

Centro Amilcar Cabral
Bologna

Valeria Ianniello

Viaggio nel teatro moderno iraniano
tra tradizione e invenzione di tradizione



collana documenti



Valeria Ianniello

Viaggio nel teatro moderno iraniano
tra tradizione e invenzione di tradizione

collana documenti

*Viaggio nel teatro moderno iraniano
tra tradizione e invenzione di tradizione*

© Valeria Ianniello, 2015

foto di copertina di Valeria Ianniello

Collana Documenti

Bologna, Centro Amilcar Cabral, 2015
www.centrocabral.com

Premessa

Il teatro persiano può essere suddiviso in tre tipi fondamentali: teatro popolare, teatro religioso e teatro moderno; quest'ultimo nasce nel XIX secolo dall'incontro/scontro con la cultura occidentale che coniuga a elementi folk persiani e di cui ci occuperemo attentamente in questa sede. Tuttavia ritengo necessario, se pur senza pretesa di esaustività, presentare un breve profilo del teatro popolare a cui spesso il teatro moderno attingerà creando i connubi più interessanti nelle proprie fasi di sperimentazione e ricerca. Riguardo il teatro religioso (*Ta'ziye*) i contributi europei e in lingua italiana di grandi studiosi mi concedono di affermarne solo la sua costituzione, lasciando poi una bibliografia per chi volesse approfondire più adeguatamente questo genere teatrale che ha suscitato negli anni un interesse sempre maggiore, non solo per studiosi, ricercatori, iranisti, orientalisti ma anche per figure di grande rilievo nel panorama teatrale internazionale.

Le rappresentazioni dette *Ta'ziye-shabih* o *Ta'ziye-gardāni* (commemorazioni funebri teatrali) o semplicemente chiamate *Ta'ziye* (cordoglio), sono una rievocazione della tragedia di Karbalā con intenti edificanti, mediante le quali sia gli attori che gli spettatori partecipano empaticamente al martirio di Husayn¹. Già dal X secolo gli sciiti organizzarono delle processioni che commemoravano la tragica fine del figlio di Fātima e dei suoi seguaci, in cui i fedeli, vestiti a lutto, marciavano per le strade piangendo, battendosi il capo e maledicendo gli assassini del nipote di Maometto. Queste processioni divennero nel corso dei secoli sempre più ricche di atti di automortificazione (flagellazione della schiena con catene, *zandjire-zen*, tagli sulla fronte con coltelli) ritmate dal suono di cembali e tamburi mentre una persona preposta, chiamata *Rouzekhani*, narra al suo uditorio in lacrime la storia di Husayn. Con la conquista safavide (1501), lo sciismo divenne religione di stato e queste commemorazioni, ampiamente incoraggiate, cominciarono ad arricchirsi di elementi scenici e di interpretazioni di scene tratte dai fatti di Karbalā, svolte prima nelle moschee o nei caravanserragli e poi in spazi appositi chiamati *takyeh*, attraversando un'elaborazione che darà vita a veri e propri drammi sacri, ovvero la *Ta'ziye*. Queste rappresentazioni sono molto varie, mettono in scena anche episodi biblici o tratti dal Corano e addirittura scene farsesche dove si oltraggiano gli avversari storici dell'*imam*, nominate *'Omar Koshān* (gli uccisori di 'Omar). Ma la rappresentazione più attesa è quella del dramma di Karbalā, rappresentata ogni anno il 10 del mese di *Muharram* (*'āshūrā*²), culmine del periodo di lutto e cordoglio per la morte di Husayn.

1 Husayn, nipote di Maometto, figlio di 'Ali e Fātima, venne ucciso crudelmente a Karbalā (Iraq), il 10 *muharram* dell'anno 61 dell'Egira, in uno scontro con truppe omayyadi, dopo che si era rifiutato di prestare atto di omaggio a Yazid, nuovo califfo di Damasco.

2 Decimo giorno del mese di *muharram* in cui venne ucciso l'*imam* Husayn.

Il teatro popolare

“La possibilità di seguire l'evoluzione delle forme teatrali della Persia
ci è sostanzialmente negata dalla frammentarietà
e dal carattere fortuito delle notizie, concernenti i vari aspetti del teatro popolare [...].
Allo studioso, quindi, resta se mai solo il compito modesto
di stabilire la verisimiglianza di un'esistenza di diversi generi teatrali
in questa o quell'altra epoca,
e di appurare quali di essi si siano protratti sino ai tempi nostri”
G. Scarcia

Il teatro popolare può articolarsi in tre generi: teatro di cantastorie, teatro d'animazione, commedia (*tamāshā*) o farsa (*maskhare*).

La figura del menestrello (*moghanni*) o cantastorie era già presente nella corte dei Parti, in quella Sassanide e continuerà ad essere prolifica anche dopo la conquista musulmana. In epoca pre-islamica il menestrello si esibiva nelle corti dove, di volta in volta, assumeva anche il ruolo di panegirista, satiro, musicista e cronista della sua epoca. Nelle corti avevano spesso luogo delle sedute (*majles*) conviviali, in cui vino, poesia, canzoni e baldoria erano gli ingredienti principali e dove il menestrello giocava un ruolo fondamentale³.

Dopo la conquista araba, lo spazio della rappresentazione si sposta nelle pubbliche piazze e nelle sale da tè e il cantastorie venne chiamato *naqqāl* se specializzato in storie di lunga durata, a episodi (e quindi spesso suddivise in diverse serate di rappresentazione), oppure *qavvāl*, *rāvi* o *qesse-gu* se preposto alla narrazione di storie brevi. In entrambi i casi le tematiche attingevano a storie di carattere epico (episodi tratti principalmente dal *Libro dei Re* di Ferdowsi come *Rostam*, *Bahrām*, *Chubin*) oppure al ciclo delle avventure epico-picaresche tratte da romanzi come *Abu Moslem nāme* e *Samak-e 'Ayyār*, *Dārab-nāme*, ecc⁴.

Dopo la conquista araba si definirono diversi generi a carattere religioso. Il *marthiye khāni* (recita d'elogio) dava risalto all'epica religiosa, l'*hamle khāni* rappresentava

3 “L'arte più grande di un menestrello, invero, è la capacità di penetrare il carattere del pubblico”. Tratto dal libro “Specchio per principi” di Key Ka'us, principe e letterato dell' XI secolo. Cit. da Carlo Saccone, *Il Maestro Sufi e la bella cristiana*, Roma, Carocci, 2005, p. 117-118

4 A partire dal XII secolo, in vari romanzi vengono raccolte le avventure eroiche degli *'ayyār*, termine con una doppia accezione di “compagno, eroe, paladino” e di “furfante, vagabondo, volgare”. Nella tradizione popolare questi personaggi sono rappresentati come eroi, maestri nell'arte del raggio e dell'astuzia, a volte non esenti da deformità fisiche o caratteristiche comunque sgradevoli. Una definizione storica attenta del termine *'ayyār* è data da Alessandro Bausani in *An Islamic Echo of the trickster? The 'ayyārs of Indo-Persian and Malay Romances* in GURURAJAMANJARIKA- *Studi in onore di Giuseppe Tucci*, Napoli, 1974, vol II; una attenta analisi dell'affinità di questi *'ayyār* con il personaggio di Pahlavān Kachal è stata fatta da Gian Luca Mattioli nel saggio “*Paladin Pelato*” e *i suo doppio. Studio di un “trickster” persiano*, pubblicato all'interno della serie Quaderni (Istituto Culturale della Repubblica Islamica d'Iran in Italia), intitolato *Majmu'e-ye Bahāriye*, Roma, 1989.

alcune parti dell'opera di Mohammad Rafi' Bādhel sugli avvenimenti dell'*imam*⁵ 'Alī; il *rowze khāne* (deplorazione) si componeva di lamenti sul martirio dell'*imam* Hossein, infine il *parde dāri* (spettacolo con tenda) o *shamāyel dāri* (spettacolo con immagini) era sempre una narrazione religiosa, ma supportata da iconografie con eventuale accompagnamento musicale.

Il teatro d'animazione si divide in teatro dei burattini (*'arusak bāzī*), teatro delle marionette (*shab bāzī*) e teatro delle ombre (*khial bāzī*). Stabilire un'origine precisa del teatro d'animazione, come in realtà di tutto il teatro popolare, è molto difficile: le fonti sono molto avare in proposito trattandosi di un genere basato principalmente sull'improvvisazione e dunque privo di testi scritti. Sono alcuni grandi poeti persiani come Nezāmī o Omar Khayyam⁶ che citano in alcuni loro versi, in maniera più o meno ambigua, figure tratte dal teatro d'animazione e questo ci permette di affermare che questo genere teatrale esiste da più di mille anni.

Il teatro delle ombre è quello meno documentato, sappiamo solo che l'allestimento era minimalista, prevedeva la sospensione di una tenda dietro alla quale sedeva il marionettista che animava le figure, sopra di lui si sospendeva una lanterna che permetteva il gioco d'ombre e davanti alla tenda si posizionavano due o tre musicisti. Le marionette erano figurine ritagliate da pelle di cammello ben conciata e di grandezza superiore ai 20 cm. Majid Rezvani sostiene che il teatro d'ombre fosse legato ai nomadi d'Iran che riuscivano senza problemi ad allestire questi spettacoli anche sotto le tende in cui vivevano⁷.

Il teatro dei burattini fu al culmine della fioritura circa mille anni fa. Le sue rappresentazioni si svolgono all'aria aperta, hanno una durata a volte di due o tre ore e sono scenicamente composte da una tenda, una cassa, i burattini (in legno e cuoio, di dimensioni tra i 20 e i 40 cm) e gli strumenti musicali (un flauto, un tamburo e un liuto). Sono tantissimi i personaggi interpretati in questo genere teatrale ma di cinque non si può proprio fare a meno, ne sono elementi essenziali e proprio per questo a volte questo genere è chiamato *pandj*, cioè cinque. Il personaggio principale è Kachal Pahlavān⁸, l'eroe calvo⁹. Sheytān, satana, è il tentatore che imbarca Kachal Pahlavān in avventure

5 Nello sciismo il termine *imam* designa 'Alī e i suoi successori, legittimi capi della comunità islamica. Genericamente, lo stesso termine indica colui che guida la preghiera.

6 "Non siamo nulla di più che una sequenza in movimento, giochi di ombre proiettati su uno sfondo; la lanterna magica di un illusionista, ci dà vita a mezzanotte per il suo spettacolo". Cit. A. Bausani, *Roba'iyat*, Torino, Einaudi, 1956. "Chi siamo noi, vuoi sapere? Marionette! Bei burattini con cui Dio si spassa. E gioca e scherza e poi, via via ci mette, poveri e ricchi, entro la stessa cassa". Cit. *Le quartine di Omar Khayyām* tradotte da Massimo da Zevio, Verona, Libreria editrice Braidense, 1907.

7 Majid Rezvani, *Le Théâtre et la danse en Iran*, Paris, Edition D'aujourd'hui, 1962.

8 Reinhart Dozy, *Essaie sur l'histoire de l'Islam*, Leyde, 1879 p. 472; Alexander Chodzko, *Le Théâtre en Perse*, in "Revue Théâtrale", juillet 1905, n. 37; Galounov, *Pahlavan Kacal-Persidskij teatr Petruski*, in *Iran*, Léningrad, 1928; A. Thalasso, *Le Théâtre persane*, in "Revue Théâtrale", juillet 1905, n° 37; Gian Luca Mattioli, op. cit; William Ouseley, *Travels in various countries of the East, more particularly Persia*, ed Rodwell and Martin, London, 1823, v. III

9 Sulle origini di questo personaggio esistono diverse ipotesi. Molto interessanti sono quelle di Beiza'i secondo cui il nostro eroe calvo apparterebbe alla tradizione di storie popolari orali iraniane di età pre-islamica oppure, altra ipotesi di Beiza'i, è che questo personaggio sia nato da una figura reale, un burattinaio di Isfahān il cui *laqab* era appunto Pahlavan Kachal. Dopo la sua morte, in suo ricordo, sarebbe stato creato il personaggio omonimo. Questa maschera risulta essere un eroe molto complesso, dal carattere poliedrico pieno di forti pulsioni, che riunisce in sé caratteristiche molto differenti, spesso

pericolose; Rostam è l'eroe della celebre epopea persiana *Il libro dei Re* di Ferdowsi, simbolo di forza e di virilità che presta a volte assistenza a Kachal; Akhund, religioso sciita, è il maestro e teologo del villaggio, uno sprovveduto che si fa derubare, cacciare dalla propria casa e che si lascia intrattenere a bere e danzare; Zan (donna), infine, è la giovane innocente ragazza, oggetto di desiderio di Kachal. Dalla descrizione dei personaggi rappresentati si ravvisano motivi di evidente satira sociale e politica da far immaginare una vita non sempre comoda per i loro esecutori. Il mestiere di burattinaio iniziava tramite un apprendistato presso maestri già affermati da cui si ereditavano non solo i trucchi del mestiere ma spesso anche il repertorio e ancor più importante, le attrezzature. Girovaghi e itineranti per necessità, adattavano il loro repertorio in base al luogo in cui si esibivano, inserendo episodi e personaggi locali.

