rispetto a quella che sta narrando in forma seriale] invitando quella persona al silenzio e in questo modo attira la sua attenzione. Questo punto è molto importante. [Intervista, gennaio 2020]

Talvolta il contastorie sottolinea l'importanza della storia quale modello (*nemuneh*) da seguire o la bellezza del racconto (*dastan-e shirinast* "la storia è dolce"), o altre volte invita l'attenzione del pubblico con espressioni del tipo: "ora, bisogna prestare piena attenzione a..." (*aknun tavajjoh-e tamām lāzem ast ke*…). Come afferma Morshed Mirza Ali, il narratore può anche, per attirare l'attenzione, battere le mani (*dast zadan*):

> Lo *Shāh-nāmeh* ogni momento ti dà un consiglio (*pand dadan*), ti dà un colpo (*talangor zadan*), il nostro *naqqāl* o narratore (*revāyatgar*) nell'esibizione ne fa lo stesso uso. Ogni tanto i *naqqāl* battono le mani. Questo è lo stesso colpo dello *Shāh-nāmeh*, qui usato per chi si sta addormentando. Questo significa: "Ascolta questo punto, questo è importante, questo è molto importante per questo io sto battendo le mani, qua sta succedendo un evento particolare". [Intervista, giugno 2020]

- Spiegazione: Sebbene la prosa usata nella narrazione sia generalmente semplice e diretta, tuttavia alcuni passaggi, parole e concetti possono non risultare chiari al pubblico. Poiché l'obiettivo della narrazione è la chiarezza, il narratore si ferma a chiarire il significato della parola, dell'azione o del concetto che teme che il pubblico non abbia compreso. Egli fornisce delle spiegazioni anche sul carattere

di certi eroi e le scelte alla base delle loro azioni, oppure su alcuni aspetti mitologici che il pubblico potrebbe non sapere. Il narratore può, inoltre, semplicemente annunciare che quello che sta dicendo è il nocciolo (*asl*) della storia per convogliare l'attenzione degli astanti. Può usare le seguenti espressioni: "ora, bisogna prestare attenzione a questo punto" (*hāl bāyad motavajje-ye in mowzuʿ shod*); "ora, devi capire..." (*hāl bāyad dānest*…); "la spiegazione è che..." (*towzih in ke*…). Spesso, quando inserisce nella narrazione un personaggio poco noto, ne chiarisce la genealogia per far comprendere la sua posizione rispetto ai personaggi più noti e la sua funziona all'interno della trama.

A volte le spiegazioni del narratore possono seguire quelle offerte da Ferdowsi nella sua opera, come nel seguente esempio: nella storia di Zahhak, le persone che vengono segretamente liberate, sfuggendo così alla loro morte per mano del tiranno che vuole dare in pasto i loro cervelli ai due serpenti spuntati dalle sue spalle, si danno alla fuga verso le pianure formando il popolo curdo.

Le spiegazioni del narratore possono, altresì, legare gli eventi della storia a qualcosa familiare al pubblico: nell'esibizione di Ali Sanakhan a Shiraz, il re Jamshid ha la sua corte a Persepoli (*Takht-e Jamshid* "Il trono di Jamshid" in neopersiano) appena fuori Shiraz. A tempo debito Zahhak trasferisce la sua corte a Esfahan. Il diavolo Eblis, sotto le spoglie di un cuoco, inganna Zahhak con la creazione di piatti come il *kabāb soltani*, pietanza popolare di Shiraz, in un tempo in cui ben poco poteva essere cucinato.

Morshed Torabi nell'esibizione al Caffè dell'Accademia delle Belle Arti di Teheran commenta:

> L'Iran è la terra da cui nascono gli eroi, chi dice che tutto questo sia una fiaba sicuramente non sa quale sia il vero significato della parola fiaba, io personalmente sono andato lungo l'itinerario delle sette fatiche di Rostam, e sono andato a piedi sapete dove è il luogo delle sette fatiche di Rostam? Prendete questa ferrovia, proprio questa che vi indico, andate verso la città di Garmsar, poi da lì dirigetevi verso la città di Mashad e questa ferrovia vi porta a sinistra dove c'è una stazione, questo è il luogo della prima fatica di Rostam.

In generale, non mancano confronti tra il mondo eroico del passato, ricco di moralità e di gloria, e il tempo presente, in cui valori etici e morali stanno scomparendo: il primo deve fungere da modello per il secondo. Per esempio,

Morshed Torabi nella stessa esibizione spiega le ragioni dell'azione di Rostam, il quale, pur vedendo il nemico Div-e sefid che dorme, non lo uccide, ma al contrario lo sveglia:

> Ma nel frattempo il suo [= di Rostam] piede colpì qualche cosa, sospirò e vide che il demone era sprofondato nel sonno e vide che la testa era in fondo alla grotta e i piedi all'ingresso. Allora brandì la sua spada con l'intenzione di colpirlo al cuore, aa si fermò e disse: "No! Non posso!"
> Guardate quanto è nobile la virtù di quest'uomo perché egli disse a se stesso: "Tu sei figlio di Zal, quest'uomo sta dormendo. Se sei un vero uomo sveglialo dal sonno e affrontalo". Nell'antro della grotta Rostam vide che il mostro dormiva, di uccidere non aveva alcuna fretta. Se avesse voluto ucciderlo gli avrebbe subito infilzato la spada nel cuore, (ma) è questa la virtù dell'uomo giusto? Perché pensate che viva ancora il nome di Takhti? Perché vive ancora? Perché sapeva affrontare il suo avversario in modo virtuoso.
> Allora Rostam con la punta della spada stuzzicò il palmo del piede del demone e questi pensando che si trattasse di una zanzara si girò su sé stesso e continuò a dormire. Allora Rostam fece la stessa cosa con l'altro piede, ma non ottenne alcun risultato. Allora Rostam si chinò sul demone e ruggì come una tigre e nello spazio della grotta la voce fece un'eco. E allora il demone si destò.

Morshed Torabi motiva la scelta di Rostam sulla base del codice di comportamento *javānmardi*. Il figlio di Zal si comporta con un *pahlavān* modello: non può attaccare un nemico quando questi non è cosciente. Si tratta dello stesso codice sociale e di comportamento che il celebre Qolam Reza Takhti ha sempre seguito nella sua vita. Quest'ultimo, nato a Teheran nel 1930, è stato un campione di lotta libera e di sport tradizionale iraniano (*varzesh-e bāstāni*), morto prematuramente all'età di 38 anni nel 1968 per ragioni non ancora chiare. Takhti rappresenta agli occhi del pubblico l'incarnazione dei valori *fotovvat* del XX secolo: figlio di un fabbricante di ghiaccio, vive la sua infanzia in povertà. Lascia la capitale per lavorare come operaio per l'estrazione di petrolio nel Khuzestan, prima di diventare dipendente della Compagnia Ferroviaria di Stato nel 1948. Si allena fin dall'adolescenza per tutta la sua vita nella lotta libera, vincendo molti campionati nazionali e internazionali. È campione, inoltre, dello sport tradizionale associato alla *zurkhāneh*. Gareggia, infatti, nella lotta tradizionale (*koshti-e pahlavāni*), vincendo tre volte i campionati nazionali. Egli, non solo era un abile e virile lottatore, ma era

anche un uomo gentile, giusto, umile e generoso. Si teneva a distanza dai potenti e si occupava con passione dei poveri attraverso opere di bene. Queste qualità umane lo rendevano non solo un campione (*qahremān*), ma soprattutto un vero e proprio eroe (*pahlavān*) (Chehabi 1995; Adelkhah 1999 [1998]: 142-143). Morshed Torabi, nell'intervista a Panahi Nejad (2015), ricorda che Takhti era solito assistere alle sue esibizioni.

- Analogia (*masal* "confronto"): Il narratore presenta un avvenimento che ha avuto luogo in passato recente o in occasioni passate di solito religiose simile a quello narrato durante la performance. In questo modo il narratore cerca di dimostrare la verosimiglianza dell'evento che sta narrando. Per fare ciò, egli può fare uso di proverbi o di modi di dire noti al suo pubblico. Molti di questi *masal*, a volte piuttosto lunghi, sono di carattere religioso e cercano di creare un collegamento tra quanto narrato del mondo preislamico e le usanze islamiche. Tra i diversi esempi forniti da Mary E. Page, particolarmente significativo è il *masal* offerto da Morshed Habib-Allah Izadkhasti, quando paragona la posizione di Rostam nei confronti dei re dell'Iran a quella dell'Imam Ali nei confronti dell'islam. Rostam dopo aver salvato re Kavus che si era messo in pericolo a causa della sua follia, porta il re nella foresta e lo picchia finché questi non perde conoscenza. Rostam è disposto ad essere ucciso per le sue azioni, ma sente il dovere morale di far comprendere al sovrano quanto sia stato sciocco il suo comportamento. Quando Kavus riprende coscienza, è un uomo cambiato. Non sente alcun desiderio di vendetta nei confronti di Rostam e inizia a comportarsi da buon re. Ecco il *masal* del contastorie:

> L'Islam, signori, si fonda su tre cose: […] la disposizione e il modo e il carattere del Profeta, la ricchezza di Khadija [= la sua prima moglie], e infine, persino i detti degli stessi arabi lo affermano, la spada – la spada e il forte braccio di Ali. Se l'Imam Ali è giusto e onorevole nell'usare la sua spada e il suo potere per la causa dell'islam, allo stesso modo Rostam è nel giusto quando usa la sua forza al servizio dell'Iran. [Page 1977: 81-82]

Non tutte queste storie sono religiose, come si evince dal *masal* di Ali Sanakhan nella sua narrazione della storia di Zahhak. Il tiranno uccide due persone al giorno per dare il loro cervello in pasto ai serpenti cresciuti dalle sue spalle. Inizia

uccidendo i criminali nel suo regno. In breve tempo, le prigioni sono vuote e nessuno infrange la legge. Il narratore confronta questa situazione con quella della Svizzera moderna da lui immaginata:

> In Svizzera i tribunali sono stati chiusi per molto tempo. Sono passati diversi anni da quando due persone sono apparse e sono andate in tribunale davanti al giudice per risolvere una causa. In Svizzera. [Page 1977: 83]

Mentre l'ordine degli iraniani deriva dalla paura per Zahhak, quello degli svizzeri deriva dal rispetto nei confronti delle leggi: il primo è negativo, il secondo è positivo e va imitato.

Un altro esempio è fornito sempre da Ali Sanakhan, che trova un'analogia tra il comportamento di Sarand, il figlio di Zahhak e una notizia che ha letto nel quotidiano. Quando Sarand rapisce e violenta una giovane ragazza, il *morshed* lo paragona per la brutalità a un orso:

> La moglie di un ingegnere italiano, che lavorava alla ferrovia, quando hanno posato la ferrovia vicino a Borujerd, un orso portò via la donna – la moglie dell'ingegnere. La portò in una grotta. Dopo tre giorni, l'ingegnere, seguendo i brandelli dei vestiti di sua moglie, andò con la gente del posto nella grotta dove l'orso aveva portato la donna. A Borujerd. La ferrovia. Al tempo del defunto Reza Shah. Questo accadde allora. Ne scrissero i giornali e anche le riviste. Trovano la donna in quella grotta, la gente del posto e l'italiano, suo marito. Ma l'orso era andato a cacciare, a prendere provviste, cibo e cose. Ma per quanto riguarda la donna, il suo corpo, il suo petto e altro erano lacerati dagli artigli dell'orso. Portano la donna a Borujerd in ospedale. Ma l'ingegnere ha teso una trappola. Dopo un po' l'orso arrivò con il cibo. Ha visto che la donna non c'è. Cade a terra. Lo intrappolano per portarlo fuori. Lo portano ai binari della ferrovia. Lo legano con delle catene. I funzionari della ferrovia dicono che il macchinista disse all'orso: "Se la donna muore, morte per te. Se la donna vive sana e salva, anche tu sei salvo". Hanno detto all'orso: "La donna è in ospedale". Dopo tre giorni, lei muore per il modo in cui questo orso l'aveva violentata e ferita nel corpo e mutilata. Beh, era un animale selvatico! Questa donna sfortunata poi era nella sua presa. La sicurezza, le medicine e i farmaci non aiutano. La donna muore. Portano la notizia della sua morte al marito. Dicono che anche l'orso, pur essendo incatenato, per giorni si era battuto la testa con le mani, gridando "O ho! O ho! O ho!" [risate]. Cosa stava dicendo? Gridava: "O ho!". Quando dicono all'ingegnere che la donna è morta, firma il mandato sull'orso. Avevano molta dinamite per il [incomprensibile] e per posare le rotaie lì. Dinamite! Hanno infilato la dinamite nel didietro dell'orso.

> Avevano molta dinamite lì. Ci attaccarono una miccia. Aprono le catene intorno al collo e accendono la miccia. L'ingegnere dice: "Sei libero! Tu! Libero! Vai!" L'orso, allora con la miccia infilata nel suo didietro e anche la dinamite infilata nel suo stomaco, andò avanti diversi passi. Poi la miccia raggiunse la dinamite. Fece esplodere la dinamite. È saltato in piccoli pezzi. Ora, questo Sarand non è da meno di quell'orso. [Page 1977: 87-88]

Questa storia, che ha suscitato ilarità e interesse tra il pubblico e che di verosimile ha poco, sebbene i riferimenti ai giornali e alla costruzione della ferrovia sotto Reza Shah, paragona la brutalità del nemico Sarand con quella dell'orso selvaggio. Inoltre, ci informa della sorte che spetta al figlio di Zahhak: egli verrà sconfitto e punito.

Un anziano narratore, alla cui esibizione nel 2000 ha assistito Kreyenbroek (2013: 23-24), ha confrontato il sentimento patriottico di Rostam con quello dei martiri caduti nella guerra Iran-Iraq (1980-1988): «Rostam era pronto a difendere l'integrità della patria. A volte, come tutti sappiamo, abbiamo il dovere di difendere la patria, lo abbiamo visto tutti questo; anche Rostam l'ha fatto». Il confronto delle gesta patriottiche di Rostam con gli eventi traumatici della recente storia iraniana aveva lo scopo di attirare l'attenzione del pubblico che sembrava, invece, più intento a mangiare e conversare, piuttosto che ad assistere alla performance. Come ricorda Kreyenbroek, non appena il *naqqāl* ha fatto riferimento ai caduti in guerra, tutti i presenti hanno alzato lo sguardo, prestando molta attenzione alle parole del contastorie. Ciò dimostra quanto la lunga e disastrosa guerra Iran-Iraq, conclusasi undici anni prima, incombeva ancora (e continua a incombere oggi) sull'esperienza quotidiana degli iraniani. L'attenzione del pubblico testimonia il suo urgente bisogno di dare un senso ai tragici eventi del recente passato accogliendo con favore i frequenti riferimenti ad essi durante la narrazione.

Nel mezzo della performance il narratore crea suspense interrompendo improvvisamente un episodio saliente chiedendo una benedizione per il Profeta e la sua famiglia (*salavāt*). Ciò serve a eludere la monotonia del racconto, chiedendo la partecipazione del pubblico. Storicamente, egli poteva interrompere la storia al momento clou, lasciando la trama in sospeso, per chiedere al pubblico il pagamento dovuto, senza – come ricorda Kashefi – essere insistente. È in quest'occasione che il contastorie può per un momento riposarsi dalla fatica del racconto

quando non viene sollecitato a dirimere controversie sorte tra il pubblico circa i dettagli della storia o a chiarire dubbi e curiosità degli astanti.

È caratteristica di una performance di *naqqāli* chiudere con un "finale in sospeso" o una situazione irrisolta (Page 1979: 211). Il narratore si ferma a un punto in cui, per esempio, il protagonista è in pericolo e la sua vita è in sospeso fino alla prossima performance, il giorno seguente. Il narratore si assicura così che il suo pubblico ritorni il giorno dopo, promettendo allo stesso tempo che "la storia diventerà sempre più interessante giorno dopo giorno" (Dustkhah 1345/1966: 88).

Alla fine della sezione, il narratore invoca benedizioni e chiede senza insistere il pagamento dovutogli passando tra gli avventori del caffè. Durante la raccolta del denaro, dopo la narrazione della storia di Rostam e Sohrab, Morshed Zariri racconta quanto segue:

> Per vostra informazione, questa storia diventa ogni giorno più bella. La storia diventa così bella che nessun'opera teatrale e nessun romanzo può superarla. La storia è eccellente. La storia è come una poesia. Pensate a questo: quando vogliono lodare qualcosa in versi, se dicono semplicemente: "quanto è buono questo, quanto è bello questo"; una tale affermazione non avrebbe alcuna delicatezza poetica. Ma se lodassero qualcosa dicendo per esempio: "I tuoi capelli sono come una tonnellata di ambra". Ovviamente i capelli di una persona non possono essere una tonnellata di ambra, o "Il tuo viso è come un campo di fiori, le tue labbra di rubino una cantina piena di vino rosso, e i capelli dell'amata un vasto spazio di anime". Queste sono tutte esagerazioni, ma se una poesia manca di queste cose, manca di delicatezza poetica. I racconti sono la stessa cosa. Ci deve essere una certa iperbole delicata nei racconti perché siano belli. Questa storia [= di Rostam e Sohrab] è molto bella. A Dio piacendo, se il Signore ci darà la salute [nei giorni a venire], verrete qui e io vi racconterò il resto. E ora, faremo il nostro giro. Faremo il nostro giro perché è la tradizione che è sempre stata così. Che Dio onnipotente non disonori mai l'uomo cavalleresco la cui mano tocca la mia mano [con il pagamento]. [Dustkhah 1369/1990: 418]

4.2 Il gesto e la parola

Il narratore attraverso le sue capacità narrative e grazie, talvolta, al supporto della *pardeh*, riesce a creare immagini mentali, capaci di condurre lo spettatore dentro la storia. Le abilità narrative, volte a dar forma a una storia complessa e ricca di sottotrame, affascinante e avvincente, ricca di spunti di riflessione, non basta certo a mantenere costante l'attenzione del pubblico nel caffè. Le abilità sceniche e comunicative del performer sono pertanto indispensabili. Esse sono soggette a valutazione da parte del pubblico: più intensa sarà

l'esperienza vissuta dagli spettatori, grazie al piacere offerto dalle doti del narratore, maggiore sarà l'apprezzamento sociale del contastorie. È necessario che il narratore sappia adattarsi bene allo spazio scenico, che va dal *sardam* all'intero caffè, e che faccia della voce e del gesto insieme gli strumenti fondamentali del successo della sua performance. Il narratore deve, pertanto, possedere abilità vocali e mimiche, le quali consentono una migliore trasmissione della storia. Voce, gesti, movimenti, espressioni facciali, tutto ciò contribuisce al successo dell'esibizione.

Sebbene il *naqqāli*, in quanto teatro tradizionale, obbedisca a regole semiotiche socialmente stabilite, esso, tuttavia, prevede una certa creatività da parte del contastorie, il quale deve possedere "un proprio stile", vale a dire deve accompagnare la storia con i *suoi* movimenti, gesti, toni vocali ed espressioni facciali. Durante la fase di apprendistato, l'allievo non solo apprende le tecniche performative dal maestro, ma cerca di acquisire, entro una cornice tradizionalmente condivisa, un suo modo di recitazione, che lo rende unico rispetto agli altri professionisti e quindi facilmente identificabile. Sebbene il *naqqāli* preveda una struttura performativa precisa determinata dalla tradizione, essa però contempla la soggettività e la creatività del narratore. Ciò testimonia una concezione dinamica dell'arte di narrazione *naqqāli*, secondo la quale il potenziale creativo della trasmissione orale emerge dalla dialettica costante tra l'inventiva del performer e il contesto socioculturale in cui egli agisce (Bogatyrëv – Jakobson 1967 [1929]; Goody 1981 [1977]: 36-38; Ong 1986 [1982]: 70-71). Come afferma Morshed Torabi:

> Se un *naqqāl* volesse imitare un altro collega e copiare tutto, allora non sarebbe di nessuna utilità o virtù propria. […] Uno di loro [= degli allievi] sempre vuole imitarmi, ma non ci riesce perché ha molta paura, ha paura di mettersi in mezzo alla scena e raccontare. Il *naqqāl* deve considerare se stesso come la fonte di tutto. Egli, come tutti gli altri, deve pensare sempre in prima persona e saper sempre valutare la situazione scenica e il pubblico, pensando per esempio: ora come devo narrare il risentimento di Rostam nei confronti di Key Kavus? Soprattutto in quale forma? Ci vuole molto lavoro e tanta bravura. [Panahi Nejad 2015]

Vi è, pertanto, una dialettica costante tra il contesto di riferimento socialmente condiviso sia dagli altri professionisti che dal pubblico e l'innovazione apportata da ciascun contastorie sia da un punto di vista stilistico-performativo che di materiale narrativo.

La voce è uno strumento fondamentale. Il narratore deve conoscere l'insieme delle regole e delle tecniche destinate a padroneggiare il tono, l'intensità e il flusso della voce, ecc. (cfr. Oliaei 2010: 168-172). Come rivela Alberto M. Cirese riguardo agli aspetti performativi della

fiabistica, la rappresentazione scritta risulta inadeguata a rappresentare le molteplicità delle forme espressive sia fonico-uditivi che visivo-gestuali impiegate dai narratori. Bisogna pertanto fronteggiare:

> la difficoltà, se non addirittura impossibilità di riprodurre scrittualmente sia certi elementi segmentali quali ad esempio le pause che oralmente possono anche essere sonorizzate, sia l'insieme dei tratti soprasegmentali quali l'intonazione, l'accentazione intensiva e/o musicale, il ritmo, la durata ecc. […] In materia fiabistica infatti (e non solo in quella) la produzione orale di un testo verbale associa ai codici fonico-uditivi anche codici visivo-gestuali (mimica, cinesica e simili): l'informa zione globalmente emessa è dunque sfaccettata o multidimensionale, ed è ovvio che anche la più fedele e adeguata trascrizione della sua componente verbale opera necessariamente una amputazione, dato che non può non escludere dal documento prodotto tutti i codici visivi co-occorrenti. [Cirese 1991: 10]

La padronanza di queste tecniche, che consentono la modulazione della voce, serve a descrivere i sentimenti di tutti i personaggi sulla scena, compresa la voce narrante del contastorie. Il narratore deve usare tutta la sua arte per evocare al suo pubblico lo stato d'animo dei diversi personaggi che egli interpreta sulla scena, dall'amore alla tristezza, passando per la preoccupazione dei capi e dei soldati alla vigilia di una battaglia, ecc. Il *naqqāl* è portato a adottare una grande varietà di intonazioni: la sua voce si alza e si abbassa o diventa più forte e più morbida per dare voce ai personaggi che sta interpretando. Per esempio, adotta un registro vocale più alto per dar voce a donne o bambini. In generale, il tono è basso, con un flusso lento di parole e l'enfasi su alcune di esse, quando vuole evidenziare elementi significativi del discorso o suscitare nel pubblico una forte emozione. Il tono basso serve anche per esprimere dubbio, stanchezza o scoraggiamento da parte dell'eroe o di un altro personaggio. Si usa anche per sussurrare un segreto o un complotto, o per creare complicità con il pubblico. Al contrario, quando egli racconta un'azione altamente drammatica, parla con tono più forte. Ad esempio, parla ad alta voce, ma in tono basso, per sottolineare un'ingiustizia ai danni un protagonista. Il flusso delle parole più veloce, sempre a voce alta, serve ad esprimere rabbia, ma, al contrario, la gioia è segnata sì da un ritmo rapido del discorso, ma anche da un'intonazione più allegra. Non mancano certamente i momenti di silenzio per enfatizzare una scena o un sentimento. Un breve momento di silenzio serve anche a separare la personalità del narratore da quella del personaggio interpretato: è il momento in cui il *naqqāl* da narratore si trasforma in attore, perché è l'eroe che racconta e vive.

Con il suono della voce, ma anche dei piedi e delle mani, egli deve descrivere il paesaggio in cui si volge la scena, dal fruscio delle foglie allo zampillio di una sorgente. Egli deve evocare la frenesia dei campi di battaglia attraverso un ritmo incalzante del respiro, deve imitare altresì il suono dei cavalli al galoppo, lo scocco di una freccia, lo sferragliare delle spade, il ruggito del leone, le urla dei mostri, ecc. Per esempio, Morshed Hassan Beigi ripete "qol qol qol" o forme onomatopee simili per indicare il bere; Morshed Torabi produce il suono "tara tara tara" per descrive il galoppo del cavallo o per evocare il suono della corda dell'arco tirata prima che la freccia venga scoccata. Nelle storie di Rostam, il narratore a volte entra nella pelle del cavallo dell'eroe, Rakhsh, imitandolo fisicamente e sonoramente. La vasta gamma di suoni riprodotta dal narratore è particolarmente apprezzata dal pubblico, il quale colpito dalle abilità vocali del *naqqāl* applaude forte e/o grida "ey vallāh", un'espressione informale che significa "bravo" o "ben fatto".

Il narratore, ripetendo certe parole, cambiando tono e ritmo, riesce a creare il movimento, cosicché il pubblico può immaginare gli spostamenti dei personaggi. Per esempio, per esprimere l'arrivo di qualcuno dopo un lungo viaggio, ripete più volte il verbo di movimento, come "viaggiare", "andare", "cavalcare": "Viaggiò, viaggiò e viaggiò finché alla fine non arrivò…"; "andò, andò e andò finché non raggiunse …".

Queste tecniche vocali permettono di orientare le aspettative del pubblico, di stimolarne la sua ricettività e di rafforzare il legame tra narratore e spettatori attraverso gli stati d'animo dei personaggi. Paul Zumthor, paragonando il cantante al narratore, afferma a tal proposito: «En saisissant tel événement, tel objet pour lui conférer l'existence - à la fois poétique et vocale – il les rend probables, aptes à éveiller le désir ou l'effroi, à causer douleur ou plaisir» (1983 : 263). È anche importante che il contastorie padroneggi le varie tecniche tradizionali di canto e le usi in modo appropriato per esprimere le emozioni e i sentimenti descritti nelle storie, soprattutto durante la recitazione delle poesie che intervallano il racconto in prosa, allo scopo di mantenere l'attenzione degli spettatori ed evitare la monotonia. Ciò consente al narratore di stimolare l'immaginazione del pubblico e farlo immergere completamente nella storia che viene raccontata, in particolare interpretando in modo credibile i sentimenti.

