



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
(ordinamento ex D.M. 270/2004) in  
Lingue e civiltà dell'Asia e dell'Africa mediterranea

Tesi di Laurea

*Otello nel paese delle meraviglie*

Gholām-Ḥoseyn Sā'edi

Il teatro dell'assurdo e la critica  
sociale

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Daniela Meneghini

**Correlatrice**

Ch.ma Prof.ssa Antonella Ghersetti

**Laureanda**

Stefania Lupieri

Matricola 782672

**Anno Accademico**

2020/2021

# INDICE

پیش گفتار	4
INTRODUZIONE	6
1 GHOLĀM-ḤOSEYN SĀ'EDI: VITA E OPERE	7
2 CENSURA ED ESILIO, LETTERATURA E POLITICA	19
2.1 L'Associazione scrittori dell'Iran	21
2.2 <i>Dah Shab</i> , Le dieci notti rivoluzionarie di Tehran	23
3 PROFILO STORICO DEL TEATRO IN IRAN	29
3.1 Spettacoli pre-islamici	30
3.2 Spettacoli dopo l'avvento dell'Islam	33
3.2.1 Il teatro popolare	33
3.2.2 Il teatro religioso: <i>ta'ziye</i>	38
3.2.3 Il teatro moderno	42
4 SHAKESPEARE IN ORIENTE	47
4.1 Traduzioni persiane di <i>Otello</i> dopo Nāser al-Mulk	51
4.2 Alcune traduzioni delle opere di Shakespeare in turco e in arabo	51
5 ALICE NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE	53
6 OTELLO NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE (TRADUZIONE)	56
7 ANALISI E CRITICA DEL TESTO	93
8 IL TEATRO DELL'ASSURDO E LA CRITICA SOCIALE	104
CONCLUSIONI	110
APPENDICE	114
<i>OTELLO NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE</i>	
Testo originale in lingua persiana	
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	159

## Note preliminari

In questa tesi per le parole in scrittura arabo-persiana è stato adottato il seguente sistema di trascrizione.<sup>1</sup>

<u>Forma</u>	<u>Trascrizione</u>
ا	ā, una qualsiasi vocale iniziale
ب	b
پ	p
ت	t
ث	s (ar.th)
ج	j
چ	c (č)
ح	ḥ
خ	x (ar.kh)
د	d
ذ	z̄ (ar.dh)
ر	r
ز	z
ژ	ž
س	s
ش	š (sh)
ص	ṣ
ض	ẓ
ط	ṭ
ظ	ẓ̄
ع	‘
غ	g (gh)
ف	f
ق	q
ک	k
گ	g
ل	l

---

<sup>1</sup> Cfr. D. Meneghini. P. Orsatti, *Corso di lingua persiana*, Hoepli, Milano, 2012, p.9.

م	m
ن	n
و	v (ar.w), u, ow
ه	h,-e
ی	y, i, ey

Tutte le parole arabe e persiane sono state traslitterate secondo il suddetto schema, eccetto quando sono state citate nelle fonti in lingua europea.

Per le date è stato adottato il seguente format: il materiale pubblicato originariamente in persiano contiene rispettivamente sia il calendario solare musulmano (*Hejri Šamsi*) in uso in Iran, sia l'equivalente in era cristiana.

## پیش گفتار

این پایان نامه شامل شرح حال و آثار غلام عسین ساعدی است. او در سال ۱۹۳۶ در تبریز به دنیا آمد و در سال ۱۹۸۵ در تبعید در پاریس درگذشت.

او یک نویسنده پرکار و مشغول، یک روانپزشک و یک نمایش‌نویس با نام مستعار گوهر مراد بود. ساعدی باعث شده است که تأثر به عنوان یک هنر و به عنوان وسیله ای برای بیان اجتماعی و سیاسی اهمیت زیادی پیدا کند.