Il teatro delle marionette (*shab bāzī*), letteralmente gioco notturno o *lobat-bāzī*¹⁰, si svolgeva appunto di sera quando i fili erano meno visibili; era detto anche *parde-bāzī*, il gioco della tenda, (titolo che abbiamo già incontrato nella definizione di uno dei diversi generi del teatro di cantastorie) in riferimento alla tenda che nascondeva i manipolatori e faceva da sfondo alla scena. Queste marionette misurano tra 25 e 30 centimetri, hanno il corpo in legno e la testa in porcellana o in legno dipinto. Nel XIX secolo gli specialisti possedevano un repertorio di una trentina di personaggi diversi: Mobārak, il valletto nero, malizioso e saggio; Salim Khān, il re ottomano, a volte rimpiazzato da Ahmad Shāh Qajar, sovrano ingiusto e crudele; Farrokh-Khān, suo indegno figlio, l'eroe Pahlavān Kachal che abbraccia la causa degli oppressi e fa numerose conquiste tra le donne; il suo cavallo Kori, confidente e complice delle sue avventure; Akhund, sorta di Tartufo all'iraniana; Arus, innamorata, *femme fatale*; Ververh jādu, la suocera villana, etc...

L'artista che le anima e gli dona parola, *ostād* (professore) è nascosto dietro una tenda. Un assistente, *morshed*, seduto, si occupa della musica. Lo spettacolo comprende danze e acrobazie, che sono una dimostrazione della virtuosità del marionettista, oltre che scene di vita quotidiana: liti, processioni di lutto, matrimoni, nascite, la ginnastica atletica tradizionale iraniana *zurkhāne* (la casa della forza) e temi di attualità. Il linguaggio è vivace e spesso volgare e le rappresentazioni possono essere pubbliche o private.

Appartengono al teatro d'animazione persiano due generi eseguiti da donne. Uno, definibile come teatro dei pupi, prevedeva appunto l'uso delle sole mani che, rivestite da un velo e dal *rū-band* (pezzetto di tessuto di cotone bianco con una rete merlettata per gli occhi con il quale le donne si coprivano il viso), diventavano due personaggi femminili a cui si dava voce. L'altro genere è molto particolare: a diventare "pupi" erano i piedi e le gambe della donna, che stesa per terra, muoveva piedi e gambe,

paradossali. Forse per questo risulta uno specchio reale della società iraniana continuamente investita e nutrita di paradossi. Se da un lato Pahlavan Kachal risulta essere un personaggio nobile e magnanimo, valoroso e trionfante su tutti grazie alla micidiale e favolosa mazza dal quale non si stacca mai (parte stessa della maschera, questa mazza, che un po' riecheggia il "batoccio" di Arlecchino, era uno strumento utilizzato dai lottatori della *zur-khāne*, la palestra persiana di pratiche atletiche tradizionali), dall'altro vi è in lui un elemento comico, quasi grottesco, che è appunto quello della sua calvizia. Da questo elemento affiorano gli altri lati del suo carattere, ovvero una serie di vizi, per cui il nostro personaggio risulterà sciocco, dissoluto, spinto dalle sue pulsioni ad avventure bizzarre e spesso estreme.

10 Nezami, *Makhzan- Ul-Asrar* ("L'emporio dei segreti"), London, Bland, 1844

rivestite da un velo col quale assumevano le sembianze di due donne, Bāgī-Bāgī-Giān e Giān-Bāgī-Giān, la prima con la voce della donna che muoveva le gambe, la seconda con una voce prestata da un'altra donna che si trovava sempre nella stessa stanza in cui venivano rappresentati questi spettacolini. Probabilmente questo genere era legato a una forma di teatro dei burattini curda che prevedeva, oltre all'uso dei burattini, anche l'utilizzo delle proprie gambe come ulteriori pupi. In questa maniera un solo burattinaio poteva portare in scena quattro personaggi contemporaneamente.

Il teatro popolare nasce in forma di commedia (*tamāshā*) o farsa (*maskhare*) e imitazione mimetica (*taqlīd*). È impossibile indicare la data precisa della sua apparizione. Sappiamo che l'arte drammatica era già conosciuta in Persia prima della conquista di Alessandro e che nelle corti dell'antica Persia, fino ad epoca più recente, esistevano buffoni/intrattenitori (precursori dei clowns chiamati *Luti*¹¹), oltre che cantastorie poc'anzi citati. Certamente è dall'epoca safavide (1501-1722) che troviamo attestazioni sul teatro popolare.

In occasione di ricorrenze speciali come i matrimoni o le circoncisioni, a notte fonda, nelle case private, si ospitavano compagnie itineranti di musicisti e danzatori che presentavano un repertorio composto da balletti, *pièces* mimate o danzate e farse. Si tratta di un teatro di improvvisazione collettiva su canovacci, in generale basati su un personaggio tipo: il calvo, *kachal*, il servitore nero, *siyāh*, il maestro, *fokoli*, la donna, *khanom*, la serva, *kaniz*, il giudeo, *yahud* e soprattutto il droghiere, *baqqal*, che darà vita a un genere destinato a divenire molto celebre: il gioco del droghiere (*baqqāl-bāzī*)¹², basato sulle vicende di un ricco mercante nei rapporti intessuti coi clienti e i propri dipendenti.

Le tematiche toccate in questi spettacoli, basati principalmente sull'imitazione/caricatura dei personaggi chiave, attingevano ad argomenti familiari come liti domestiche, conflitti tra amanti e relazioni tra ricchi e poveri.

Taqlīd, *tamāshā* e *maskhare*, abbastanza indistinguibili l'uno dall'altro, saranno in realtà i semi che daranno vita a un genere ben più definito come il *Takht howzi*, nome che definisce la sua localizzazione. *Takht* significa letto, *howzi* catino. Sempre in occasione di cerimonie o matrimoni i cortili delle case diventavano il palcoscenico per gli attori tramite una serie di panche/letti di legno disposte sopra dei catini. È con il *Takht howzi* che la commedia popolare si compose di un misto di pantomima, di danza, di canto e di dialoghi in dialetto. Si passò anche al decoro e agli accessori: un tappeto serviva da fondale, i costumi e il trucco erano minimalisti, il pubblico si disponeva in cerchio attorno al palco. Una rappresentazione media comprendeva un prologo musicale con un numero di animali, acrobati e giocolieri seguito da una pantomima e una o più farse. Il tema, legato alla vita quotidiana, faceva spesso allusione a delle situazioni locali e a dei personaggi conosciuti. Ci si burlava dei *mullah*, dell'ingiustizia dei giudici, della perfidia delle donne, della disonestà dei commercianti. Il testo era improvvisato e

11 I *Luti* sono cantori clowns, contemporaneamente acrobati, prestigiatori, danzatori comici, e autori di storie comiche, si esibiscono durante i matrimoni o altre feste come intrattenitori. Quale che sia l'origine del termine *Luti*, termine ricco di significati, proveniente forse da *lut*, senza costume, in Iran questa parola impersonifica il coraggio, la nobiltà, la fiducia. Lo stesso lemma ha il significato anche di maestro, utilizzato come nome per i burattinai. Cfr. Majid Rezvani, op. cit.; Alexander Chodzko, op. cit.

12 Joseph Arthur Gobineau, *Philosophies et religions de l'Asie Centrale*, Paris, Gallimard, 1933.

attualizzato secondo il luogo e le circostanze. Gli artisti erano dei danzatori e cantanti professionisti che viaggiavano in compagnia.

Gli interpreti del *Takht howzi* passarono verso il 1920 nelle sale, mantenendo una scenografia minimalista (una tenda come fondale) ma arricchendo il proprio repertorio con tematiche molto differenti: storiche o epiche, tratte principalmente dallo *Shāh Nāme* di Ferdowsi ma non solo, (*Bijan e Manije*, *Khosrow e Shirin*, “Mosè e il faraone”, *Joseph e Zoleykha*, *Harun al-Rashid*), legate alla vita quotidiana (“Hājii Kāshi e suo genero”, “Hāji la colonna della moschea”, “Il matrimonio di Holu”, “Il bottegaio e sua moglie”) oppure riguardanti l'immaginario religioso o folklorico (*Sheykh San'ān*, “I quattro dervisci”, *Now rooz Piruz*, “La spada di Salomone”, *Pahlavān Kachal*).

A metà del 1800, esercitato più che altro da donne della borghesia, esisteva un genere di teatro femminile, svolto unicamente all'interno delle case, per un pubblico di sole donne che sedute per terra cantavano in sordina e battevano ritmicamente le mani quando l'azione scenica lo richiedeva. Le tematiche principali erano l'infedeltà coniugale e il matrimonio del marito con una seconda moglie, anche se non mancarono più avanti tematiche erotiche¹³.

La commedia popolare dunque, in epoca moderna, si evolve verso una commedia di carattere, *namāyesh-e akhlāquī*, in cui il farsesco cede poco a poco il posto al lagrimoso; in questo periodo compagnie di attori ambulanti si organizzano in tutte le città principali persiane.

Tra i personaggi incontrati della commedia popolare, ve n'è uno che darà vita, in epoca moderna, a un genere teatrale tipicamente iraniano. Il Nero (*syāh*) è un personaggio dalle origini oscure, probabilmente molto antiche, divenuto il protagonista comico indiscusso della commedia popolare persiana al punto che dal suo nome ha preso origine un genere teatrale ormai conosciuto col nome di *syāh-bāzī*.

L'origine del *syāh* che la tradizione orale ci ha trasmesso sarebbe di matrice storica e risalirebbe all'epoca della presenza dei portoghesi in Persia. Il personaggio del *syāh* troverebbe le sue origini nei discendenti degli schiavi africani venduti dai portoghesi nel sud dell'Iran. Utilizzati come servitori dalle famiglie più agiate, questi imparavano il farsi ma conservando un forte accento e commettendo molti errori quando parlavano. Questa è per l'appunto una delle caratteristiche primarie dei *syāh*. Le radici storiche del *syāh*, hanno ovviamente influenzato il suo carattere. I discendenti degli schiavi africani in Iran restavano sempre degli stranieri, le norme e le abitudini della società iraniana restavano a loro sconosciute. A causa anche di questo i loro tipi di relazioni sociali risultavano bizzarre agli occhi degli iraniani, soprattutto il loro accento. Il *syāh*, questo personaggio truccato di nero e vestito con abiti dai caldi colori che non cessa di giocare con le parole, prende il suo carattere impertinente dalle sue origini. Sfida il suo padrone, per esempio fingendo di non comprendere i suoi ordini, ma paradossalmente resta un servitore molto fedele. E, da erede del *Takht bāzī*, deve anche saper cantare, danzare e imitare i tipi sociali.

In questo genere teatrale la musica e la danza sono elementi indispensabili in quanto accompagnano le loro improvvisazioni ma la scenografia, anche nel corso del tempo, è rimasta quasi inesistente. Una sola tenda fissata nel fondo della scena e qualche

13 Jean Chardin, *Voyage du chevalier Chardin en Perse et autres ieux de l'Orient*, Paris, 1811.

accessorio compongono la scena. Accessorio molto ricorrente era un baule, nel quale gli attori mettevano i loro oggetti di scena e che spesso, posto al centro della scena, dava a quest'ultima una forma circolare attorno alla quale gli attori recitavano. Nel *syāh bāzī*, vediamo poco a poco emergere un vero repertorio specifico che impronta le sue storie sulla letteratura persiana e a volte anche sul teatro occidentale, riuscendo a creare lo spettacolo a partire da qualsiasi tipo di intrigo grazie alla grande capacità di improvvisazione di tutti gli attori, in particolar modo dell'interprete del Nero, vero mattatore, libero di improvvisare in qualsiasi momento “uscendo” dal personaggio che interpreta per mettersi a discorrere con un altro attore, spesso inconsapevole ma ben preparato, o per interpellare uno spettatore o lanciarsi in commenti di attualità, libero di lasciare la scena in qualsiasi momento per bersi un bicchiere di tè o discutere con un musicista.

Gli attori che interpretavano questi personaggi, oltre a dover inevitabilmente essere dotati di grande talento, erano molto coraggiosi, spesso si indirizzavano senza paura anche ad autorità locali o a notabili presenti nel pubblico.

Per quanto il *syāh bāzī*, nella sua forma originale, non esista quasi più, esistono ancora compagnie teatrali che vi si ispirano e che portano avanti questa tradizione, alcune con grande professionalità e aderenza alle sue origini. Una tra queste è certo la compagnia di Sa'di Afshar, il celebre *syāh* del Teatro Nasr, che ha portato recentemente una grande tournée di spettacoli all'estero. Sono queste rare realtà che ci inducono a credere che il *syāh bāzī* non sia sparito, bensì sia in corso d'opera in un nuovo riadattamento di se stesso, un riadattamento legato ai cambiamenti sociali e culturali del paese, delle persone e delle loro nuove relazioni sociali. Il teatro deve essere in grado di legarsi alle storie della vita contemporanea in quanto da sempre ne è il più grande ed efficace riflesso e se il pubblico non può rispecchiarsi in esso, non può riderne e soprattutto averne bisogno.