Nell'evocazione degli spazi e dei tempi della storia da parte del narratore, la parola è costantemente sostenuta dai gesti e dalla mimica. Come scrive Paul Zumthor:

> L'oralité ne se réduit pas à l'action de la voix. Expansion du corps, celle-ci ne l'épuise pas. L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre : fût-ce un geste muet, un regard. […] Les mouvements du corps sont ainsi intégrés à une poétique. Empiriquement, on constate […]

> l'étonnante permanence de l'association régnant entre le geste et l'énoncé : un modèle gestuel fait partie de la «compétence» de l'interprète et se projette en performance. [Zumthor 1983: 193]

Nel *naqqāli* il gesto completa e sostiene la parola rendendola più viva agli occhi del pubblico (Oliaei 2010: 173-205). Nella narrazione è non solo la voce a giocare un ruolo importante, ma lo sono anche i gesti figurativi e simbolici, i movimenti del corpo, la mimica facciale e gli sguardi (Cresswell 1968; Calame-Griaule 1980; Id. 1982; Calame-Griaule – Bernus 1980). Nel *naqqāli* si fa un uso molto intenso della gestualità. I gesti del narratore fanno parte di ciò che l'antropologa Geneviève Calame-Griaule (1977) ha definito "quadrato gestuale" o il "quadrato del narratore", che per un contastorie in piedi, come il *naqqāl*, non è delimitato solo dalla testa, le spalle e la vita, ma dall'intera lunghezza del corpo. Le risorse espressive del corpo, del volto e della voce, particolarmente apprezzate dal pubblico, mirano a una maggiore drammatizzazione dell'evento. Come scrive Ong:

> L'espressione orale è sempre la modificazione di uno stato complessivo, esistenziale, che impegna tutto il corpo. L'attività corporea non è né un elemento peregrino, né un espediente artificioso nella comunicazione orale, ma ne è una componente naturale e addirittura inevitabile. Nell'espressione orale, specialmente se pubblica, l'immobilità assoluta è già di per sé un gesto significativo. [Ong 1986 [1982]: 100]

Per esempio, attraverso l'abile mescolanza di parole e gesti, il pubblico può immaginare il cavaliere, interpretato dal narratore, che galoppa nella polvere, poi si ferma e usa la mano per schermarsi gli occhi, restringendoli, scrutando l'orizzonte e girando la testa leggermente a destra e poi a sinistra per guardarsi intorno. Il narratore enfatizza i sentimenti espressi dalle parole con i gesti, per esempio, in una scena di lutto, egli, per esprimere dolore e sgomento, si inginocchia accanto al defunto, gli mette le mani sul viso, poi sulla testa, alza la testa e le braccia verso il cielo, intonando lamentazioni, e poi rilascia, come senza forze, le mani verso il basso, si schiaffeggia le cosce e il volto. Si tratta sia di gesti descrittivi, che intendono rappresentare oggetti o azioni percepibili dai sensi, sia di gesti che accompagnano il discorso e ne traducono le sfumature. Il gesto presenta, dunque, generalmente, un carattere di ridondanza con l'enunciato, ma può precisarne determinate sfumature e aggiungere informazioni (Calame-Griaule – Bernus 1980: 18-19). In altre parole, il gesto amplifica l'efficacia della parola, soprattutto in quei passaggi caratterizzati da tensione narrativa: le immagini narrate prendono

forma anche attraverso il corpo stesso del contastorie[177]. Il gesto, inoltre, può chiarire la parola, dissipando un'ambiguità, o sostituirla, fornendo allo spettatore un'informazione che non viene pronunciata, per esempio in espressioni del tipo: "Allora l'eroe impugnò la spada e fece così...", viene eseguito il gesto (il narratore rimane in silenzio o può imitare il suono prodotto dall'azione).

Il narratore deve riprodurre gli scontri nei campi di battaglia, attraverso i movimenti dello sport tradizionale, che ha appreso durante la sua formazione, frequentando la *zurkhāneh*. Si muove per tutto il *sardam* e oltre: per esempio, può saltare dalla piattaforma sopraelevata per rappresentare l'attacco contro il nemico. Può anche alzarsi e correre per il caffè per imitare una corsa. Il narratore può descrivere un viaggio camminando in lungo e in largo per il caffè e se vuole esprimere una lunga durata può dare una maggiore ampiezza ai suoi movimenti.

Se il narratore deve ritrarre diversi personaggi in un periodo di tempo molto breve, deve mostrare chiaramente la transizione da un personaggio all'altro: può invertire il ginocchio d'appoggio, girandosi leggermente e cambiando la direzione dello sguardo da un personaggio all'altro, oppure può fare uno o due passi di lato.

I gesti del corpo, in particolare delle spalle, delle braccia e delle mani, sono accordati alla mimica facciale. Ad esempio, per esprimere la rabbia o un sentimento inteso di vendetta, lo sguardo del *naqqāl* sarà feroce, i suoi denti stretti e le labbra serrate, al contrario per descrivere la sorpresa incurva e rialza le sopracciglia, sgrana gli occhi e apre la bocca. In altre parole, il narratore deve essere in grado di esprimere l'intero ventaglio di sentimenti ed emozioni che i vari personaggi possono provare attraverso non solo la scelta delle parole, il tono della voce, ma anche i gesti e i movimenti, e la mimica facciale. Questo è particolarmente difficile se si tiene conto del fatto il narratore interpreta allo stesso tempo più personaggi nella scena. Inoltre, durante la performance, il contastorie alterna costantemente il suo ruolo di narratore con quelli dei personaggi.

Come abbiamo visto, i battiti delle mani servono ad attirare l'attenzione del pubblico nei momenti salienti della storia, ma essi servono, così come quelli dei piedi, a dare ritmo al racconto, o nel caso di battaglie e lotte a mostrare la violenza e la drammaticità di un'azione. Il battito delle mani può anche indicare un cambiamento scenico: un'altra ambientazione, un

[177] Vanno menzionati anche i movimenti delle mani e del volto che non hanno un significato preciso e di cui il narratore non ha coscienza. Essi sono definiti da Calame-Griaule e Bernus (1980: 19) "gesti fatici", perché come nella funzione fatica del linguaggio definita da Roman Jakobson, mirano a stabilire o a mantenere la comunicazione con il pubblico.

personaggio che entra o esce dalla scena, ecc. Questi gesti, che servono a punteggiare la narrazione, devono ovviamente essere usati con parsimonia per evitare un sovradosaggio, che potrebbe stancare il pubblico e rendere caricaturale la performance.

Gli unici strumenti di scena del *naqqāl* sono il bastone, chiamato *metrāq*, *montashā* o *chubdast*, la sedia e la *pardeh*. Il bastone è il simbolo dell'autorità del *morshed*; come si è visto, quando il maestro dà il suo bastone all'allievo lo riconosce come *naqqāl*. Il contastorie prima dell'esibizione, infatti, bacia il suo bastone. Esso richiama quello usato dai dervisci qalandar[178]. Durante la performance, il bastone, oltre a indicare la *pardeh*, può essere usato per simboleggiare, per esempio, un vecchio personaggio, un'arma (freccia, arco, mazza, spada, pugnale, lazo, frusta, ecc.), un cavallo, una coppa di vino, persino lo spiedo per il *kabab*... Il bastone ha, dunque, una duplice valenza, simbolica e pragmatica allo stesso tempo. Per esempio, Morhed Torabi nella sua narrazione della quinta fatica di Rostam, per descrivere la caccia da parte dell'eroe di un onagro nella selva di Mazandaran, trasforma il suo bastone in un arco: prende una freccia dalla faretra immaginata dietro la schiena, fa un respiro profondo, chiude un occhio, tira la corda dell'arco producendo il suo onomatopeico "tara tara tara", scocca la freccia, di cui ne descrive la traiettoria, seguendola con lo sguardo e rappresentandola con un suono che ne indica la velocità. Nel caso di un combattimento il narratore può persino descrivere come la freccia scoccata divida l'aria, quanto veloce va, quanto tempo lascia al nemico per darsi alla fuga. Successivamente con parole forti e autorevoli, può affermare che il bersaglio è stato raggiunto, il più delle volte colpito al cuore o all'occhio. Può assumere poi il ruolo del nemico trafitto dalla freccia che gli ha attraversato il corpo, entrando dal petto e uscendo dalla schiena, può imitarne gli spasmi di dolore provocati dalla ferita.

In tempi recenti, il *naqqāl* è a volte accompagnato dal suono del tamburo a calice, chiamato *zarb* o *tombak*, lo stesso strumento che ritma i movimenti degli atleti durante i loro allenamenti nella *zurkhāneh*. Il percussionista con il suo strumento sottolinea i cambiamenti di ritmo durante lo svolgimento della storia. Durante i passaggi descrittivi il ritmo è regolare, ma per descrivere un'azione altamente drammatica, come quando l'eroe deve fronteggiare un pericolo o si trova nel bel mezzo di un combattimento, il volume aumenta e il ritmo si fa più veloce, accentuando così il carattere drammatico della scena. A volte il musicista suona un breve interludio musicale tra due scene, permettendo al contastorie di cambiare l'ambientazione della storia. A volte è il *naqqāl* stesso che suona lo *zarb*/*tombak* come accompagnamento delle sezioni di poesia cantate.

[178] Tomasello (2019: 32) sostiene che il bastone del *morshed* richiami quello del *khaṭib*, colui che pronuncia il sermone durante la predicazione del venerdì, simboleggiando il potere della parola.

In generale, i meccanismi di supporto della performance, quali le luci e le decorazioni del caffè, il costume del narratore, le intonazioni della voce, i gesti e i movimenti, e la musica, non solo adempiono alla funzione poetica descritta da Roman Jakobson (1960) nella sua analisi dell'evento comunicativo, ma anche a quella fatica, volta a mantiene costante l'interazione di tutte le parti impegnate nella comunicazione, cioè, nel caso dell'esibizione, a soddisfare l'attenzione del pubblico, il quale, come si è visto, può influire sulle scelte performative del narratore.

4.3 "Scopo del *naqqāli* è fornire significati"

Un contastorie non recita materiale che è sconosciuto al pubblico, in quanto non rientrerebbe in quella che John Miles Foley (1991: 6-8) ha definito "referenzialità tradizionale", la quale presuppone che il pubblico sia pienamente consapevole della storia che il contastorie sta narrando e la sappia collegare alle altre che fanno parte del ciclo epico (cfr. Fine 1984: 86). Per esempio, Ali Sanakhan conosceva bene la storia di *Hossein-e Kord*, ma non la raccontava perché il pubblico non la conosceva e quindi non gli sarebbe piaciuto ascoltarla. Il pubblico, secondo lui, non sarebbe tornato ogni giorno per ascoltare una storia che non ha mai sentito prima.

Un abile narratore, tuttavia, è colui che, sulla base del materiale epico noto al pubblico, fa delle modifiche alla trama (*avaz kardan*), comprese le *rowzeh* di contenuto religioso, per suscitare la curiosità del pubblico che comunque si stancherebbe (*sir mishand*, lett. "saziarsi") a sentire esattamente lo stesso racconto più e più volte. Pertanto, anche se il narratore segue essenzialmente la trama data nel *tumār*, non la riproduce pedissequamente. Per facilitare la comprensione del pubblico, e per assicurarsi il suo ritorno, egli "rielabora" la storia durante l'esecuzione a seconda del contesto. Tale rielaborazione può comportare un cambiamento di stile, spostamenti di enfasi e l'aggiunta di commenti descrittivi e valutativi. I commenti puntuali del narratore su eventi e personaggi danno a una vecchia storia nuovi dettagli e significati e la collocano in contesti nuovi e sempre contemporanei. Questi e altri elementi che i narratori introducono nella storia durante la performance aiutano il pubblico a vedere le vicende narrate sotto una luce diversa e a fare nuove scoperte ogni volta che essa viene raccontata. Più la storia viene raccontata, più scoperte vengono fatte, perché la narrazione implica sempre un'interpretazione. Interpretando e reinterpretando continuamente le stesse storie, i *naqqāl*, attraverso quello che John Miles Foley (1992) chiama "word-power", le mantengono vive nella mente del loro pubblico. Come rivela lo studioso:

> Empowerment of the communicative act results from the keying of performance – whether in the first instance by an actual experienced event, or in the latter instance by its rhetorical vestige – and from the shared immersion in traditional context that is the performer's and audience's experiential heritage. To be situated within the performance arena is to be alive to the metonymic referentiality that the given register institutionally encodes: to be so situated means that, among other things, the special formulae of Yugoslav epic will help create the extratextual mythos that both outstrips and contextualizes the individual story; that the semantically unintelligible archaisms in the Serbian healing charms will assist in summoning the magical ambience necessary to a cure; and also that now-written signals in the Iliad and Beowulf will allow the properly prepared latter day reader to reinvest the text with more than a textual word-power. [Foley 1992: 294]

Il pubblico, come sappiamo, conosce già la trama della storia, ma ciò che conta è dare, attraverso di essa, un senso alla vita quotidiana in modo evocativo ed eloquente. Non si tratta solo di un mero diversivo, di un piacere estetico, lo spettacolo, infatti, ha anche una funzione didattica. Esso offre un'educazione in storia, religione, etica e buone maniere[179]. Come rileva Walther Benjamin, la funzione pratico-didattica è propria dell'arte "artigianale" del narratore:

> L'orientamento pratico è un tratto caratteristico di molti narratori nati. In modo più marcato che in Leskov, esso si ritrova per esempio in Gotthelf, che dava ai suoi contadini consigli pratici di agricoltura; o in Nodier, che si occupava dei pericoli dell'illuminazione a gas; e uno Hebel, che metteva nel suo *Tesoretto* brevi istruzioni scientifiche per i suoi lettori, rientra di diritto in questa serie. Tutto ciò rinvia alla natura della vera narrazione. Essa implica, apertamente o meno, un utile, un vantaggio. Tale utile può consistere una volta in una morale, un'altra in un'istruzione di carattere pratico, una terza in un proverbio o in una norma di vita: in ogni caso il narratore è persona di «consiglio» per chi lo ascolta. Che se oggi questa espressione ci sembra antiquata, ciò dipende dal fatto che diminuisce la comunicabilità dell'esperienza. Per cui non abbiamo consiglio né per noi né per gli altri. «Consiglio», infatti, è meno la risposta a una domanda che la proposta relativa alla

[179] Marzolph (1994f) ha analizzato la breve storia di *Salim-e Javāhiri* (Salim il gioielliere), stampata, prima come litografia, dalla fine del XIX secolo, dimostrando che essa, attraverso una trama narrativa avvincente, ricca di avventure, magie e amori, descrive la maggior parte dei concetti e norme sociali, compresi quelli di genere androcentrici, validi nella società iraniana islamica dell'epoca. La storia descrive valori come la sottomissione alla volontà divina (*taslim*, uno dei cinque pilastri dell'islam), il "duro lavoro" (presenti anche nella narrativa popolare orale afghana, cfr. Mills 1991: 131, 155), la *taqiyya* sciita (dissimulare la propria fede), l'ineluttabilità del destino, ecc. L'antropologa Erika Friedl (1975; 2014), che molto si è occupata della raccolta di materiale fiabesco in Iran, in particolare a Boir Ahmad, ha dimostrato che i narratori usano i brevi racconti popolari come metacommenti culturali. All'interno del vasto repertorio narrativo, il narratore seleziona le storie che egli ritiene rilevanti, interpretandole per il suo pubblico, il quale, approvando o disapprovando parti delle storie, accetta o rifiuta le considerazioni del performer.

> continuazione di una storia (che è in atto di svolgersi). Per riceverlo, bisogna anzitutto saperla raccontare. [Benjamin 2011 [1936]: 15]

La performance di *naqqāli* è un'esperienza condivisa e in quanto tale ha una funzione catartica: il pubblico, stimolato dalle storie epiche, piange per la propria condizione umana. Come scrive Shadi Oliaei:

> Le naqqâl joue ainsi un rôle social important, en établissant des relations solidaires entre les membres de son assistance et en donnant les moyens de partager la conscience. Son discours permet d'échanger la mémoire des expériences et de transmettre la sagesse que chacun cherche à acquérir au cours de la vie. Le naqqâl n'est pas seulement un récitant de contes, il est aussi artiste et créateur. […] En deux ou trois mots, il crée un monde, un personnage, un acte, un événement. Et d'un seul geste, il modifie l'ensemble pour recréer son récit et lui donner un nouveau souffle. Il est le point de départ d'un voyage à destination du rêve où l'auditeur se laisse embarquer sans grande résistance. Il atteint de cette manière son but, celui de faire participer le spectateur à son jeu et de le sortir de sa passivité. [Oliaei 2010: 26]

Oltre all'intrattenimento fornito dalla narrazione, il narratore agisce come un insegnante nei confronti del suo pubblico. Egli interpreta il materiale per i suoi ascoltatori al fine di dargli un nuovo significato e di legarlo all'esperienza quotidiana. Anche se favoriscono poco o per nulla l'azione della storia, parti della performance come le digressioni e l'inserimento di poesie enfatizzano il ruolo del narratore come insegnante, in quanto egli dimostra sia un'ampia conoscenza delle tradizioni letterarie sia la capacità di vedere ed esprimere relazioni tra il suo materiale e il mondo in generale. Esse contribuiscono ad alimentare il riconoscimento da parte della comunità del prestigio del narratore, del *morshed* "guida". Egli è, inoltre, capace di dissipare dubbi sul materiale mitico-epico, che ha importanti implicazioni di ordine religioso, e chiarire i dettagli delle storie quando interrogato dagli astanti.

Il contastorie, per mezzo delle storie narrate e in particolare utilizzando la tecnica del *goriz*, in virtù anche della sua ottima conoscenza del codice *javānmardi*, è in grado di dirimere delle controversie scaturite tra gli spettatori o più in generale tra gli avventori del caffè[180], le quali certamente possono assumere proporzioni più ampie, se si tiene conto del fatto che il caffè rappresenta un luogo di aggregazione sociale di quartiere. Un conflitto tra due avventori può rapidamente portare a un allargamento della crisi fino a sovrapporsi a conflitti latenti nei

[180] A tal proposito Morshed Torabi rivela: «È successo tante volte che durante la *naghalì* con molta facilità sono riuscito a far riappacificare famiglie o persone tra le quali correva un odio feroce. Perché la *naghalì* poteva avere anche queste funzioni collaterali e riusciva a penetrare nella vita della gente» (Panahi Nejad 2015).

rapporti sociali allargati, come le bande *luti* che operano nel quartiere, nei quali i due contendenti rientrano. Il *naqqāli* può, pertanto, anche in virtù delle sue caratteristiche rituali, acquisire alcuni toni di quello che Victor Turner, ha definito "damma sociale" (1974; 1986 [1982]), in cui attraverso la creatività del rituale drammatizzato e delle storie epiche paradigmatiche, è possibile riassorbire le tensioni sociali. Il dramma ritualizzato rafforza i legami sociali attraverso la condivisione di valori comuni (codice *javānmardi*) appianando le tensioni della comunità. La sua performance ha una funzione comunicativa, in quanto assicura la trasmissione degli elementi culturali più significativi, contribuendo alla coesione della struttura sociale:

> Mediante generi quali il teatro, comprese le marionette e il teatro d'ombre, la danza e i cantastorie professionisti, vengono offerte delle performance che sondano i punti deboli di una comunità, chiamano i suoi capi a rendere conto, dissacrano i valori e le credenze che essa tiene in maggior conto, riproducono i suoi conflitti caratteristici proponendo per essi delle soluzioni, e valutano in generale la sua attuale collocazione nel 'mondo' conosciuto. [Turner V. 1986 [1982]: 33-34]

L'arte di narrazione drammatica *naqqāli*, attraverso la manipolazione dinamica dei simboli (Turner V. 1986 [1982]: 51-53), i quali non sono solo un complesso di classificazioni conoscitive, ma hanno anche un aspetto conativo, che prevede un coinvolgimento esistenziale ed esperienziale degli spettatori/partecipanti (Turner V. 1969 [2001]: 67), assume anche una funzione trasformatrice, tipica delle espressioni culturali "pseudo-" o "post-liminali" (Turner V. 1986 [1982]: 80-81) o "ritual-like" (Lewis – Dowsey-Magog 1993; Lewis 2013: 51-63). Queste designazioni indicano quegli eventi performativi che sono derivati storicamente dai rituali o sono stati influenzati da essi, condividendone, quindi, alcune, ma non tutte, le caratteristiche. Victor Turner, nella sua definizione di "liminale" e "liminoide", richiama la fase di liminarità individuata da Arnold Van Gennep nella sua visione tripartita del rituale. Si tratta della fase intermedia del rituale, in cui i valori e le norme sociali sono sospese, si introduce un momento di rottura e di cambiamento radicale. Essa è una forza antistrutturale, la quale però nella fase finale del rituale riapre alla struttura, rielaborandola e modificandola. Il rituale ha quindi una funzione mediatrice tra la struttura e l'antistruttura, che conduce al ripristino della struttura stessa (Turner V. 1969 [2001]: 111-146; 1986 [1982]: 129-133). Poiché il narratore è storicamente considerato il depositario del sapere di quella che Eric A. Havelock (1973 [1963]: 77, spec. 49-94), in riferimento all'opera omerica, ha definito "enciclopedia tribale", le storie epico-cavalleresche narrate durante la performance mantengono quella funzione di costruzione

di “immaginari” e “memorie collettive”. Attraverso le gesta degli eroi, considerate paradigmatiche, è possibile formare coscienze morali e religiose. I racconti epici, narrati dal contastorie, imbevuti dei principi *fotovvat*, devono fornire modelli etico-religiosi, su cui basare i comportamenti della vita quotidiana:

> Alcuni generi, in particolare l’epica, servono da paradigmi che informano l’azione di importanti leader politici […] fornendo loro lo stile, la direzione, e a volte costringendoli subliminalmente a compiere una determinata serie di azioni in una importante crisi collettiva, in tal modo segnando le loro vite. […] Per paradigma non intendo un insieme di concetti univoci, ordinati logicamente. Non intendo neppure un insieme di stereotipo di linee guida per l’azione etica, estetica o convenzionale. Un paradigma di questo genere trascende la sfera conoscitiva, e persino quella morale, per investire la sfera esistenziale; e così facendo viene rivestito di allusività, di implicazioni, di metafore: infatti nella tensione dell’agire i saldi confini delle definizioni sono appannati dallo scontro di volontà emotivamente sature. Paradigmi di questo tipo, paradigmi culturali radicali, per così dire, toccano gli atteggiamenti vitali irriducibili degli individui, passano sotto alla comprensione cosciente per giungere a un controllo fiduciario di quelli che essi avvertono come valori assiomatici, questioni di vita o di morte nel senso letterale dell’espressione. [Turner V. 1986 [1982]: 134-135]

È chiaro che in questa forma di narrazione drammatica vengono rafforzati, giustificati e legittimati i costumi sociali e culturali, o, più in generale, la struttura, per tale ragione si può definire questa forma di intrattenimento come “pseudo-” o “post-liminale”. Come rileva Victor Turner: «Alcuni di questi generi di intrattenimento, come il teatro ‘di prosa’ o ‘classico’, si pongono storicamente su una linea di continuità rispetto al rituale, come nel caso della tragedia greca o del Nô giapponese, e conservano qualcosa della società sacra e persino della struttura da *rites de passage* dei loro antecedenti» (1986 [1982]: 51-53). Sebbene le narrazioni, avvengano tradizionalmente nei caffè, ovvero in “uno spazio e contesto ‘liminoide’ permanente”, quando il caffè diventa esclusivo, come nel caso di quello iraniano tradizionalmente riservato ai soli uomini, esso tende a produrre dei riti di passaggio, «sicché il *liminale* diventa condizione di accesso al regno del *liminoide*» (Turner V. 1986 [1982]: 105).

Morshed Hassan Beigi sottolinea il ruolo educativo del *naqqāli* con le seguenti parole:

> [I contastorie] erano persone di fiducia per il pubblico; poiché organizzavano spesso dei *golrizān*[181] erano persone fidate e rispettabili per la gente. Ad esempio, ci sono stati tanti scontri che hanno trovato pace durante un’esibizione di *naqqāli*. Il *naqqāli* in Iran è tutta saggezza. Ciò significa che

[181] Feste organizzate per fornire aiuto a una persona che ne ha bisogno, propria soprattutto dei gruppi di *luti* legati a una *zurkhāneh* locale.

> ogni storia che citiamo da Ferdowsi è diversa dalla narrazione di altre parti del mondo e vengono sempre accompagnate con la saggezza e la conoscenza. […] Il *naqqāli* in Iran è ricco di saggezza e conoscenza che viene trasmessa all'ascoltatore. Educa sui problemi in cui siamo coinvolti durante il giorno. Nel *naqqāli* iraniano, il *naqqāl* deve essere un critico: critico del [comportamento] di una persona, del pubblico, della comunità. Discute di questioni in cui le persone sono coinvolte quotidianamente, quali il rispetto dei diritti delle persone, il perdono, la cavalleria, l'eroismo, prendersi cura degli orfani, l'amore. Il narratore esce costantemente dalla sua storia per trattare questi temi. Ad esempio, nello *Shāh-nāmeh*, nella storia delle sette fatiche (*haft khān*) di Rostam, diciamo che queste sette prove sono le passioni dell'ego (*avā-ye nafs*) e l'ultima prova rappresenta l'ultima fase per uccidere l'anima tentatrice (*nafs-e ammāreh*)[182]. Rostam uccide la *nafs-e ammāreh*, invitando il pubblico a fare lo stesso. Perché nella settima prova di questa storia Rostam per combattere il demone, lo sveglia quando potrebbe ucciderlo facilmente senza svegliarlo? Insegniamo alle persone che non bisogna essere codarde, non si deve pugnalare alle spalle e che bisogna uccidere il proprio *nafs-e ammāreh*, che è sveglio. Per un anziano questo *nafs-e ammāreh* potrebbero essere i beni materiali, per me, in quanto giovane, potrebbe essere la lussuria; quindi, il *naqqāl* suggerisce a ognuno come uccidere il proprio *nafs-e ammāreh*. Il *nafs* ti rende malvagio e ti allontana dal bene. Attraverso le diverse storie i contastorie consigliano costantemente le persone. In breve, non si spreca il tempo invano e in ogni storia ci dovrebbe essere una lezione da ascoltare e da imparare. È importante che io come *naqqāl* abbia un peso positivo su di te in queste citazioni. In effetti, i *naqqāl* insegnano all'umanità e alla vita e un *naqqāl* senza questi non ha scopo, non è un vero *naqqāl*. Il *naqqāli* non è un'arte solo per il divertimento e l'intrattenimento, lo scopo del *naqqāli* è fornire significati. La conversazione è iniziata dicendo che i *naqqāl* erano persone di fiducia per la gente ed è successo che, ad esempio, nella notte dell'uccisione di Sohrab, il *naqqāl* ha riconciliato le persone che erano arrabbiate l'una con l'altra. Ecco perché i narratori si chiamano *morshed*, che significa "guida", colui che guida le persone. [Intervista, gennaio 2020]

Già Kashefi nel suo *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni* ricorda i vantaggi filosofici-religiosi, di natura mistica, che l'ascoltare storie sugli antichi può arrecare al pubblico di un contastorie: si imparano molte lezioni e si fanno grandi esperienze; si prende coscienza dell'inevitabilità del

[182] Il *nafs*, da tradurre con sé/anima/ego, è un concetto importante nell'antropologia islamica, in particolare nel sufismo. Esistono tre tipi di *nafs*:

- *nafs-e ammāreh*;
- *nafs-e lavvāmeh*;
- *nafs-e motmaʾenneh*

Il *nafs-e ammāreh*, menzionata dal *morshed*, è il sé tentatore che incita prepotentemente una persona a compiere un peccato attraverso desideri e appetiti. Lo si potrebbe definire "sé/anima carnale o tentatrice". Questo *nafs* non fa parte del *ruh* "spirito", ma è parte della componente fisica dell'essere umano. È il *nafs* che governa e sottomette il sé, rappresentando la dimensione più bassa dell'esistenza interiore dell'essere umano. Al contrario, il *nafs-e lavvāmeh*, il sé in preda al rimorso, determina il senso di colpa che porta la persona ad abbandonare i peccati, mentre il *nafs-e motmaʾenneh* è il sé acquietato, sereno e in pace, in quanto si è fermi nella fede e si abbandonano il materialismo e i problemi del mondo, soddisfacendo solo la volontà di Dio. Esso è la fase ideale per i sufi.

dolore e della sofferenza per il genere umano, nonché della caducità delle ricchezze e dei beni mondani; attraverso il meraviglioso e prodigioso l'ascoltatore si apre potere divino.