او بیست و سه نمایش، چندین مجموعه داستان کوتاه، تک نگاری، فیلمنامه و رمان نوشت. در تمام این آثار هدف او توصیف محیط و جامعه است.

ساعدی فعالیت سیاسی خود را با حزب دموکراتیک آذربایجان که در سال ۱۹۴۶ تعطیل شد آغاز کرد. در سال ۱۹۴۷ علاقه ساعدی به نویسندگی افزایش یافت و اولین داستان کوتاه خود را در دو روزنامه فارسی زبان، فریاد و جوانان آذربایجان، منتشر کرد.

ساعدی همواره به فعالیت سیاسی خود ادامه داد و پس از کودتای ۱۹۵۳ برای چند روز بازداشت شد. اولین آثار او به عنوان نمایش نویس کلاته گل، بامها و زیر بامها هستند. اولین اثر مربوط به رژیم رضا شاه و اثر دوم بر اساس وقایع انقلاب مشروطه است.

دهه شصت شاید پر بارترین دهه ادبیات جدید فارسی باشد. این امر به کوشش جمعی از هنرمندانی که از آثار خود برای بیان واقعیت جامعه ایرانی استفاده کردند، حاصل شد. آنها را هنرمندان مشغول نامیدند.

ساعدی شاید از مهمترین و پرکارترین آنها بود. در همین زمان او، با زبان ساده و مطلوب، عزاداران بیل را نوشت که بر اساس آن فیلم گاو ساخته شده است.

ساعدی در سال ۱۹۶۵ چوب به دستهای ورزید را نوشت که برای اولین بار از عناصر غیرواقعی و مجازی استفاده می کند و بیشتر جنبه آموزشی دارد.

ساعدی در دهه هفتاد همچنان با نمایش نامه ماه عسل به مسائل سیاسی پرداخت. این نمایش نامه به دلیل طرح، تکنیک و مفهوم، بهترین نمایش نامه مجازی ساعدی است.

آخرین آثار ساعدی در تبعید بیانگر ناامیدی سیاسی از جمهوری اسلامی است. ساعدی از بنیانگذاران کانون نویسندگان ایران بود. این انجمنی از روشنفکران بود که با هدف مقابله با تلاش رژیم پهلوی برای تسلط بر حیات ادبی کشور ایجاد شد.

از ۱۰ تا ۱۹ اکتبر ۱۹۷۷ کانون به دعوت موسسه فرهنگی ایرانیان آلمان برای سلسله نشستها و شعرخونی برگزار شد. ساعدی با حضور خود در شب چهارم ماهیت شاعر واقعی را تعریف کرد. بنظر ساعدی شبه هنرمند کسی بود که علاقه و توجه به مشکلات اجتماعی نداشت.

این پایان نامه شامل تاریخچه نمایش در ایران نیز می باشد. نمایش ایرانی را می توان به سه دسته اساسی تقسیم کرد نمایش مردمی، نمایش مذهبی و نمایش مدرن.

نمایش مردمی شامل سه نوع است نمایش قصه گو، نمایش پویانمایی و کمدی یا تماشا یا مسخره. قصه گو را نقل می نامیدند و هنر او در روایت به نثر یا نظم یک واقعه حقیقی یا خیالی بود.

نمایش پویانمایی به عروسک بازی، شب بازی و خیال بازی تقسیم می شود.

طنز گونه نمایش تخت حوضی را به وجود خواهد آورد.

تخت حوضی طنز اجتماعی است که می توانیم آن را با *commedia dell'arte* مقایسه کنیم ، زیرا شامل شخصیت‌های مشخص ، طرح ساده ، موسیقی و رقص است.

تعزیه نمایشیست مذهبی برای بزرگ داشت وقایع مذهبی.

نمایش مدرن ایرانی در قرن نوزدهم از کشف نمایش و فرهنگ غرب و از تکامل بومی اشکال نمایش مردمی و مذهبی متولد شد.

متعاقبا پایان نامه چگونگی برخورد تأثر ایران را با آثار شکسپیر به طور خلاصه شرح می دهد.