Il teatro moderno

*“Aldilà dei risultati estetici, dei successi e della fama meritata,
esiste il problema essenziale della presenza del teatro nel suo contesto storico, del suo
senso.*

*E il teatro non è soltanto i suoi spettacoli;
non è soltanto una forma artistica,
ma una forma di Essere e di reagire.
È tradizione e invenzione di tradizione”.*

E. Barba

Il teatro moderno persiano nasce nel XIX secolo, non solo dalla scoperta del teatro occidentale e di tutta la sua cultura ma soprattutto dalle dinamiche conflittuali, rivoluzionarie e sociali che da questo incontro/scontro nasceranno, oltre che da un'evoluzione autoctona delle forme di teatro popolare ma anche religioso.

L'Iran del XIX secolo si trova sotto il dominio dei Qājār (1790-1925), dinastia d'origini turche che ripropose la condizione, già presente in epoca safavide, di un regime debolmente accentrato, costretto a confrontarsi con potenti forze tribali e con un apparato religioso sempre più indipendente. I Qājār non disponevano né di un esercito ben equipaggiato (salvo la brigata cosacca di fatto controllata dai russi) né di un efficiente sistema amministrativo, e la magistratura e l'istruzione continuavano a essere prerogativa dei religiosi.

Continuamente impegnati in guerre con la vicina Russia zarista e con gli inglesi, subiranno diverse sconfitte che termineranno con la stipula di trattati ineguali, dall'esito rovinoso. Con questi trattati e altri accordi sottobanco, i Qājār svenderanno a russi e inglesi interi settori del commercio nazionale (petrolio, tabacco) e perderanno intere province transcaucasiche e centro asiatiche. La grave pressione fiscale che pesava sulla popolazione, soprattutto quella rurale, l'indignazione delle *élites* nazionalistiche e intellettuali, l'opposizione degli *'ulamā*¹⁴ all'ingerenza straniera oltre all'acuirsi di tensioni nei suoi rapporti con lo Stato, particolarmente durante il regno di Nāsser al-din *Shāh* (1846-1896), porteranno alla nascita di un grande malcontento, che sarà il seme della spinta rivoluzionaria. Una richiesta di riforme radicali nacque così dall'ala progressista degli *'ulamā*, uniti a mercanti e intellettuali liberali, una coalizione che si era già formata durante il famoso boicottaggio del tabacco del 1891¹⁵ in cui per la prima volta l'alleanza tra *'ulamā* e mercanti si era dimostrata decisiva, creando la prima resistenza “nazionale” al regime cagiario.

14 Comunità degli esperti in scienze religiose.

15 Nel 1890 una ditta inglese ottenne il monopolio dell'industria del tabacco persiano che comprendeva sia le vendite sul mercato interno sia le esportazioni. Nello stesso anno e in quello successivo, una coalizione di *'ulamā*, mercanti, intellettuali liberali e alcuni ufficiali, guidò delle dimostrazioni popolari da Shiraz a Mashad e organizzò il boicottaggio nazionale del monopolio del tabacco che, riuscitosi ad estendere all'intera nazione, portò all'annullamento del monopolio.

Parallelamente le *élites* iniziano a viaggiare, gruppi di studiosi vengono inviati in Europa con lo scopo di meglio apprendere le tecnologie occidentali, e da lì riporteranno con vivo interesse diversi aspetti della cultura occidentale, teatro incluso. Su richiesta di Nāsser al-din *Shāh*, nel 1886 fu costruito un primo teatro presso la Scuola Politecnica di Teheran, ovvero la prima università iraniana, il Dar al Fonun, nata per per iniziativa di Mirza Taqi *Khān* Amir Kabir, primo ministro dello *Shāh*. Da questa istituzione il clero venne escluso dal personale docente, come del resto molti iraniani, preferendo insegnanti di origine straniera; anche per questo motivo questa scuola rimase appannaggio della famiglia reale e dei cortigiani.

La lingua privilegiata era il francese, allora lingua diplomatica parlata quasi in tutta l'Europa: ciò contribuirà alla diffusione della cultura francese e delle sue ideologie a ridosso della rivoluzione francese, che saranno appunto i punti focali su cui verterà la richiesta del movimento costituzionale iraniano. Fu al Dar al Fonun che si tradussero in farsi numerose opere teatrali del repertorio europeo, (Molière, in particolare, ebbe grande successo, insieme a Dumas e a Verne). La prima traduzione fu quella de *Il Misanthropo*, nel 1869, ad opera di Mirzā Habib Esfahāni che trasformò il testo in *gozaresh-e mardomgoriz*, con molta libertà e capacità di adattamento dei personaggi, sia nella scelta dei nomi che della loro personalità, avvicinandoli alla cultura persiana.

Il riformista civile e scrittore Mirzā Fath 'Alī Ākundov (1812-1878), che compose delle *pièces* pubblicate in una rivista del Caucaso, nonostante scrivesse in turco azeri, è considerato come l'antenato del teatro iraniano, se non “il vero padre del teatro persiano moderno”, come lo definisce GianRoberto Scarcia in un saggio pubblicato sulla rivista “Oriente Moderno” nel 1967. Divenne molto popolare presso gli iraniani che apprezzavano le sue condanne alle superstizioni (“L'alchimista”), alla corruzione (“Il vizir di Lankaran”), all'avidità (“Storia dell'avaro”) o alla truffa. Si usa considerare il 1874, anno di pubblicazione a Teheran della traduzione persiana delle sue commedie, come data della nascita di un teatro persiano moderno. Ākhundov incitò anche gli altri autori iraniani alla scrittura, una scrittura nuova, dotata di uno stile satirico, audace, che criticasse il potere *qajaro*. Una scrittura realistica, capace di superare i formalismi espressivi dei vecchi schemi della tradizione letteraria affrontando tematiche d'attualità, attraverso un'arte che fosse razionale e nazionale, capace di finalità educative verso le nuove generazioni per un progresso sociale.

Mirzā Āqā Tabrīzī, il primo drammaturgo iraniano, stimolato dal lavoro e dal pensiero di Ākundov, fu conosciuto col suo vero nome solo 24 anni dopo la sua morte. Tabrīzī scrisse quattro drammi (pubblicati solo nel 1921 a Berlino e successivamente a Tabriz sotto il titolo *Chahar tiatr*, “Quattro ascolti”) dove fustigava i mali della società e che furono oggetto di una minuziosa analisi da parte di Ākundov. All'interno della sua *opera omnia* si ritrova una *risāla* in forma di lettera, datata 1871¹⁶, in cui Ākundov sottopone ad una attenta critica le opere di Tabrīzī, critica ricca anche di preziosi consigli, in cui quest'ultimo poté esprimere in maniera accurata le proprie opinioni sui problemi dell'arte drammaturgica; sempre in quella sede Ākundov si dice felice di aver potuto

16 La suddetta *risāla* è datata 1865 in F. Gasymzade, *XIX Esr Azérbaijgian édébijaty tarihi*, Baki, 1956, p. 336, ma datata 1871 in H. Mamedov, *Voprosy realizma v éстетike M. F Akhundova*, in “Trudy Instituta Literatury i Jazyka imeni Nizami”, XIII, 1958, p.71.

assistere alla nascita dell'arte drammaturgica in Iran¹⁷.

Queste commedie sono databili poco oltre la metà dell'800 e perciò rappresentano l'esempio più precoce in assoluto di teatro moderno persiano, oltre che uno tra i primi esempi esistenti di uso letterario del persiano parlato.

In *Sargozasht-e Ashraf Khān* (“Disavventure di Ashraf Khān”), divertentissima commedia in quattro atti, vera protagonista è la corruzione del governo Qajar: il protagonista, Ashraf Khān, in viaggio a Teheran, dove è chiamato nel 1817 per render conto della sua triennale amministrazione, è obbligato a pagare tangenti ad ogni funzionario per continuare nel suo incarico di governatore dell'Arabestān. Ashraf Khān di per sé è presentato come un dabben uomo alle prese con il malcostume amministrativo imperante in Persia durante il regno di Fath 'Alī Shāh (1797-1834) che prevedeva l'elargizione di doni e omaggi dal primo ministro fino all'ultimo impiegato, se non usciere o valletto. Il rovescio della medaglia ci è presentato nella commedia successiva. *Tariqa-ye hokhumat-e Zamān Khān* (“Metodi di governo di Zamān Khān”), sulla scia di Ashraf Khān, ripropone la corruzione dei governatori locali e il loro appannaggio nel soffocare la gente con richieste continue di pagamenti di tangenti. Vittima impotente a Teheran, il governatore locale, Zamān Khān, non può far altro che rifarsi in provincia, in questo caso, soprattutto ai danni delle cortigiane e dei venditori di vino (cristiani, specialmente armeni, sottoposti a forti tasse per ottenere il permesso di esercitare la loro professione in un paese dove il consumo di alcol è vietato).

Hekayat-e Karbalā raftan-e Shāh qolī Mīrzā (“Storia del viaggio a Karbalā di Shāh qolī Mīrzā”) è un dramma in quattro atti che narra le avventure di Shāh qolī Mīrzā durante il suo viaggio verso Karbalā e durante una sosta di qualche giorno a Kermānshāh presso Shāh Morād Mīrzā, suo fratello e governatore del luogo. Tra le tre commedie questa è quella in cui il tema politico-sociale fa più che altro da sfondo all'intera vicenda, abbastanza farsesca, giocata tutta intorno a una burla, operata dal nipote Īrāg Mīrzā verso lo zio Shāh qolī Mīrzā e dove comunque si intravede la critica e la sconsolatezza verso un paese lasciato nelle mani di governanti incapaci, interessati unicamente a fare più soldi possibili e ad attribuirsi maggiori poteri.

Hekayat-e asheqh-e Āqā Hāshem (“La storia di Āqā Hāshem quando si innamora”) è una denuncia dell'importanza eccessiva attribuita alla ricchezza materiale e del forte ascendente che le credenze e la superstizione giocano sulla vita degli iraniani.

Le quattro *pièces* di Tabrīzī furono a lungo attribuite a Mīrzā Malkhom Khān Nāzem-od Doule (1833-1908), uno dei massimi esponenti del pensiero liberale e riformista dell'Iran pre-costituzionale, noto anche come pubblicista e autore di brillanti *pamphlet* politici. La verità venne alla luce solo nel 1956. Le commedie di Tabrīzī suscitarono un notevole interesse in Europa, forse anche per via della personalità del presunto autore Malkhom Khān, come dimostrano le traduzioni esistenti in lingua russa¹⁸ e soprattutto francese¹⁹, più recentemente disponibili anche in lingua italiana²⁰.

Tabrīzī, tutt'ora praticamente sconosciuto, aveva ancora poca familiarità con i nuovi aspetti formali drammaturgici. Questi drammi, destinati principalmente alla lettura data la presenza di elementi insostenibili sul piano tecnico (anche se pare che tentativi di

17 Mīrzā Fath 'Alī Ahundov, *Izbrannoe*, Moskva, 1956, pp. 220-264.

18 E. Bertels, *Istoriya persidskoj literatury*, Leningrad, 1928.

19 Auguste Bricteux, *Les comédies de Malkhom Khan*, in “Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège”, fascicule LIII, 1933.

20 Gian Roberto Scarcia, *Mirza Aqa Tabrizi, Tre commedie*, Istituto per l'Oriente, Roma, 1967.

rappresentazione, di scarso successo, siano stati compiuti in diverse città²¹), vanno guardati principalmente per la loro portata innovatrice nel campo teatrale, specchio di quanto stava accadendo nella letteratura, quindi considerati principalmente in quanto manifesto rivoluzionario.

Il legame tra Tabrīzī e Ākhundov è fondamentale per notare, come fa acutamente G. Scarcia, che: “al teatro d'età Qājār i contenuti veramente interessanti e veramente attuali li offrirà infatti, non già la Francia di Scribe, bensì l'Azerbaigan, sostanzialmente persiano di cultura e tradizione, ma più direttamente influenzato dall'illuminismo e dal positivismo russo”²².

Oltre dunque a constatare come una vera spinta al rinnovamento drammaturgico sia portata non dall'Occidente ma piuttosto dall'Asia stessa, in questi drammi di Tabrīzī riscontriamo una caratterizzazione dei personaggi e delle loro debolezze in chiave comico-satirica (per esempio la comicità facile dell'armeno che parla un persiano deformato come il *Syāh* del *syāh-bāzi*) che erano le fondamenta della commedia popolare iraniana, che proprio in quell'epoca si era sviluppata e evoluta in una sorta di commedia di costume dove, ad essere criticate (ricordiamo e citiamo dal Gobineau) erano “la furberia dei *mullah*, la perfidia delle donne, la bricconeria dei mercanti e la litigiosità della gente comune”²³, ma dove non mancavano parodie del burocratismo degli impiegati di Teheran. L'apporto culturale occidentale resta comunque anche in questo caso presente, formalmente anche questi drammi sono prodotto di un genere di importazione, ma lo spirito, gli intenti e i riferimenti, anche di natura teatrale, si rifanno a un'autenticità tutta persiana.