Le persone che fino a qualche decennio fa si riunivano al caffè ad ascoltare le storie narrate dal performer condividevano un orizzonte religioso. Infatti, al di là delle capacità di intrattenimento e di aggregazione sociale, nonché di guadagni per il proprietario del caffè, le esibizioni di *naqqāli* acquistano certamente una componente religiosa. È evidente che la narrazione del *naqqāl* è assimilabile in un certo senso a un'esperienza rituale, dove una certa visione del mondo, religiosa ed etico-sociale, trova conferma nella sua attualizzazione operata dall'evento performativo (Turner V. 1986 [1982]: 148). Ciò è testimoniato dalla definizione emica del *naqqāli* come "arte rituale-tradizionale" (*honar-e āyini sonnati*). La funzione quasi religiosa della narrazione si manifesta nei tipi di digressioni che il narratore fa e nel fatto che la *rowzeh* è un elemento necessario del *naqqāli* durante le feste religiose e nei periodi di lutto più importanti. La performance si apre con il nome di Dio e i temi musulmani corrono lungo tutto il percorso della narrazione. Durante l'esibizione, il contastorie invoca benedizioni religiose su coloro che gli danno del denaro. Inoltre, le narrazioni, oltre ad avere luogo in concomitanza con le feste solari persiane (Nowruz, Yalda, ecc.), seguivano, e seguono ancora oggi, il calendario religioso: oggi, come allora, sono i mesi di Moharram e Ramazan quelli in cui si moltiplicano le performance, non solo nei caffè, ma anche nei teatri, librerie, centri culturali, ecc. E ancora, l'uso di poesie di contenuto mistico-religioso e l'abbigliamento del narratore, che ricorda la tradizione dei dervisci, ribadiscono la posizione del *naqqāl* come guida religiosa (*morshed*) della comunità: egli è fonte di conoscenza. Come sottolinea Morshed Hassan Beigi: «Di solito i *naqqāl* avevano atteggiamenti da dervisci e avevano un ottimo rapporto con la comunità e le persone, ma non dovevano necessariamente essere dervisci» (intervista, gennaio 2020). Va ricordato che nella tradizione sciita è l'Imam Ali il sommo *morshed*. Col tempo, il titolo ha assunto il significato di "maestro" e, per estensione, una persona che conosce i libri e li sa interpretare. Fino agli anni Settanta, quando ancora qualche caffè tradizionale era attivo, la maggior parte del pubblico fedele al narratore lo saluta quando entra, anche durante l'esibizione. I più anziani si toccano gli occhi mentre lo salutano o gli offrono il pagamento con due mani, entrambi gesti di umiltà. Mentre prende i soldi, il performer pronuncia di solito la benedizione "Che Dio ti benedica" (*khodā barekatet bede*)[183]. Possiamo considerare il *naqqāli*

[183] Questo era il caso di Morshed Habib-Allah Izadkhasti nel caffè *Karamat* di Shiraz, frequentato dalle classi più basse. Al contrario, Ali Sanakhan, che lavorava nel più tranquillo caffè *Chahar Fals* nella stessa città, il cui pubblico non era quello tradizionale delle classi popolari, ma era piuttosto variegato, dagli studenti di scuola e di

come una sorta di ponte tra l'islam formale rappresentato dalle preghiere e dalle *rowzeh* e le varie manifestazioni dell'islam popolare, rappresentato dalla nozione di narratore come maestro religioso e dalla poesia mistica che viene recitata.

Abbiamo visto come, sebbene la maggior parte delle storie riguardino le gesta di eroi preislamici, vi siano continui e sempre attuali tentativi di conciliare queste narrazioni con l'islam, i suoi dettami e i suoi personaggi (del resto, lo stesso Ferdowsi era un devoto sciita). In generale, le storie epiche narrate dai contastorie non sempre seguono la visione del mondo zoroastriana, ma piuttosto i codici socioculturali e religiosi del presente. A volte il comportamento dei personaggi non è in linea con il codice etico del passato, ma dipende dalle credenze del narratore e del suo pubblico. Per esempio, spesso i personaggi eroici, come Rostam, recitano preghiere islamiche. A volte le vittime di guerra sono seppellite secondo l'usanza musulmana, altre volte alla maniera zoroastriana. Troviamo, come già nei romanzi popolari dei secoli precedenti, diversi anacronismi storici, come l'incontro tra personaggi che si suppone siano vissuti in epoche diverse o appartengano a mondi storico-culturali-religiosi differenti, come nel caso di quello tra l'Imam Ali e Rostam. Le narrazioni mescolano l'ambientazione della società sasanide-zoroastriana con le caratteristiche del tempo della performance (Oliaei 2010: 279-284). Il presente si impone sulle rimembranze del passato.[184] Il pubblico, inoltre, ammira i modi in cui egli riesce a collegare le storie preislamiche dello *Shāh-nāmeh* a quelle della storia dello sciismo. Un *naqqāl* può prolungare una storia in modo che il racconto dei suoi eventi coincida con quelli del calendario religioso del presente significativi per il pubblico. Nel caso di Rostam e Sohrab, il *naqqāl* può far convergere la tragica morte di Sohrab con la commemorazione del martirio dell'Imam Ali nel mese di Ramazan. Il romanziere persiano Masud Behnud così scrive:

> Quando Morshed Akbar doveva raccontare la storia di Rostam e Sohrab durante le serate del mese di Ramazan, nel caffè Qanbar nel quartiere Darvazeh-dulab [a Teheran], ha intenzionalmente esteso la storia in modo che l'uccisione di Sohrab coincidesse con il martirio di Ali il 21 di Ramazan. Tutto

università ai turisti iraniani e talvolta stranieri, pur essendogli riconosciuta la sua cultura e la sua abilità (egli era un derviscio), non era chiamato con il tradizionale titolo di rispetto, ovvero *morshed*, ma semplicemente "signore Sanakhan" (*āqā-ye Sanākhān*) (Page 1977: 43).

[184] Questo non può però essere associato al concetto di "cultura orale omeostatica" tipico della società a oralità primaria, che «vivono in un equilibrio, o omeostasi, che elimina memorie senza più rilievo per il presente» (Ong 1986 [1982]: 76). Si tratta piuttosto di un continuo processo di rielaborazione del passato sulla base delle esigenti del presente. Sul concetto di organizzazione omeostatica della tradizione culturale nelle società non alfabetizzate si veda Goody – Watt 1963: 301-311.

> il popolo avrebbe pianto per Sohrab, Ali e tutti gli altri eroi che erano contro l'ingiustizia e alla fine morirono come martiri. [Behnud 1369/1980: 81, cit. in Seyed-Gohrab 2015: 446]

Ciononostante, come mostrato nel caso delle narrazioni dell'*Abu Moslem-nāmeh* del periodo safavide (cap. II par. 2.2), del ruolo giocato dal *naqqāli* nella Rivoluzione costituzionale d'epoca qajar (cap. III par. 3) e dei timori dei regnanti pahlavi nei riguardi del potere sociale dei narratori (cap. IV par. 1), questo genere di intrattenimento può assumere, allo stesso tempo, un carattere sovversivo e antistrutturale, capace di corrodere i valori centrali dell'ordinamento politico e/o religioso dominante. Come si è visto, la sola conoscenza delle storie epiche non è condizione sufficiente a garantire al narratore il prestigio sociale, ciò che caratterizza anche il suo riconoscimento sociale di "guida" sono le sue abilità di strutturare una performance, volta sia all'intrattenimento ma anche alla riflessione, secondo strategie e tecniche recitative capaci di suscitare l'attenzione e l'interesse del pubblico. Come rivela Victor Turner le performance culturali, come l'arte di narrazione drammatica iraniana, «non sono semplici specchi, ma specchi magici della realtà sociale: ingrandiscono, invertono, ri-formano, magnificano, minimizzano, de-colorano, ri-colorato, addirittura falsificano deliberatamente gli eventi riportati nelle cronache. Somigliano alla "stanza degli specchi" di Rilke piuttosto che rappresentare una semplice immagine allo specchio della società» (Turner V. 1993 [1986]: 106). Il *naqqāli*, allo stesso tempo, ha infatti alcune caratteristiche delle forme drammatiche "liminoidi", le quali, al contrario del rituale, svelano i conflitti e il malessere sociale. Sebbene in taluni casi le performance seguono i ritmi stagionali e/o socio-strutturali di carattere religioso (feste del calendario solare persiano, mesi islamici di Moharram e Ramezan) e il loro carattere non può essere ascritto a produzioni individuali tipiche delle forme artistiche moderne, come il teatro, esse hanno delle caratteristiche proprie dei fenomeni liminoidi individuati da Victor Turner (1986 [1982]: 101-111). Prima fra tutti, la loro creazione non è sempre ciclica, ma al contrario continua e avviene in luoghi e tempi separati dal contesto del lavoro e destinati alle attività di svago, come quelli del caffè nelle ore serali. Inoltre, esse si situano storicamente negli interstizi delle istituzioni centrali di potere, avendo così un carattere pluralistico, frammentario e in parte sperimentale, e la cornice di presentazione dell'"esibizione" è disgiunta dalla realtà esterna per tutta la durata della performance. Gli spettacoli di *naqqāli* hanno altresì un carattere *riflettente* ma anche *riflessivo* (Turner V. 1986 [1982]: 138-139; 1993 [1986]: 79-85; 106, 158-159), assumono la funzione di *metacommento sociale*, mirano al *recupero di comportamento* (Schechner 1985: 35-116). Il performer ha una certa libertà di manipolare il materiale narrativo al fine di stimolare la riflessione del suo pubblico, introducendo attraverso le metafore narrative

tematiche sociali. Grazie alla collaborazione con ONG e istituzioni culturali indipendenti, alcuni *naqqāl* professionisti hanno iniziato a introdurre nelle loro narrazioni, grazie alla creatività che questo genere di intrattenimento consente, temi di grande attualità per sensibilizzare l'opinione pubblica, nei limiti dati dalla censura: salvaguardia della natura e dell'ambiente, promozione della pace regionale, equità e fratellanza, ricerca di giustizia, salvaguardia del patrimonio culturale e promozione dei diritti delle donne e dei bambini[185]. Tali performance possono dunque contenere delle critiche sociali, acquisendo alcune caratteristiche del *gioco* individuate da Johan Huizinga (1964 [1939]) e da Roges Caillois (2000 [1958]). Il *naqqāli* può avere pertanto anche un potere trasformativo, che coinvolge il dramma/storia, il performer nel suo complesso mente/corpo e gli spettatori (Schechner 1984: 133). Esso ha il potenziale di esprimersi al modo *congiuntivo*, nel modo del "come se" (Turner V. 1986 [1982]: 150-154; 1993 [1986]: 187-193). Richard Schechner (2004 [1977]: 215) ha espresso la relazione tra il dramma sociale e il dramma scenico attraverso il noto disegno a forma di otto in posizione orizzontale e bisecato in entrambi gli anelli, ripreso da Victor Turner (1986 [1982]: 135). Secondo lo studioso, il dramma sociale esplicito in un dato contesto storico-geografico agisce inconsciamente sul processo sociale latente del dramma scenico che è alla base della forma e del contenuto della performance artistica. A sua volta essa si propone come meta-commento, esplicito o implicito, dei principali drammi sociali del contesto sociale in esame (guerra, rivoluzioni, mutamenti istituzionali, ecc.). Il messaggio e la forma della dramma scenico influenzano la struttura processuale implicita del dramma sociale, spiegandone in parte la sua ritualizzazione (dramma esplicito). La narrazione drammatica iraniana, dunque, assurge a una funzione *paradigmatica* in entrambi i sensi che Clifford Geertz (1998 [1973]: 119) assegna a questo termine: in quanto modello *di* realtà, capace di iscrivere una visione del mondo nell'esperienza di coloro che vi partecipano; modello *per* la realtà, capace di generare una trasformazione o un mutamento. La narrazione e il dramma assumono il compito di *poiesis*, cioè di produrre sempre nuovi sensi culturali. Infatti, come scrive Victor Turner:

> "narrare" deriva dal latino *narrare*, "raccontare", che è imparentato con il latino *gnarus*, "colui che sa, che è a conoscenza di, che è esperto di": entrambi risalgono alla radice indoeuropea *gna* "conoscere", da cui deriva la vasta famiglia delle parole che discendono dal latino *cognoscere*, comprese "conoscenza", *noun* [sostantivo], *pronoun* [pronome], il greco *gignóskein* da cui, *gnósis*, e il participio passato dell'antico inglese *gekhawan*, da cui l'inglese moderno "know", [sapere,

[185] https://theconversation.com/traditional-storytelling-meets-new-media-activism-in-iran-93339 (ultimo accesso 09/01/2022).

> conoscere]. "Narrazione" sembrerebbe un termine assai appropriato per designare un'attività riflessiva che tenta di 'conoscere' (e persino, nel suo aspetto rituale, di raggiungere una *gnósis* di) eventi precedenti, il significato di questi eventi. La stessa parola *dramma* deriva ovviamente dal greco *dran*, "fare, agire", quindi la narrazione è una conoscenza (e/o *gnósis*) che sorge dall'azione, cioè una conoscenza sperimentale. [Turner V. 1986 [1982]: 157]

Oggi i contastorie, che non si esibiscono più nei caffè tradizionali e sono pertanto tagliati fuori dal loro abituale pubblico, ma che lo fanno nei festival e nei teatri per intrattenere la classe medio-alta, nei caffè e ristoranti per turisti stranieri e iraniani o nei programmi televisivi, raccontano nelle loro performance di dieci, venti, al massimo di quaranta minuti, brevi e semplici frammenti di storie, di solito scene di battaglie o racconti d'amore (come *Layla e Majnun* del poeta Nezami), con pochi dettagli, senza alcun intreccio di episodi e personaggi, dal momento che non rivedranno più le stesse persone in futuro. Come lamenta Morshed Mojtaba Hassan Beigi, i brevi tempi che hanno i contastorie oggi a disposizione per le loro performance sono insufficiente a garantire un'ottima qualità della narrazione, inoltre pochissimi performer sarebbero capaci di narrare, come si faceva un tempo, una storia complessa e articolata per un mese intero:

> Il *naqqāl* ha perso il suo vecchio stile ed è quello che è successo per anni e lo abbiamo finalmente rianimato l'anno scorso [= 2019] durante il mese sacro di Ramazan [narrando la storia dell'uccisione di Sohrab per tutte le trenta notti del mese nel *qahveh-khāneh Ramezun Yakhi* a sud di Teheran]. Cioè, questo evento è successo dopo una pausa lunga, sono passati circa venticinque o trenta anni da quanto l'ultimo evento del genere ha avuto luogo in Iran. Ciò che abbiamo rianimato l'anno scorso in trenta giorni, ci sono poche persone nel Paese che hanno la capacità di farlo. Ma in generale, con il processo di musealizzazione dell'arte di narrazione[186], questa arte nel Paese non avviene più nel suo modo originale. Non la si può fare più come dovrebbe essere.
>
> Intendo, come *naqqāl*, che il tempo di iniziare e riscaldarmi il mio tempo è già scaduto. In questa situazione, siamo come quella persona a cui le viene chiesto come sta suo padre e deve rispondere riassumendo tutto in due parole: "Aveva la febbre ed è morto". Il *naqqāli* di oggi è così: Sohrab combatté con suo padre, fu ucciso e alla fine non riconobbe suo padre! [Intervista, gennaio 2020]

Inoltre, in questi contesti, il *rowzeh* non è mai recitato dopo un'esibizione di *naqqāli*, in quanto la condivisione dei principi religiosi che costituiva una comunità tra il narratore e il suo pubblico, anche con importanti intenti di didattici, sembra non essere più così importanti agli

[186] Si riferisce alle politiche di patrimonializzazione nazionali e internazionali riguardo a quest'arte di narrazione. Si veda cap. IV par. 5.

occhi del nuovo pubblico. Ciò che esso sembra apprezzare è non solo l'aspetto di intrattenimento, ma anche quello identitario presente nella narrazione, in accordo alle politiche di patrimonializzazione già discusse.

Oggi molti *morshed* professionisti lamentano che nell'era dei *social media* anche coloro che sono senza alcuna qualifica, perlopiù dilettanti che imitano le performance dei professionisti attraverso le loro pagine Instagram o Telegram, possono autodefinirsi "morshed", svilendo così il *naqqāli* e il suo sapere. Essi posso apprendere le tecniche di narrazione e il materiale narrativo attraverso l'imitazione dei professionisti attraverso i nuovi media e dunque senza prendere lezioni da un maestro. Ciò è biasimato dai narratori professionisti, ma non è certo una novità di oggi. Mary E. Page (1977: 47-48) ha conosciuto Ali Naderi, un contastorie di discreto successo a Teheran negli anni 1974-1975, che aveva sentito le storie epiche fin dalla sua infanzia e, raccogliendole, gradualmente si era dedicato alla narrazione da autodidatta. Questa non era la sua fonte di reddito principale, in quanto aveva continuato a lavorare come impiegato. Dopo il pensionamento, riuscì però ad avere un incarico a un caffè della capitale per intrattenerne il pubblico. Tuttavia, come ricorda la studiosa, questa differenza nella formazione si manifesta nella tecnica di narrazione. Egli seguiva maggiormente il suo *tumār*, che, al contrario di quello posseduti da altri narratori, era in poesia. Nelle sue performance faceva maggio uso della recitazione e, inoltre, la sua introduzione poetica era breve e variava poco di giorno in giorno.

CONCLUSIONI

Nonostante l'avvento dei nuovi media, le politiche culturali della monarchia pahlavi e quelle del primo decennio della Repubblica islamica, l'arte "rituale-tradizionale" *naqqāli* continua a giocare un ruolo significativo tra le varie forme native di intrattenimento, capace ancora di rafforzare, attraverso la partecipazione attiva del pubblico, sentimenti identitari. Infatti, sebbene le politiche di patrimonializzazione adottate dai governi iraniani a partire dall'era postbellica, tra cui il trasferimento delle performance di *naqqāli* dal caffè in nuovi mezzi di comunicazione, dalla televisione alle pagine Instagram, o in altre istituzioni, come la scuola (soprattutto grazie al lavoro di contastorie donne), non siano riuscite a riportare ai vecchi fasti un'arte che era ormai quasi tramontata, essa continua, comunque, a consolidare il senso di appartenenza identitaria attraverso la narrazione delle gesta di eroi e re del glorioso passato dell'Iran, i quali però seguono spesso i dettami della fede sciita. Il *naqqāli*, attraverso la sapienza del *morshed*, guida e maestro, riesce a coniugare i due pilastri che reggono il sentimento identitario di molti iraniani: la storia dell'Iran preislamico e lo sciismo. Questi due aspetti dell'identità iraniana erano stati nel corso del XX secolo oggetto di manipolazioni ideologico-politiche, prima dagli intellettuali costituzionalisti e dalla monarchia pahlavi, interessati a formare uno stato-nazione moderno secolarizzato che trovava legittimazione nei fasti dell'antica Persia, e dopo dai rivoluzionari, la cui ideologia antinazionalista politicizzava, al contrario, la fede sciita del popolo iraniano.

Attraverso l'analisi delle fonti storiche, soprattutto a partire dal periodo timuride e safavide, si è mostrato quanto molti degli elementi performativi, oltre al materiale narrativo, siano ancora presenti nel *naqqāli* contemporaneo. Nell'opera d'epoca timuride dal titolo *Fotovvat-nāmeh-ye soltāni* composta dal dotto Kashefi i contastorie sono descritti come membri di una delle corporazioni lavorative proprie dell'ambiente sociale degli artigiani. Tra i vari "professionisti della parola" (*ahl-e sokhan*) figurano sia i narratori di racconti (*hekāyat-guy*) che i contastorie (*afsāneh*/*qesseh-khān*). L'appartenenza a corporazioni artigiane è confermata anche per il periodo safavide. I contastorie, inoltre, sono storicamente legati ai movimenti mistici: i Qalandar in epoca safavide e gli Ajam e i Khaksar in quella qajar. In generale, il contastorie è descritto come una sorta di derviscio, spesso in giro per le campagne in abiti poveri. Sebbene alcuni contastorie siano dervisci, non tutti però hanno legami stabili con il sufismo organizzato, molti fanno parte, infatti, di un fenomeno sociale diffuso e popolare, piuttosto difficile da definire, che possiamo definire "derviscismo". Oggi il legame storico tra sufismo e *naqqāli* non

esiste più, sebbene i narratori sottolineino la loro appartenenza a una "cultura di derviscismo", come testimoniano i loro abiti da sufi indossati durante l'esibizione.

La professione dei *naqqāl* non è necessariamente tramandata di padre in figlio. Solitamente i *naqqāl* solo dopo aver praticato un altro mestiere – spesso altre forme teatrali o di intrattenimento al seguito di dervisci erranti – decidono di diventare narratori. La formazione di un *naqqāl* avviene, come già Kashefi ricorda, nello stretto rapporto tra maestro e allievo, similmente a quanto avveniva negli ordini sufi. Il maestro accetta l'allievo, o più recentemente anche l'allieva, il/la quale, per un periodo di tempo non formalizzato, apprende attraverso l'osservazione, l'imitazione e la ripetizione delle tecniche narrative e performative del *morshed*.

La performance di *naqqāli* a partire dal periodo safavide e per tutta l'era qajar trova un luogo a essa deputato: il caffè. In questi centri artistico-letterari e di intrattenimento, i contastorie stanno in piedi su una piattaforma (*sardam*) in mezzo al pubblico intento a sorseggiare caffè o tè, fumare la pipa o quella ad acqua e a conversare. Infatti, ciò che accomuna architettonicamente i caffè delle diverse epoche, nonostante una grande diversità tipologica, è proprio uno spazio centrale o laterale con una piattaforma rialzata dove si esibisce il contastorie e attorno al quale si dispone il pubblico. Le pareti dei caffè sono già dal periodo safavide ricoperte di dipinti con soggetti a tema religioso, in particolare del ciclo del massacro di Karbala o delle vite degli Imam, mentre dall'epoca qajar iniziano ad essere raffigurate scene tratte dallo *Shāh-nāmeh* o da altre storie epiche e romanzesche.

La performance è suddivisibile in tre parti: introduzione; racconto della storia; conclusione. Il narratore inizia sempre con la *basmala*, a cui segue la recitazione cantata di passaggi poetici di autorevoli compositori della ricca tradizione letteraria persiana. Si tratta di poesie di contenuto mistico, in cui è lodata l'onnipotenza di Dio, quale fonte unica d'amore e conoscenza. Prima di passare alla narrazione del racconto, segue una richiesta di benedizione che coinvolge il pubblico. Prende avvio la narrazione in prosa della storia (*dāstān*), tradizionalmente a puntate, intervallata da composizioni poetiche cantate pertinenti con il soggetto del *dāstān*. I narratori sembrano ancora oggi seguire alcune delle regole individuate da Kashefi. Essi devono narrare in modo eloquente ed emozionante, senza suscitare noia, adeguando la performance agli interessi del pubblico. L'alternanza tra narrazione prosaica e recitazione di versi è già descritta da Kashefi quale regola fondamentale per una buona esibizione, la poesia infatti permette non solo di abbellire e interrompere la monotonia del racconto prosaico, ma anche di inserire temi e motivi di contenuto mistico e lirico. Durante la narrazione il *naqqāl* impiega tutte le sue abilità performative per mantenere costante l'interesse e l'attenzione del pubblico. Egli modula la voce, cambiando intonazione in base al personaggio che interpreta o alle emozioni che vuole

esprimere. Riproduce la frenesia dei campi di battaglia, il suono dello sferragliare delle spade e dello scoccare delle frecce. Fa uso, dunque, di un ampio spettro di suoni tradizionalmente determinati per dare forma al suo racconto. La prossemica gioca un ruolo importante insieme ai gesti e alle espressioni facciali. L'intensità della gestualità, del movimento, della mimica facciale è testimoniato dalle innumerevoli descrizioni forniteci da viaggiatori stranieri durante il periodo qajar e pertanto è una caratteristica storicamente costante del *naqqāli*. Il contastorie può anche indicare la *pardeh*, la pergamena dipinta raffigurante la scena principale della storia, con il suo bastone, il quale insieme alla sedia, non solo rappresenta l'autorità del *morshed*, come rivela Kashefi, ma è altresì uno dei pochi oggetti scenici di cui il narratore dispone. Se l'esibizione avviene durante una festa religiosa, il narratore termina la sezione con un *rowzeh*, poi gira tra il pubblico e raccoglie i soldi, invocando la benedizione sulle persone. Fino a qualche decennio fa, il narratore poteva interrompere la narrazione nel momento clou per richiedere agli astanti il pagamento dovuto senza però – come ammonisce Kashefi – infastidirli, con modalità già presenti nel XII secolo, come testimoniato dal romanzo popolare *Samak-e ʿayyār*. Le fonti testimoniano che le narrazioni sono, dal periodo safavide fino a qualche decennio fa, più frequenti durante le sere d'inverno e il mese di Ramazan, quando molti clienti, in particolare i commercianti, rimangono nei caffè tutta la notte assistendo alle performance seriali del narratore.

L'influenza dei contastorie a livello popolare è sempre stata storicamente molto forte. L'insieme dei racconti che formano il bagaglio narrativo del contastorie, che non si limita alle sole storie epiche e romanzesche, ma anche a quelle di contenuto religioso, contribuisce, attraverso la partecipazione diretta della comunità che si riunisce attorno al narratore, a forgiare sentimenti religiosi e coscienze morali. Per questa ragione, le classi egemoniche hanno sempre guardato con una certa diffidenza ai narratori popolari, capaci persino di fomentare sentimenti antigovernativi, o li hanno, nel corso della storia, impiegati come strumenti di propaganda politica[187]. Questo è già evidente nel XII sec. quando il dotto sciita Abd al-Jalil Razi sosteneva che, poco dopo l'assassinio dell'Imam Hossein nel 680 d.C., i califfi omayyadi sunniti al potere iniziarono a promuovere la narrazione di racconti epici persiani da parte di narratori popolari al

[187] Il *naqqāli* è impiegato a fini politico-propagandistici anche oggi. Nel 2021 Morshed Mohsen Mirza Ali ha raccontato all'interno del programma "Habib Narration Art Caravan" dieci storie sulla vita del Generale Qasem Soleimani, capo della Forza Quds del Corpo delle Guardie della rivoluzione islamica, assassinato all'aeroporto di Baghdad nel gennaio del 2020 per ordine dell'allora presidente degli Stati Uniti Donald Trump. Il generale è descritto come un eroe, un campione nello sport tradizionale delle *zurkhāneh*, che rispetta, in linea con i principi *fotovvat*, i suoi nemici. Egli è un devoto alide e un martire, che in quanto tale ha realizzato il suo sogno, ma di cui si piange la dipartita, non solo in Iran ma anche in Iraq, dove ha combattuto l'ISIS. Si veda il seguente link https://hozehonari.ir/news/%d9%85%d8%b1%d8%b4%d8%af-%d9% (ultimo accesso 23/01/2022).

fine di distogliere la loro attenzione sulla tragedia di Karbala e di scoraggiare la narrazione di racconti religiosi relativi al suo assassinio da parte dei narratori sciiti, chiamati *monāqeb-khān*, già attivi nel periodo buwayhide (934-1055) in Iraq, e precursori dei moderni *rowzeh-khān* e *pardeh-khān*.

Con l'istituzione del caffè nel periodo safavide quale centro artistico-letterario e d'intrattenimento privilegiato, il controllo da parte dell'autorità statale e religiosa sui narratori si intensifica. In questi luoghi di convivialità omosociale, frequentati soprattutto dai membri delle corporazioni artigiane, accanto alle narrazioni dei *naqqāl*, degli *Shāh-nāmeh-khān* e dei *rowzeh-khān*, si discute di questioni socioeconomiche e politiche e si viene a conoscenza delle notizie che circolano nel bazar. I contastorie, proprio per il potere che esercitano sugli avventori del caffè, sono soggetti alla supervisione diretta di un *naqib*, funzionario religioso nominato dal governo, che ha il compito di assicurarsi che essi non diffondano tra il popolo idee contrarie ai dettami regali e clericali. Poiché i Safavidi impongono lo sciismo duodecimano come religione di stato, le narrazioni dei *naqqāl*, ricche di temi e motivi religiosi, diventano ben presto strumento di propaganda politico-religiosa, volta a promuovere la conversione della popolazione. Entro questo processo di configurazione della memoria culturale volta a legittimare una teocrazia sciita, si incoraggia la commemorazione degli eventi ritenuti essenziali della storia sciita, come la battaglia di Karbala e il martirio del terzo Imam sciita Hossein, e si contrastano con forza alcune narrazioni dei *naqqāl*, come quelle tratte dall'*Abu Moslem-nāmeh*, considerate eterodosse in quanto imbevute dei principi etici *fotovvat*, propri degli ordini sufi e delle corporazioni artigiane. Come si è visto, nello spazio del caffè e nei tempi delle esibizioni che vi si svolgono, agiscono, contrapponendosi, da una parte la struttura del potere egemonico e dall'altra le forze subalterne e sovversive delle gilde. La narrazione dei *naqqāl*, pertanto, non è solo usata dalle élite per legittimare la sua autorità, ricostruendo una memoria religiosa capace di diffondere sentimenti devozionali sciiti-ortodossi, le storie infatti veicolano i valori etici e morali del *javānmardi*, di cavalleria e galanteria preislamici e di martirio e pietà mistico-sciita, propri delle gilde e dei movimenti sufi. Le performance di *naqqāli* attualizzano visioni del mondo e della vita, dando forma e senso alla vita quotidiana e alle relazioni sociali di coloro che vi assistono.