پایان نامه حاوی ترجمه اتللو در سرزمین عجایب از فارسی به ایتالیایی است. این اثر طنزی است در مورد چگونگی صحنه سازی اتللو شکسپیر تحت تأثیر مقررات قانون سیاسی است. اتللو برادر یا مبارزی انقلابی می شود که از مظلومین دفاع می کند، و یاگو یک ضد انقلاب خطرناک.

پایان نامه شامل تحلیل فرمی و محتوایی متن است.

این پایان نامه توضیح می دهد که چگونه می توان عنوان را به دو بخش تقسیم کرد : اتللو و در سرزمین عجایب. قسمت اول عنوان، اتللو شکسپیر را به یاد می آورد. اما چه کسی پشت این اتللو پنهان است. شاید ساعدی؟ اتللو در اثر شکسپیر غریب است، هم‌طور که ساعدی وقتی این اثر را در تبعید در پاریس می نوشت غریب است.

ساعدی در خارج از کشورش احساس بیگانگی می کند. او همچنین از یادگیری زبان فرانسه خودداری می کند.

قسمت دوم عنوان، رمان آلیس در سرزمین عجایب نوشته چارلز لوتویچ را به یاد می آورد. آیا این سرزمین عجایب ایران است؟ کشوری که در آن اتفاقات عجیبی برای ساعدی می افتد. او به تغییرات سیاسی و اجتماعی امیدوار بود اما احساس می کرد که امیدش بر باد رفته است.

ساعدی به نمایش مدرن ایرانی کمک کرد، نه تنها به این دلیل که نمایشنامه های زیادی نوشت، بلکه به این دلیل که توانست تماشاگران زیاد و آگاهی را به تأثر بیاورد. ساعدی می خواست مشکلات اجتماعی و سیاسی ایران را مطرح کند.

سهمی که ساعدی در ادبیات و پیش از هر چیز در نمایش داشت ، جلب توجه به نمایش با موضوعات ایرانی بود. او مجموعه ای از آثار را خلق کرد که نشان دهنده زمان و محیط خود بود.

اما در پایان زندگی اش در تبعید در پاریس، آثارش نشان دهنده ناامیدی از تغییرات است که در ابتدا از آن حمایت کرده بود.

پایان نامه در نتیجه گیری این سوال را مطرح می کند که خواسته ساعدی چه بوده است؟ او می خواست مردم را آگاه کند. اما برای چه؟ برای تغییراتی جدید؟

ما نمی دانیم. قابل درک نیست.

## INTRODUZIONE

Il primo capitolo di questa tesi inizia con la biografia e le opere di Gholām-Hoseyn Sā'edi nato a Tabriz nel 1936 e morto in esilio a Parigi nel 1985. Autore prolifico, psichiatra e drammaturgo impegnato, fu una figura influente nell'affermare il teatro in Iran come forma d'arte, così come mezzo di espressione sociale e politica fra gli anni Cinquanta e Ottanta del secolo scorso. I suoi contributi letterari includono una vasta gamma di opere teatrali, sceneggiature, brevi racconti, romanzi e monografie. Le sue opere evidenziano le aspirazioni, le frustrazioni, le miserie, le agonie e le contraddizioni del suo popolo.

Sā'edi fu tra i fondatori dell'Associazione scrittori dell'Iran, un gruppo di intellettuali creatosi al fine di opporsi ai tentativi del regime Pahlavi di avere il controllo sulla vita letteraria del paese.

Il secondo capitolo descrive appunto l'emergere in Iran nel periodo tra due rivoluzioni, quella costituzionale e quella islamica, di una nuova generazione di scrittori impegnati di cui Sā'edi faceva parte. Egli trovò appunto nel teatro un modo per denunciare i problemi sociali, reali o percepiti.