Fu sempre Nāsser-al-Din *Shāh*, dopo aver ordinato la costruzione di un teatro all'interno del Dar al Fonun, che ordinò, nel 1865, la costruzione del più grande anfiteatro di tutta la storia iraniana specializzato in *Ta'ziye*. Takyeh Dowlat ha giocato un doppio ruolo, nello sviluppo dell'architettura iraniana e nell'evoluzione del teatro religioso iraniano *Ta'ziye*. Purtroppo questo luogo è stato completamente distrutto e non ne resta niente da quasi un secolo. Le informazioni di cui disponiamo oggi sono poche e provengono da qualche fotografia, da un celebre quadro del grande pittore dell'epoca Kamal al- Molk²⁴,

21 Nāzem Ol- Eslām Kermāni, *Tarikh-e bidāri-ye Irāniyān*, Teheran, 1328/1910.

22 Gian Roberto Scarcia, *Malkhom Khān e la nascita del teatro persiano moderno*, in “Oriente Moderno”, 1967, p. 265.

23 M. le comte De Gobineau, *Trois ans en Asie*, I, Paris, 1922, p. 252.

24 Mohammad Ghaffari, meglio conosciuto come Kamal-ol-Molk, nato a Kāshān nel 1847 da una famiglia fortemente attaccata all'arte, è stato senza dubbio uno degli artisti più eminenti in Iran. Soprannominato il Michelangelo della Persia, suo zio, Mirza Khān Abolhassan Ghaffari, noto come Sane-e-ol-Molk, un celebre pittore del 19° secolo, non aveva rivali nei ritratti ad acquerello. Suo padre, Mirza Bozorg Ghaffari Kashani, fu il fondatore della scuola di pittura iraniana e un famoso artista. Suo fratello, AbuTorab Ghaffari, era anche un pittore illustre del suo tempo. Al termine della sua istruzione primaria, Mohammad si trasferì a Teheran. Per approfondire gli studi, si iscrive a Dar-ul-Funun School, un istituto moderno di istruzione superiore in Persia, dove studia pittura con Mozayyen-od-Doleh, un noto pittore che aveva visitato l'Europa e studiato arte occidentale. In questo breve periodo di formazione fu in grado di attirare l'attenzione del pubblico per il suo incredibile talento. Partì per l'Europa all'età di 47 anni per migliorare le sue conoscenze artistiche. Una volta giunto nel Vecchio Continente, ebbe discussioni con illustri artisti europei sullo stile e la tecnica. Rimase in Europa per circa quattro anni. Nel 1898 tornò in Iran. Con l'avvento del Movimento Costituzionale, dopo un soggiorno di due anni in Iraq, Kamal-ol-Molk fece nuovamente ritorno in Iran e si unì ai costituzionalisti. Dopo quell'epopea l'artista raggiunse l'apice del suo successo. Nel 1940, Kamal-ol-Molk, l'insigne artista il cui amore per il suo

e da qualche scritto che descrive alcuni dettagli di questo monumento. Disposto su quattro piani, ognuno con più logge consacrate ai principi e alle personalità importanti, questo edificio era capace di ospitare circa 20.000 spettatori.

La magnificenza del Takye Dowlat fu direttamente proporzionale a uno stile della messa in scena della *Ta'ziye* molto più coreografico e spettacolare, che rientra in questo processo politico-sociale-artistico di modernizzazione epidermica. Le *ta'ziye* vennero private qui del loro carattere popolare e ridotte a motivo di divertimento e pretesto per sfoggiare lusso e ricchezza.

All'epoca di Nāsser-al-Din *Shāh* una parte del soffitto del quarto piano crollò. Per restaurare il monumento gli architetti della corte preferirono distruggere totalmente il quarto piano accontentandosi di riparare solamente i piani inferiori. Dopo la rivoluzione costituzionale e l'apparizione del teatro moderno in Iran, il Takye Dowlat perse il suo prestigio e la *Ta'ziye* tornò tra la gente, riacquistando i suoi connotati meno sfarzosi e più popolari.

Non bastarono certo le *élites* di viaggiatori a portare al grande pubblico la conoscenza di un nuovo influsso letterario, quello occidentale appunto, ma furono *in primis* i giornali che fiorirono a quell'epoca a permettere una fruizione più ampia di testi nuovi, di una lingua nuova, introducendo temi fondanti come sovranità popolare, supremazia della legge e patriottismo.

Lo sviluppo della stampa porterà al moltiplicarsi di traduzioni e alla nascita dei giornali che pubblicheranno stralci di testi stranieri tradotti. Ne deriverà l'apparizione di nuovi generi quali il romanzo e poi la novella e la prosa, che acquisiranno uno statuto riservato fino ad allora solo alla poesia. Furono diversi i giornali che appoggiarono le idee costituzionaliste, per citarne alcuni: *Majlis* ("Parlamento"), *Tamaddon* ("Civiltà"), *Qānūn* ("Legge"), *sur-e-esrāfil* ("Tromba del giudizio universale"), *Daneshghade* ("Accademia"). E furono soprattutto i loro direttori o coloro che in qualche maniera collaborarono con questi e altri giornali a formare quella schiera di intellettuali che giocheranno un ruolo chiave nella diffusione delle idee costituzionaliste e nella formazione di una coscienza collettiva. L'esplosione di riviste letterarie è direttamente legata all'organizzazione degli *anjoman*, dei circoli di pensiero e di azione politica, di gruppi ideologici che riunivano tutte le personalità intellettuali, scientifiche e letterarie d'Iran.

L'agitazione costituzionale divenne esplosiva nel 1905 e nel 1906 venne convocata un'assemblea costituente: Mozaffari 'd-Dīn *Shāh* (al potere dal 1896-1907) fu costretto a firmare la Costituzione, che lo subordinò di fatto a un governo costituzionale, proclamando l'Islam religione ufficiale della Persia. Nello stesso anno l'Iran si trovò nuovamente diviso in due zone di influenza straniera, una russa e l'altra inglese, che non permisero una compattezza del nascente parlamento: infatti dopo solo due anni, nel 1908, venne sciolto e la Costituzione fu soppressa. L'elezione di un nuovo parlamento nel 1914 fu di breve durata, sempre a causa di inglesi e russi che entrarono in Iran, pur definendosi neutrali, e l'Assemblea nazionale fu di nuovo sciolta. Dal 1911 al 1925 dunque, il paese vive in uno stato di semi-anarchia in cui l'intervento straniero raggiunse il suo apogeo, dividendo il paese in due sfere di influenza durante la prima guerra

paese non aveva assolutamente alcun confine, morì a Nishapur, nella regione iraniana del Khorasan, dove si trova la sua tomba, ancora oggi luogo di pellegrinaggio per tantissimi iraniani.

mondiale, i russi nella parte settentrionale, gli inglesi nelle province meridionali. Con il crollo del regime zarista nel 1917 e il trattato anglo-persiano del 1919 la Persia venne praticamente ridotta ad un protettorato britannico.

In questi anni di semi-anarchia il lavoro degli intellettuali e degli artisti proseguì inarrestabile in quanto mancavano forme di controllo o censura. Nel 1911, a Teheran, fu istituito un Teatro nazionale dove alcuni autori cominciarono a sperimentare commedie musicali e drammi in versi, cimentandosi nelle forme teatrali occidentali ma portando avanti, anche se senza sistematicità, gli intenti socio-politici. È con la nascita di questa compagnia teatrale stabile che la scena si apre finalmente alle donne: fino ad allora i ruoli femminili venivano interpretati da giovani uomini.

Tra gli autori di questo periodo ricordiamo Mortazāqali Khān Fekri Ershād (1868-1917) che scrisse, con la stessa vena satirica di Tabrīzī, cinque drammi dal titolo evocatore: *Sirus-e kabir*, (“Ciro il Grande” 1914), *Sargozasht-e yek ruz namanegar* (“Storia di un giornalista”, 1914), *Esqh-e piri* (“L'amore al tempo della vecchiaia”, 1914), *Hokam-e qadim, hokam-e jadid* (“Vecchi dirigenti, giovani dirigenti”, 1916) e *Se ruz dar maliyat* (“Tre giorni nel reparto di finanza”, 1916); Ahmad Mahmudi Kamal al Vozarā (1875-1930), autore di *Hāji Riyā'i Khān* o il “tartufo orientale” (1918) e *Ostad Nowrooz-e pinaduz* (“Maestro Nowrooz, il calzolaio”, 1919). Infine citiamo Abu al Hasan Forughi (1883-1859) con *Shidush e Nāhid* (1921) e Mirzāde 'Eshqi (1893-1925), autore di “La resurrezione dei re persiani”, opera musicale, naif e patriottica del 1919.

In questa fase il teatro, nato con i drammi di Tabrīzī, sperimenta sul campo l'adozione di una forma nuova e ancor poco conosciuta come quella del teatro occidentale. I drammi tradotti e riproposti in lingua persiana mancano totalmente di un adattamento scenografico o costumistico che restituisca la vera identità e aderenza al dramma in questione, si tende a sorvolare sugli aspetti estetici e si cerca piuttosto di adattare le opere tradotte ai gusti, alle conoscenze e alla personalità degli iraniani. Non vi è continuità tra i drammi di Tabrīzī e quelli di Ershād: il teatro in questi suoi albori muove i suoi passi in svariate direzioni volte alla scoperta del teatro occidentale (che prova a sperimentare imitandolo), alla necessità di usare il mezzo teatro per fini socio-politici (sull'onda della spinta rivoluzionaria) e a una nuova sensibilità del teatro popolare verso la vita socio-politica.

Parallelamente infatti il teatro popolare continua inarrestabile la sua produzione, soddisfacendo le esigenze culturali degli strati più bassi della popolazione ma anche della piccola borghesia. Le tematiche affrontate attingono allo stile di vita della piccola borghesia urbana, con le sue relazioni familiari, i vari tradimenti coniugali ma, ancor più interessante, dove ci si burla dei rappresentanti delle classi privilegiate non mancando di imitare i lati negativi della “piccola borghesia”. Una compagnia famosa era quella teheranese di Mirzā Hosein Mo'ayyad, composta da attori dilettanti, artigiani e piccoli commercianti che di giorno esercitavano la loro professione e di sera recitavano in qualche locale affittato, mentre in estate lasciavano Teheran per dare repliche nei vari villaggi in occasione di festeggiamenti. Mo'ayyad stendeva una sceneggiatura alla quale poi tutti i componenti della compagnia partecipavano nel completarla, elaborandola ulteriormente insieme. È delle compagnie femminili invece una scenetta di estrema attualità, che accenna ad una critica verso l'Europa, ovvero quella del “bellimbusto” che

deride gli zerbinotti di Teheran, figli dell'aristocrazia e dei grossi commercianti, che hanno assimilato le forme esteriori della cultura occidentale e fanno di tutto per imitare gli europei nei modi e nel vestire.

Prima di abbandonare finalmente il paese, russi e inglesi scelsero una persona che potesse garantire i loro interessi da far salire al potere. Costui fu un ex colonnello delle brigate cosacche, *Rezā Khān*, che nel 1921 con un colpo di stato salì al potere. Nel 1925 si proclamò *Shāh* di Persia, fondatore della dinastia Pahlavi che durò dal 1925 al 1979. *Rezā Shāh* riuscì per la prima volta ad avviare un forte governo accentrato, autoritario, con un ambizioso programma di modernizzazione economica e di occidentalizzazione culturale. Sostenuto da un forte esercito che lui stesso costituì, superò le varie opposizioni, mise fuori legge il partito comunista e i sindacati, ridusse a un fantoccio il ruolo del parlamento e sottopose stampa e produzioni artistiche a ferrea censura.

Sotto il regno di *Rezā Khān* (1926-1941), il teatro polemico e satirico del periodo costituzionale fu dunque severamente represso. Al suo posto fu instaurato una sorta di teatro ufficiale comandato e sorvegliato dallo stato, un teatro che doveva esporre temi nazionalisti e che glorificassero il passato pre-islamico del paese. Questo non impedì a qualche autore di punzecchiare le ambizioni di *Rezā Khān*, ovvero sogni di potenza militare, occidentalizzazione superficiale, focalizzazione su un passato idealizzato. Una delle migliori *pièce* dell'epoca, intitolata *Ja'far Khān az farang barmigarde* ("Ja'far Khān torna dall'Europa", 1922) di Hasan Moqaddam, è una deliziosa commedia sulle confusioni e le incomprensioni che nascono dal confronto tra culture europee e cultura iraniana. Il dramma intitolato *Akherin yadgar-e Nāder Shāh* ("Gli ultimi ricordi di Nāder Shāh") di Sa'īd Nafīsī è una satira sul nuovo regime ossessionato dalla gloria del passato dell'Iran: l'eroe principale, un vecchio soldato dell'armata di Nāder Shāh, vive e pensa alle guerre iraniche-russe senza capire che i tempi sono cambiati.