L'era qajar è certamente il periodo di fioritura del *naqqāli*. Si moltiplica il numero di *tumār*, i manoscritti dei *naqqāl*, e si diffondono molte delle storie narrate nei caffè attraverso libri illustrati a basso costo, chiamati *ketabcheh*, in contesti privati e familiari, dove un membro alfabetizzato della famiglia legge ad alta voce la sera e in inverno, fornendo a donne e bambini, tradizionalmente esclusi dai caffè, accesso al corpus narrativo. Il caffè mantiene nel periodo

qajar il ruolo sociale e politico che aveva nei secoli precedenti, capace di mediare tra il potere dell'autorità reale e quello dei *bazāri*. Il caffè resta fucina di varie forme di sovversione culturale e di dissenso politico. È da questi centri di aggregazione, frequentati anche dai nuovi intellettuali "illuminati", che prendono avvio i movimenti costituzionali che porteranno alla rivoluzione del 1906. Il nazionalismo e il modernismo di una buona parte di questi intellettuali si basa, come quello più tardi degli scià pahlavi, sull'esaltazione dell'antichità persiane e sulle sue continuità nelle pratiche folkloriche. Il passato descritto nell'opera di Ferdowsi e narrato dai contastorie rappresenta il bagaglio mitico-identitario con cui plasmare il futuro dando vita a uno stato-nazione moderno secolarizzato. Le esibizioni dei narratori si caricano, pertanto, agli occhi del pubblico di significati sociali e politici. Le storie degli eroi preislamici, tramandati dai narratori e dipinti sulle pareti dei caffè, rappresentano i simboli di lotta politica. Reza Pahlavi, temendo il potere dei narratori e come parte di un progetto politico-culturale più ampio, chiude attorno agli anni Trenta del XX sec. i caffè, per riaprirli solo dopo aver dato la licenza a quei *naqqāl* a cui è permesso narrare solo le storie tratte dallo *Shāh-nāmeh*.

I pochi contastorie rimasti, decimati prima dalle politiche culturali dei Pahlavi e dall'avvento dei nuovi media, soffrono le incertezze politiche della Rivoluzione del 1979 e quelle socioeconomiche degli otto anni di guerra con l'Iraq. Inoltre, il clima ideologico rivoluzionario antinazionalista non sostiene le rappresentazioni teatrale, come il *naqqāli*, che narrano le gesta di eroi preislamici e i valori dello zoroastrismo, supportando al contrario le esibizioni teatrali di contenuto religioso tipiche del mese di Moharram, come il *taʿzieh* e il *rowzeh-khāni*. Solo dopo fine della guerra e la morte dell'ayatollah Khomeini, l'antinazionalismo dei primi rivoluzionari e il nazionalismo islamico sostenuto dall'allora presidente Khamenei cedono il passo al nazionalismo islamico-iraniano promosso in particolare dal presidente riformista Khatami che incoraggia una sintesi dell'identità islamico-persiana. È questa nuova ideologia, volta a coniugare passato preislamico e fede sciita, alla base delle politiche di patrimonializzazione, a livello nazionale e internazionale, culminate per quanto concerne il *naqqāli* nel suo inserimento nella Lista dei beni immateriali dell'UNESCO nel 2011.

Sin dalle fonti classiche è evidente quanto le narrazioni delle gesta degli eroi e dei re del passato abbiano per i giovani nobili, così come per i sovrani, un valore educativo, in quanto considerate modelli paradigmatici da emulare. Per esempio, lo storico Bayhaqi ci informa dei contastorie alla corte dei Ghaznavidi, ai quali spetta la frequentazione ravvicinata dei sovrani per il loro intrattenimento, attraverso la narrazione o la lettura dei testi di contenuto epico, che hanno una funzione didattica e edificante. I racconti epici persiani sono così popolari e autorevoli che vengono raccontati anche a principi e sovrani non persiani, come appunto

Mahmud di Ghazna, allo scopo di fornire modelli di moderazione e giustizia ed evitare derive autoritarie. La narrazione non è certo riservata alla corte e alle famiglie aristocratiche, anche il popolo nelle piazze, nei bazar e nei pressi delle moschee, ancor prima della diffusione dei caffè, può assistere all'esibizione di contastorie popolari, i quali, tuttavia, durante il Medioevo sono disprezzati dai dotti islamici e da alcuni intellettuali, che considerano i racconti epici, romanzeschi e magico-avventurosi persiani contrari alla morale islamica.

Il valore edificante delle narrazioni, sia per un pubblico aristocratico che popolare, è confermato nel XVI secolo da Kashefi nella sua opera sopracitata. Secondo l'autore, la partecipazione alle performance del narratore comporta una serie di vantaggi all'ascoltare, in quanto "si imparano molte lezioni e si fanno grandi esperienze". Lo spettatore diviene consapevole della condizione degli antichi, dell'inevitabilità del dolore e della sofferenza per il genere umano, nonché della caducità delle ricchezze e dei beni mondani. Inoltre, attraverso il meraviglioso e prodigioso dei racconti edificanti, il pubblico può aprirsi al potere divino.

Una delle caratteristiche più importanti del *naqqāli* è rappresentata dalla capacità di tessere in maniera ben articolata la memoria delle epopee eroiche persiane preislamiche con le storie alidi, più in generale islamico-sciite. Alla fine del periodo qajar, il repertorio dei narratori non si limita, infatti, all'opera di Ferdowsi e all'epica successiva (*Grande Shāh-nāmeh*), ma comprende anche romanzi popolari e componimenti epici che hanno come protagonisti o coprotagonisti i guerrieri *ʿayyār* (*Samek-e ʿayyār*) o gli eroi della tradizione epica preislamica (*Rostam-nāmeh*), ma anche prodi combattenti musulmani, come Hamzeh e Abu Moslem (*Hamzeh-nāmeh*, *Abu Moslem-nāmeh*, *Khāvar-nāmeh*, *Mokhtār-nāmeh*) o lo stesso Alessandro Magno descritto come un devoto musulmano (*Dārāb-nāmeh* e *Eskandar-nāmeh*). La maggior parte di queste composizioni, che condividono l'enfasi sull'islam sciita, sul prodigioso e meraviglioso e sull'ambientazione esotica come l'India, è datata al periodo medievale o safavide, mentre altre sono state composte proprio nel periodo qajar, come *Hossein-e Kord Shabestari* e *Amir Arsalān*. Nei romanzi popolari o nelle composizioni epiche che hanno come protagonisti figure chiave della fede sciita o eroi musulmani, il sistema simbolico ed etico della tradizione epico-cavalleresca persiana, fondato su nobiltà, lealtà e onore e (*javānmardi*) è intrecciato alla pietà e alla mistica islamica. Questi principi *fotovvat* si mantengono nel corso dei secoli nelle confraternite sufi, come quella Khaksar/Ajam, e nelle corporazioni artigianali, sopravvivendo fino a oggi tra i *luti*, "ragazzi tosti" dei quartieri popolari delle moderne città iraniane e nei circoli sportivi *zurkhāneh*. Le storie recitate dai narratori sono un mezzo fondamentale per condividere e riplasmare il passato e la memoria collettiva, attraverso un processo di risemantizzatine di simboli persiani entro una cornice sciita. I personaggi eroici

preislamici acquistano doti e virtù islamiche, mentre l'Imam Ali, Hossein e i suoi seguaci una caratura eroica, paragonabile a quella di Rostam e altri eroi dello *Shāh-nāmeh*. Il figlio di Zal è rappresentato come emblema dell'ideologia sciita, un vero e proprio missionario che converte i pagani all'islam e che riceve l'aiuto dell'Imam Ali, ma anche un filosofo che fonde dottrine del sufismo sciita con quelle dello zoroastrismo. Nelle varie versioni popolari dell'*Eskandar-nāmeh*, anche Alessandro Magno è ritratto come uno strumento di Dio, capace di convertire i pagani allo sciismo. Di conseguenza, sebbene alcune storie riguardino le gesta di eroi preislamici, i contastorie tentano di conciliare queste narrazioni, attualizzandole, con i dettami dell'islam. Le storie epiche narrate, infatti, non seguono necessariamente la visione del mondo sasanide-zoroastriana, ma piuttosto si piegano ai codici socioculturali e religiosi del presente, dell'*hic et nunc* della performance. Il pubblico, infatti, ammira i modi in cui il narratore riesce a collegare le storie preislamiche a quelle dello sciismo. I commenti puntuali del narratore, che può anche apportare delle modifiche alla trama, danno a una storia già nota al pubblico, sempre nuovi significati. Essi guidano il pubblico a cogliere nelle vicende narrate nuove sfumature di senso, consentono agli astanti di leggere il racconto sotto una luce diversa, scoprendo in essa ogni volta qualcosa di nuovo. La narrazione, infatti, implica sempre un'interpretazione da parte del narratore. «La narrazione [...] – scrive Walther Benjamin – è anch'essa una forma in qualche modo artigianale di comunicazione [...] il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio» (2011 [1936]: 37), il *naqqāl*, come un vero e proprio artigiano della parola, interpreta il materiale per i suoi ascoltatori al fine di dargli un nuovo significato e di legarlo all'esperienza quotidiana. Attraverso la narrazione del *naqqāl* una certa visione del mondo, religiosa ed etico-sociale, trova conferma ed è attualizzata. Grazie ai paralleli forniti dal performer, in quanto *critico sociale*, tra l'esperienza quotidiana del pubblico e le gesta degli eroi del passato, egli dà senso all'esperienza individuale e collettiva, come scrive Benjamin «il narratore prende ciò che narra dall'esperienza [...] e lo trasforma in esperienza di quelli che ascoltano la sua storia» (2011 [1936]: 19).

Hamid Dabashi, uno dei maggiori esponenti iraniani delle teorie critiche postcoloniali, commentando un "quadro da caffè" di Hasan Esmailzadeh, raffigurante la famosa battaglia tra Rostam e Ashkbus del ciclo dello *Shāh-nāmeh*, sottolinea con enfasi la capacità dei *naqqāl* di trasformare con grande creatività le storie epiche in un "dominio ampiamente popolare di autocoscienza creativa e sfidante", una memoria nazionale capace di trascendere i confini storico-politici della monarchia pahlavi e della Repubblica islamica:

> The site and citation of the national memory extend from commonly frequented public spaces to collective recollections of dramatic traumas in the stories of the nation. Here in Hasan Ismailzadeh's typical "coffeehouse painting," we see the depiction of a famous battle from Ferdowsi's Shahnameh (composed 1010). The story of Rustam and Ashkbous is typical of the heroic deeds of the Shahnameh national hero. The style of painting originates in perhaps the most widely popular art form in urban and rural coffee houses from which *naqqals*/narrators told stories to eager audiences in a time preceding the introduction of radio, television, or cinema. The stories are replete with symbolic references to the tumultuous history of the nation. The Shahnameh marks a decidedly pre-Islamic and therefore non-Islamic frame of reference for the nation, enriching and magnifying its Islamic heritage. Add to that the poetic, mythic, literary, and legendary disposition of the narratives and you would have an inkling of the empowering significance of the Shahnameh stories as they are told and retold, imagined and depicted, from one generation to another. Neither the Pahlavi monarchy, nor a fortiori the Islamic Republic was or is in charge of that national memory. It has and will continue to defy them both. The *naqqals* were the master storytellers of the nation, creatively transforming a classical poetic text into a widely popular domain of creative and defiant self-consciousness: the aesthetic intuition of memorial transcendence at its most widely registered and read. [Dabashi 2016a: 133]

Questo lavoro è iniziato sottolineando i patimenti e le sofferenze del popolo iraniano, oppresso dalle autorità governative e dalla soffocante politica di massima pressione statunitense, dal conflitto regionale e dalla crisi sanitaria. Tragici avvenimenti politici, scontri tra potenze regionali, corruzione, crisi economica, inflazione dirompente, svalutazione della moneta, disoccupazione dilagante, disgregazione familiare, precarizzazione del lavoro e della vita, traumi causati dalla recente guerra con l'Iraq, marginalizzazione internazionale, crisi sanitaria, minacce continue di imminenti conflitti bellici, crisi ambientale e idrica. Tutto ciò ha il sapore di morte. In Iran tutto evoca la morte, dai murales che raffigurano i martiri caduti nella lunga e sanguinosa guerra con l'Iraq ai calendari pieni di anniversari ufficiali di morte degli Imam o di leader politici. L'Iran è ossessionato dalla morte. È uno stato necropolitico, che ha *naturalizzato* la morte. Eppure, come scrive l'antropologo Shahram Khosravi:

> In Iran, storytelling is a method and a way of life. In Tehran, you barely get into a taxi and you receive a story. In my village in Bakhtiari, life is conceptualized through stories. The dissemination of religious and political messages in stories (*hadith*) on state-run television and radio programs; the huge national ritual of the narrative of the Karbala tragedy and the drama performance by a theatrical representation (*ta'ziyeh*) during Ashura […]; *naqali* (the oral storytelling of ancient Iranian fables, myths and epics practiced in public places); illicit popular television series as seen on satellite TV; nostalgic stories about the "golden age" of the past and stories about a romanticized future in *kharej* (abroad, refers often to the West); the stories written in millions of petitions sent to the government

> expressing the petitioners' needs; all the complaints and *dardodel* (literally, pain of heart, speaking from one's heart) told and listened to in taxis; diaries in hundreds of thousands of blogs (making Iran one of the most active blogging nations); poetry (Iran is said to be a nation of poets); and cinema — all this has made Iran a land of stories and of storytellers. [Khosravi 2017: 23]

Qual è allora la ragione di una tale proliferazione di storie in un'epoca di insicurezze, precarietà e necropolitica? Gli iraniani costretti a fronteggiare giornalmente la morte e con essa tutto il bagaglio di incertezze e ansie che si porta dietro *necessitano storie* (cfr. Cometa 2018: 265-347). Il narratore è come un eroe tornato dal mondo della morte, come rivela Walther Benjamin, «la morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare. Dalla morte egli attinge la sua autorità. O, in altre parole, è la storia naturale in cui si situano le sue storie» (2011 [1936]: 47). Tuttavia, come afferma l'antropologo Charles Piot nel suo studio sugli effetti della Guerra fredda nell'Africa occidentale, commentando proprio il saggio di Benjamin: «death demands explication—and here elicits competing stories— attempting to render meaningful the inchoate, snatching life from death, offering laughter alongside melancholy. But far from stabilizing meaning and bringing closure, storytelling produces its own excess—more stories, more versions of the same story, more ambiguity in any story's "true" meaning» (2020: 19). Nonostante questa costante dialettica di narrazioni e contronarrazioni, quando le storie eroiche sono *condivise* giungendo a finalità catartiche e il pubblico accoglie, parafrasando Morshed Hassan Beigi, "i significati forniti" dal contastorie, esse danno un senso alla vita, individuale e collettiva, strappandola dalle grinfie della morte. La memoria condivisa, narrata dai contastorie, è l'orizzonte di senso che, parafrasando Antonino Buttitta (2022), può "vincere il drago".

Abbasi, M., 1373/1995, *Tārikh-e koshti-e Irān*, 2 vol., Teheran.

Abdi, K., 2011, "Nationalism, Politics, and the Development of Archaeology in Iran", *American Journal of Archaeology* 105, n. 1: 51-76.

Abisaab, R.J., 2004, *Converting Persia: Religion and Power in the Safavid*, London – New York.

Abrahamian, E., 1973, "Kasravi: The Integrative Nationalist of Iran", *Middle Eastern Studies* 9, n. 3: 271-295.

Abrahamian, E., 1979, "The Causes of the Constitutional Revolution in Iran", *International Journal of Middle East Studies* 10, n. 3: 381-414.

Abrahamian, E., 1982, *Iran between Two Revolutions*, Princeton.

Adelkhah, F., 1999 [1998], *Being Modern in Iran*, London.

Adib-Moghaddam, A., 2018, *Psycho-nationalism: Global Thought, Iranian Imaginations*, Cambridge.

Afary, J., 1996, *The Iranian Constitutional Revolution, 1906–1911: Grassroots Democracy, Social Democracy, and the Origins of Feminism*. New York.

Afifi, R., 1367/1991 (ed.), Iranshah ebn-e Abi-'l-Kheyr, *Bahman-nāmeh*, Teheran.

Afshar, I, 1343/1964 (ed.), *Eskandar-nāmeh. Revāyat-e fārsi az "Kālistens-e doruqin"*, Teheran.

Afshar, I., 1349/1971 (ed.), Eskandar Beik Torkaman, *Tārikh-e Ālamārā-ye Abbāsi*, 2 vol., Teheran.

Afshar, I., Afshari, M., 1385/2006 (eds.), *Qesseh-ye Hossein-e Kord-e Shabestari*, Teheran.

Afshari, M., 1369/1990 (ed.), *Haft lashkar ya Shāh-nāmeh-ye naqqālān*, Teheran.

Afshari, M., 1374/1995, "Ferqeh-ye Ajam va sokhanvari", *Hasti* 3, n. 1: 142-152.

Afshari, M., 1394/2015 (ed.), *Fotovvat-nāmehhā va rasāel-e Khāksāriyyeh (si resāleh)*, Teheran.

Afshari, M., 2021, "Stories and Tales: Entertainment as Literature", in B. Utas (ed.), *Persian Prose. A History of Persian Literature*, vol. V, London – New York – Oxford – New Delhi – Sydney: 379-454.

Afshari, M., Madayeni, M., 1377/1998 (eds.), *Haft lashkar. Tumār-e jāmeʿ-e naqqālān az Kiomars tā Bahman*, Teheran.

Afshar Sistani, I., 1377/1998, *Kowlihā. Pajuhesh-i dar zamineh-ye zendagi-e kowlihā-ye Irān va jahān*, Teheran.

Aghaie, K.S., 1994, "Reinventing Karbala: Revisionist Interpretations of the Karbala Paradigm", *Jusur: UCLA Journal of Middle Eastern Studies* 10: 1-30.

Aghaie, K.S., 2000, "Islam and Nationalist Historiography: Competing Historical Narratives of Iran in the Pahlavi Period", *Studies on Contemporary Islam* 2, n. 2: 20-46.

Aghaie, K.S., 2001, "The Karbala Narrative in Shiʿi Political Discourse in Modern Iran in the 1960s–1970s", *Journal of Islamic Studies* 12, n. 2: 151-76.

Aghaie, K.S., 2004, *The Martyrs of Karbala: Shiʿi Symbols and Rituals in Modern Iran*, Seattle.

Aghaie, K.S., 2005 (ed.), *The Women of Karbala: Ritual Performance and Symbolic Discourses in Modern Shiʿi Islam*, Austin.

Aghaie, K.S., 2015, "Islamic-Iranian Nationalism and Its Implications for the Study of Political Islam and Religious Nationalism", in K. Aghaie, M. Afshin (eds.), *Rethinking Iranian Nationalism and Modernity*, Austin: 181-202.

Aghaie, K.S., Marashi, A., 2015 (eds.), *Rethinking Iranian Nationalism and Modernity*, Austin.

Alavi, N., 2005, *We are Iran: The Persian blogs*, Brooklyn, NY.

Albright, C.F., 1976a, "The Azerbaijani ʿĀshiq and his Performance of a Dāstān", *Iranian Studies* 9, n. 4: 220-247.

Albright, C.F., 1976b, *The Music of the Professional Musician in Northwest Iran (Azerbaijan)*, tesi di dottorato, University of Washington, Seattle.

Al-e Ahmad, J., 1333/1954, *Owrazan*, Teheran.

Al-e Ahmad, J., 1337/1958, *Tāt-neshinhā-ye Boluk-eZahrā*, Teheran.

Al-e Ahmad, J., 1339/1960, *Jazireh-ye Khārg: dorr-e yatim-e khalij*, Teheran.

Al-e Ahmad, J., 1984 [1341/1962], *Occidentosis: A Plague from the West*, USA.

Al-e Ahmad, J., 2016. "Diagnosi di una malattia". Primo capitolo da Gharbzadegi. Breve analisi e traduzione a cura di Simone Ruffini, *Quaderni di Meykhāneh* 6, online: http://meykhane.altervista.org/QMEY_6-_2RUFFINI-GharbzadegixQSIM6.pdf.

Al-e Ahmad, J., 2020. "Mehregān a Mashhad Ardehāl". Saggio estratto da *Arziābi-e Shetābzadeh*. Traduzione italiana e introduzione a cura di Simone Ruffini, *Quaderni di Meykhāneh* 10, online: http://meykhane.altervista.org/QMEY-9_trad_Mashhad_Ardahal_-_Ruffini__def._.pdf

Algar, H., 1969, *Religion and State in Iran, 1785–1906: The Role of the Ulama in the Qajar Period*, Berkeley – Los Angeles.

Algar, H., 2003, "Naqshbandis and Safavids: A Contribution to the Religious History of Iran and her Neighbors, in M. Mazzaoui (ed.), *Safavid Iran and Her Neighbors*, Salt Lake City: 7-48.

Alizadeh, Y., 2014, *Tales that Tell All: A Political Analysis of Folktales of Iran*, tesi di dottorato, University of Connecticut.

Alter, J.S., 1992, *The Wrestler's Body: Identity and Ideology in North India*, Berkeley.

Amanat, A., 2003, "Meadow of the Martyrs: Kashifi's Persianization of the Shiʿi Martyrdom Narrative in the Late Timurid Herat", in F. Daftary *et al*. (eds.), *Culture and Memory in Medieval Islam: Essays in Honor of Wilferd Madelung*, London: 250-275.

Amanat, A., Vejdani, F. 2012, (eds.), *Iran Facing Others. Identity Boundaries in a Historical Perspective*, New York.

Amanolahi, S., Norbeck, E., 1975, "The Luti, an Outcast Group of Iran", *Rice University Studies* 61: 1-12.

Amari, M., 1858, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, 2 vol., Firenze.

Amin, C.M., 2002, *The Making of the Modern Iranian Woman: Gender, State Policy, and Popular Culture, 1865–1946*, Gainesville.

Amine, Kh., 2001, "Crossing Borders: *Al-halqa* Performance in Morocco from the Open Space to the Theatre Building", *The MIT Press* 45, n. 2: 55-69.

Amine, Kh., Carlson, M., 2008, "'*Al-Halqa*' in Arabic Theatre: An Emerging Site of Hybridity", *Theatre Journal* 60, n. 1: 71-85.

Amini, A.-Q., 1339/1960, *Seh afsāneh az afānehhā-ye mahalli-e Esfahān*, Esfahan.

Anasori, J., 1370/ 1991 (ed.), *Shenākht-e asātir-e Irān bar asās-e tumār-e naqqālān*, Teheran.

Anderson, B.R., 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York.

Angioni, G., 1986, *Il sapere della mano: saggi di antropologia del lavoro*, Palermo.

Anjo, L., 2013, "Contemporary Iranian Theatre. The Emergence of an Autonomous Space", in A. Sreberny, M. Torfeh (eds.), *Cultural Revolution in Iran. Contemporary Popular Culture in the Islamic Republic*, New York: 81-94.

Ansari, A.M., 2012, *The Politics of Nationalism in Modern Iran*, Cambridge.

Ansari, A.M., 2017, "Iranian Nationalism and the Question of Race", in M. Litvak (ed.), *Constructing Nationalism in Iran from the Qajars to the Islamic Republic*, New York: 101-116.

Anzali, A., 2017, *"Mysticism" in Iran: The Safavid Roots of a Modern Concept*, Columbia, S.C.

Apter, D.E., 2006, "Politics as Theatre: An Alternative View of the Rationalities of Power", in J. Alexander, B. Giesen, J.L. Mast (eds.), *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, Cambridge.

Aram, A., 1353/1974 (ed.), Abu Hamid Mohammad ibn Mohammad al-Ghazali, *Kimiā-ye saʿādat*, Teheran.

Arasteh, R., 1961a, "The Character, Organization and Social Role of the *lutis* (*Javan-Mardan*) in the Traditional Iranian Society of the Nineteenth Century", *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 4: 47-52.

Arasteh, R., 1961b, "The Social Role of the *Zurkhana* (House of Strength) in Iranian Urban Communities during the Nineteenth Century", *Der Islam* 37: 256-259.

Ardalan, H.-R., 1386/2007, *Morshedān-e pardeh-khān-e Irān*, Teheran.

Arjomand, S.A., 1979, "Religion, Political Action and Legitimate Domination in Shiʿite Iran: Fourteenth to Eighteenth Centuries", *Archives européennes de sociologie* 20, n. 1: 59-109.

Arjomand, S.A., 1981, "Religious Extremists (Ghuluww), Ṣūfism and Sunnism in Safavid Iran: 1501–1722", *Journal of Asian History* 15: 2-27.

Arjomand, S.A., 1984, *The Shadow of God and the Hidden Imam: Religion, Political Order, and Societal Change in Shiʿite Iran from the Beginning to 1890*, Chicago.

Arjomand, S.A., 1985, "The Clerical Estate and the Emergence of a Shiʿite Hierocracy in Safavid Iran: A Study in Historical Sociology", *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 28, n. 2: 169-219.

Arjomand, S.A., 1988, *The Turban for the Crown: The Islamic Revolution in Iran*, New York.

Arjomand, S.A., 2003, "Conceptions of Authority and the Transition of Shiʿism from Sectarian to National Religion in Iran", in F. Daftary *et al.* (eds.), *Culture and Memory in Medieval Islam : Essays in Honor of Wilferd Madelung*, London: 388-409.

Arjomand, S.A., 2004, "Coffeehouses, Guilds and Oriental Despotism: Government and Civil Society in Late 17th to Early 18th Century Istanbul and Isfahan, and as seen from Paris and London", *Archives europeennes de sociologie* 45, n. 1: 23-42.

Armstrong, L.R., 2016, *The Quṣṣāṣ of Early Islam*, Leiden.

Arnold, A., 1877, *Through Persia by Caravan*, 2 vol., London.

Arnold, H., 1967, "Some Observations on Turkish and Persian Gypsies", *Journal of the Gypsy Lore Society* 46: 105-122.

Asheri, D., 1988, "Introduzione generale", in Erodoto, *Le storie. Vol. 1: Libro 1, La Lidia e la Persia*, a cura di D. Asheri, Milano.

Assman, J., 1992, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.

Assmann, A., 1999, *Erinnerungräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München.

Atabaki, T, 2009 (ed.), *Iran in the 20th Century: Historiography and Political Culture*, London.

Athamina, Kh., 1992, "Al-Qasas: Its Emergence, Religious Origin and Its Socio-Political Impact on Early Society", *Studia Islamica* 76: 53-74.

Aubin, E., 1908, *La Perse d'aujourd'hui*, Paris.

Aubin, J., 1970, "La politique religieuse des safavides", in T. Fahd (ed.), *Le shiʿism imamite*, Paris: 236-245.

Aydenlu, S., 1387/2008, *Rostam-nāmeh. Dāstān-e manzūm-e Mosalmān shodan-e Rostam be dast-e Emām ʿAli (ʿalayhi al-salām) beh enzemām-e Moʿjez-nāmeh-ye Mowlā-ye mottaqyān*, Teheran.

Ayoub, M., 1978, *Redemptive Suffering in Islam: A Study of the Devotional Aspects of ʿĀshūrā in Twelver Shīʿism*, The Hague.

Ajand, T., 2006, *Namāyesh dar dowreh-ye Safavi*, Teheran.

Babaie, S., 2001, "The Sound of the Image/The Image of the Sound: Narrativity in Persian Art of the 17th Century", in O. Grabar, C. Robinson (eds.) *Islamic Art and Literature*, Princeton, NJ: 143-162.

Babaie, S., 2003, "Building on the Past: The Shaping of Safavid Architecture, 1501–76", in J. Thompson, Sh. Canby (eds.), *Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran, 1501–1576*, New York: 27-47.