Il terzo capitolo traccia un breve profilo storico del teatro in Iran. Il quarto capitolo delinea come con l'introduzione del teatro europeo in Iran attraverso le osservazioni dirette, i saggi e le traduzioni, le opere di Shakespeare abbiano incontrato l'Iran.

La tesi presenta poi la traduzione dal persiano all'italiano di *Otellu dar sarzamin-e 'ajāyeb* scritto da Sā'edi mentre era in esilio a Parigi. E' una satira su quali discussioni sorgerebbero per la messa in scena dell'*Otello* shakespeariano sottoposto alla censura del governo della Repubblica Islamica d'Iran. Il capitolo successivo presenta l'analisi formale e contenutistica del testo.

L'ottavo capitolo richiama il sottotitolo della tesi, e presenta alcuni esempi di opere teatrali di Sā'edi che contengono elementi del Teatro dell'assurdo. Tuttavia "l'assurdo" di Sa'edi è diverso dal Teatro dell'assurdo occidentale. Il suo è un "assurdo" principalmente nella tecnica, mentre i contenuti sono incarnati nella realtà sociale dell'Iran.

Le conclusioni riflettono sulle conseguenze e gli effetti che l'esilio ebbe su Sā'edi, furono così devastanti da portarlo a una morte prematura.

## 1 GHOLĀM-ĤOSEYN SĀ'EDI: VITA E OPERE

Gholām-Ĥoseyn Sā'edi (Tabriz, 5 gennaio 1936; Parigi, 23 novembre 1985) medico psichiatra, etnografo amatoriale, editore, drammaturgo impegnato (con lo pseudonimo Gowhar Morād<sup>2</sup>), autore di narrativa fu una figura influente nel divulgare il teatro come forma d'arte e come mezzo di espressione politica e sociale nell'Iran contemporaneo. Autore prolifico, le sue opere evidenziano le aspirazioni, le frustrazioni, le miserie, le agonie e le contraddizioni del suo popolo.

Sā'edi nacque in una famiglia della classe media, il padre era impiegato statale e fu allevato a Tabriz dove inaugurò la sua carriera letteraria come responsabile di tre quotidiani locali mentre era ancora uno studente delle scuole superiori. Laureatosi in medicina nel 1961 all'università di Tabriz e trasferitosi successivamente a Tehran, dopo aver svolto il servizio militare obbligatorio, si specializzò in psichiatria nel prestigioso ospedale Ruzbeh, importante istituzione medica nella capitale. Nel frattempo Sā'edi e il fratello (anche lui medico), continuarono a lavorare nella clinica che avevano fondato in un quartiere operaio a sud di Tehran curando gratuitamente o facendo pagare quello che i pazienti potevano permettersi.<sup>3</sup> Fu durante questi anni che Sā'edi venne a contatto con i problemi della società iraniana nella sua veste di medico e psichiatra e ne denuncia le cause.

Ne è un esempio *Šabneshini-ye bāšokuh* (“Una splendida serata”) scritta a Tehran nel 1960 che è una collezione di dodici brevi storie, tutte riguardanti gli uffici governativi e i loro dipendenti. Le storie descrivono il caos burocratico che regna negli uffici governativi e le conseguenze che esso comporta sulla vita domestica e le relazioni familiari dei personaggi. Satira, tristezza e una sorta di soffocamento invisibile sono presenti in tutte queste storie. L'amore è artificiale, sarcastico e autocelebrativo. I personaggi sono tutte persone comuni che rappresentano la classe medio-bassa della società urbana iraniana; il sole non splende mai pienamente in queste storie che accadono in autunno e in inverno, al tramonto o sotto un cielo grigio e piovoso. La sola immagine che conferisce tranquillità è la luna, un simbolo presente in molti lavori teatrali di Sā'edi. La sua osservazione della società in questo lavoro è in qualche modo influenzata dalla sua esperienza personale e dai suoi ricordi come figlio di un “semplice impiegato statale”.<sup>4</sup> La vita di un tale

---

<sup>2</sup> Lett. Gowhar-e Morād “Essenza del significato”.