In questa corsa sfrenata verso un'occidentalizzazione forzata *Rezā Khān* tentò di abolire tutto ciò che apparteneva al passato islamico: ne furono colpiti i generi teatrali popolari, in particolare quello del teatro d'animazione e dei cantastorie, che attingevano spesso a tematiche religiose, e soprattutto il teatro religioso. *Rezā Shāh* relegò le sacre rappresentazioni tra le vecchie cose da eliminare perché non vi fossero ostacoli di alcun tipo nella creazione di uno stato moderno da lui perseguito in tutti i modi. Sotto il suo regno anche le cerimonie del mese di *muḥarram* furono oggetto di restrizioni severe fino all'interdizione della *Ta'ziye* che si spostò così dalle città alle campagne.

Adeguate al nuovo stile che il paese fu costretto ad assumere, nacquero compagnie e luoghi di spettacolo: la Commedia dell'Iran, fondata da 'Alī Nasr, rappresentava soprattutto spettacoli leggeri o moralisti. La censura relega il teatro agli spettacoli comici, musicali o storici. Sadeq Hedayat, meglio conosciuto come scrittore di novelle e romanzi, si avvicinò anche al teatro (citiamo, del 1930, *Parvin Dokhtare Sasan*, "Parvin, figlia di Sasan") ma le sue opere estremamente ultra-nazionaliste non ebbero lo stesso successo.

Dopo l'abdicazione a cui *Rezā Shāh* fu costretto da parte degli stessi che l'avevano messo al potere (ovvero inglesi e sovietici preoccupati per le sue simpatie filo-tedesche)

a favore del figlio Mohammad, gli anni che seguirono, dal 1941 al 1953 furono per la Persia un periodo di lotta politica tra le varie potenze straniere che ambivano a proteggerla e fra i numerosi partiti politici interni. Gli Stati Uniti andarono via via a sostituirsi ai russi e agli inglesi e si imposero come principale protettore del regime persiano postbellico. La relativa fase di libertà d'espressione che ne seguì fece rinascere il teatro socio-politico. Le compagnie professionali Ferdwosi, Sa'di, Nasr, Barbād, presentano un ricco repertorio di teatro originale o adattato.

Nel 1947, per ragioni tutt'ora sconosciute, il Takyeh Dowlat, il più grande anfiteatro di tutta la storia dell'Iran, fu totalmente distrutto dal comune di Teheran.

Nello stesso anno, Abd al-Hoseyn Nushin (1901-1971), diplomato al Conservatorio di Tolosa e ardente attivista del partito comunista Tudeh, riunisce un gruppo di attori professionisti attorno ad un progetto di traduzione e messa in scena di drammi occidentali come *Topaze* di Marcel Pagnol, *L'Oiseau bleu* di Maeterlinck, *Volpone, or the fox* di Ben Jonson. I primi successi riscontrati persuasero un ricco mercante ad investire nel teatro Ferdwosi dove vi si adattarono anche opere di Cechov, Romain Rolland, Bernard Shaw, Gogol e Gorkij, dirette principalmente da Nushin. Il teatro Ferdwosi e il lavoro di traduzione di questi drammi portano alla scoperta di un teatro occidentale che alla fine del XIX secolo, con lavori come *Casa di bambola* di Ibsen, i testi di Shaw e di Hauptmann e le riduzioni teatrali di Dickens, dava vita a un nuovo teatro occidentale, capace di parlare al presente. Nel 1948, dopo l'arresto di Nushin e altri attivisti del partito Tudeh, in seguito all'attentato contro lo *Shāh*, alcuni amici e colleghi ripresero in mano la fiaccola da lui lasciata e aprirono nel 1951 il Teatro Sa'di che presentò a sua volta opere straniere ottenendo ancora una volta grande successo. Ma nel 1953, a seguito del colpo di stato, il teatro fu bruciato e distrutto e molti dei suoi attori incarcerati.

La fase di semi-libertà, che si era aperta nel '41, era decisamente aumentata nel 1950 sotto il primo Ministro Mossadeq e durante la lotta per la nazionalizzazione del petrolio²⁵: furono anni di grande libertà politica e di stampa ma la caduta del governo di Mossadeq nel 1953, depresso da un colpo di stato ordito dagli Stati Uniti, vide Mohammad Rezā *Shāh* riprendere le redini del potere instaurando una censura senza precedenti, applicata non solo dal Dipartimento generale della propaganda e della pubblicazione (il futuro Ministero dell'informazione) ma anche dalla polizia segreta del re, la temuta SAVAK. I teatri vennero chiusi, gli artisti dispersi, arrestati o costretti all'esilio.

Nel 1955 L'Iran aderì al patto di Baghdad e stipulò con gli Stati Uniti un accordo bilaterale di cooperazione militare ed economica. Nel 1961, lo *Shāh* avviò un progetto di riforme conosciuto come Rivoluzione Bianca²⁶ che avrebbe dovuto migliorare le

25 Sul finire degli anni '50 la Persia lottò per ottenere il controllo dell'Anglo-Iranian Oil Company, fondata nel 1909. Nel 1951 Muhammad Mossadeq, capo del Fronte Nazionale, appoggiato da una coalizione di proprietari terrieri, capi tribali, mercanti e *'ulamā*, fece approvare in parlamento una legge per nazionalizzare la compagnia petrolifera. Ne scaturì un'accanita lotta nel corso della quale gli Stati Uniti si rifiutarono di appoggiare l'Iran, le potenze europee boicottarono il petrolio persiano facendone crollare l'economia e la coalizione di Mossadeq si sfaldò. Nella lotta che ne seguì la CIA aiutò l'esercito e lo *Shāh* a riprendere il potere esautorando Mossadeq.

26 In Persia la proprietà della terra era fortemente concentrata nelle mani di un esiguo numero di

condizioni di vita delle popolazioni rurali ma che si rivelò disastroso. Contemporaneamente avviò un programma di opere pubbliche: costruzione di scuole, strade, ferrovie, ospedali che però rimasero spesso inattivi per mancanza di personale, mentre i villaggi continuavano ad essere spesso privi di rete elettrica ed idrica. Questi programmi di rinnovamento, che riguardarono anche la condizione femminile, suscitarono i timori e l'ostilità degli *'ulamā*, dei mercanti, degli artigiani ma anche degli intellettuali (continuamente sotto censura) che si opponevano al potere dello *Shāh*, alla sua dipendenza dagli stranieri e a queste politiche che avevano finito per impoverire ancor più i contadini e le classi medio-basse, ma soprattutto si combatteva la natura fortemente autoritaria del regime. Tra i *leader* religiosi più aggressivi nei confronti del potere si distinse Ruhollah Khomeini, un *mujtahid*²⁷ che si era conquistato un certo ruolo e fama a Qom, dove le sue classi erano tra le più frequentate. La polemica tra *'ulamā* e governo esplose nel 1963, in seguito al referendum sulla legge agraria dello stesso anno, che portò a violente proteste in cui Khomeini fu in prima fila con i suoi attacchi antigovernativi. Arrestato, verrà poi rilasciato e costretto all'esilio in Turchia che lascerà per poi spostarsi a Najaf in Iraq nel 1965.

Sulla scia del suo programma di modernizzazione, nel 1959 lo *Shāh* tenta di organizzare una cultura di stato. Il teatro rinasce così sotto tre forme ufficiali: l'Istituto Nazionale del Teatro, l'Università e il Conservatorio e più tardi, nel 1969, venne fondato a Teheran un teatro laboratorio, *Kargāh-e namāyesh*, di cui Bijan Saffari fu direttore artistico. Gli autori iraniani, non potendo fare altro, si focalizzeranno sugli aspetti teorici, artistici e tecnici del teatro: ciò permise una scoperta e uno studio più approfondito e sistematico del teatro occidentale che fino ad allora era di fatto mancato. All'inizio degli anni '60, l'Istituto nazionale del teatro fu inaugurato e riunì lo studio di tutte le arti sceniche come scenografia, recitazione, regia, drammaturgia, trucco, luci, teatro delle marionette, tutto sotto la direzione di professori stranieri o iraniani che avevano studiato all'estero, in Inghilterra, Germania o in America e in Francia. Una sezione di arte drammatica fu creata alla Facoltà delle Arti dell'Università di Teheran. La televisione nazionale richiede e diffonde opere teatrali mentre la traduzione di opere straniere continua a ritmo sostenuto: ci si interessa ai classici greci come Sofocle, passando poi a Shakespeare o ai romantici Goethe e Schiller. L'evento più importante di questi anni fu la creazione del Festival delle arti di Shiraz (1967-1977), di cui Farrokh Gaffari fu il direttore, che ospitò spettacoli indiani, giapponesi, produzioni provenienti dall'Europa occidentale e orientale, dall'Africa, dagli Stati Uniti e dall'America Latina. Un festival che sostenne con determinazione le arti sceniche iraniane in tutte le sue forme,

famiglie, per lo più assenteiste. Fra i contadini, raramente proprietari della terra, abbondavano mezzadri e braccianti. Con questa riforma fu imposto per legge ai proprietari di vendere la terra eccedente un certo limite ai piccoli proprietari e ai fittavoli, ma, a causa di una diffusa elusione delle norme, non si riuscì a distribuire una quantità di terra pari a quella ufficialmente stabilita. Per di più i nuovi proprietari mancavano del capitale, della tecnologia, delle organizzazioni cooperative e dei servizi pubblici necessari a sostenere e accrescere la produttività. I braccianti senza terra, privi delle risorse occorrenti per coltivare o per pagare la terra, non ottennero nulla e, avendo perso le precedenti occupazioni, si trovarono costretti a emigrare nelle città. Le redistribuzioni successive furono anche più conservatrici. Pur avvantaggiando i contadini in fatto di proprietà e di conduzione, le riforme non davano loro neppure una quantità di terra sufficiente a sopravvivere. In sostanza, lo stato favoriva un'agricoltura ad alta intensità di capitale in un paese con una quantità eccedente di manodopera.

27 Colui che è in grado di praticare *ijthad* (l'esercizio della ragione necessario per giungere a un giudizio in materia di religione e diritto).

riuscendo a giustapporre a espressioni asiatiche e africane fino ad allora isolate, oltre che agli slanci contemporanei dell'avanguardia: una direzione artistica audacissima, capace di realizzare una dialettica tra i valori della permanenza e quelli del cambiamento, tra l'eterno e il nuovo, originando un'impresa monumentale e storicamente senza precedenti.

Fu in questa occasione che il regista Parviz Sayyed, insieme a Khojasteh Kia, presentò uno spettacolo intitolato *Ta'ziye Horror*: per la prima volta dopo il 1933, anno in cui Reza *Shāh* interdisse la rappresentazione di *Ta'ziye*, questa forma di dramma religioso venne nuovamente messa in scena davanti ad un grande pubblico, in uno spazio ufficiale che non fosse quello limitato delle campagne alle quali era stato relegato.

Il Festival di Shiraz, realizzato tra le rovine dell'antico palazzo di Dario a Persepolis, avrà grande rilevanza per il teatro iraniano che da un lato riscoprirà ancora meglio le sue tradizioni di teatro tradizionale, potendole confrontare con le grandi tradizioni teatrali di cui i paesi asiatici e africani sono ricchi, dall'altro avrà occasione di uno sguardo diretto sulla modernità, tra le avanguardie occidentali, avendo a sua volta occasione di far conoscere i propri moderni percorsi teatrali. Tra i grandi registi teatrali invitati a questo festival ricordiamo Grotowski, Peter Brook, Kantor e Bob Wilson. Il Festival di Shiraz permise all'Iran di scoprire la vera palingenesi che il teatro occidentale aveva attuato nel corso del XIX secolo, attribuibile soprattutto a quei grandi registi pedagoghi, secondo la felice formula di Fabrizio Cruciani, che da Stanislavskij a Mejerchol'd, da Craig a Brecht, da Copeau ad Artaud fino a Eugenio Barba misero al centro del loro lavoro la questione dell'efficacia, di un teatro che tornasse ad essere un mezzo e un luogo di azione reale dell'attore sullo spettatore, facendo del teatro un campo di indagine conoscitiva e di ricerca spirituale. Il festival fu anche uno spazio inatteso di confronto internazionale, in piena guerra fredda, che permise ad artisti, compresi quelli europei, di esprimersi a differenza della censura che avrebbero subito nel proprio paese. Allo stesso tempo permise agli artisti iraniani di realizzare delle opere che diversamente sarebbero rimaste sconosciute.