Babaie, S., 2008, *Isfahan and Its Palaces: Statecraft, Shiʿism and the Architecture of Conviviality in Early Modern Iran.* Edinburgh.

Babaie, S., 2013, "Frontiers of Visual Taboo: Painted 'Indecencies' in Isfahan", in F. Leoni, M. Natif (eds.), *Eros and Sensuality in Islamic Art*, Surrey: 131-155.

Babayan, C., 1994, "The Safavid Synthesis: From Qizilbash Islam to Imamite Shi'ism", *Iranian Studies* 27, n. 1–4: 135-161.

Babayan, K., 1996, "Sufis, Dervishes and Mullas: The Controversy over Spiritual and Temporal Dominion in Seventeenth-century Iran", in C. Melville (ed.), *Safavid Persia: The History and Politics of an Islamic Society*, London: 117-138.

Babayan, K., 2002, *Mystics, Monarchs, and Messiahs: Cultural Landscapes of Early Modern Iran*, Cambridge, MA.

Bahar, M.T., 1360/1981, "Varzesh-e bāstāni-e Irān va rishehhā-ye tārikhi-e ān", *Chistā* 1: 140-159.

Bahar, M.T., 1383/2004 (ed.), *Tārīkh-e Sīstān*, Teheran.

Baldick, J. 1990, "The Iranian Origin of the *Futuwwa*", *Istituto Universitario Orientale di Napoli* 50: 345-361.

Banani, A., 1961, *The Modernization of Iran, 1921–1941*, Stanford, CA.

Barnard, C.N., Kazemaini, K., 1970, *The Zour Khaneh – Traditional Persian Gymnasium*, Teheran.

Barth, F., 1961, *Nomads of South Persia: The Basseri Tribe of the Khamseh Confederacy*, Oslo.

Başgöz, İ., 1952, "Turkish Folk Stories about the Lives of Minstrels", *Journal of American Folklore* 65, n. 258: 331-339.

Başgöz, İ., 1970, "Turkish Hikaye-Telling Tradition in Azerbaijan, Iran", *Journal of American Folklore* 83, n. 330: 391-405.

Başgöz, İ., 1975, "The Tale Singer and his Audience: An experiment to Determine the Effect of Different Audiences on a Hikaye Performance", D. Ben-Amos, KS. Goldstein (eds.), *Folklore: Performance and Communication*, Paris: 143-203.

Başgöz, İ., 1986, "Digression in Oral Narrative: A Case Study of Individual Remarks by Turkish Romance Tellers", *Journal of American Folklore* 99, n. 391: 5-23.

Basset, J., 1887, *Persia, the Land of the Imams, A Narrative of Travel and Residence 1981-1885*, London.

Battesti, T., Kazemaini, K. 1968, "Le Zour Xaneh gymnase traditionnel persan", *Objets et Mondes* 8, n. 3: 177-202.

Bausani, A., 1971, *L'Iran e la sua tradizione millenaria*, Roma.

Bausani, A., 2002 (a cura di), Nezāmī di Ganjé, *Le sette principesse*, Milano.

Bayat, M., 1982, *Mysticism and Dissent: Socioreligious Thought in Qajar Iran*, Syracuse.

Bečka, J., 1990, "The Folk-novel *Samakʿayyār*", *Archiv Orientální* 58: 150-155.

Beeman, W.O., 1981, "A Full Arena. The Development and Meaning of Popular Performance Traditions in Iran", in M.E. Bonine, N.R. Keddie (eds.), *Continuity and Change in Modern Iran*, Albany, NY: 285-305.

Beeman, W.O., 2010, *Iranian Performance Traditions*, Costa Mesa.

Behnamfar M., Khosravi, M., 1391/2013, "Taʾsir-e *Shāh-nāmeh bar Khāvarān-nāmeh*", *Motāleʿāt-e farhangi ejtemāʿi-e Khorāsān* 26: 7-35.

Behnud, M., 1369/1980, "*Shāh-nāmeh* va shāhān", *Ādineh* 53: 81–82.

Behrangi, S., 1342/1963, *Afsānehhā-ye Azarbāyjān*, Tabriz.

Behrangi, S., 1976, *The Little Black Fish and Other Modern Persian Stories*, trad. ing. E. Hoogland e M. Hegland, Boulder, CO.

Behrangi, S., 2008, *Il Pesciolino nero*, a cura di M. Casari, Roma.

Bello, I.A., 1984, "The Ṣafavid Episode: Transition from Spiritual to Temporal Leaders", *Islamic Studies* 23, n. 1: 1-19.

Benjamin, S.G.W., 1887, *Persia and the Persians*, London.

Benjamin, W., 2011 [1936], *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Torino.

Berkey, J., 2001, *Popular Preaching and Religious Authority in the Medieval Islamic Near East*, Seattle.

Beyzai, B., 1340/1962, "Namāyesh dar Irān 4: naqqāli", *Majalleh-ye musiqi* 3, n. 66: 15-33.

Beyzai, B., 2020 [1959], *Storia del teatro in Iran*, Seattle.

Bhabha, H.K., 1990, *Nation and Narration*, London – New York.

Bhabha, H.K., 1994, *The Location of Culture*, London – New York.

Binning, R.B.M., 1957, *A Journal of Two Years' Travel in Persia, Ceylon, etc.*, 2 vol, London.

Bird, F.L., 1921, "Modern Persia and Its Capital…", *The National Geographic Magazine* 39, n. 4: 352-416.

Blum, S., 1972, "The Concept of the ʿAsheq in Northern Khorasan", *Asian Music* 5, n. 1: 27-33.

Bogatyrëv, P., Jakobson, R., 1967 [1929], "Il folclore come forma di creazione autonoma", *Strumenti critici* 1: 223-238.

Boldyreva, A.N., 1961 (ed.), Zayn-al-Din Maḥmud Vasefi, *Badāyeʿ al-vaqāyeʿ*, 2 vol., Mosca.

Bolognesi, G., 1953, "Osservazioni sul Draxt i Āsūrīk", *Rivista degli Studi Orientali* 28: 174-181.

Bolukbashi, A., 1375/1996, *Qahveh-khānehhā-ye Irān*, Teheran.

Bombaci, A., 1945, "Il poeta nazionalista 'Aref di Qazvin", *Oriente Moderno* 25: 42-53.

Bonanzinga, S., 2013, "Narrazioni e narratori", in G. Ruffino (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, 2 vol., Palermo: II, 61-76.

Boroujerdi, M. 1992, "Gharbzadegi. The Dominant Intellectual Discourse of Pre- and Post-Revolutionary Iran", in S. Farsoun, M. Mashayekhi (eds.), *Iran, Political Culture in the Islamic Republic*, London: 20-38.

Boroujerdi, M., 1996, *Iranian Intellectuals and the West, the Tormented Triumph of Nativism*, Syracuse.

Boroujerdi, M., 1998, "Contesting Nationalist Constructions of Iranian Identity", *Critical Middle Eastern Studies* 7, n. 12: 43-55.

Bourdieu, P., 1972, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*, Genève.

Bourdieu, P., 1997, *Méditations pascaliennes*, Paris.

Boyce, M. 1968, *The Letter of Tansar*, Roma.

Boyce, M., 1955, "Zariadres and Zarēr", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 17, n. 3: 463-477.

Boyce, M., 1957, "The Parthian gōsān and Iranian Minstrel Tradition", *The Journal of the Royal Asiatic Society* 1, n. 2: 10-45.

Boyce, M., 1984, *Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*, Manchester.

Boyle, J.A., 1974, "The Evolution of Iran as a National State", in *Hommage universel* 3 (Commemoration Cyrus. Actes du Congres de Shiraz 1971), Leuven: 327-338.

Breuilly, J., 1994, *Nationalism and the State*, Chicago.

Bromberger, Ch., 2012a [2009], "Usual Topics. Taboo Themes and New Objects in Iranian Anthropology", in Sh.R. Nadjmabadi (ed.), *Conceptualizing Iranian Anthropology. Past and Present Persperctives*, New York – Oxford: 195-206.

Bromberger, Ch., 2012b, "Ta'zieh (le théatre religieux) vs Norouz (La nouvelle année et ses rituels) : les enjeux de la politique du patrimoine immatériel de l'humanité en Iran", *Etnografica* 16, n. 2_ 407-412.

Brook, P., 1979, "Learning on the Moment: A Conversation with Peter Brook", *Parabola* 4: 47-59.

Brookshaw, D.P., 2003 "Palaces, Pavilions and Pleasure-gardens: The Context and Setting of the Medieval Majlis", *Middle Eastern Literatures* 6, n. 2: 199-223.

Browne, E.G., 1910, *The Persian Revolution of 1905-1909*, Cambridge.

Browne, E.G., Qazvini, M., 1921, *Revised Translation of the Chahár Maqála*, London.

Buckingham, J.S., 1829. *Travels in Assyria, Media and Persia*, London.

Budhari, A., 1390/2011, *Chehel tufān. Barrasi-e tasāvir-e chāp-e sangi-e tufān al-bokā fi maqātel al-showhadā*, Teheran.

Burke, P., 2008, *What is Cultural History?*, Cambridge.

Buttitta, A., 2022, *Vincere il drago. Tempo, storia, memoria*, Palermo

Buttitta, I. E., 2016, "Chi ha paura del passato? Il rapporto con la storia della demo-etno-antropologia italiana tra XIX e XXI sec.", *Revista del centro de estudios historicos de Granada y su Reino* 28: 51-73.

Cahen, C., 1955, "Mouvements et organisations populaires dans les villes de l'Asie musulmane au moyen âge: milices et associations de Foutouwwa", *Recueils de la Société Jean Bodin* 7: 273-288.

Cahen, C., 1959, *Mouvements populaires et autonomisme urbain dans l'Asie Musulmane du Moyen Age*, Leiden.

Caillois, R., 2000 [1958], *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*. Milano.

Calame-Griaule, G., 1977, "Pour une étude des gestes narratifs", in Id. *Langage et cultures africaines. Essais d'ethnolinguistique*, Paris: 302-359.

Calame-Griaule, G., 1980, "Le temps des contes", *Critique* 394: 278-287.

Calame-Griaule, G., 1982, "Ce qui donne du goût aux contes", *Littérature* 45: 45-59.

Calame-Griaule, G., Bernus, B., 1980, "Il gesto del narratore e la sua immagine", *La Ricerca Folklorica* 2: 15-25.

Calasso, G., 1973-1974, "Il *Xāvar-nāmè* di Ibn Ḥosām: note introduttive", *Rivista degli Studi Orientali* 48: 153-173.

Calasso, G., 1979, "Una 'epopea musulmana' di epoca timuride: il *Xāvar-nāmè* di Ebn Ḥosām", *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, Ser. VIII, vol. 23, fasc. 5: 381-499.

Calasso, G., 1980, "Una testimonianza letteraria della 'provincia' timuride: il *Khāvar-Nāmè* di Ebn Ḥosām", in AA.VV., *Problemi dell'età timuride. Atti del III Convegno Internazionale sull'Arte e sulla Civilità Islamica*, Venezia: 133-148.

Calmard, J., 1979, "Le patronage des Taʿziyeh: Eléments pour une étude globale", in P.J. Chelkowski *et al.* (eds.), *Taʿziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York : 121-130.

Calmard, J., 1993, "Les rituels shîʿites et le pouvoir. L'imposition du shîʿisme safavide: Eulogies et maledictions canoniques", in Id., *Études safavides*, Louvain: 109-150.

Calmard, J., 1996, "Shiʿi Rituals and Power II: The Consolidation of Safavid Shiʿism: Folklore and Popular Religion, in C. Melville (ed.), *Safavid Persia: The History and Politics of an Islamic Society*, London: 139-190.

Calmard, J., 2003, "Popular literature under the Safavids", in A.J. Newman (ed.), *Society and Culture in the Early Modern Middle East*, Leiden: 315-339.

Canova, G., 1977, "Gli studi sull'epica popolare araba", *Oriente Moderno* 57, n. 5/6: 211-226

Canova, G., 1983, "Il poeta epico nella tradizione araba. Note e testimonianze", *Quaderni di Studi Arabi* 1: 87-104.

Canova, G., 2005, "Il cantore epico nella tradizione arabo-egiziana", in M.G. Giacomarra (a cura di), *Epica e storia. La via del Cavaliere in memoria di Antonio Pasqualino*, Palermo: 639-652.

Cejpek, J.,1968, "Iranian Folk-Literature", in Jan Rypka *et al.* (eds.), *History of Iranian Literature*, Dordrecht: 607-709.

Cereti, C.G., 2001, *La letteratura pahlavi. Introduzione ai testi con riferimenti alla storia degli studi e alla tradizione manoscritta*, Milano.

Chardin, J., 1927, *Sir John Chardin's Travels in Persia*, con un'introduzione di Brigadier-General Sir Percy Sykes, London.

Charney, J.J., 2020, *The Shiraz Arts Festival: Cultural Democracy, National Identity, and Revolution in Iranian Performance, 1967-1977*, tesi di dottorato, University of California San Diego.

Chaudari, S.A., 2013, *Religions of Doubt: Religion, Critique, and Modernity in Jalal Al-e Ahmad and Walter Benjamin*, tesi di dottorato, Columbia University.

Chehabi, H., Martin, V., 2010 (eds.), *Iran's Constitutional Revolution: Popular Politics, Cultural Transformations, and Transnational Connections*, New York.

Chehabi, H.E., 1995, "Sport and Politics in Iran: The Legend of Gholamreza Takhti", *International Journal of the History of Sport* 12: 48-60.

Chehabi, H.E., Christia, F., 2008, "The Art of State Persuasion: Iran's Post-Revolutionary Murals", *Persica* 22: 1-13.

Chelkowski, P.J., 1979a (ed.), *Taʿziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York.

Chelkowski, P.J., 1979b, "Taʿziyeh: Indigenous Avant-Garde Theatre of Iran", in Id. (ed.), *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: 1-11.

Chelkowski, P.J., 1980, "Iran: Mourning Becomes Revolution; Annual Rites of Self-Sacrifice, Atonement, and Revenge Precipitated the Toppling of the Shah and the Taking of American Hostages", *ASIA*: 30-37.

Chelkowski, P.J., 1984, "Islam in Modern Drama and Theatre", *Die Welt des Islams* 23, n. 24: 45-69.

Chelkowski, P.J, 1985, "Shia Muslim Processional Performances", *The Drama Review* 29, n. 3: 18-30.

Chelkowski, P.J, 1989, "Narrative Painting and Painting Representation in Qajar Iran", *Muqarnas* 6: 98-111.

Chelkowski, P.J., 1991, "Popular Entertainment, Media and Social Change in Twentieth-Century Iran," in P. Avery, G. Hambly, Ch. Melville (eds.), *The Cambridge History of Iran, Volume 7: From Nadir Shah to the Islamic Republic*, Cambridge: 765-813.

Chelkowski, P.J., 2002, "The Art of Revolution and War: The Role of the Graphic Arts in Iran", S. Balaghi, L. Gumpert (eds.), *Picturing Iran: Art, Society and Revolution*, London: 128-141

Chelkowski, P.J., 2010a, "Kashefi's *Rowzat al-shohadâ*: The Karbala Narrative as Underpinning of Popular Religious Culture and Literature", in Ph.G. Kreyenbroek, U. Marzolph (eds.), *A History of Persian Literature Vol. XVIII: Oral Literature of Iranian Languages. Kurdish, Pashto, Balochi, Ossetic, Persian and Tajik*, London – New York: 258-277.

Chelkowski, P.J., 2010b (ed.), *Eternal Performance: Taʿziyeh and Other Shiite Rituals*, London – New York – Calcutta.

Chelkowski, P.J., 2010c, "Time Out of Memory: Taʿziyeh, the Total Drama", in Id. (ed.), *Eternal Performance: Taʿziyeh and Other Shiite Rituals*, London – New York – Calcutta: 1-18.

Chelkowski, P.J., Dabashi, H., 1999, *Staging a Revolution: The Art of Persuasion in the Islamic Republic of Iran*, New York.

Chodzko, A.B., 1878, *Théatre persan: choix de téaziés ou drames, traduits pour la première fois du persan*, Paris.

Christensen, A.E, 1931, *Les Kayanides*, Copenhagen.

Christensen, A.E., 1958. *Persische Märchen*. Dusseldorf – Koln.

Chubak, S., 1989 [1965], "Il primo giorno nella tomba", in F. Bertotti (a cura di), *I minareti e il cielo*, Palermo: 67-90.

Cirese, A.M., 1991, "Introduzione", in D.A. Conci (a cura di), *Da spazi e tempi lontani. La fiaba nelle tradizioni etniche*, Napoli: 7-20.

Clemente, P., 1985, "Alcuni momenti della demologia storicistica in Italia", in P. Clemente *et al.* (a cura di), *L'antropologia italiana. Un secolo di storia*, Roma – Bari: 3-50.

Clifford, J., 1988, *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Mass.

Clifford, J., Marcus, G.E., 1986 (eds.), *Writing Cultures. The Poetics and Politics of Ethnographics*, Berkeley.

Collinet, A., 2021, "Performance Objects of Muḥarram in Iran: A Story through Steel", *Journal of Material Cultures in the Muslim World* 1, n. 1-2: 226-247.

Cometa, M., 2017, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano.

Connerton, P., 1989, *How Societies Remember*, Cambridge.

Corbin, H., 1971, "Juvenilité et chevalerie (*jawānmardī*) en Islam iranien", *Eranos-Jahrbuch* 40: 311-356.

Corbin, H., 1971-1973, "Tradition abrahamique et chevalerie spirituelle (*jawānmardī*)", in Id., *En Islam iranien : aspects spirituels et philosophiques*, 4 vol., Paris, vol. 4 : 410-460.

Cottam, R.W., 1964, *Nationalism in Iran*, Pittsburgh.

Cottam, R.W., 1979, *Nationalism in Iran: Updated through 1978*, Pittsburgh.

Cresswell, R., 1968, "Le geste manuel associé au langage", in A.J. Greimas (ed.), *Pratiques et langages gestuels*, Langages 10: 119-127.

Crook, J.R., 2000, *The Royal Book of Spiritual Chivalry (Futūwat nāmah-yi sulṭāni)*, Chicago.

Cross, C.L., 2015, *Poetics of Romantic Love in Vis & Rāmin*, tesi di dottorato, University of Chicago.

Csordas Th.J., 1999, "Embodiment and Cultural Phenomenology", in G. Weiss, H. Fern Haber (eds.), *Perspectives on Embodiment. The Intersection of Nature and Culture*, New York – London: 143-162.

Csordas, Th.J., 1990, "Embodiment as a Paradigm for Anthropology", *Ethos: Journal of the Society for Psychological Anthropology* 18: 5-47.

Dabashi, H., 1993, *Theater of Diaspora: Two Plays by Parviz Sayyad*, Costa Mesa.

Dabashi, H., 2016a, *Iran. The Rebirth of a Nation*, New York.

Dabashi, H., 2016b, *Iran without Borders. Towards a Critique of the Postcolonial Nation*, London – New York.

Dabirsiyaqi, M., 1334/1956 (ed.), *Divān-e Hakim Farrokhi-e Sistāni*, Teheran.

Daneshpajuh, M.-T., 1352/1973, "Do manbaʿ barāye tārikh-e javānmardi va fotovvat", *Rāhnemā-ye ketāb* 16, n. 7-9: 406-413.

Dargahi, H.,1974, "The Shaping of the Modern Persian Short Story: Jamalzadeh's 'Preface' to 'Yeki Bud, Yeki Nabud'", *Literary Review* 18: 16-37.

Darke, H., 1373/1994 (ed.), Nezam al-Molk, *Siyar al-Muluk*, Teheran.

Dastgerdi, V., 1317/1938 (ed.), Mirza Mohammad Taher Nasrabadi, *Tazkereh-ye Nasrābādi*, Teheran.

Davidson, O.M., 1985, "The Crown-Bestower in the Iranian Book of Kings", *Acta Iranica* 24: 61-148.

Davidson, O.M., 1988, "Formulaic Analysis of Samples Taken from the *Shâhnâma* of Firdowsi", *Oral Tradition* 3, n. 1-2: 88-105.

Davidson, O.M., 1994, *Poet and Hero in the Persian Book of Kings*, Ithaca – New York.

Davidson, O.M., 1998, "The Text of Ferdowsi's *Shâhnâma* and the Burden of the Past", *Journal of the American Oriental Society* 118: 63-68.

Davidson, O.M., 2000, *Comparative Literature and Classical Persian Poetics: Seven Essays*, Costa Mesa.

Davis, D. 1996, "The Problem of Ferdowsî's Sources", *Journal of the American Oriental Society* 116, n. 1: 48-57.

Davis, D., 1992, *Epic and Sedition: The Case of Ferdowsi's* Shāhnāmeh, Fayetteville.

Davis, D., 1999, "Rustam-i Dastan", *Iranian Studies* 32, m. 2: 231-241.

de Blois, F., 1994. *Persian Literature. A Bio-bibliographical Survey. V. Poetry of the Pre-Mongol Period*, London.

de Bruijn, J.T.P., 1987, "Poets and Minstrels in Early Persian Literature", *Studia Iranica* 5: 15-23.

Dehkhoda, A.A., 1362/1983b [1921], *Amsāl va hekam-e fārsi*, Teheran.

Dehkhoda, A.A., 2016 [1906-1907], *Charand-o Parand. Revolutionary Satire from Iran, 1907-1909*, trad. ing. Janet Afary e John R. Perry, New Haven – London.

Devos, B., Werner, Ch., 2014, (eds.) *Culture and Cultural Politics Under Reza Shah. The Pahlavi State, New Bourgeoisie and the Creation of a Modern Society in Iran*, London – New York.

Di Palma, G., 1991, *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cuntastorie*, Roma.

Digard, J.-P., 1981, *Techniques des nomades Baxtyâri d'Iran*, London.

Dodge, D., 1970, *The Fihrist of al-Nadīm: A Tenth-Century Survey of Muslim Culture*, 2 vol., New York.

du Mans, R., 1890, *Estat de la Perse en 1660*, Paris.

Duncan, S.Jr., 1992, *Interaction, face-to-face*, in R. Bauman (ed.), *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. A Communications-centered Handbook*, New York – Oxford: 21-28.

Dustkhah, J., 1345/1966, "Naqqāli honar-e dāstān-sarā'i-e melli", *Jong-e Esfahān* 3: 73-88.

Dustkhah, J., 1346/1967, "Tahlili az bakhshi az dāstān-e Garshāsp be revāyat-e naqqālān dar dastnevesht-e Zariri", *Jong-e Esfahān* 5: 99-106.

Dustkhah, J., 1369/1990 (ed.), Morshed Abbas Zariri, *Dāstān-e Rostam va Sohrāb: Revayat-e naqqālān*, Teheran.

Dustkhah, J., 1369/1991, "Tahlili az dāstān-e kāveh-ye Āhangar be ravāyat-e naqqālān dar dastnevesht-e Zariri", *Iran-nāmeh* 10, n. 1: 122-144.

Dustkhah, J., 1370/1992, "Kāveh-ye Āhangar be revāyat-e naqqālān", *Irān-nāmeh* 10, n. 1: 122-144.

Dustkhah, J., 1398/2019 (ed.), *Shāh-nāmeh-ye naqqālān tumār-e Morshed Abbās Zariri Esfahāni*, 5 vol., Teheran.

Dustkhah, J., 2001, "Shahnameh and the Oral Epic Traditions. A Brief note", *Iran & the Caucasus* 5: 157-162.

Echraqi, E., 1996, "Le Dār al-Saltana de Qazvin, deuxième capital des Safavides", in Ch. Melville (ed.), *Safavid Persia*, London: 105-115.

Elwell-Sutton, L.P., 1971, "The Influence of Folk-tale and Legend on Modern Persian Literature", in C.E. Bosworth (ed.), *Iran and Islam*, Edinburgh: 247-254.

Elwell-Sutton, L.P., 1979, "The Literary Sources of *Taʿziye*", in P.J. Chelkowski (ed.), *Taʿziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: 167-181.

Elwell-Sutton, L.P., 1980, "A Narrator of Tales from Tehran", *Arv* 36: 201-208.

Emami, F., 2016, "Coffee Houses, Urban Spaces, and the Formation of a Public Sphere in Safavid Isfahan", *Muqarnas* 33: 177-220.

Emami, I., 1987, *The Evolution of Traditional Theatre and the Development of Modern Theatre in Iran*, tesi di dottorato, University of Edinburgh.

Emami, K., 1346/1967, "Naqqashihā-ye qahveh va qahveh-khāneh'i", *Rahnama-ye ketab* 10, n. 6: 557-563.

Ende, W., 1978, "The Flagellations of Muharram and the Shiʿite ulema", *Der Islam* 55: 19-36.

Enjavi Shirazi, A. 1354/1975, *Mardom va Shāh-nāmeh.* Teheran.

Enjavi Shirazi, A. 1355/1976, *Mardom va Ferdowsi.* Teheran.

Enjavi Shirazi, A. 1357/1978, *Mardom va qahremānān-e Shāh-nāmeh.* Teheran.

Esmailbegi Shirazi, F., 1973, *A Study of the Evolutionary Trend and the Current Atmosphere and Condition of Šhāhnāmihkhānī in Iran*, tesi di dottorato, Wayne State University, Detroit.

Fabietti, U., 2002 [1995], *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Roma.

Falsafi, N.A., 1333/1954, "Tārikh-e qahveh-khānehhā-ye Irān", *Sokhan* 5: 261-266.

Falsafi, N.A., 1342/1963, "Tārikh-e qahveh va qahveh-khāneh, in Id., *Chand maqāleh-ye tārikhi va adabi*, Teheran: 271-283.

Farrukh, R.H., 1349/1970 (ed.), Sam Mirza, *Tazkerah-e tohfeh-ye Sāmi*, Teheran.

Fayyaz, A.A., 1356/1977 (ed.), Bayhaqi, *Tārikh-e Bayhaqi*, Mashhad.

Fazeli, N., 2006, *Politics of Culture in Iran: Anthropology, Politics and Society in the Twentieth Century*, London – New York.

Fazeli, N., 2012 [2009], "Anthropology in Post-Revolution Iran", in Sh.R. Nadjmabadi (ed.), *Conceptualizing Iranian Anthropology. Past and Present Perspectives*, New York – Oxford: 75-86.

Ferraro, F., 1985, "Sviluppi recenti degli studi di antropologia in Iran", *Annali dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale". Rivista del Dipartimento di Studi Asiatici e del Dipartimento di Studi e Ricerche su Africa e Paesi Arabi* 45, n. 1: 74-85.

Ferraro, F., 1994, "Introduzione", in Gh. Saʻedi, *Ahl-e Hava*. "La gente del vento", Napoli:

Fine, E., 1984, *The Folklore Text: From Performance to Print*, Bloomington.

Finnegan, R., 1974, "How Oral Is Oral Literature?", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London* 37, n. 1: 52-64.

Finnegan, R., 1977, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge.

Fischer, M., 1980, *Iran: From Religious Dispute to Revolution*, Cambridge, MA.

Flaskerud, I., 2010, *Visualizing Belief and Piety in Iranian Shiism*, London.

Floor, W M., 1971, "The Lūṭīs: A Social Phenomenon in Qājār Persia: A Reappraisal", *Die Welt des Islams* 13, n. 1/2: 103-120.

Floor, W.M., 1975, "The Guilds of Iran: An Overview from the Earliest Beginnings Till 1972", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 125: 99-116.

Floor, W.M., 1979, "The Political Role of the Lutis in Qajar Iran", in G. Schweizer (ed.), *Interdisziplinäre Iran-Forschung: Beiträge aus Kulturgeographie, Ethnologie, Soziologie u. neuerer Geschichte*, Wiesbaden: 179-189.

Floor, W.M., 1981, 'The Political Role of the Lutis in Iran", in M.E. Bonnie, N. Keddie (eds.), *Modern Iran: The Dialectics of Continuity and Change*, Albany: 83-95.

Floor, W.M., 1984, "Guilds and futuvvat in Iran", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 134, n. 1: 106-114.