<sup>3</sup> Cfr. Mansur Heshmat Moayyad (ed.), *Stories from Iran: A Chicago Anthology 1921-1991*, Washington D.C., 1991, pp.261-2.

<sup>4</sup> Cfr. Richard R. Lingeman, *Iranian Visitor*, The New York Times, July 16, 1978, p.31.



dipendente è anche raffigurata umoristicamente e sarcasticamente in *Xābhā-ye pedar am* (“I sogni di mio padre”) dove il narratore è il giovane figlio che non può cambiare tale situazione eccetto che nei sogni.

Gli anni di internato e lavoro come medico per Sā’edi furono comunque anni formativi nello sviluppo delle sue abilità letterarie e nella sua affermazione come scrittore e intellettuale. Fin dall’inizio Sā’edi fu coinvolto nelle politiche di dissenso del periodo in cui visse e molto della sua produzione letteraria mostra elementi caratteristici di pensiero liberale.

Mentre era ancora a Tabriz, Sā’edi si unì all’organizzazione giovanile del partito separatista fuorilegge, il Partito Democratico dell’Azerbaijan.

L’appartenenza politica lo portò a frequenti conflitti con le autorità e al suo primo arresto per “attività sovversive” nell’estate del 1953, dopo l’Operazione Ajax in cui la CIA con un colpo di stato fece cadere il democraticamente eletto Primo Ministro Mohammad Mosaddeq e portò all’instaurazione del potere di Muhammad Reza Pahlavi. Ciò nonostante proseguì la sua carriera letteraria impegnata a livello sociale e politico. Per tutto il resto degli anni che rimase in Iran, Sā’edi fu un oppositore di quello che egli considerava essere un regime dittatoriale e un surrogato della cultura occidentale che promulgava e imponeva sulla popolazione. Sā’edi fu ripetutamente indagato, arrestato e incarcerato dalla polizia segreta nota con il nome di SAVAK (*Sāzemān-e Ettelā’āt va Amniyat-e Keshvar*, “Organizzazione per l’informazione e la sicurezza nazionale”) fondata nel 1957 da Muhammad Reza Shah. Da quel momento l’Iran divenne uno Stato di polizia, la stampa e la magistratura furono messe sotto controllo.

Nel 1957 scrisse *Qasedhā* (“Le piante di tarassaco”) e *Šabān faribak*<sup>5</sup> (“Il pastore ingannatore”), due brevi rappresentazioni teatrali, le prime pubblicate da Sā’edi sul mensile *Sadaf* (“Tenebra”). Tecnicamente sono i lavori meno sofisticati di Sā’edi, il linguaggio è oscuro, astratto e segnato da lunghi discorsi vaghi. Queste commedie trattano più percezioni soggettive che realtà oggettive, ed entrambe esprimono i pensieri di un uomo deluso e scontento. *Qasedhā*, che si svolge nella povera e remota casa di un deviatore di treni, racconta di quattro ragazzi che hanno perso i genitori e aspettano disperatamente il loro ritorno giorno dopo giorno. Essi possono solo cogliere piante di

---

<sup>5</sup> Non è chiaro il significato che Sā’edi vuole dare a questo termine che deriva dalla traduzione della parola turca çoban=pastore, poichè come pare dalla sua monografia *Xiyāv Mešgin Šahr* forse fa riferimento al nome di un uccello.

tarassaco che poi gettano al vento per catturare i loro genitori che sono andati nella “città oscura”.

*Šabān faribak* riguarda due studenti compagni di stanza all’università che rappresentano i due volti della classe colta iraniana. Uno è ordinato e studioso, ma non si preoccupa di ciò che accade fuori dalla sua stanza. L’altro è frustrato e disperato, trascorre il suo tempo bevendo nelle taverne e, alla fine, si ribella alla condizione esistente suicidandosi con una capsula di cianuro.