Nonostante lo splendore e la magnificenza del Festival delle arti di Shiraz, che ha inizio proprio nell'anno dei famosi festeggiamenti per i 2.500 anni dell'Impero persiano, voluti da Mohammad *Shāh* per attirare l'attenzione del mondo sull'Iran, la repressione arbitraria e inumana dello *Shāh* proseguiva ferocemente e il governo non era certo in grado di tollerare critiche esplicite o sottili al regime: moltissimi lavori dunque venivano prontamente censurati. Così i drammaturghi, non potendo scrivere liberamente, si rifugiarono in un simbolismo enigmatico e in sperimentazioni avanguardistiche. “Una ricerca profonda, forte e importante sui fossili della 25° era geologica”, scritto da Abbas Nalbandian e messo in scena da Arby Ovanessian nel 1968, è un buon esempio di dramma indecifrabile tanto è pieno di metafore, allusioni e astuzie linguistiche. Presentato al Festival delle arti di Shiraz, allude alle varie tradizioni persiane ma risulta profondamente complesso e a tratti indecifrabile. Anche le opere di drammaturghi più popolari come Gowhar Morād (il cui vero nome è Gholām Hoseyn Sā'edi) si aprono al teatro dell'assurdo. *Mah-e 'Asal* (“Luna di miele”, 1976), è una metafora sulla condizione del paese che si presenta come uno stato poliziesco, dove una giovane coppia è costretta da un ente governativo ad accettare come ospite permanente nel suo appartamento una vecchia donna bizzarra. In poco tempo rapporto personale dei due è sotto il controllo assoluto della donna e dell'agenzia che rappresenta. In un gioco ritmico

di battute piene di parole insensate e azioni arbitrarie, la donna prende il controllo delle loro vite facendogli un vero e proprio lavaggio del cervello. Gowhar Morād è ritenuto però soprattutto un autore realista, molti suoi drammi non sono legati al teatro dell'assurdo ma anzi radicati nell'ambiente rurale e urbano e affrontano temi di attualità. Lo stesso spirito impregna l'opera di Behrām Beyzā'i. *Sandūq chahar* ("Le quattro scatole", 1967) è uno studio su come una società fabbrichi i propri stessi dittatori. Quattro personaggi, designati ognuno da un colore, simboleggiano i diversi componenti della società iraniana: il giallo per gli intellettuali, il verde per il clero, il rosso per i mercanti, il nero per gli operai. Al fine di preservare i loro rispettivi interessi, davanti a una minaccia esteriore mal identificata, ognuno contribuisce a costruire uno spaventapasseri come guardiano della propria classe. Ben presto però questo spaventapasseri prende vita, li mette gli uni contro gli altri, li maltratta, li terrorizza fino a forzarli a costruire quattro scatole dentro alle quali saranno confinati a causa dei loro vizi e delle paure che provano più verso loro stessi che verso lo spaventapasseri.

Beyzā'i nasce a Teheran nel 1938 ed è tutt'ora in vita. Prolifico drammaturgo e regista sia teatrale che cinematografico, ha scritto più di una cinquantina di drammaturgie e diretto una decina di lungometraggi e si è dedicato inoltre allo studio dell'arte teatrale del suo paese e alla sua vasta letteratura epica, in particolare al *Libro dei Re* (*Shāhnāme*), alla *Ta'ziye* e alle forme di teatro tradizionale, uno studio sfociato in varie pubblicazioni sull'arte orientale e sul teatro iraniano ma soprattutto nella sua grande opera *Namayesh dar Iran* ("Spettacolo in Iran"), ancora oggi il testo fondamentale di storia del teatro iraniano.

Beyzā'i nelle sue commedie riesce a presentare idee filosofiche universali in termini completamente drammatici, il suo è un linguaggio poetico ma anche formale e colloquiale ed è proprio questo linguaggio più immediato che restituisce grande ritmo nei suoi lavori e lo avvicina per primo alle forme di teatro tradizionale iraniano. Nella "Novella della luna nascosta" (1963) infatti gli attori recitarono dei ruoli di marionette tradizionali messi in scena dal creatore (Dio). Ma è anche un autore teatrale capace di spaziare dalla messa in scena di legende persiane come "Akbar il campione muore" del 1965, al teatro sociale come "Le quattro scatole" sopra citato. Beyzā'i fu anche professore al dipartimento di arti drammatiche dell'Università di Teheran da cui verrà espulso nel 1982 per la sua critica implicita al nuovo regime teocratico. La sua è una vita totalmente dedicata al teatro che attraversa una buona fetta di storia persiana. Nonostante la sua popolarità Beyzā'i non è mai riuscito ad ottenere il sostegno dell'attuale governo che ha spesso censurato i suoi lavori, tuttavia non ha mai lasciato il suo paese, l'Iran.

Dopo Beyzā'i sarà l'attore, regista e scrittore, sia di cinema che di teatro, Ali Nassirian, ad attingere ampiamente al bagaglio di teatro popolare iraniano mettendo in scena, nel 1978, un riadattamento in chiave moderna di *takht-howzi* in cui si rifà tematicamente sia a rielaborazioni di racconti popolari come *Bolbol-e sargashta* ("L'usignolo vagante"), sia a temi sociali contemporanei, in particolare lo scontro tra modi tradizionali e nuovi stili di vita. Tematica molto interessante se si pensa che viene affrontata proprio in un connubio tra tradizione e innovazione delle tecniche teatrali.

Bijan Mofid si appoggia ugualmente su novelle popolari che rielabora in stile poetico: *Shahr-e qesse* ("La città delle novelle", 1969), forse uno dei drammi iraniani più celebri,

è una parabola delle realtà socio-politiche contemporanee sotto la forma di una commedia musicale. Akbar Rādi situa i suoi drammi nella provincia natale di Guilan ed entrando nei dettagli della vita della gente semplice, disegna i suoi quadri minuziosamente ricostruiti. Questo naturalismo è rinforzato dall'uso dei dialetti del nord dell'Iran. In *Oful* ("Discesa Libera", 1964), acclamato dalla critica, dove un giovane ingegnere cerca di introdurre dei cambiamenti nella proprietà di suo padre, ricco e retrogrado, l'autore si concentra sul conflitto tra generazioni. In *Sayadan* ("Il pescatore", 1969), un gruppo di pescatori si rivolta invano verso una grande peschiera industriale. Con *Marg dar paiz* ("La morte in autunno", 1970) si rammarica della disintegrazione dei vecchi modelli di vita e di funzionamento sociale ed economico attraverso la storia di un contadino e di suo figlio. Il secondo lascia la campagna per paura di essere arruolato nell'esercito, il primo resta solo e le sue speranze di andarsene sono compromesse dalla morte del suo unico cavallo.

Un altro scrittore realista è Esmā'il Khalaj che si interessa al sottoproletariato urbano e agli emarginati di ogni tipo: prostitute, drogati, balordi. "La tana" (1971) è ambientato in una sala da tè nel famigerato quartiere a luci rosse di Teheran, protagonista un piccolo delinquente, Hosayn che si innamora di una prostituta, Zari, e progetta di sposarla prima di scoprire che lei lo tradisce con uno dei suoi migliori amici. Questi drammi sono improntati su una disperazione straziante in una sorda atmosfera poetica.

L'alleggerimento della censura durante l'ultima decade prima della Rivoluzione islamica permise un'espressione più diretta dei mali della società anche attraverso battute salaci contro il potere in carica. *Qanun* ("La legge", 1977) di Mahmud Rahbar mette in scena un senatore imprigionato dopo anni di buon servizio verso il regime e di cui la parola svela le pratiche dubbie dell'apparato statale. Altro esempio è *Padegan dar shamgah* ("La caserma di sera", 1977), di Faramarz Talebi, che racconta come in un piccolo villaggio dei militari compiano un lavaggio del cervello ai giovani abitanti che si trasformano in assassini verso ogni tipo di manifestante.

Mentre Khomeini è in esilio, un gruppo di *'ulamā* diffonde le sue tesi, *velayat-e faqih*, ovvero il governo del giureconsulto che, brevemente, sostiene che l'unica forma legittima di governo è un governo islamico diretto dai giureconsulti. Ali Shariati è tra quella schiera di intellettuali scontenti che si sforzerà di trovare nelle proprie teorie la compatibilità tra Islam e modernizzazione, sostenendo il ruolo attivo dello sciismo nella crescita del paese; più di tutti vedrà i suoi insegnamenti radicarsi nei giovani iraniani degli anni '70 che cominciano a vedere lo sciismo come un'arma rivoluzionaria per attuare il cambiamento. Queste tesi religiose divennero la base di un movimento di massa che si opponeva allo *Shāh*. Per reazione, nel corso degli anni '70, il regime Pahlavi divenne ancora più oppressivo: intimidazioni, torture, assassini dei potenziali nemici divennero all'ordine del giorno. Ciò non poté che far aumentare ancor più l'odio verso la dittatura da parte di un popolo stremato dalla cattiva gestione economica del paese, che aveva portato ad un'inflazione altissima che gravava su mercanti, artigiani e operai oltre che su tutte quelle masse di contadini distrutti ancor più dopo la riforma agraria e che si stavano spostando in massa verso la città. Nel frattempo Khomeini si era spostato da Najaf a Parigi, città dalla quale fu molto più facile tenere quotidianamente contatti con l'Iran, mandare i suoi messaggi e direttive nonché ricevere una grande esposizione mediatica tramite le centinaia di reti televisive, radio, testate giornalistiche

che corsero a Parigi per intervistare colui che è ormai dichiarato come l'esponente principale del movimento contro la monarchia iraniana.

È in queste condizioni politiche, economiche e sociali profondamente perturbate che si accese la scintilla della rivoluzione: nel corso di una dimostrazione di studenti di Qom contro un assassinio attribuito alla SAVAK la polizia aprì il fuoco e uccise dei dimostranti, provocando così un'altra manifestazione indetta in segno di lutto. Le proteste si ripeterono ogni quaranta giorni e crebbero di intensità fino al mese di *Muharram* (autunno del 1978) quando milioni di persone dimostrarono contro il regime. Lo *Shāh* fuggì, la monarchia venne abolita e fu costituito un governo islamico sull'autorità carismatica dell'*ayatollah* Khomeini.

Dopo l'instaurazione della Repubblica Islamica si possono distinguere tre fasi nella vita teatrale e culturale. La prima, brevissima, dal 1978 al 1981, in cui stampa, televisione, teatro godettero di una libertà totale.

Gli artisti sono indipendenti, la censura limitata, le *pièces* a sfondo sociale e politico sono molto ricercate e le sale si riempiono ad ogni rappresentazione. Sa'id Soltānpur si fa avvocato degli oppressi, utilizzando il teatro di *reportage* con "Abbas Aqā, operaio di Iran Nazionale", *pièce* recitata nelle strade e nelle palestre. Questo lavoro mette in scena le aspettative deluse di un operaio che si impegnò nella rivoluzione con l'aspettativa di una vita migliore ma i cui affari, e non solo, vanno di male in peggio. Milioni di persone assistettero alle rappresentazioni reclamando giustizia. Soltānpur, principalmente a causa delle sue attività vicine alla sinistra politica, fu giustiziato nella primavera del 1981. Molto presto il teatro, come il cinema, viene guardato con sospetto dal regime. Come vediamo dall'assassinio di Soltānpur, dal 1981 si entra nella seconda fase che dura fino al 1988. Con la guerra Iran-Iraq si instaura un regime militare che mette fine con la violenza a tutte le creazioni, al di fuori di quelle propagandistiche del nuovo regime. Musica, cultura, arte, abbigliamento, tutto finisce sotto l'occhio vigile del controllo islamico, assicurato da apposite squadre di volontari, i *basiji*, e di corpi di polizia appositamente istituiti. I programmi scolastici vengono modificati, le università chiuse in attesa di una riforma culturale incaricata di depurare anche la scienza e la tecnologia dalle influenze nefaste del pensiero laico occidentale. Centinaia di funzionari legati al regime dello *Shāh* vengono licenziati e allontanati mentre inizia un esodo massiccio di intellettuali, docenti, tecnocrati, ingegneri, medici, intellettuali e artisti. Tuttavia il nuovo governo utilizzò e sostenne il teatro come strumento di propaganda utile sponsorizzando decine di compagnie teatrali.

Un'opera di propaganda è "L'ultima tecnica" di Hamid Rezā A'zam (1986) che parla appunto dell'avvento della Repubblica islamica e della guerra con l'Iraq. L'eroe è un cantastorie tradizionale (*naqqal*) che recita delle storie tratte dal *Libro dei Re* nelle sale da tè e che ha acquisito un certo nome e un certo seguito. Un giorno, invece della storia di Rostam e Sohrab, racconta l'eroismo dei giovani reclutati iraniani. Poi decide di partire per il fronte anche lui insegnando ai suoi discepoli e al suo uditorio la sua "ultima tecnica".

Più direttamente topica è *Ahesta ba gol-e sorkh* ("Lentamente con la rosa") di Radi, prodotto nel 1988. Si tratta di uno studio psicologico e sociologico di una famiglia persiana in seno agli imminenti cambiamenti esterni ed interni alla società persiana.

A questi autori pro-regime si contrappone tutta una schiera di drammaturghi costretti all'esilio ma che continueranno a scrivere in maniera prolifica.

Il più famoso tra questi è Gowhar Morad (Sa'edi) che continua a scrivere in Francia fino alla sua morte nel 1985. La vita di questo autore, ma non solo la sua, può essere presa come esempio per capire come i percorsi artistici di artisti e letterati in Iran siano sempre stati ineluttabilmente intrecciati con le vicende socio-politiche che hanno attraversato il paese e per questo motivo ritengo opportuno presentarla brevemente.