Floor, W.M., 1999, "Art (*Naqqashi*) and Artists (*Naqqashan*) in Qajar Persia", *Muqarnas* 16: 125-154.

Floor, W.M., 2000, *The Economy of Safavid Persia*, Wiesbaden.

Floor, W.M., 2002, "The Art of Smoking in Iran and Other Uses of Tobacco", *Iranian Studies* 35, n. 1/3: 47-86.

Floor, W.M., 2004, "Tea Consumption and Imports in Qajar Iran", *Studia Iranica* 33: 47-111.

Floor, W.M., 2005, *The History of Theater in Iran*, Washington.

Foley, J.M, 1991, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington.

Foley, J.M., 1992, "Word-Power, Performance, and Tradition", *Journal of American Folklore* 105, n. 417: 275-301.

Föllmer, K., 2014, "Religious Aspects in Communication Processes in Early Pahlavi Iran", in B. Devos, Ch. Werner (eds.), *Culture and Cultural Politics Under Reza Shah. The Pahlavi State, New Bourgeoisie and the Creation of a Modern Society in Iran*, London – New York: 288-318.

Foucault, M., 1979a [1971], *L'ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola*, Torino.

Foucault, M., 1979b [1975], *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Torino.

Foucault, M., 2007 [1966], *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano.

Foucault, M., 2009 [1976], *La volontà di sapere*, Milano.

Friedl, E., 1975, "The Folktale as Cultural Comment", *Asian Folklore Studies* 34, n. 2: 127-144

Friedl, E., 2014, *Folktales and Storytellers of Iran. Culture, Ethos and Identity*, London.

Fromanger, M., 2012, "Variations in the Martyrs' Representations in South Tehran's Private and Public Spaces", *Visual Anthropology* 25: 47-67.

Frye, R.N., 1954 (ed.), Abu Bakr Mohammad ebn Jafar Narshakhi, *History of Bukhara*, Cambridge.

Fryer, J., 1909-1915, *A New Account of East India and Persia*, ed. William Crooke, 3 vols., London.

Gaffary, F., 1984, "Evolution of Rituals and Theater in Iran", *Iranian Studies* 17, n. 4: 361-389.

Gaffary, F.,1972, "Persian Secular Theater," in *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama* III, New York: 58-65.

Gaillard, M., 1985, "Samak-e ʿAyyār et Xoršid-Šāh: héroes réel et héroes apparent", *Studia Iranica* 14, n. 2 : 199-221.

Gaillard, M., 2005, *Alexandre le Grand en Iran. Le Dârâb Nâmeh d'Abu Tâher Tarsusi*, Paris.

Gaillard, M., 1987, *Le livre de Samak-e ʿAyyâr: structure et idéologie du roman persan médiéval*, Paris.

Galunov, R.A., 1929, "Neskol"ko slov o perspektivakh sobirania materialov po fol"klory i teatr v Persii", *Dokladie Akademii Nauk* 17: 307-312.

Gat, A., 2017, "Persian-Iranian national identity. *The longue durée*, from Achaemenid times onward", in M. Litvak (ed.), *Constructing Nationalism in Iran from the Qajars to the Islamic Republic*, New York: 32-30.

Gay, D.E., 2006, Recensione: K. Yamamoto, *The Oral Background of Persian Epics: Storytelling and Poetry*, *Journal of American Folklore* 119, n. 472: 243-245.

Gazerani, S., 2015, *The Sistani Cycle of Epics and Iran's National History. On the Margins of Historiography*, Leiden – Boston.

Geertz, C., 1980, *Negara: The Theatre State in Nineteenth Century Bali*, Princeton.

Geertz, C., 1998 [1973], *Interpretazione di culture*, Bologna.

Gellner, E., 1983, *Nations and Nationalism*, Ithaca, NY.

Gelpke, R., 1965, Naqib al-Mamalek, *Liebe und Abentuer des Amir Arsalan*, Zurich.

Georges, R.A., 1969, "Toward an Understanding of Storytelling Events", *Journal of American Folklore* 82: 314-328.

Ghaemi, F., Ghandeharion, A., 2019, "When Literature and Religion Intertwine: Rostam as a Pre-Historic Iranian Hero or the Shi'itic Missionary?", *Forum for World Literature Studies* 11, n. 2: 242-261.

Ghanoonparvar, M.R., 1984, *Prophets of Doom: Literature as a Socio-political Phenomenon in Modern Iran*, New York.

Ghanoonparvar, M.R., Green, J., 1989 (eds.), *Iranian Drama. An Anthology*, Costa Mesa.

Gharibpur, B., 1384/2005, *Te'ātr dar Irān*, Teheran.

Gheissari, A., 1993, "The Poetry and Politics of Farrokhi Yazdi", *Iranian Studies* 26, n. 1-2: 33-50.

Gheissari, A., 1998, *Iranian Intellectuals in the 20th Century*, Austin.

Ghods, R.M., 1991, "Iranian Nationalism and Reza Shah", *Middle Eastern Studies* 27, n. 1: 35–45.

Gholami, R., 2015, *Secularism and Identity Non-Islamiosity in the Iranian Diaspora*, Oxon – New York.

Gillis, J., 1996 (ed.), *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton.

Gleave, R., 2005 (ed.), *Religion and Society in Qajar Iran*, London.

Gnoli, G., 1964-1965, "Italian Contributions to the Study of Persian Drama", *East and West* 15, n. 1/2: 79-88.

Gnoli, G., 1989, *The Idea of lran. An Essay on its Origin*, Roma.

Good Delvecchio, M.-J., Good, B.J., 1988, "Ritual, the State, and the Transformation of Emotional Discourse in Iranian Society", *Culture, Medicine and Psychiatry* 12: 43-63.

Goody, J., 2002 [2000], *Il potere della tradizione scritta*, Torino.

Goody J., Watt, I., 1963, "The Consequences of Literacy", *Comparative Studies in Society and History* 5, n. 3: 304-345.

Goody, J., 1981 [1977], *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano.

Goushegir, A., 1997, "Le café et les cafés en Iran, des Safavides à l'époque actuelle", in H. Desmet-Grégoire, F. Georgeon (eds.), *Cafés d'Orient revisités*, Paris: 141-176.

Gramlich, R., 1965, "Die Affiliation der Ḥāksār," in Idem, *Die schiitischen Derwischorden Persiens. Erster Teil: die Affiliationen*, Wiesbaden: 70-88.

Gregorini, A., 2005, *La dolorosa festa. Per un'interpretazione antropologica della taʿziye persiana*, Firenze.

Grenet, F., 2003, *La geste d'Ardashir fils de Pâbag Kārnāmag ī Ardaxshēr ī Pābagān*, Die.

Grigor, T., 2009, *Building Iran: Modernism, Architecture and National Heritage Under the Pahlavi Monarchs*, London.

Grinberg, A., 2017, "Pre-revolutionary Islamic discourse in Iran as nationalism Islamism in Iran as nationalism", in M. Litvak (ed.), *Constructing Nationalism in Iran from the Qajars to the Islamic Republic*, New York: 203-217.

Gruber, C., 2008, "The Message is on the Wall: Mural Arts in Post-Revolutionary Iran, *Persica* 22: 15-46.

Guillaume, A., 1970, *The Life of Muhammad: A Translation of Isḥāq's Sīrat Rasul Allāh*. Lahore.

Gusha, Ḥ., 1326/1947, "Varzesh-e bāstāni dar Irān", *Payām-e now* 3, n. 6: 47-55.

Hakemi, E., 1382/2003, *Āyin-e fotovvat va javānmardi*, Teheran.

Halbwachs, M.,1968, *La memoire collective*, Paris.

Hall, S., 1996, "Who Needs Identity?", in S. Hall, P. du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, London: 1-17.

Halm, H., 1997, *Shiʿa Islam: From Religion to Revolution*, Princeton.

Hamavi, M. ibn. Ishaq, 1322/1943, *Anis al-Mu'minin*, Teheran.

Hämeen-Anttila, J., 2018, *Khwadāynāmag. The Middle Persian Book of Kings*, Leiden – Boston.

Hanaway, W.L., 1970, *Persian Popular Romances before the Safavid Period*, tesi di dottorato, Columbia University.

Hanaway, W.L., 1971a, "Popular Literature in Iran", in P.J. Chelkowski (ed.), *Iran: Continuity and Variety*, New York: 59-75.

Hanaway, W.L., 1971b, "Formal Elements in the Persian Popular Romances", *Review of National Literature* 2, n. 1: 139-160.

Hanaway, W.L., 1974, *Love and War. Adventures from the Firuz Shah Nama of Sheikh Bighami*. Delmar, NY.

Hanaway, W.L., 1978, "Iranian Epics", in F.J. Oinas (ed.), *Heroic Epic and Saga. An Introduction to the World's Great Folk Epics,* London: 76-98.

Hanaway, W.L., 1988 "Epic Poetry", in E. Yaishater (ed.), *Persian Literature*, New York: 96-108.

Hanaway, W.L., 1990, "Alexander and the Question of Iranian Identity", *Acta Iranica* 30: 93-103.

Handler R., Linnekin, J., 1984, "Tradition, Genuine or Spurious", *Journal of American Folklore* 97: 273-290.

Hanson, B., 1983, "The 'Westoxication' of Iran: Depictions and Reactions of Behrangi, al-e Ahmad, and Shariati", *International Journal of Middle East Studies* 15, n. 1: 1-23.

Haraway, D., 1988, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies* 14: 575-599.

Harvey, D.C., 2001, "Heritage Pasts and Heritage Presents: Temporality, Meaning and the Scope of Heritage Studies", *International Journal of Heritage Studies* 7, n. 4: 319-338.

Hattox, R.S., 1985, *Coffee and Coffeehouses: The Origins of a Social Beverage in the Medieval Near East*, Seattle.

Havelock, E.A., 1973 [1963], *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma – Bari.

Heck, I., 2003, *Le mythe de Siyâvosh: rapports entre l'épopée nationale de Ferdowsi et des récits populaires en Iran*, Mémoire Maître ès sciences, Université de Monfréal.

Hedayat, S., 1378/1999, *Farhang-e āmiāneh-ye mardom-e Irān*, a cura di J. Hedayat, Teheran.

Hedayat, S., 2020 [1315/1937], *La civetta cieca*, Milano.

Hegland, M.E, 2012 [2009], "Iranian Anthropology – Crossing Boundaries. Influences of Modernization, Social Transformation and Globalization", in Sh.R. Nadjmabadi (ed.), *Conceptualizing Iranian Anthropology. Past and Present Persperctives*, New York – Oxford: 43-72.

Hegland, M.E., 1983, "Two Images of Husain: Accommodation and Revolution in an Iranian Village", in N.R. Keddie (ed.), *Religion and Politics in Iran*, New Haven: 218-235.

Hegland, M.E., 2004, "Zip in and Zip out Fieldwork", *Iranian Studies* 37, n. 4: 575-583.

Hesse-Lehrnann, K. 1993, *Iraner in Hamburg: Verhaltensmuster im Kulturkontakt*, Berlin – Hamburg.

Hillmann, M.C., 1987, "Iranian Nationalism and Modernist Persian Literature", in Id. (ed.), *Essays on Nationalism and Asian Literatures*, Austin: 69-89.

Hobsbawm, E.J., Ranger, T., 1983 (eds.), *The Invention of Tradition*, London.

Hobsbawn, E. 2012 [1990], *Nations and Nationalism since 1780*, Cambridge.

Hodjat, M., 1995, *Cultural Heritage in Iran. Policies for an Islamic Country*, tesi di dottorato, University of York.

Holliday, Sh., 2007, "The Politicisation of Culture and the Contestation of Iranian National Identity in Khatami's Iran", *Studies in Ethnicity and Nationalism* 7, n. 1: 27-45.

Homai, J., 1352/1974, "Shāh-nāmeh-ye Ferdowsi, shāhkār-e sokhanvari va sokhandāni", Id., *Ferdowsi va adabiyyāt-e hamāsi. Majmuʿa-ye sokhanrānihā-ye nokhostin jashn-e tows*, Teheran: 17-43.

Hourcade, B., 2017, "Nationalism and the Islamic Republic of Iran", in M. Litvak (ed.), *Constructing Nationalism in Iran from the Qajars to the Islamic Republic*, New York: 218-228.

Huart, C., Massé, H., 1926-1951, *Le Livre de Gerchâsp: Poème persan d'Asadî (junior) de Ṭoûs*, 2 vol., Paris.

Huizinga, J. 1964 [1939], *Homo ludens*, Milano.

Hunter, S., 1992, *Iran after Khomeini*, New York.

Hutton, P.H., 1003, *History as an Art of Memory*, Burlington.

Hymes, D., 1975, “Breakthrough into Performance”, in D. Ben-Amos, K.S. Goldstein (eds.), *Folklore: Performance and Communication*, Paris: 11-74.

Ikegami, E., 2005, *Bonds of Civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*, Cambridge.

Ishraqi, I., 2003, “Nuqṭaviyyeh à l’époque Safavid”, in A.J. Newman (ed.), *Society and Culture in the Early Modern Middle East: Studies on Iran in the Safavid Period*, Leiden: 341-349.

Jacobs, A., 1999, “Sunni and Shiʿi Perceptions, Boundaries and Affiliations in Late Timurid and Early Safawid Persia: an Examination of Historical and Quasi-Historical Narratives,” tesi di dottorato, SOAS, University of London.

Jafarian, R., 1376/1997, *Qesseh-khānān dar tārikh-e Eslām va Irān*, Qom.

Jafarian, R., 1379/2000, “Qesseh-khāni dar Irān asr-e Safaviyyeh”, in Id., *Safaviyyeh dar arseh-ye din, farhangi va siyasat*, 3 vol, Qom: 858-878.

Jafarian, R., 1388/2009, *Siyāsat va farhang-e ruzegār-e Safavi*, vol. 2. Teheran.

Jakobson, R., 1960, “Closing Statements: Linguistics and Poetics”, in Th.A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge: 350-377.

Jamalzadeh, M.A., 1339/1960, “Zaban-e āmiyāneh”, *Rahnameh-ye ketāb* 3: 611-615.

Jamalzadeh, M.A., 1341/1962, *Farhang-e loqat-e āmiyāneh*, Teheran.

Jamalzadeh, M.A., 1985 [1922], *Once Upon a Time* (*Yeki Bud Yeki Nabud*), trad. ing. Heshmat Moayyad e Paul Sprachman, New York.

Jamalzadeh, M.A., 1989 [1921], “Dio li fa e poi li accoppia”, in F. Bertotti (a cura di), *I minareti e il cielo*, Palermo: 39-54.

Javadi, H., 1985 (ed.), Obayd Zakani, *The Ethics of the Aristocrats and Other Satirical Works*, Piedmont.

Jones, L.G., 2012, *The Power of Oratory in the Medieval Muslim World*, Cambridge.

Jousse, M., 1978, *L’anthropologie du geste, III. Le parlant, la parole et le souffle*, Paris.

Kalantari, M., 1971, “Le Livre de Roi et les peintures des maison de thé”, *Objets et Mondes* 11, n. 1: 141-158.

Kamandi, A., 1363/1984, *Varzesh va sargozadsht-e varzesh-e bāstāni-e Kordestān*, Sanandaj.

Kapuscinski, G., 1987, *Modern Persian Drama. An Anthology*, Lanham.

Kapuscinski, G., 1988, “Modern Persian Drama”, in E. Yarshater (ed.), *Persian Literature*, New York: 381-402.

Karamustafa, A.T., 1994, *God’s Unruly Friends: Dervish Groups in the Islamic Later Middle Period (1200 1550)1550)*, Salt Lake City.

Kashani-Sabet, F. 1999, *Frontier Fictions. Shaping the Iranian Nation, 1804-1946*, Princeton.

Kashani-Sabet, F., 2002, “Cultures of Iranianness: The Evolving Polemic of Iranian Nationalism”, in N.R. Keddie, R. Matthee (eds.), *Iran and the Surrounding World: Interaction in Culture and Cultural Politics*, Seattle – London: 162-181.

Katirai, M., 1357/1978, “Sādeq-e Hedāyat va folklor-e Irān”, in Id., *Zabān-o farhang-e mardom*, Teheran: 131-141.

Katouzian, H., 1978, "Nationalist Trends in Iran, 1921–1926", *International Journal of Middle East Studies* 10: 533-551.

Katouzian, H., 1981, *The Political Economy of Modern Iran: Despotism and Pseudo-Modernism, 1926–1979*, New York.

Katouzian, H., 2000, *State and Society in Iran: The Eclipse of the Qajars and the Emergence of the Pahlavis*, London.

Katouzian, H.,1991, *Sadeq Hedayat: The Life and Literature of an Iranian Writer*, London.

Kazemaini, K., 1356/1967a, "Zurkhāneh", *Honar va mardom* 56-57: 55-62.

Kazemaini, K., 1356/1967b, *Dāstānhā-ye shegeftangiz az tārikh-e pahlavāni-e Irān*, Teheran.

Keddie, N.R., 1062, "Religion and Irreligion in Early Iranian Nationalism", *Comparative Studies in Society and History* 4, n. 3: 265-295.

Keddie, N.R., 1969, "Iranian Politics 1900-1905: Background to Revolution", *Middle Eastern Studies* 5, n. 1: 3-31 [parte I]; 5, n. 2: 151-167 [parte II].

Keddie, N.R., 2006, *Modern Iran: Roots and Results of Revolution. An Interpretive History of Modern Iran*, New Haven.

Kedourie, E., 1970 (ed.). *Nationalism in Asia and Africa*, New York.

Keyvani, M., 1982, *Artisans and Guild life in the later Safavid Period: Contributions to the Socialeconomic History of Persia*, Berlin.

Khaleqi-Motlaq, J., 1369/1990, "Bijan va Manijah va Vis va Rāmin", *Irānshenāsi* 2, n. 2: 273-298.

Khaleqi-Motlaq, J., 1987-2008, Abu al-Qasem Ferdowsi, *Shāhnāmeh*, 8 vol., New York.

Khaleqi-Motlaq. J., 1388/2009, "Az Khodāy-nāmeh tā Shāh-nāmeh. Jostār-i dar bāreye maʾākhez-e mostaqim va gheir-e mostaqim-e Shāh-nāmeh", *Tār-nomā-ye nuf*. http://www.noufe.com/persish/Khaleghi/pdf/azshahnametakhodayname.pdf

Khan, P.M., 2015, "A Handbook for Storytellers: The *Ṭirāz al-akhbār* and the *Qissa* Genre", in F. Orsini, K. Butler Schofield (eds.), *Tellings and Texts: Music, Literature and Performance in North India*, Cambridge: 185-207.

Khan, P.M., 2017, "'Abd al-Nabī Faḳhr al-Zamānī and the Courtly Storytellers of Mughal India", in A. Korangy (ed.), *Urdu and Indo-Persian Thought, Poetics, and Belles Lettres*, Leiden: 23-72.

Khan, P.M., 2019, *The Broken Spell. Indian Storytelling and the Romance Genre in Persian and Urdu*, Detroit.

Khanlari, P.N., 1338-1344/1959-1967, *Samak-e ʿayyār*, 4 vol., Teheran.

Khanlari, P.N., 1348/1969, "Āyin-e ʿayyāri", *Sokhan* 18: 1071-1077.

Khanlari, P.N., 1349/1970, "Āyin-e ʿayyāri", *Sokhan* 19: 19-26, 113-122, 263-267, 477-480.

Khanlari, P.N., 1364/1985, *Shahr-e Samak. Tamaddon, farhang, āyineh-ye ʿayyāri, loghāt, amsāl-u hekam*, Teheran.

Khatami, S.M., 1379/2000-2001a [1376/1997], "Farhang-e Irāni-Eslāmi, in Id., *Eslām, Rohāniyyat va Enqelāb-e Eslāmi*, Teheran: 17-20.

Khatami, S.M., 1379/2000-2001b [1377/1998], "Hoviyyat-e Irāni-Eslāmi, in Id., *Eslām, Rohāniyyat va Enqelāb-e Eslāmi*, Teheran: 60-66.

Khosravi, K., 1341/1962, "Motāleʿeh-i dar bāreye qahveh-khāneh", *Kāvesh* 1, n. 9: 84-91.

Khosravi, Sh., 2008, *Young and Defiant in Tehran*, Philadelphia

Khosravi, Sh., 2014, "Writing Iranian Culture", *Archivio Antropologico Mediterraneo* 16, n. 2: 25-32.

Khosravi, Sh., 2017, *Precarious Lives. Waiting and Hope in Iran*, Philadelphia.

Khosronejad, P., 2006, "The Shahnameh in Bakhtiari Nomadic Society: Anthropological Aspects of Hero and Heroism", *Iran* 44: 321-326.

Khosronejad, P., 2012 (ed.), *The Art and Material Culture of Iranian Shiʿism: Iconography and Religious Devotion in Shiʿi Islam*, London.

Kia, M., 1994, "Nationalism, Modernism, and Islam in the Writings of Talibov-i-Tabrizi", *Middle Eastern Studies* 30, n. 2: 201-223.

Kia, M., Najmabadi, A., Shakhsari, S., 2009, "Women, Gender, and Sexuality in Historiography of Modern Iran", in T. Atabaki (ed.), *Iran in the 20th Century: Historiography and Political Culture*, London: 177-197.

Kippenberg, H.G., 1981, "Jeder Tag ʿAshura, jedes Grab Kerbala. Zur Ritualisierung der Strassenkämpfe im Iran", in K. Greussing (ed.), *Religion und Politik im Iran*, Frankfurt: 217-256.

Korf, F., 1372/1993 [1839], *Safar-nāmeh-ye Baron Fedor Korf*, trad. per. Eskandar Zabihyan. Teheran.

Kreyenbroek, Ph.G., 2013, "Storytelling History and Communal Memory in pre-Islamic Iran", in Ch. Allison, Ph.G. Kreyenbroek (eds.), *Remembering the Past in Iranian Societies*, Wiesbaden: 21-31.

Kurzman, C., 2005, "Weaving Iran into the Tree of Nations", *International Journal of Middle East Studies*: 137-166.

Lambton, A.K.S., 1981, "Social Change in Persia in the Nineteenth Century", *Asian and African Studies* 15: 123-148.

Lashkari, A., Kalantari, M., 2015, "Pardeh Khani: A Dramatic Form of Storytelling in Iran", *Asian Theatre Journal* 32, n. 1: 245-258.

Layard, H., 1887, *Early Adventures in Persia, Susiana, and Babylonia*, 2 vol., London.

Lazgee, S.H., 1994, *Post-revolutionary Iranian Theatre: Three Representative Plays in Translation with Critical Commentary*, tesi di dottorato, University of Leeds.

Lenclud, G., 1987, "La tradition n'est plus ce qu'elle était... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie", *Terrain* 9: 110-123.

Lenze, F., 2009, *Der Nativist Galal-e Al-e Ahmad Und Die Verwestlichung Irans Im 20. Jahrhundert*, Berlino.

Lesan, H. 1355/1976, "Shāh-nāmeh-khāni", *Honar va mardom* 14, n. 159-160: 2-16.

Levy, R., 1951 (ed.), 'Unṣur al-Maʿālī Kaykāvūs ibn Iskandar ibn Qābūs, *A Mirror for Princes: the Qābūs nāma*, New York.

Lewis, J.L., 2013, *The Anthropology of Cultural Performance*, New York.

Lewis, J.L., Dowsey-Magog, P., 1993, "The Maleny 'Fire Event': Rehearsals toward Neo-Liminality", *Australian Journal of Anthropology* 4, n. 3: 198-219.

Lidzbarski, M., 1915, *Das Johannesbuch der Mandäer: Zweiter Teil*, Geissen.

Litvak, M., 2017 (ed.), *Constructing Nationalism in Iran from the Qajars to the Islamic Republic*, New York.

Llewellyn-Jones, L., Robson, J., 2010, *Ctesias' History of Persia. Tales of the Orient*, London – New York.

Loewen, A., 2003, "Proper Conduct (Adab) Is Everything: The Futuwwat-nāmah-i Sulṭānī of Husayn Va'iz-i Kashifi", *Iranian Studies* 36, n. 4: 543-570.

Lombardi Satriani, L.M., 2021 [1973], *Folklore e profitto. Tecniche di distruzione di una cultura*, Palermo.

Lord, A.B., 1960, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass.

Lorimer, D.L.R., 1353/1974, *Farhang-e mardom-e Kermān*, ed. F. Vahman, Teheran.

Lorimer, D.L.R., 1919, *Persian Tales*, London.

Lowenthal, D., 1998, *The Heritage Crusade and the Spoils of History*, Cambridge

Macdonald, Sh., 2013, *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*, London.

Mahamid, H., Nissim, Ch., 2018, "Sufis and Coffee Consumption. Religio-Legal and Historical Aspects of a Controversy in the Late Mamluk and Early Ottoman Periods", *Journal of Sufi Studies* 7: 140-164.

Mahdavi, Sh., 2007, "Amusements in Qajar Iran", *Iranian Studies* 40, no. 4: 483-499.

Mahjub, M.-J., 1337/1558, "Sokhanvari", Sokhan 9, n. 7: 530-535; n. 8: 631-637; n. 9: 779-786.

Mahjub, M.-J., 1339/1960a, "Samak-e ʿayyār," *Kāvesh* 1: 65-67.

Mahjub, M.-J., 1339/1960b, "Samak-e ʿayyār: setāyesh-nāmeh-ye delirihā va javānmardihā", *Sokhan* 11: 667-677.

Mahjub, M.-J., 1339/1960c, "Dāstānhā-ye āmmiāneh-ye fārsi: Amir Arsalān-e Rumi", *Sokhan* 11: 911-920, 113911-49, 1264-1278

Mahjub, M.-J., 1340/1961 (ed.), Ali Naqib al-Mamālek, *Amir Arsalān*, Teheran.

Mahjub, M.-J., 1349/1970, "Āyin-e ʿayyāri," *Sokhan* 19: 869-883, 1059-1073, 1182-1195.

Mahjub, M.-J., 1350/1971, "Āyin-e ʿayyāri," *Sokhan* 20: 38-51, 173-179, 301-311.

Mahjub, M.-J., 1356/1977, "Raveshhā-ye ʿayyāri va nofuz-e kār-o kerdār-e ʿayyārān dar *Shāh-nāmeh*", *Honar va mardom* 177-178: 2-13; 180: 20-38.

Mahjub, M.-J., 1364/1985, "Shāh-nāmeh va farhang-e ammeh", *Irānshenāsi* 2: 251-271.

Mahjub, M.-J., 1372/1993, "Javānmardi dar Irān va Eslām", *Irān-nāmeh* 11, n. 1: 7-16.

Mahjub, M.-J., 1971, "Le conteur en Iran", *Objets et Mondes* 11, n. 1: 159-170.

Mahjub, M.-J., 1973, "Les traditions des bardes, les assauts poetiques", *Studia Iranica* 3, n.1: 115-122.

Mahjub, M.-J., 1975, "Osul-e fotovvat az nazar-e Mowlānā Hossein Vāʿez Kāshefi", in Q.-R. Sotuda, (ed.), *Majmuʿeh-ye maqālāt-e nakhostin kongereh-ye tahqiqāt-e irāni*, vol. III, Teheran: 210-222.

Mahjub, M.-J., 1988, "The Evolution of Popular Eulogy of the Imams Among the Shi'a", in S.A. Arjomand (ed.), *Authority and Political Culture in Shi'ism*, Albany: 54-79.

Mahjub, M.-J., 1379/2000, *Āyin-e javānmardi yā fotovvat*, New York.

Mahjub, M.-J., 1381-138282/2003a., 'Motāleʿeh dar dāstānhā-ye āmmiāneh-ye fārsi", in Id., *Adabiyyāt-e āmmiāneh-ye Irān. Majmuʿeh-ye maqālāt darbāreye afsānehhā va ādāb-o rosum-e mardom-e Irān*, vol. 1, Teheran: 121-160.