Fra gli anni Cinquanta e Sessanta, Sā’edi scrisse una serie di opere drammatiche raffiguranti gli individui intrappolati in situazioni dolorosamente assurde e impotenti contro un destino spietato.<sup>6</sup> Fra questi lavori si possono citare come più rilevanti: *Kārbāfakhā dar sangar* (“I maniaci del lavoro in trincea”<sup>7</sup>), scritto nel 1960, *Dah lāl-bāzi* (“Dieci pantomime”) del 1963, *Čub be dasthā-ye Varazil* (“I bastonatori di Varazil”) del 1965 e una collezione di cinque brevi opere riguardanti gli eventi accaduti durante la Rivoluzione Costituzionale (1905-1911), che si affermò contro il regno dispotico degli ultimi Shah Qajar. Dopo *Kārbāfakhā dar sangar*, Sā’edi con l’opera *Kalāte Gol*<sup>8</sup> diventa più diretto nei suoi atti d’accusa. Questo scritto fortemente politico concerne il regime dittatoriale di Reza Shah e la sua confisca di campi produttivi e di villaggi. La commedia ha luogo nel 1931 nella casa di Mehdi Khorram, il proprietario del villaggio *Kalāte Gol* che alla fine lo deve abbandonare perché le sue proprietà hanno attirato l’interesse dello Shah che le vuole in cambio di tre proprietà del *Khuzestān*. Curiosamente gli eventi romanzati che Sā’edi descrive nel *Kalāte Gol* diventeranno realtà quando il figlio di Reza Shah, Mohammad Reza Shah, istituì la riforma agraria del 1953, un anno dopo la pubblicazione della commedia.

Questa politica di confisca continuò anche con la Rivoluzione Bianca (1963) in cui, oltre alla riforma agraria, gli altri cinque punti erano: la nazionalizzazione delle foreste e dei pascoli, la privatizzazione delle industrie di proprietà dello Stato, la partecipazione dei lavoratori ai profitti delle società, la creazione dell’esercito del sapere e la riforma del sistema elettorale, in modo da concedere alle donne sia il diritto di voto, sia la possibilità di essere elette.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Cfr. Ehsan Yarshater(ed.), cit., p.393.

<sup>7</sup> Tr. M.R. Ghanoonparvar, *Workaholics in Trenches*.

<sup>8</sup> Nome di un villaggio nel distretto rurale di Širin Darre, del distretto centrale nella contea di Qučān, provincia di Razavi Khorasan, Iran.

<sup>9</sup>Cfr. Farian Sabahi, *Storia dell’Iran*, Mondadori, 2006, p. 107.

Il 1965 per Sā'edi fu l'anno della pubblicazione del suddetto *Čub be dasthā- ye Varazil*, considerata la sua opera teatrale di maggior successo e messa in scena da Ja'far Vāli, un regista teatrale molto apprezzato ed eseguita dagli attori più popolari in quel periodo a Tehran. E' un'opera in cui i confini tra reale e surreale diventano indistinti e, quasi tutti i personaggi, scene e dialoghi hanno molteplici significati.<sup>10</sup> La trama si sviluppa in un villaggio chiamato *Varazil* che è minacciato dalle scorrerie di alcuni cinghiali che rovinano i raccolti e disturbano la già essenziale esistenza degli abitanti. Presi dalla disperazione gli abitanti del villaggio chiedono aiuto a un estraneo di nome Abdollah che ritengono avere conoscenza e saggezza superiori alla loro, il quale invia due cacciatori armati di fucile per uccidere i cinghiali. I cacciatori gironzolano per il villaggio e si impongono sfacciatamente sugli abitanti, i quali si ribellano verso Abdollah che invia altri uomini armati, questa volta per sistemare i cacciatori. I due gruppi di uomini armati trovano vantaggio reciproco nel volgere le loro armi verso gli abitanti indifesi del villaggio. Il simbolismo di questa opera teatrale è chiaro:<sup>11</sup> i cacciatori rappresentano gli ufficiali del governo che prendono ordini da un potere straniero, gli abitanti del villaggio sono gli iraniani che lottano contro le sofferenze e lo sfruttamento del governo.<sup>12</sup>