Sa'edi nasce a Tabriz nel 1935. Nel 1941, quando l'Unione Sovietica invase Tabriz, lui e la sua famiglia fuggirono in un villaggio. È così che iniziò ad essere affascinato dalla cultura delle zone rurali dell'Iran. Nel 1949 entra a far parte dell'organizzazione giovanile del partito separatista fuorilegge, il Partito Democratico dell'Azerbaijan. Nel 1953, dopo l' Operazione Ajax in cui la CIA con un colpo di stato fece cadere il democraticamente eletto primo ministro Mohammad Mosaddeq, fu arrestato e imprigionato. Nonostante ciò proseguì sempre una carriera letteraria impegnata a livello sociale e politico. Scrisse ben 23 drammaturgie, diverse raccolte di novelle, delle monografie, alcune sceneggiature e un romanzo. In tutte queste opere il suo intento è quello di svelare l'ambiente e la società degli anni '60/'70. Nel 1968 Sa'edi e altri scrittori formarono il *Kanun-e Nevisandegan-e Iran* (Associazione Scrittori dell'Iran). Nel 1973 venne assunto come direttore di *Alefba*, una rivista letteraria trimestrale la cui pubblicazione fu poi vietata dal governo nel 1974: per la seconda volta Sa'edi venne arrestato e torturato per essere liberato un anno dopo. Dopo la fuga dello *Shāh* e la nascita della Repubblica Islamica, si unì al Fronte democratico nazionale ma in seguito all'esecuzione del suo amico, il drammaturgo Sayid Soltanpour, fuggì in Francia via Pakistan. A Parigi, fonda l'Associazione degli scrittori iraniani in esilio e ristabilisce la rivista *Alefba*. Tra i suoi lavori più interessanti ricordiamo: *Pardearan-e ayne afruz* (“Il cantore audace di specchi”) e *Otello dar sarzamin-e 'ajayeb* (“Otello nel paese delle meraviglie”), messi in scena nel 1986. Il primo lavoro è un pamphlet antimilitarista in cui Sa'edi farà uso della tradizione dei *naqqal*, in particolare del genere *parde-dari*, che prevedeva l'utilizzo di grandi tele dove venivano raffigurate scene della guerra Iran-Iraq per accompagnare le narrazioni dei *naqqal*. Sa'edi utilizza perfettamente un genere teatrale popolare, nato in seguito all'islamizzazione del paese, ma con fini diametralmente opposti. Sei i *parde-bāzī* venivano usati per promuovere e esaltare la *pietas* religiosa e fanatica, in questa commedia, principalmente satirica, viene proprio denunciata l'inutilità della guerra e delle sue motivazioni. “Otello nel paese delle meraviglie” è invece una satira pungente che prende di mira proprio il sostegno dichiarato dalla Repubblica islamica per le arti. Questo lavoro è una farsa divertentissima su come verrebbe messo in scena l'Otello shakespeariano nell'attuale governo islamico. Sotto sorveglianza di una guardia rivoluzionaria armata, il regista e gli attori sono costretti a trasformare il personaggio di Otello in un “fratello”, ovvero un combattente rivoluzionario, difensore degli oppressi e quello di Iago in un pericoloso controrivoluzionario; ogni gesto d'affetto tra Desdemona e Otello è proibito e Shakespeare è presentato come un mussulmano dei tempi pre-islamici! Purtroppo il tormento dell'esilio portò Sa'edi ad una profonda depressione e nel 1985, dopo anni di alcolismo, si spense a Parigi dove fu sepolto a Père Lachaise vicino alla tomba di Sadeq Hedayat.

Altra figura ben nota nel teatro persiano in esilio è Parviz Sayyād, produttore di diversi film e di spettacoli teatrali, che si stabilì negli Stati Uniti. *Mohakama-ye sinema Recs* (“Il processo del cinema Rex”) si rifà a un incendio che fece 400 morti in un cinema ad Abadan nel 1977: alcuni responsabili del regime dello *Shāh* sono accusati del crimine dal nuovo governo, ma la procedura getta il dubbio sul rispetto della giustizia sotto la Repubblica Islamica. *Khar* (“L'asino”) denuncia il pensiero unico, conforme, imposto dal nuovo ordine: gli attori indossano maschere che rappresentano questa conformità e diventano poco a poco, anche coloro che vorranno rifiutare quest'uniformità, asini, senza riuscire a prendere coscienza di questa metamorfosi.

Mohsen Yalfāni si interessa soprattutto di psicologia e delle contraddizioni interiori dei suoi personaggi, tutti appartenenti alla classe media oppure giovani rivoluzionari. In *Molaqat* (“La visita”, 1990), una giovane donna va a visitare suo marito in prigione e il loro bell'amore di facciata si rivela meno importante che la causa. In *Bonbast* (“Vicolo cieco”, 1990), un anziano rivoluzionario cerca di fare una vita normale ma realizza che sarà perseguito tutta la vita dalle allucinazioni e dai sensi di colpa.

Con la fine della guerra e l'avvio di un clima politico-culturale relativamente più favorevole alle arti e alla stampa inizia la terza fase, ovvero quella della ricostruzione di un paese provato e distrutto. Negli anni '90 il teatro moderno riparte timidamente in Iran, sotto il giogo della censura politica e religiosa. Dopo il 1997, anno dell'elezione del riformista Mohammad Khatami che inaugurò un periodo di apertura e di riforme, che saranno fortemente ostacolate, cinque sale regolari si sono aperte a Teheran: il Teatro della Città, la Sala dell'unità, la Sala Mowlavi, Tālār-e Sanglaj, l'Ente del teatro, dove si mostrano *pièces* iraniane soprattutto religiose e drammi stranieri che trattano temi d'amore, del ruolo della donna, del matrimonio, dei bambini. Nonostante il teatro dimori sotto la tutela dello stato certi autori tendono a volte verso un teatro sociale. Dalla fine degli anni '90, una profusione di compagnie teatrali ha visto la luce, la quantità di spettacoli allestiti non ha smesso di crescere e il numero di luoghi di rappresentazione si è moltiplicato, senza parlare dei laboratori di teatro che abbondano e delle classi d'arte drammatica che attirano sempre più studenti. Dal 1982 il ministero della cultura iraniana sostiene il Festival di Fajr (“alba”), la cui prima edizione, specializzata soprattutto in cinema, fu sotto la direzione artistica di Reza Saberi. Il 1978 fu l'anno dell'ultima edizione del Festival di Shiraz, giudicato illecito e antirivoluzionario dalla Repubblica Islamica, che interdì anche l'accesso pubblico agli archivi e all'insieme di documenti associati al Festival e conservati dalla Radio Televisione Nazionale Iraniana. Tuttavia, col Festival di Fajr, la Repubblica Islamica tentò di riavviare quella dialettica artistica tra tradizione e innovazione, tra regionale e internazionale, che fu alla base del Festival di Shiraz. Oggi il Festival di teatro di Fajr è la più importante manifestazione teatrale in Iran. Proponendo una selezione di spettacoli scelti tra le produzioni di tutti i paesi, costituisce uno spazio di esposizione della creazione teatrale nazionale. Il Festival si suddivide in diverse sezioni, variando da un'edizione all'altra, di cui la sola costante è la volontà di riflettere la programmazione teatrale dell'annata trascorsa e accennare l'orizzonte scenico di quella successiva. Da una decina di anni, il Festival accoglie compagnie straniere nel quadro della sua sezione internazionale. Oltre al fatto che ciò segna uno dei momenti forti della scena artistica

iraniana e l'occasione di valutare annualmente lo stato del teatro in Iran.

Appena uscito dal suo letargo, il teatro iraniano si espone a tutta una serie di imperativi nati con la Repubblica Islamica. Gli artisti iraniani hanno dovuto imparare a comporre con delle norme tacite e delle regole esplicite nuove: attenzione nel rappresentare delle situazioni giudicate immorali o che possano diffondere delle ideologie contrarie ai valori della società islamica a cui si aggiunge il necessario rispetto sulla scena dei principi elementari della vita pubblica, come indossare l'*hejab*²⁸ o l'assenza di contatto fisico tra uomo e donna. Tutto questo non ha bloccato l'energia dell'attività teatrale. Le condizioni imposte all'arte scenica esigevano un grande sforzo d'adattamento e una certa inventiva da parte degli autori e registi portando alla nascita di un teatro inedito. La rinascita del teatro iraniano è dovuta ai drammaturghi che si sono consacrati e si consacrano tutt'ora a un vero sforzo di rinnovamento del repertorio drammatico. Le loro ricerche si applicano in effetti a esplorare dei generi originali e a creare dei modi espressivi che siano propri del teatro iraniano contemporaneo. Alcuni scelgono per esempio di esprimersi in un simbolismo molto puro, altri preferiscono sondare la possibilità di un naturalismo letterario. Altri ancora uniscono la dimensione simbolica a quella reale, come il giovane autore-regista Amir Rezā Kuhestāni, di cui la scrittura non cessa di associare contesti familiari e circostanze ordinarie o concrete a un'infinita profondità poetica. “Io sentirò sempre il mare” annuncia Imour, il protagonista della sua *pièce Dar mian-e abrha* (“Tra le nuvole”). Imour è nato sulla riva dove suo padre è scappato dal naufragio che gli ha portato via tutta la famiglia. Di questo passato disastroso a lui resta perenne come suono nelle orecchie il rumore dell'acqua che non lo lascia mai. Questo mare che simboleggia a volte la perdita dei sensi e altre la speranza di un domani, continua a essere osservato dal protagonista senza sosta, e non per vederne la vacuità o contemplare in lui la sua solitudine, ma per valutare il lasso di tempo che trascorre tra un'onda e l'altra: questi preziosi istanti, studiati e calcolati minuziosamente, gli permetteranno di lanciare la sua barca in direzione dell'esilio. Simbolismo e realismo si intrecciano sotto la penna di artisti come Kuhestāni.

Anche l'apparizione recente di nuove tematiche costituisce un elemento rigenerante: tematiche di attualità come le aspirazioni dei giovani, i tormenti quotidiani o la congiuntura sociale, sono tutti temi affrontati. Per la messa in scena dei suoi drammi, il teatro si divide tra la realtà e la finzione, facendo da eco alla società iraniana, creando un rapporto di prossimità tra finzione scenica e vissuto degli spettatori, esprimendosi attraverso una trasversalità interdisciplinare.

La rivitalizzazione del teatro iraniano si è ugualmente nutrita del talento dei registi. La loro creatività ha contribuito, attraverso la strada di una nuova semiologia, all'elaborazione di modi espressivi singolari, capaci di evocare delle idee e dei significati senza passare per l'articolazione delle parole. Della tradizione teatrale della *Ta'ziye*, questi registi hanno cercato di trarre in maniera nuova una sorta di scienza dei colori²⁹. E alcuni tra loro privilegiano per esempio scenografie e costumi monocromi,

28 Codice vestiario delle donne musulmane che prevede abiti che non rivelino le forme del corpo e la copertura del capo.

29 Nella messa in scena delle *Ta'ziye*, la scelta dei colori seguiva un codice e un simbolismo specifico. I personaggi della schiera di Ḥossein si vestivano quasi sempre di verde oppure in bianco o nero, mentre quelli del campo avversario usavano spesso il rosso o comunque colori molto vivi. L'attore che interpretava Shemr, l'assassino violento e crudele di Ḥossein, vestiva di rosso dalla testa ai piedi. Anche il

appunto per sottolineare l'importanza e il rilievo che il colore può dare agli oggetti. “Nozze di Sangue” di Ali Rafii, “Sogno di una notte d'estate” di Hassan Madjoooni o, molto recentemente, *Yerma* di Rezā Gorān ricorrono a questo procedimento. Immaginiamo una scenografia esclusivamente composta dal bianco nella quale il regista mettesse un oggetto di scena rosso o nero. Una tale messa in scena indirizza il bianco al candore, un candore che fa da sfondo alla *pièce* e permette di fare oscillare la narrazione tra la passione, l'ardore, l'impulso, l'avversità o il dolore. I colori dunque vengono utilizzati come un linguaggio, come mezzo di espressione e comunicazione.

Nella codificazione del movimento e dello spazio scenico, i riferimenti alla *Ta'ziye* sono qui ancor più evidenti. I codici di messa in scena che suggeriscono per esempio l'allontanamento dei personaggi dallo spazio scenico può manifestarsi proprio con le convenzioni ereditate dalla *Ta'ziye*. In questi casi appunto, gli attori si accontentano di fare un giro del palco per rappresentare lunghi viaggi o traversate o il passaggio da una località all'altra; il continuo interscambio tra il ruolo di attore e musicista avviene sempre davanti al pubblico, superando semplicemente la linea di demarcazione che costituisce la scena. Di volta in volta, strumentisti o commedianti, gli interpreti investono liberamente il loro ruolo secondo una codificazione spaziale liberamente ispirata dalla tradizione. *I rusteghi* di Goldoni per la regia di Hamid Pourazari e *Hassan va ghoul rah-e barik-e posh-e kouh* di Afshin Hashemi, spettacoli presentati all'occasione del Festival di Fadjr, sono dei perfetti esempi di questo tipo di messa in scena.