Mahjub, M.-J., 1381-138282/2003b, 'Tahavvol-e naqqāli va qesseh-khāni, tarbiat-e qesseh-khānān va tūmārhā-ye naqqāli", in Id., *Adabiyyāt-e āmmiāneh-ye Irān. Majmuʿeh-ye maqālāt darbāreye afsānehhā va ādāb-o rosum-e mardom-e Irān*, vol. 2, Teheran: 1079-1113.

Majlesi, M.B., 1347/1968, *Ayn al-hayāt*, Teheran.

Malcolm, J., 1820, *The History of Persia*, 2 vol., London.

Malcolm, J., 1827, *Sketches of Persia. From the Journals of a Traveller in the East*, 2 vol., London.

Mamnoun, P., 1967, *Schi'itisch-persisches Passionsspiel*, Vienna.

Marashi, A., 2008, *Nationalism in Iran: Culture, Power, and the State, 1970-1940*, Seattle.

Marashi, A., 2009, "The Nation's Poet: Ferdowsi and the Iranian National Imagination", in T. Atabaki (ed.), *Iran in the 20th Century: Historiography and Political Culture*, London: 93-111.

Marzolph, U., 1984, *Typologie des persischen Volksmärchens*, Beirut.

Marzolph, U., 1990, "Hamza-Nāme", *Enzyklopädie des Märchens*, Berlin: 430-436.

Marzolph, U., 1994a, *Die Erzählungen der Mashdi Galin Khânom*, 2 vol., Wiesbaden.

Marzolph, U., 1994b, *Dāstānhā-ye širin: fünfzig persische Volksbüchlein aus der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts*, Stuttgart.

Marzolph, U., 1994c, "Seyyid Abolqasem Enjavi Shirazi (1921-1993) und das iranische Volkskundearchiv", *Fabula* 35: 118-24.

Marzolph, U., 1994d, "Folk Narrative and Folk Narrative Research in Post-Revolutionary Iran", *Middle East and South Asia Folklore Bulletin* 12, n. 1: 8-12.

Marzolph, U., 1994e, "Die Revolution im Schulbuch. Die Grundschullehrbücher 'Persisch' vor und nach 1979", *Spektrum Iran* 7, n. 3-4: 36-56.

Marzolph, U., 1994f, "Social Values in the Persian Popular Romance *Salīm-i Javāhirī*", *Edebiyāt* 5: 77-98.

Marzolph, U., 1999, "A Treasury of Formulaic Narrative: The Persian Popular Romance *Ḥosein-e Kord*", *Oral Tradition* 14, n. 2: 279-303.

Marzolph, U., 1999b, "Das persische Nationalepos im Spannungsfeld von Überlieferung und ideologischer Instrumentalisierung", *Lares* 65: 81-99.

Marzolph, U., 2001a, *Narrative Illustration in Persian Lithographed Books*, Leiden.

Marzolph, U., 2001b, "Persian Popular Literature in the Qajar Period", *Asian Folklore Studies* 40: 215-236.

Marzolph, U., 2001c, "Ortsangaben in der persischen Volksliteratur", in R. Haag-Higuchi, C. Szyska (eds.), *Erzählter Raum in Literaturen der islamischen Welt*, Wiesbaden: 31-42.

Marzolph, U., 2002, “The Persian National Epic in Between Tradition and Ideology”, in L. Honko (ed.), *The Kalevala and the World’s Traditional Epics*, Helsinki: 276-293.

Marzolph, U., 2003, “The Martyr’s Way to Paradise: Shiite Mural Art in the Urban Context”, *Ethnologia Europaea* 33, n. 3: 87-98.

Marzolph, U., 2010, “Persian Popular Literature”, in Ph.G. Kreyenbroek, U. Marzolph (eds.), *Oral Literature of Iranian Languages. Kurdish, Pashto, Balochi, Ossetic, Persian &* Tajik, London: 208-364.

Marzolph, U., 2012 [2009], “Storytelling as a Constituent of Popular Culture. Folk Narrative Research in Contemporary Iran”, in Sh.R. Nadjmabadi (ed.), *Conceptualizing Iranian Anthropology. Past and Present Perspectives*, New York – Oxford: 30-42.

Marzolph, U., 2012b, “Cultural Property and the Right of Interpretation: Negotiating Folklore in the Islamic Republic of Iran”, *Journal of Folklore Research* 49, n. 1: 1-24.

Marzolph, U., 2013, “The Martyr’s Fading Body: Propaganda vs. Beautification in the Tehran Cityscape”, in Ch. Gruber, S. Haugbolle (eds.), *Visual Culture in the Modern Middle: Rhetoric of the Image,* Indiana: 165-185.

Marzolph, U., 2015, “Professional Storytelling (*naqqālī*) in Qājār Iran”, in J. Rubanovich (ed.), *Orality and Textuality in the Iranian World. Patterns of Interaction across the Centuries*, Leiden – Boston: 271-285.

Marzolph, U., 2019, “The Visual Culture of Iranian Twelver Shiʿism in the Qajar Period”, *Shii Studies Review* 3, n. 1-2: 133-186.

Mashayekhi, M., 1992, “The Politics of Nationalism and Political Culture”, in S.K. Faisoun, M. Mashayekhi (eds.), *Iran. Political Culture in the Islamic Republic*, London – New York: 82-115.

Massé, H., 1938, *Croyances et coutumes persanes, suivies de contes et chansons populaires*, 2 vol., Paris.

Matin-Asgari, A., 2012, “The Academic Debate on Iranian Identity. Nation and Empire Entangled”, in A. Amanat, F. Vejdani (eds.), *Iran Facing Others. Identity Boundaries in a Historical Perspective*, New York: 173-192.

Matin-Asgari, A., 2014, “The Berlin Circle: Iranian Nationalism Meets German Countermodernity”, in K.S. Aghaie, A. Marashi (eds.), *Rethinking Iranian Nationalism and Modernity,* Austin: 49-65.

Matini, J., 1377/1998, “Darbāreye mas’aleh-ye manābeʿ-e Ferdowsi”, *Irānshenāsi* 10, n. 2: 401-430.

Matthee, R., 1994, “Coffee in Safavid Iran: Commerce and Consumption”, *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 37, no. 1: 1-32.

Matthee, R., 1995, “Exotic Substances: The Introduction and Global Spread of Tobacco, Coffee, Cocoa, Tea, and Distilled Liquor, Sixteenth to Eighteenth Centuries”, in R. Porter, M. Teich (eds.), *Drugs and Narcotics in History*, Cambridge: 24-51.

Matthee, R., 1996, “From Coffee to Tea: Shifting Patterns of Consumption in Qajar Iran”, *Journal of World History* 7, n. 2: 199-230.

Matthee, R., 2000, “Prostitutes, Courtesans, and Dancing Girls: Women Entertainers in Safavid Iran”, in R. Matthee, B. Baron (eds.), *Iran and Beyond,* Costa Mesa: 121-150.

Matthee, R., 2005, *The Pursuit of Pleasure: Drugs and Stimulants in Iranian History, 1500-1900*, Princeton.

Mauss, M., "Les techniques du corps", *Journal de Psychologie* 32, n. 3-4.

Mazzaoui, M.M., 1972, *The Origins of the Safavids: Shiʿism, Sufism and the Gulat*, Wiesbaden.

Mazzaoui, M.M., 1990, "The Religious Policy of Safavid Shah Ismail II", in M.M. Mazzoui, V.B. Moreen (eds.), *Intellectual Studies on Islam: Essays Written in Honor of Martin B. Dickson*, Salt Lake City: 49-56.

Mehran, G., 1989, "Socialization of Schoolchildren in the Islamic Republic of Iran", *Iranian Studies* 22, n. 1: 35-50.

Meisami, J.S., 1996, Recensione: O.M. Davidson *Poet and Hero in the Persian Book of Kings*, *Journal of Islamic Studies* 7: 85-90.

Melikian-Chirvani, A.S., 1988, "Le Livre des Rois, Miroir du Destin", *Studia Iranica* 17: 7-46.

Melikian-Chirvani, A.S., 1997, "Conscience du passé et résistance culturelle dans l'Iran Mongol", in D. Aigle (ed.), *L'Iran face à la domination mongole*, Teheran: 136-177.

Mélikoff, I., 1962, *Abū Muslim, le "porte-hache" du Khorassan, dans la tradition épique turco-iranienne*, Paris.

Melville, Ch., 2006, "Ibn Ḥusām's *Ḫāvarān-nāma* and the *Šāh-nāma* of Firdawsī", *Eurasian Studies* 5: 219-234.

Merhavi, M., 2013, *National Historical Awareness in Iran during the Reign of Muhammad Reza Shah*, tesi di dottorato, Tel Aviv University.

Merhavy, M., 2019, *National Symbols in Modern Iran: Identity, Ethnicity, and Collective Memory*, Syracuse.

Migeod, H.G., 1959, "Die Lūṭīs: Ein Ferment des Städtischen Lebens in Persien", *Journal of the Economic and Social History of the Orient* 2: 82-91.

Mikhail, A., 2007, "The Heart's Desire: Gender, Urban Space and the Ottoman Coffee House", in D. Sajdi (ed.), *Ottoman Tulips, Ottoman Coffee: Leisure and Lifestyle in the Eighteenth Century*, London: 133-170.

Mills, M., 1991, *Rhetorics and Politics in Afghan Traditional Storytelling*, Philadelphia.

Minovi, M., 1314/1935 (ed.), Fakhraddin Asad Gorgani, *Vis-o Rāmin*, Teheran.

Minuvi, M., 1355/1976, *Ferdowsi va she'r-u*, Teheran.

Mirsepassi, A., 2000, *Intellectual Discourse and the Politics of Modernization: Negotiating Modernity in Iran*, Cambridge.

Mirshukrai, M., 1355/1976, "Shāh-nāmeh-khāni az did-e mardomshenāsi. Nazari be tārikh-e Shāh-nāmeh-khāni", *Honar va Mardom* 14: n. 165-166.

Mitchell, C.P., 2003, "To Preserve and Protect: Husayn Va'iz-i Kashifi and Perso-Islamic Chancellery Culture", *Iranian Studies* 36, n. 4: 485-507.

Mitchell, C.P., 2009, *The Practice of Politics in Safavid Iran: Power, Religion and Rhetoric*, London.

Mitford, E.L., 1884, *A Land March from England to Ceylon, Forty Years Ago*, 2 vol., London.

Moazzen, M., 2016, "Rituals of Commemoration, Rituals of Self-invention: Safavid Religious Colleges and the Collective Memory of the Shiʿa", *Iranian Studies* 49, n. 4: 555-575.

Moazzen, M., 2018, *Formation of a Religious Landscape. Shiʿi Higher Learning in Safavid Iran*, Leiden – Boston.

Mohaddes, M.H., 1363/1984, Mohammad ebn Ali ebn Mohammad Shabankarahi, *Majma al-ansāb fi l-tawārikh*, Teheran.

Mokheberi, S., 2019, *The Persian Mirror. French Reflections of the Safavid Empire in Early Modern France*, Oxford.

Molé, M., 1953, "L'épopée iranienne après Firdōsī", *La Nouvelle Clio* 5: 377-393.

Monchi-Zadeh, D., 1967, *Taʿziya: das persische Passionsspiel*, Stockholm.

Mongait, A., 1959, *Archeology in the U.S.S.R*, Mosca.

Moore, B.B., 1915, *From Moscow to the Persian Gulf*, New York.

Morier, J.J., 1897, *The Adventures of Haji Baba of Ispahan*, ed. C.J. Wills, London, (trad. ing. Mirza Habib Esfahani, *Sargozakht-e Hajji Baba Esfahani*).

Motamed-Nejad, K., 1979, "The Story-Teller and Mass Media in Iran: The Role of Story Telling in Social Communications", in H.-D. Fischer, S.R. Melnik (eds.), *Entertainment: A Cross-Cultural Examination*, New York: 43-62.

Mozaffari, A., 2007, "Modernity and Identity: the National Museum of Iran", in S.J. Knell, S. MacLeod, Sh. Watson (eds.), *Museum Revolutions: How Museums Change and Are Changed*, New York: 87-104.

Mozaffari, A., 2014, *Forming National Identity in Iran. The Idea of Homeland Derived from Ancient Persian and Islamic Imaginations of Place*, London.

Nabavi, E., 1353/1974, "Naqqashi-e qahveh-khānehi", *Honar va Mardon* 12, n. 38: 63-69.

Nabavi, N., 2003 ed., *Intellectual Trends in Twentieth-Century Iran: A Critical Survey*, Gainesville.

Nadjmabadi, Sh., 2009, "Drei Tropfen Blut: Zur Bedeutung des Literaten Sadeq Hedayat für die ethnologische Forschung im Iran", in V. Gottowik, H. Jebens, E. Platte (eds.), *Zwischen Aneignung und Verfremdung: ethnologische Gratwanderungen*, Frankfurt am Main: 115-137.

Naficy, H., 1993a, *The Making of Exile Cultures: Iranian Television in Los Angeles*, Minneapolis.

Naficy, H., 1993b, "Popular Culture of Iranian Exiles in Los Angeles", in R. Kelley, J. Friedlander (eds.), *Irangeles: Iranians in Los Angeles*, Berkeley: 325-364.

Naficy, H., 1998, "Identity Politics and Iranian Exile Music Videos", *Iranian Studies* 31, n. 1: 52-64.

Najafi Ardabili, M., 2019, *Grotowski in Iran*, Berlin.

Najm, S., 1390/2011, *Honar-e naqqāli dar Irān*, Teheran.

Najmabadi, A., 2005, *Women with Mustaches and Men without Beards. Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*, Berkeley – Los Angeles – London.

Najmabadi, S. al-D., Weber, S., 2000 (eds.), *Mujmal al-tavārīkh va al-qiṣaṣ: Eine persische Weltgeschichte aus dem 12. Jahrhundert*, Neckharhausen.

Najmabadi, S., Weber, S., 2000 (eds.), *Eine persische Weltgeschichte aus dem 12. Jahrhundert*, Neckharhausen.

Nasiri-Moghaddam, N., 2014, "Archaeology and the Iranian National Museum. Qajar and early Pahlavi cultural policies", in B. Devos, Ch. Werner (eds.), *Culture and Cultural Politics Under Reza Shah. The Pahlavi State, New Bourgeoisie and the Creation of a Modern Society in Iran*, London – New York: 121-148.

Nasr, S.H., 1974, "Religion in Safavid Persia", *Iranian Studies* 7, n. 1/2: 271-286.

Nasr, S.H., 1986, "Spiritual Movements, Philosophy, and Theology in the Safavid Period", in P. Jackson, L. Lockhart (eds.), *The Cambridge History of Iran*, vol. 6, New York: 656-697.

Navabpour, A., 1981, *A Study of Recent Persian Prose Literature with Special Reference to the Social Background*, tesi di dottorato, University of Durham.

Navabpour, R., 1996, "The 'Writer' and the 'People': Jamalzadeh's Yeki bud yeki nabud: a Recast", *British Journal of Middle Eastern Studies* 23, n. 1: 69-75.

Navai, A., 1369/1990 (ed.), Abdi Beg Shirazi, *Takmilat al-akhbār*, Teheran.

Nef, A., 2013, "Islamic Palermo and the *Dār al-islām*: Politics, Society and the Economy (from the mid-9th to the mid-11th century)", in Ed. (ed.), *A Companion to Medieval Palermo. The History of a Mediterranean City from 600 to 1500*, Leiden – Boston: 39-59.

Nematollahi Mahani, M.A., 2013, *The Holy Drama. Persian Passion Play in Modern Iran*, Leiden.

Newid, M.A., 2006, *Der schiitische Islam in Bildern: Rituale und Heilige*, Munchen.

Newman, A.J., 1999, "Sufism and Anti-Sufism in Safavid Iran: The Authorship of the *Ḥadīqat al-Shīʿa* Revisited", *Iran* 37: 95-108.

Newman, A.J., 2006, *Safavid Iran: Rebirth of a Persian Empire*, London.

Nöldeke, Th., 1930, *The Iranian National Epic, or The Shahnamah*, Bombay.

Olearius, A. 1971 [1656], *Vermehrte Newe Beschreibung Der Muscowitischen und Persischen Reyse*, Tübingen.

Oliaei, Sh, 2010, *L'art du conteur dans les cafés traditionnels en Iran*, Paris.

Omidsalar, M. 1995, Recensione: O.M. Davidson, *Poet and Hero in the Persian Book of Kings*", Irānshenāsi 2, n. 2: 436-457.

Omidsalar, M., 1984, "Storytellers in Classical Persian Texts", *Journal of American Folklore* 97, n. 384: 204-212.

Omidsalar, M., 1996, "Unburdening Ferdowsi: *Poet and Hero in the Persian Book of Kings*", *Journal of the American Oriental Society* 116, n. 2: 235-242.

Omidsalar, M., 1999, "Taʾammolāti pirāmun-e sādeh-engāri", *Irānshenāsi* 11, n. 1: 146-157.

Omidsalar, M., 2002, "Orality, Mouvance, and Editorial Theory in Shāhnāma Studies", *Jerusalem Studies of Arabic and Islam* 27: 245–82.

Omidsalar, M., 2010, *Iran's Epic and America's Empire: A Handbook for a Generation in Limbo*, Santa Monica.

Omidsalar, M., 2011, *Poetics and Politics of Iran's National Epic, the Shāhnāmeh*, New York.

Omidsalar, M., Omidsalar, T. 1999, "Narrating Epics in Iran", in M. Read MacDonald (ed.), *Traditional Storytelling Today. An International Sourcebook*, Chicago – London: 326-340.

Ong, W., 1986 [1982], *Oralità e scrittura: Le tecnologie della parola*, Bologna.

Opkewho, I., 1979, *The Epic in Africa: Toward a Poetics of the Oral Performance*, New York.

Osanloo, A., 2004, "Doing the 'Rights' Thing: Methods and Challenges of Fieldwork in Iran", *Iranian Studies* 37, n. 4: 675-684.

Page, M.E., 1977, *Naqqali and Ferdowsi: Creativity in the Iranian National Tradition*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania.

Page, M.E., 1979, "Professional Storytelling in Iran: Transmission and Practice", *Iranian Studies* 12: 195-215.

Pak-Shiraz, N., 2018, "Constructing Masculinities through *Javanmard*s in Pre-Revolutionary Iranian Cinema", in L. Ridgeon (ed.), *Javanmardi. The Ethics and Practice of Persianate Perfection*, London: 297-318.

Palumbo, B., 2003, *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Roma.

Panahi Nejad, N., 2015, "Intervista a Morshed Valiollah Torabi", Quaderni di Meykhane 5, http://meykhane.altervista.org/QMEY5Intervista_di_Nosrat_Torab__ED22.pdf.

Papas, A., 2020, "The Khāksār Shiʿi Sufi Order: An Updated Introduction", in D., Hermann, M. Terrier (eds.), *Shiʿi Islam and Sufism. Classical Views and Modern Perspectives*, London: 291-304.

Parry, M., 1971, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. A. Parry. Oxford.

Partow Bayzai Kashani, H., 1337/1958, *Tārikh-e varzesh-e bāstāni-e Irān: zur-khāneh*, Teheran.

Parvin, M., Vaziri, M., 1992, "Islamic Man and Society in the Islamic Republic of Iran", in S. Farsoun, M. Mashayekhi (eds.), *Iran, Political Culture in the Islamic Republic*, London: 80-91.

Paul, L., 1999, "'Iranian Nation' and Iranian-Islamic Revolutionary Ideology", *Die Welt des Islams*, 39, n. 2: 183-217.

Paul, L., 2010, "Language Reform in the Twentieth Century: Did the First Farhangestān (1935–40) Succeed?", *Journal of Persianate Studies* 3, n. 1: 78-103.

Pedersen, J., 1948, "The Islamic Preacher, *wāʿiẓ, mudhakkir, qāṣṣ*", in S. Lowinger, J. Somogyi (eds.), *Ignace Goldziher Memorial Volume* (Part 1), Budapest: 226-251.

Pedersen, J., 1953, "The Criticism of the Islamic Preacher", *Die Welt des Islam* 2, n. 4: 215-223.

Pellò, S., Scarcia, G., 2016 (a cura di), Shamsoddin Mohammad Hafez, *Canzoniere*, Shiraz.

Pelly, L., 1965, "Remarks on a Recent Journey from Bushire to Shirauz", *Transactions of the Bombay Geographical Society* 17: 141-174.

Phillot, D.C., 1906, "Some Current Persian Tales, Collected in the South of Persia from Professional Story-Tellers", *Memoirs of the Asiatic Society of Bengal* 1, n. 18: 375-412.

Piemontese, A.M., 1964, "L'organizzazione della 'Zurxâne' e la 'Futuwwa'", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* 14: 453-473.

Piemontese, A.M., 1965a, "La leggenda del santo-lottatore Pahlavān Maḥmūd Xvārezmi 'Puryā-ye Valī' (m. 722/1322)", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli* 15: 167-213.

Piemontese, A.M., 1965b, “La moderna terminologia della lotta tradizionale persiana”, *Oriente Moderno* 45: 787-801.

Piemontese, A.M., 1966, “Il Capitolo sui ‘Pahlavān’ delle *Badayiʿ al-vaqāyiʿ*” di Vāṣefī”, *Annali dell’Istituto Orientale di Napoli* 16: 207-222.

Piemontese, A.M., 1967, “Il trattato sulla Futuwwa (*Fotovvatnāme-ye soltāni*) di Hosein Vāʿiz Kāšefī”, in AA.VV., *Atti del trezo Congresso studi arabi e islamici, Ravello, 1-6 Septembre 1966*, Napoli: 557-563.

Pitrè, G., 1884, “Le tradizioni cavalleresche popolari en Sicilia”, *Romania* 13, n. 50-51: 315-398.

Pinault, D., 1992, *The Shiites: Ritual and Popular Piety in a Muslim Community*, New York.

Piot, Ch., 2010, *Nostalgia for the Future. West Africa after the Cold War*, Chicago – London.

Radhayrapetian, J., 1990, *Iranian Folk Narrative. A Survey of Scholarship*, New York – London.

Raei, Sh., 2009, “Der Zusammenhang zwischen den religiösen Traditionen der Khaksar und denen der Ahl-e Haqq: Eine Perspektive zum historischen Verst ä ndnis der Khaksar-Derwische”, in Ch, Allison, A. Joisten-Pruschke, A. Wendtland (eds.), *From Daēnā to Dîn. Religion, Kultur und Sprache in der iranischen Welt*, Wiesbaden: 349-355.

Raei, Sh., 2017, “Some Recent Issues and Challenges in the Khāksār Order”, in Id. (ed.), *Islamic Alternatives. Non-Mainstream Religion in Persianate Societies*, Wiesbaden: 167-179.

Rahimi, B., 2012, *Theater State and the Formation of Early Modern Public Sphere in Iran. Studies on Safavid Muharram Rituals, 1590–1641 CE*, Leiden – Boston.

Rahimi, B., 2017, “Maydān-i Naqsh-i Jahān: The Safavid Isfahan Public Square as ‘A Playing Field’”, in M.A. Pomerantz, E.B. Vitz (eds.), *In the Presence of Power: Court and Performance in the Pre-Modern Middle East*, New York: 42-60.

Rahimi, B., 2018, “Digital *Javanmardi*: Chivalric Ethics and Imagined Iran on the Internet”, in L. Ridgeon (ed.), *Javanmardi. The Ethics and Practice of Persianate Perfection*, London: 281-296.

Rahmoni, R., van den Berg, G.R., 2013, *The Story of Barzu: As Told by Two Storytellers from Boysun, Uzbekistan*, Leiden.

Ramazani, M., 1334/1955 (ed.), Hossein Va‘ez Kashefi, *Rowzat al-shohadā*, Teheran.

Reichl, K., 1992, *Turkic Oral Epic Poetry*: *Traditions, Forms, Poetic Structure*, New York.

Reid, J.J., 2000, *Studies in Safavid Mind, Society and Culture*, Costa Mesa.

Reinhard, U, Pinto, T. de O., 1989, *Sänger und Poeten mit der Laute: Türkische Ãsik und Ozan*, Berlin.

Renard, J., 1985, “Heroic Themes in Medieval Islamicate Art and Literature”, *Journal of Sophia Asian Studies* 3: 167-189.

Renard, J., 1993, *Islam and the Heroic Image: Themes in Literature and Visual Arts*, Columbia.

Rezvani, M., 1962, *Le théâtre et la danse en Iran*, Paris.

Riahi, M.-A., 1973, “Chivalry in Islamic History”, *Journal of the Regional Cultural Institute* 6: 145-158.

Richard, B., 1986, *Story, Performance and Event: Contextual Studies of Oral narrative*, Cambridge.

Richmond, W.E., 1954, "The Textual Transmission of Folklore", *Norveg* 4: 173-196.

Ridgeon, L., 2010, *Morals and Mysticism in Persian Sufism: A History of Sufi-futuwwat in Iran*, London – New York.

Ridgeon, L., 2011, *Jawanmardi: A Sufi Code of Honour*, Edinburgh.

Ridgeon, L., 2018a (ed.), *Javanmardi. The Ethics and Practice of Persianate Perfection*, London.

Ridgeon, L., 2018b, "Introduction. The Felon, the Faithful and the Fighter: The Protean Face of the Chivalric Man (*Javanmard*) in the Medieval Persianate and Modern Iranian Worlds", in Id. (ed.), *Javanmardi. The Ethics and Practice of Persianate Perfection*, London: 1-27.

Riggio, M.C., 1988 (ed.), *Taʿziyeh, Ritual and Popular Beliefs in Iran*, Hartford.

Ringer, M.M., 2012, "Iranian Nationalism and Zoroastrian Identity Between Cyrus and Zoroaster", Amanat, A., Vejdani, F. (eds.) *Iran Facing Others. Identity Boundaries in a Historical Perspective*, New York: 267-277.

Ritzel-Moosavi Male, A., 1993, *Komödiantische Volkstheatertraditionen in Iran und die Entstehung des iranischen Berufstheaters nach europäischem Vorbild von der Jahrhundertwende bis 1978*, Frankfurt am Mainz.

Rizvi, K., 2000, "Gendered Patronage: Women and Benevolence during the Early Safavid Empire", in D. Fairchild Ruggles (ed.), *Women, Patronage, and Self-Representation in Islamic Societies*, Albany: 123-153.

Rizvi, K., 2011, *The Safavid Dynastic Shrine: Architecture, Religion and Power in Early Modern Iran*, London.

Rizzitano, U., 1957, "Nuove fonti arabe per la storia dei musulmani di Sicilia*", Rivista degli studi orientali* 32, Scritti in onore di Giuseppe Furlani, parte II: 531-555.

Rochard, Ph., 2000, "Le 'sport antique' des zurkhâne de Téhéran: formes et significations d'une pratique contemporaine", tesi di dottorato, Université Aix-Marseille I.

Rochard, Ph., 2002, "The Identities of the *Zūrkhānah*", *Iranian Studies* 35, n. 3: 313-340.

Rochard, Ph., Jallat, D., 2018, "*Zurkhaneh*, Sufism, *Fotovvat*/*Javanmardi* and Modernity: Considerations about Historical Interpretations of a Traditional Athletic Institution", in L. Ridgeon (ed.), *Javanmardi. The Ethics and Practice of Persianate Perfection*, London: 232-262.

Roemer, H.R., 1986, "The Safavid Period", in P. Jackson, L. Lockhart (eds.), *The Cambridge History of Iran*, vol. 6., Cambridge.

Roemer, H.R., 1990, "The Qizilbash Turcomans: Founders and Victims of the Safavid Theocracy", in M.M. Mazzaoui, V. Moreen (eds), *Intellectual Studies on Islam: Essays Written in Honor of Martin B. Dickson*, Utah: 27-39.

Rosenberg, B.A., 1991, *Folklore and Literature*, Knoxville.

Rossi, P., 1991, *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, Bologna.

Rubanovich, J., 1998, "The Reconstruction of a Storytelling Event in Medieval Persian Prose Romance: The Case of the *Iskandarnāma*", *Edebiyāt* 9: 215-247.

Rubanovich, J., 2006, "Aspects of Medieval Intertextuality: Verse Insertions in Persian Prose *Dāstān*s", *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 32: 247-268.