Più registi hanno sperimentato pratiche di espressione corporale fino a creare un vero lessico di parole gestuali, a volte attraverso l'utilizzo di stoffe, veli, teli, che si trasformano tramite il corpo e i movimenti degli attori in più realtà sovrapponibili. Il lavoro di Mohsen Hosseini, *Mazraeh-ye min*, dona un'idea di cosa può essere questa parola del corpo. Sorta di quadro sulle problematiche umane, questo spettacolo conta pochissime repliche. Senza alcun bisogno di pronunciare parole, ogni gesto attoriale è eloquente, supplisce ogni altro bisogno e la comprensione è comunque totale.

Dal 1999 la Repubblica Islamica sostiene un grande festival di teatro dei burattini chiamato Mobārak, dall'omonimo personaggio protagonista sia nella commedia popolare che appunto nel teatro d'animazione. L'ultima edizione del festival dei burattini dell'Iran, Mobārak, si è tenuta a Teheran dal 30 giugno al 5 luglio 2013. Il Festival comprendeva diverse parti tra cui: sezione internazionale, teatro sul palcoscenico, teatro all'aperto, sezione bambini e adolescenti, mostra e workshop. Gruppi provenienti da Germania, Italia, Corea del Sud, India, Turchia ed Afghanistan hanno partecipato all'evento. Anche altre cinque città iraniane hanno tenuto workshop che hanno attratto tanti partecipanti.

“L'opera di Hafez”, di Behrouz Gharib Pour è stata presentata e accolta dagli spettatori e dagli artisti. Il dramma che racconta la storia della vita di Hafez, è il risultato di anni di ricerca del regista e del suo gruppo. La musica dell'opera è stata registrata in Bulgaria e ha diciassette cantanti principali.

Un altro spettacolo che è stato accolto dagli spettatori era "Il re luccicante, la serva impaziente, la suonata al chiaro di luna" di Rasoul Najafian. Questa rappresentazione è un'unione di *Takht howzi* e teatro dei burattini la cui tematica è attinta dal *Masnavi* o

personaggio del diavolo vestiva di rosso ma spesso, all'interno della scena si doveva camuffare da donna per nascondersi ma anche per far ridere gli spettatori.

“Poema Spirituale”, del poeta persiano Rūmī.

Alle nuove elezioni del 2005, scaduti i due mandati di Khatami, il governo passò nelle mani del conservatore laico Mahmoud Ahmadinejād (risultato contestato da più parti), la cui residenza fu caratterizzata da un irrigidimento delle libertà artistiche e non solo.

Ciò nonostante l'intensificazione dell'attività teatrale in Iran è confermata dalle cifre ufficiali. Dalle statistiche del Centro delle Arti Drammatiche si può constatare l'aumento delle compagnie teatrali e la quantità di spettacoli realizzati. A Teheran sono presenti più di quattrocento gallerie d'arte e il paese è attraversato da festival, biennali, competizioni artistiche. Questo perché registi e autori hanno saputo, con immaginazione e perseveranza, confrontarsi con nuovi imperativi ed esigenze che hanno rapidamente saputo accogliere e adattare nella maniera più efficace, con tutti i mezzi di cui disponevano, dando vita a un teatro originale, contemporaneo e tradizionale allo stesso tempo, capace di rappresentare la sua società, una società poliedrica e ricca di contrasti. È questo che il teatro contemporaneo è riuscito a fare: dare alito e respiro al bisogno di espressione del popolo iraniano. Perché il teatro è una via per tessere relazioni, per realizzare una vita indipendente da quella “imposta”, per continuare a sognare un futuro che a volte sembra impossibile, per portare profumo di libertà ma anche e soprattutto per continuare la propria rivolta. L'Iran e gli iraniani hanno dovuto subire tante invasioni, guerre, troppe ingerenze straniere, molteplici momenti storici complessi in cui si è tentato in varie maniere di strappare a questo paese le sue radici, ma che è riuscito sempre a impedire che ciò accadesse. L'Iran è riuscito ad accogliere tutto ciò che a lui è giunto senza perdere. Mai. In una delle civiltà più antiche della storia umana, sicuramente sono nati i primi teatri e i primi culti ad essi connessi. Le prime storie e cantastorie, che sono sbocciati in una letteratura raffinata e ricchissima. L'Islam ha apportato una forma teatrale unica nel suo genere, quella della *Ta'zye*, con un prolifico sviluppo di un teatro popolare ricco di simboli, maschere e codici tipicamente iraniani. L'apertura con l'Occidente dell'ultimo secolo ha permesso all'Iran un ulteriore sviluppo del proprio lavoro artistico, non solo in ambito teatrale, dando frutto a lavori originalissimi e a rivisitazioni del suo patrimonio culturale in una chiave nuova, quella del teatro occidentale appunto. Il teatro è una forma d'arte che ha bisogno di continui stimoli, di nuove forme per poter raccontare i bisogni dell'uomo che sono sempre gli stessi e sempre cambiano. La rivoluzione teatrale degli anni '60 in Europa e in America nasceva dallo stesso bisogno. Rivoluzione che cercò nuovi stimoli *in primis* proprio nel teatro asiatico. Perché il teatro non può fermarsi, deve trasformarsi, come si trasforma l'essere umano e le società di cui racconta. Una continua ricerca, voluta o imposta, è comunque necessaria e fonte vitale per questo genere artistico senza tempo. Un'evoluzione che non si è mai arrestata nonostante tutte le difficoltà e censure alla quale è stata sottoposta.

Riferimenti bibliografici

Peter J. Chelkowski, *Eternal performance: Ta'ziyeh and other shiite rituals*, London, Seagull Books, 2010

Ervand Abrahamian, *Storia dell'Iran. Dai primi del 900 a oggi*, Roma, Donzelli, 2009

Anna Vanzan, *Gli sciiti*, Bologna, Il Mulino, 2008

Francesco Castro, *Il modello islamico*, Torino, Giappichelli, 2007

Farian Sabahi, *Storia dell'Iran*, Milano, Mondadori, 2006

Peter J. Chelkowski, *From Karbala to New York: Ta'ziyeh on the move*, in "The Drama Review", vol. 49, n. 4, 2005

Angela Gregorini, *La dolorosa festa. Per un'interpretazione antropologica della Ta'z'ye persiana*, Firenze, CUSL, 2005

Carlo Saccone, *I percorsi dell'Islam. Dall'esilio di Ismaele alla rivolta dei nostri giorni*, Padova, EMP, 2003

Natalia Tornesello, *La letteratura persiana contemporanea tra Novazione e tradizione*, numero monografico di "Oriente Moderno", I, 2003

Mohammad Tavakoli Torghi, *Tadjadod-e boumi va bazandichi-ye tarikh*, Teheran, Nachr-e tarikh-e Iran, 2002

Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000

Peter J. Chelkowski, Hamid Dabashi, *Staging a revolution. The art of persuasion in the islamic republic of Iran*, New York, New York University Press, 1999

Ravandi Morteza, *Tarikh e edjtema'i ye Iran*, Teheran, Negah, 1999

Carlo Saccone, *Allora Ismaele s'allontanò nel deserto... I percorsi dell'Islam da Maometto ai nostri giorni*, Padova, EMP, 1999

Nasser Takmil Homayoun, *Tarikh e farhangi va edjtema'i ye Teheran*, Teheran, Daftar e pajouhecheha ye farhangi, 1999

Christophe Balay, *Littérature et individu en Iran*, in "Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien", 26/1998, [disponibile

online: URL: <http://cemoti.revues.org/26>]

Eugenio Barba, *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996

Kazem Motamed-Nejad, *Médias et pouvoir en Iran*, in “Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco- Iranien”, 20/1995, [disponibile online: <https://cemoti.revues.org/1667>]

Parviz Sayyad, Hamid Dabashi, *Theater of diaspora: two plays, the ass and the Rex cinema trial*, Michigan, Mazdâ, 1992

Gilles Anquetil, *Iran, la religion du spectacle*, in “Le Nouvel Observateur”, March 1991

Shmuel Moreh, *Live theatre and dramatic literature in the medieval arabic world*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1991

Fariba Adelkhah, *Le théâtre de Siyâvosh*, in “Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien”, 10/1990, [disponibile online: URL: <http://cemoti.revues.org/434>]

Ahmed Janiil, *Theatre and Islam*, in “The Dhaka University Studies”, Vol. 47, n. 2, december 1990

Faezeh Mardani, *Nima Yushij, fondatore della poesia persiana contemporanea*, in “Opinioni Baha'î”, n. 1, Aprile – Giugno 1990

Paul Vieille, Farhad Khosrokhavar, *Le discours populaire de la révolution iranienne*, Paris, Contemporanéité, 1990

Mohammad Ghanoonparvar, *Iranian drama: an anthology*, In *Transition: essays on culture and identity in middle eastern societies*, Michigan, Mazdâ, 1989

Sadegh Homayouni, *Taziyeh dar Iran*, Shiraz, Iran Navid Press, 1989

Gian Luca Mattioli, *Paladin Pelato e i suo doppio. Studio di un “trickster” persiano*, in *Majmu'e-ye Bahāriye*, Roma, Istituto Culturale della Repubblica Islamica d'Iran in Italia, 1989

Farrokh Gaffari, *Iranian secular theatre* in *McGraw-Hill encyclopedia of world drama*, 5 voll., New York, McGraw-Hill, 1984 , III vol., pp. 58-65.

Cristophe Balay, Michel Cuypers, *Aux sources de la nouvelle persane*, Paris, Recherche sur les civilisations, 1983

Franciszek Machalski, *La littérature de l'Iran contemporain*, 3 voll., Wrocław etc., Zakład narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej akademii nauk, 1965-1980

Zahra Eqbal, *Elegy in the Qajar period in Taziyeh, ritual and drama in Iran*, New York, New York University Press and Soroush Press, 1979, pp 193-209

Chikh Bouamrane, *Le problème de la liberté humaine dans la pensée musulmane*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1978

Jean Calmard, *L'Iran sous Nāserodin Shāh et les derniers Qadjars*, in “Le Monde iranien et l'Islam: sociétés et cultures” volume IV, 1977

Adolphe Clarence Scott, *The theatre in Asia*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1972

René Berthier, *Censure et liberté d'expression*, in “Recherche et débats”, n. 68, 1970

Ta' ziyeh, ritual and drama in Iran, edited by Peter J. Chelkowski, New York, New York University Press and Soroush Press, 1970

Angelo Michele Piemontese, *Storia della letteratura persiana. 2, L'età timuride, dai safavidi al Settecento, il periodo dei Qajar, l'età contemporanea*, Milano, Fabbri, 1970

Alessandro Bausani, *La letteratura persiana*, Firenze, Sansoni, Milano, Accademia, 1968

Louis Gardet, *L'Islam: religion et communauté*, Paris, Descée de Brouwer, 1967

Gianroberto Scarcia, *Malkom Khan (1833-1908) e la nascita del teatro moderno persiano*, in “Oriente Moderno”, 47, 1967, pp. 248-66.

Mirza Aqa Tabrizi, *Tre Commedie*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1967

H. Kamshad, *Modern persian prose literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966

Angelo Michele Piemontese, *La rappresentazione della taz'ye secondo Abdallah Mostaufi*, in “Annali dell'Istituto Orientale di Napoli”, nuova serie, volume 13, 1963

Medjid Rezvani, *Le théâtre et la danse en Iran*, Paris, Ed. d'Aujourd'hui, 1962

Ettore Rossi, Alessio Bombaci, *Elenco di drammi religiosi persiani*, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 1961

- Alessandro Bausani, *Persia religiosa*, Milano, Il Saggiatore, 1959
- Behram Beizai, *Namayesh dar Iran*, Teheran, Kavian, 1956
- Browne Edward Granville, *Tarikh e matbou'at va adabiyat e Iran dar dowran e machroutiyat*, Teheran, Kanoun e Ma'refat, 1956
- Ganati Atai, *Bonyad-e namayeh dar Iran*, Tehran, Ibn Sina Press, 1954
- Basil Nikitine, *Les thèmes sociaux dans la littérature persane moderne*, Roma, "Oriente Moderno", n. 34, 1954
- Jean Hytier, *La vie et la mort de la tragédie religieuse persane*, in "L'Islam et l'Occident, Cahier du sud", 1947
- Robert Henry De Generet, *Le martyre d' Ali Akbar. Drame persane*, Liège, Bibliothèque de la faculté de Philosophie et Lettres, 1946
- Edward Granville Browne, *A literary history of Persia*, vol IV, Cambridge, Cambridge University Press, 1930
- A. Thalasso, *Le Théâtre persane*, in "Revue Théâtrale", n° 37, juillet 1905
- Alexandre Chodzko, *Le Théâtre persane*, Paris, Ernest Leroux, 1878
- Comte de Gobineau, *Les religions et les philosophies dans l'Asie centrale*, Paris, Ernest Leroux, 1865
- William Ouseley, *Travels in various countries of the East, more particularly Persia*, 3 voll., London, ed. Rodwell and Martin, 1823
- William Franklin, *Observations made on a tour from Bengal to Persia, in the years 1786-7. With a short account of the remains of the celebrated palace of Persepolis; and other interesting events*, London, Cadell, 1790
- J. B. Tavernier, *Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier, Ecuyer, Baron d'Aubonne, en Turquie, en Perse, et aux Indes*, Paris, 1675.