Rubanovich, J., 2009, "Metaphors of Authorship in Medieval Persian Prose: A Preliminary Study", *Middle Eastern Literatures/Edebiyāt* 12: 127-135.

Rubanovich, J., 2012, "Orality in Medieval Persian Literature", in K. Reichl (ed.), *Medieval Oral Literature*, Berlin – Boston: 653-679.

Rubanovich, J., 2013, "The Shah-nama and Medieval Orality: Critical Remarks on the 'Oral Poetics' Approach and New Perspectives", *Middle Eastern Literatures* 16, n. 2: 217-226.

Rubanovich, J., 2018, "Tracking the *Shahnama* Tradition in Medieval Persian Folk Prose", in G.R. van den Berg, Ch. Melvill (eds.), *Shahnama Studies III. The Reception of the Shahnama*, Leiden – Boston: 11-34.

Rypka, J., 1959, "Geschichte der neupersischen Literatur bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts", in J. Rypka (ed.), *Iranische Literaturgeschichte*, Leipzig: 69-337.

Saedi, Gh., 1342/1963, *Ilkhci*, Teheran.

Saedi, Gh., 1344/1965, *Khiyāv yā meshkinshahr*, Teheran.

Saedi, Gh., 1994 [1345/1966], *Ahl-e Hava. «La gente del vento»*, Napoli.

Saedi, Gh., 2010 [1347/1968], *Paura e tremore*, Roma.

Sabar, Y., 1982, *The Folk Literature of the Kurdistani Jews: An Anthology*, New Haven.

Sabri, R., 2014, *Der Volksroman Romuz-e Ḥamze als Musterbeispiel persischer Erzählkunst. Untersuchungen unter sprachlichen, sozialen, religiösen und kulturellen Gesichtspunkten*, tesi di dottorato, University of Gottingen.

Sackville-West, V., 1926, *Passenger to Teheran*, London.

Sadaqat-Nejad, J., 1374/1995, *Tumār-e kohan-e Shāh-nāmeh-ye Ferdowsi*, Teheran.

Sadat Eshkevari, K., 1354/1975, "Naqqāli va Shāh-nāmeh-khāni", *Honar va mardom* 153-154: 142-148.

Sadiq, M., 1353/1974, "Gowd-e moqaddas: peidāyesh-e zurkhāneh", *Honar va mardom* 145: 55-62.

Sadiq, M., 1362/1983, "Negāh-i mokhtasar bar varzesh-e zurkhānehi dar Irān", *Majmuʿeh-ye maqālāt-e mardomshenāsi dar Irān* 1: 45-78.

Safa, Z.-A., 1336/1957, *Tārikh-e adabiāt-e Irān*, Teheran.

Safa, Z.-A., 1339-1341/1960-1962, *Dārāb-nāmeh-ye Biqami*, 2 vol., Teheran.

Safa, Z.-A., 1344-1346/1965-1967, *Dārāb-nāmeh-ye Tarsusi*, 2 vol., Teheran.

Safa, Z.-A., 1365/1986, "Mājarā-ye tahrum-e Abu Moslem-nāmeh", *Irānshenāsi* 5, n. 2: 233-249.

Safa, Z.-A., 1368/1989, "Eshāreh-i kutāh be dāstān-gozāri va dāstān-gozārān tā dowrān-e safavi", *Irānshenāsi* 1, n. 3: 463-471.

Safa, Z.-A., 1369/1990 [1325/1945], *Hamāseh-sarāyi dar Irān*, Teheran.

Safa, Z.-A., 1374/1995, "Eshāreh-i kutāh be dāstān-gozāri va dāstān-gozārān tā dowrān-e safavi", *Kelk* 61.

Sahlins, M., 1999, "Two or Three Things that I Know about Culture", *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 5: 399-421.

Said, E.W., 2005 [1978], *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano.

Sakata, H.L., 1983, *Music in the Mind: The Concepts of Music and Musician in Afghanistan*, Kent.

Saleh, A., Worrall, J., 2014, "Between Darius and Khomeini: Exploring Iran's National Identity Problematique", *National Identities* 17, n. 1: 73-97.

Salinger, G., 1950, "Was the futūwa an Oriental form of Chivalry?", *Proceedings of the American Philosophical Society* 94: 481-493.

Sándor, I., 1967, "Dramaturgy of Tale-Telling", *Acta Ethnographia* 16: 308-310.

Sarraf, M., 1352/1973 (ed.), *Rasāʾel-e javānmardān moshtamel bar haft fotovvat-nāmeh/Traités des compagnons-chevaliers*, Teheran – Paris.

Sattari, J., 1386/2008, *Zamineh-ye ejtemaʿi-ye taʿziyeh va teʾātr dar Irān*, Teheran.

Savory, R., 1980, *Iran under the Safavids*, Cambridge.

Schechner, R., 1984, *La teoria della performance 1970-1983*, Roma.

Schechner, R., 1985, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia.

Schechner, R., 2004 [1977], *Performance Theory*, New York.

Scheiner, J., 2014, "Teachers and Ḥadīth Transmitters: The Quṣṣāṣ in Ibn Ḥanbal's Musnad", in J. Scheiner, D. Janos (eds.), *The Place to Go: Contexts of Learning in Baghdād, 750-1000 CE*, Princeton: 183-236.

Sediq, I., 1307/1928, *Osul-e ʿamali-ye ʿelm-e tarbiyat*, Teheran.

Seif, H., 1369/1990, *Naqqashi-e qahveh-khāneh*, Teheran.

Semati, M., 2008 (ed.), *Media, Culture and Society in Iran. Living with Globalization and the Islamic State*, London – New York

Semsar, H., 1971, "L'apparition du narghileh et de la chibouque en Iran", *Objets et Mondes* 11, n. 1: 83-94.

Seyed-Gohrab, A., 2015, "Corrections and Elaborations: A One-Night Stand in Narrations of Ferdowsi's Rostam and Sohrāb", *Iranian Studies* 48, n. 3: 443-461.

Shafaq, S.R., 1952, "Patriotic Poetry in Modem Iran", *The Middle East Journal* 6: 417-428.

Shahbazi, A.Sh., 1990, "On the Xʷadāy-Nāmag", *Acta Iranica* 30: 208-229.

Shahbazi, A.Sh., 1993, "Parthian Origin of the House of Rustam", *Bulletin of the Asia Institute* 7: 155-163.

Shahbazi, A.Sh., Malek Tabet, M., 1393/2014, "Naqd-e zabān-e hamāsi dar *Khāvarān-nāmeh*-ye Ebn Hosām-e khusfi", *Jostārhā-ye adabi* 185: 89-117.

Shahbazi, M., 2003, "Anthropological Fieldwork Endeavour and Indigenous Researchers", *Nomadic Peoples* 7, n. 2: 98-107.

Shahbazi, M., 2004, "Insider/Outsider: An Indigenous Anthropologist Bridges a Gap", *Iranian Studies* 37, n. 4: 593-602.

Shahkhali, A.H., 2013, *Rituality and Normativity: An Anthropological Study of Public Space, Collective Rituals and Normative Orders in Iran from 1848 to 2011*, Amsterdam.

Shahri, J., 1368/1989, *Tārikh-e ejtemaʿi-e Tehrān dar qarn-e sizdahom*, 6 vol., Teheran.

Shahshahani, S., 1986, "History of Anthropology in Iran", *Iranian Studies* 19, n. 1: 65-86.

Shamlu, A., 1357/1978, *Ketāb-e kuchah: farhang-e loqat, estelāhāt, taʿbirāt, zarb-al-masalhā-ye fārsi*, Teheran.

Shani, R, 2015, "Some Comments on the Probable Sources of Ibn Ḥusām's *Khāvarān-nāma* and the Oral Transmission of Epic Materials", in J. Rubanovich (ed.), *Orality and Textuality in the Iranian World. Patterns of Interaction across the Centuries*, Leiden – Boston: 241-270.

Shariat Musavi Esfahani, S.M., 1384 /2005 (ed.), *Kafāyat al-muhtadi fi maʿrifat al-Mahdi*, Qom.

Shariati, A., 1977 [1340/1961], *Hajj*, Bedford.

Shayagan, D., 1997, *Cultural Schizophrenia: Islamic Societies Confronting the West*, Syracuse.

Sherbaf, M.A, Roudmoajeni, M.F., Zolfaghari, H., 2020, "Tahlil-e mohtavā-ye qessas-e asr-e safavi bā ruikard-e ahdāf-e siāsi va ejtemāʿi", *Farhang va adabiāt-e āmmeh* 8, n. 33: 150-177.

Shirazi, F., 2012, "Death, the Great Equalizer: Memorializing Martyred (Shahid) Women in the Islamic Republic of Iran", *Visual Anthropology* 25, n. 1-2: 98-119.

Siavoshi, S., 1990, *Liberal Nationalism in Iran: The Failure of a Movement*, Boulder.

Sifatgol, M., 2003, "Safavid Administration of Avqāf: Structure, Changes and Functions, 1077–1135/1666–1722", in A.J. Newman (ed.), *Society and Culture in the Early Modern Middle East: Studies on Iran in the Safavid Period*, Leiden: 397-408.

Šisler, V., 2013, "Digital Heroes. Identity Construction in Iranian Video Games", in A. Sreberny, M. Torfeh (eds.), *Cultural Revolution in Iran. Contemporary Popular Culture in the Islamic Republic*, New York: 171-191.

Slobin, M., 1976, *Music in the Culture of Northern Afghanistan*, Tucson.

Smith, A.C.H., 1972, *Orghast at Persepolis: An International Experiment in Theatre Directed by Peter Brook and Written by Ted Hughes*, New York.

Smith, A.D., 1998, *Nationalism and Modernism*, London.

Smith, A.D., 2005 [2001], *Nationalism: Theory, Ideology, History*, Cambridge.

Smith, A.D., 1986, *The Ethnic origins of the Nations*, Oxford.

Soltan Zadeh, M., 2012, *History Education and the Construction of National Identity in Iran*, tesi di dottorato, Florida International University.

Soroudi, S., 1979, "Poet and Revolution: The Impact of Iran's Constitutional Revolution on the Social and Literary Outlook of the Poets of the Time", *Iranian Studies* 12, n. 1-2: 3-41 (parte I); 12, n. 3-4: 239-273 (parte II).

Soroudi, S., 1980, "Islamization of the Iranian National Hero Rustam as Reflected in Persian Folktales", *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 2: 365-383.

Sotudeh, M., 1344/1965 (ed.), Malekshah Hossein Sistani, *Ehyā al-moluk*, Teheran.

Southgate, M.S., 1978, *Iskandarnamah. A Persian Medieval Alexander Romance*, New York.

Sreberny, A., Khiabany, G., 2010, *Blogistan: The Internet and Politics in Iran*, New York.

Stanfield Johnson, R., 1994, "Sunni Survival in Safavid Iran: Anti-Sunni Activities during the Reign of Tahmasp I", *Iranian Studies* 27, n. 1-4: 123-133.

Stanfield Johnson, R., 2004, "The *Tabarraiyan* and the Early Safawids", *Iranian Studies* 37, n. 1: 47-71.

Steele, R., 2021, *The Shah's Imperial Celebrations of 1971: Nationalism, Culture and Politics in Late Pahlavi Iran*, London.

Suzuki, Y., 2004. "Negotiations, Concessions, and Adaptations During Fieldwork in a Tribal Society", *Iranian Studies* 37, n. 4: 623-632.

Sykes, E.C., 1898, *Through Persia on a Side-Saddle*, Philadelphia.

Sykes, E.C., 1901, "Persian Folklore", *Folklore* 12, n. 3: 261-280.

Szuppe, M., 2018, "A New Manuscript of the Shahriyarnama Attributed to Mukhtari of Ghazna from the Collection of the Ancient India and Iran Trust", in G.R. van den Berg, Ch. Melville (eds.), *Shahnama Studies III. The Reception of the Shahnama*, Leiden – Boston: 126-151.

Tabatabai Majd, G.R., 1372/1994 (ed.), Ibn Bazzaz Tavakkol b. Esmail, *Safvat al-safā*, Ardabil.

Taeschner, F., 1967, "Das Puppentheater nach dem *Futuvvatnāme-i Sulṭanī* des Ḥusain Vāʿiẓ-i Kāšifī (gest. 910/1504-05)", in W. Hoenerback (ed.), *Der Orient in der Forschung: Festschrift für Otto Spies zum April 1966*, Wiesbaden: 657-659-

Taeschner, F., 1979, *Zünfte und Bruderschaften im Islam: Texte zur Geschichte der Futuwwa*, Zurich – Munich.

Tajbakhsh, A., 1378/1999, *Tārikh-e Safavi*, 2 vol., Shiraz.

Talajooy, S., 2011, "Indigenous Performing Traditions in Post-Revolutionary Iranian Theater", *Iranian Studies* 44, n. 4: 497-519.

Talebi, S., 2012, "From the Light of the Eyes to the Eyes of the Power: State and Dissident Martyrs in Post-Revolutionary Iran", *Visual Anthropology* 25, n. 1-2: 120-147.

Taqizadeh, S.H., 1296/1917, *Dibācheh*, Kāveh 2, n. 1.

Tate, G.P., 1976 [1909], *The Frontieres of Balucistan. Travels on the Borders of Persian and Afghanistan*, London.

Tauer, F., 1968, "Persian Learned Literature from its Beginnings up to the End of the 18th Century", in J. Rypka (ed.), *History of Iranian Literature*, Dordrecht: 419-482.

Tavakoli-Targhi, M., 1990, "Refashioning Iran: Language and Culture During the Constitudonal Revolution", *Iranian Studies* 23, n. 1-4: 77-101.

Tavakoli-Targhi, M., 1996, "Contested Memories: Narrative Structures and Allegorical Meanings of Iran's Pre-Islamic History", *Iranian Studies* 29, n. 1-2: 149-175.

Tavakoli-Targhi, M., 2002, "From Patriotism to Matriotism: A Tropological Study of Iranian Nationalism, 1870-1909", *International Journal of Middle East Studies* 34, n. 2: 217-238.

Tavakoli-Targhi, M., 2009, "Historiography and Crafting Iranian National Identity", in T. Atabaki (ed.), *Iran in the 20th Century: Historiography and Political Culture*, London: 5-21.

Tavernier, J.B., 1685, *The Six Travels of John Baptista Tavernier, through Turkey and Persia to the Indies, during the Space of Forty Years*, London.

Thomson, R. W., 1978, trad. ing. Moses Khorenats'i: *History of the Armenians*, Cambridge, Mass. – London.

Tiddia, F., 2021, "Il motivo qalandar nella letteratura mistica persiana", in N. Norozi (ed.), *Come la freccia di Ārash, Il lungo viaggio della narrazione in Iran*: *forme e motivi dalle origini all'epoca contemporanea* (*Atti del V CoBIran, Mimesis, 22-23 Ottobre 2020*), Milano – Udine: 255-274.

Tiddia, F., 2016, "Il *qalandar-nāme* di Khwaje ʿAbdallāh Ansārī di Herat", *Quaderni di Meykhane* 6: 1-27.

Tomasello, D., 2019, "Il Naqqāli iraniano. La memoria sonora del rito", *Occhialì – Rivista sul Mediterraneo islamic*o 4: 29-37.

Tomasello, D., 2021, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Venezia.

Tor, D.G., 2007, *Violent Order: Religious Warfare, Chivalry, and the ʿAyyār Phenomenon in the Medieval Islamic World*, Würzburg.

Tor, D.G., 2012, "The Long Shadow of Pre-Islamic Iranian Rulership: Antagonism or Assimilation", in T. Bernheimer, A.J. Silverstein (eds.), *Late Antiquity: Eastern Perspectives*, Oxford: 145-163.

Torabi V.-A., 1369/1991, "Mard mikhāham ke bār-e qam keshad", *Keyhān-e varzeshi* 36/1877: 14-17.

Tsur, R., 2003, *On the Shore of Nothingness. Space, Rhytm and Semantic Structure in Religious Poetry and its Mystic-Secular Counterpart. A Study in Cognitive Poetics*, Exeter.

Turner, C., 2000, *Islam without Allah? The Rise of Religious Externalism in Safavid Iran*, Richmond.

Turner, V., 1974, "Social Dramas and Ritual Metaphors", in Id., *Dramas, Fields and Metaphors: Simbolic Action in Human Society*, Ithaca – London: 23-54.

Turner, V., 1986 [1982], *Dal rito al teatro*, Bologna.

Turner, V., 1993 [1986], *Antropologia della performance*, Bologna.

Turner, V., 2001 [1969], *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Brescia.

Tylor, E.B., 1871, *Primitive Culture*, 2 vol., London.

Vadet, J.C., 1978, "La *Futuwwa*, morale professionelle ou morale mystique", *Revue des études islamiques* 46: 57-90.

van den Berg, G.R., 2015, "'The Book of the Black Demon,' or *Shabrang-nāma*, and the Black Demon in oral tradition", in J. Rubanovich (ed.), *Orality and Textuality in the Iranian World. Patterns of Interaction across the Centuries*, Leiden – Boston: 191-201.

van der Berg, G.R., 2018, "Rustam's Grandson in Central Asia: The Sistan Cycle Epics and the *Shahnama* Tradition", in G.R. van den Berg, Ch. Melville (eds.), *Shahnama Studies III. The Reception of the Shahnama*, Leiden – Boston: 94-107.

van Zutphen, M., 2014, *Farāmarz, the Sistāni Hero: Texts and Traditions of the "Farāmarznāme" and the Persian Epic Cycle*, Leiden – Boston.

van Zutphen, M., 2018, "Banu Gushasp in the *Shahnama*: A Case Study of the British Library Ms. Or. 2926 and the Interpolated *Banu Gushaspnama*", in G.R. van den Berg, Ch. Melville (eds.), *Shahnama Studies III. The Reception of the Shahnama*, Leiden – Boston: 9-32.

Vaziri, M., 1993, *Iran as Imagined Nation: The Construction of National Identity*, New York.

Vejdani, F., 2012, "Appropriating the Masses: Folklore Studies, Ethnography, and Interwar Iranian Nationalism", *International Journal of Middle East Studies* 44: 507-526.

Vejdani, F., 2014, "The Place of Islam in Interwar Iranian Nationalist Historiography", in K.S. Aghaie, A. Marashi (eds.), *Rethinking Iranian Nationalism and Modernity*, Austin: 205-218.

Vejdani, F., 2015, *Making History in Iran. Education, Nationalism, and Print Culture*, Stanford.

Venetis, E., 2018, "The *Shahnama* Oral Tradition in Contemporary Iran: The Cases of Firuzkuh and Khurasan", in G.R. van den Berg, Ch. Melville, eds., *Shahnama Studies III. The Reception of the Shahnama*, Leiden – Boston: 303-208.

Wells, R., 1982, *Jalal Al-e Ahmad: Writer and Political Activist*, tesi di dottorato, University of Edinburgh.

Werner, Ch., 2014, "Drama and Operetta at the Red Lion and Sun Theatre in Tabriz 1927–41", in B. Devos, Ch. Werner (eds.), *Culture and Cultural Politics Under Reza Shah. The Pahlavi State, New Bourgeoisie and the Creation of a Modern Society in Iran*, London – New York: 201-232.

Werner, Ch., 2015, *Vaqf en Iran. Aspects culturels, religieux et sociaux*, Paris.

Weryho, J., 1986, "The Persian Language and Shia as Nationalist Symbols: A Historical Survey", *Canadian Review of Studies in Nationalism* 13, n. 1: 49-55.

Westphal-Hellbusch, S., Westphal, H., 1964, *The Jat of Pakistan*, Berlin.

Westphal-Hellbusch, S., Westphal, H., 1968, *Zur Geschichte und Kultur der Jat*, Berlin.

White, H.C., 1992, *Identity and Control: A Structural Theory of Social Action*, Princeton.

White, H.C., 1995, "Network Switchings and Bayesian Forks: Reconstructing the Social and Behavioral Sciences", *Social Research* 62: 1035-1065.

Wickens, G.M., 1971, "Persian Literature as an Affirmation of National Identity", *Review of National Literatures* 2, n. 1: 29-60.

Wills, Ch.J., 1883, *In the Land of the Lion and Sun; or Modern Persia: Being Experiences of Life in Persia during a Residence of Fifteen Years in Various Parts of that Country from 1866 to 1881*, London.

Wills, Ch.J., 1886, *Persia as It Is: Being Sketches of Modern Persian Life and Character*, London.

Wilson, A., 1942, *Persia: Letters and Diary of a Young Political Officer. 1907–1914*, London.

Wood, B., 2019 (ed.), The Adventures of Shāh Esmāʿil. *A Seventeenth-Century Persian Popular Romance*, Leiden – Boston.

Yaghoubian, D.N., 2014, *Ethnicity, Identity, and the Development of Nationalism in Iran*, Syracuse.

Yamamoto, K., 2003, *The Oral Background of Persian Epics: Storytelling and Poetry*, Leiden.

Yamamoto, K., 2010, "*Naqqāli*: Professional Iranian storytelling", in Ph. Kreyenbroek, U. Marzolph (eds.), *Oral literature of Iranian languages: Kurdish, Pashto, Balochi, Ossetic, Persian & Tajik*, London: 240-257.

Yamamoto, K., 2018, “The Interplay of Oral and Written Traditions in Persian Epics: The Case of the *Barzunama* in the *Haft Lashkar*”, in G.R. van den Berg, Ch. Melville (eds.), *Shahnama Studies III. The Reception of the Shahnama*, Leiden – Boston: 108-125.

Yamanaka, Y., 2002, “The *Eskandarnāme* of Manūchehr Khān Ḥakīm: a 19th century Persian popular romance on Alexander”, in M. Szuppe (ed.), *Iran: Questions et connaissances. Actes du IVe Congres Européen des Etudes Iraniennes organisé par la Societas Iranologica Europaea (6–10 September, 1999), Vol. II: Périodes médiévale et moderne*, Paris: 181-189.

Yaqmai, H., 1316/1938 (ed.), Abu-Nasr Ali Asadi Tusi, *Garshāsp-nāmeh*, Teheran.

Yarshater, E., 1979, “Taʿziyeh and Pre-Islamic Mourning Rites in Iran”, in P.J. Chelkowski (ed.), *Taʿziyeh: Ritual and Drama in Iran*, New York: 88-94.

Yarshater, E., 1983, “Iranian National History”, in Id. (ed.), *The Cambridge History of Iran, Volume 3(1): The Seleucid, Parthian and Sasanian Periods*, Cambridge: 359-477.

Yarshater, E., 2007, “Persian Identity in Historical Perspective”, *Iranian Studies* 6, n. 1-2: 141-142.

Yildirim, R., 2013, “Shī’itisation of the *Futuwwa* Tradition in the Fifteenth Century”, *British Journal of Middle Eastern Studies* 40, n. 1: 53-70.

Youssefzadeh, A., 2002, *Les bardes du Khorasan iranien. Le bakhshi et son repertoire*, Louvain.

Youssefzadeh, A., Blum, S., 2022, *Shāh Esmāʿil and his Three Wives. A Persian-Turkish Tale as Performed by the Bards of Khorasan*, Leiden – Boston.

Yusofi, Q.-H., 1345/1966, *Abu Moslem, sardār-e Khorāsān*, Teheran.

Yusofi, Q.-H., 1390/2011 (ed.), Kaikavus ebn Eskandar ebn Qabus, *Qābus-nāmeh*, Teheran.

Zahedi, F., 2018, “Masculinity Crisis and the *Javanmard* Icon in Iranian Cinema”, in L. Ridgeon (ed.), *Javanmardi. The Ethics and Practice of Persianate Perfection*, London: 319-337.

Zakavati Qaraguzlu, A.-R., 1383/2004 (ed.), *Eskandar va ayyārān. Talkhis az Kolliyyāt-e haft-jeldi-e Eskandar-nāmeh-ye naqqāli-e Manuchehr-Khān Hakim*, Teheran.

Zakeri, M., 1995a, “From Iran to Islam: *ʿAyyārān* and *Futuwwa*”, in B.G. Fragner et al. (eds.), in AA.VV., *Proceedings of the Second European Conference of Iranian Studies*, Roma: 745-757.

Zakeri, M., 1995b, *Sāsānid Soldiers in Early Muslim Society: The Origins of ʿAyyārān and Futuwwa*, Wiesbaden.

Zarrinkub, A.-H., 1970, “Persian Sufism in Historical Perspective”, *Iranian Studies* 3, n. 4-3: 139-220.

Zarrinkub, A-H., 13661978, *Jost-o ju dar tasavvof-e Irān*, Teheran.

Zenhari, R., 2014, *The Persian Romance* Samak-e ʿayyār, Dortmund.

Zia-Ebrahimi, R., 2016, *The Emergence of Iranian Nationalism: Race and the Politics of Dislocation*, New York.

Zisa, G., 2020, “Il ‘Pitrè iraniano’: Sadeq Hedayat folklorista”, Magazine Atlante, Treccani, https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Il_Pitre_iraniano.html

Zisa, G., 2021, "L'acqua, la roccia, la santa. Santuari femminili in Iran tra zoroastrismo e sciismo", in B. Crescimanno (ed.), *Il sacro al femminile. Figure e forme rituali in area mediterranea fra memoria e contemporaneità*, Palermo: 211-246.

Zumthor P., 1982, "Le rythme dans la poésie orale", *Langue française* 56: 114-127.

Zumthor, P., 1972, *Essai de poétique médiévale*, Paris.

Zumthor, P., 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris.

Zumthor, P., 1987, *La lettre et la voix. De la 'littérature' médiévale*, Paris.

Voci dell'*Encyclopaedia Iranica*
https://www.iranicaonline.org/

Albright, C.F., "ʿĀšeq", *EIr*.

Al-e Dawud, A., "Coffee", *EIr*.

Al-e Dawud, A., "Coffeehouse", *EIr*.

Amanat, A., "Constitutional Revolution i. Intellectual background", *EIr*.

Ashraf, A., "Iranian Identity", *EIr*.

Bagley, F.R.C., "Badīha-sarāʾī.", *EIr*.

Boyce, M., "Gōsān", *EIr*.

Chehabi, H.E., "Zur-ḵāna", *EIr*.

Chelkowski, P.J., "Dasta", *EIr*.

Chelkowski, P.J., "Taʿzia", *EIr*.

Clinton, J.W., "Āl-e Aḥmaf, Jalāl", *EIr*.

de Blois, F., "Epics", *EIr*.

Digard, J.-P., "Gypsy i. Gypsies of Persia", *EIr*.

Dustkhah, J., "Zariri, ʿAbbās", *EIr*.

Floor, W.M., "Luṭi", *EIr*.

Ghanoonparvar, M.R., "Drama", *EIr*.

Hanaway, W.L, "Amīr Arsalān", *EIr*.

Hanaway, W.L., "ʿAyyār ii: ʿAyyār in Persian Sources", *EIr*.

Hanaway, W.L., "Ḥamza-nāma. i. General", *EIr*.

Hanaway, W.L., "Dāstān-sarāʾī", *EIr*.

Kamshad, H., Mozaffari, N., "Jamalzadeh, Mohammad-Ali ii Work", *EIr*.

Khaleqi-Motlaq, J., "Gošasb Bānu", *EIr*.

Marzolph, U., "Hedayat, Sadeq iii. Hedayāt and Folklore Studies", *EIr*.

Rubanovich, J., “*Ḵāvarān-nāma*”, *EIr*.

Rubanovich, J., “Šāh-nāma vi. The Šāh-nāma as a Source for Popular Narratives”, *EIr*.

Saidi Sirjani, Q., 1996, “Dehkhoda”, *EIr*.

Subtelny, M.E., “Kāšefi**,** Kamal-al-din Ḥosayn Wāʿeẓ”**,** *EIr*.

Tafazzoli, A., “Draxt ī Āsūrīg”, *EIr*.

Taheri, Z., 2010, “Ḵāksār”, *EIr*.

van den Berg, G.R., “Borzunāma”, *EIr*.

Youssefzadeh, A., “Köroğlu ii. Performance Aspects”, *EIr*.

Yusofi, Q.-H., “Čehel ṭūṭī”, *EIr*.

Zakeri, M., “Javānmardi”, *EIr*.