Un'altra opera teatrale messa in scena a Tehran da Ezzat-Allah Entezāmi, fu *Behtarin bābā-ye donyā* ("Il miglior babbo del mondo"), un dramma psicologico che esplora la natura della relazione padre-figlio e il modo in cui il condizionamento sociale influenza i bambini e la loro percezione dei genitori. Qui Sā'edi crea un'intricata rete di argomenti sociali e politici in una struttura che utilizza versi allegorici.<sup>13</sup>

Le sue opere teatrali sono caratterizzate dall'interesse per la gente comune delle aree sia rurali che urbane, dall'indagine psicologica dei personaggi unita a una trama realistica, spesso con un drammatico punto di vista<sup>14</sup>. Tutto ciò si può osservare soprattutto nei suoi lavori della fine degli anni Sessanta, che descrivono questo fenomeno e si lamentano al riguardo. Viene portato ad esempio *Ā bi kolāh, Ā bā kolāh* ("O stolto o ingannato"<sup>15</sup>) messo in scena a Tehran nel 1967, in cui un vecchio uomo appare sulla scena e avverte i residenti della presenza di ladri che si nascondono nelle case abbandonate, ma la popolazione è incapace di reagire e difendersi. Alla fine del I atto i residenti comprendono

---

<sup>10</sup>Cfr. Mahmud Kiānuš, *Barrasi-e še'r va našr-e fārsi*, Tehran, 1972, p.130.

<sup>11</sup>Cfr. Ehsan Yarshater, (ed.), cit. p. 394.

<sup>12</sup>*Ibidem*

<sup>13</sup> Cfr. Mahmud Kiānuš, cit., pp.116-127.

<sup>14</sup> Cfr. Ehsan Yarshater, (ed.), cit. p.304; Javād Mojābi, (ed.), *Šenākhtnāme-ye Gholam-Hosayn Sā'edi*, Tehrān, 2000, p.192; 'Abd-al Dastgheyb, *Naqd-e āšār-e Gholam-Hosayn Sā'edi*, Tehrān, 1975, pp.36-42.

<sup>15</sup> Tr. Giselle Kapuscinski, *O fool, O fooled*, 1987.

che il ladro è una vagabonda che ha con sé un pupazzo, così ritornano nelle loro case. All'inizio del II atto la scena si ripete, ma i residenti non credono più al vecchio uomo. L'opera termina con un tocco di surrealismo quando le luci si abbassano e i ladri vestiti di nero e armati vengono fuori dalle case abbandonate in una processione senza fine, riempiono il palco, occupando l'intero quartiere della rappresentazione. A livello simbolico i ladri rappresentano l'Occidente che prende tutto ciò che è prezioso dagli iraniani.

Prima della fine degli anni Sessanta, la posizione di Sā'edi come drammaturgo e scrittore di narrativa era ben consolidata. Tuttavia egli non si limitò all'attività letteraria. Basandosi sui suoi viaggi del 1965 nei villaggi e nelle aree tribali dei litorali del Golfo Persico o presso le comunità montane dei villaggi dell'Azerbaijan, Sā'edi produsse una serie di monografie con fondamenti antropologici. Tecnicamente questi lavori appartengono più al genere del diario di viaggio che a trattati di antropologia.<sup>16</sup> In essi Sā'edi descrive nei dettagli la storia culturale, l'ambiente etnografico e le credenze religiose degli abitanti locali. L'importanza di questi suoi studi è che gli tornarono utili come fonti per i suoi successivi lavori. Infatti possiamo notare che in *Tars o larz* ("Paura e tremore"), Sā'edi descrive le condizioni di vita in un villaggio di pescatori del sud dell'Iran dove la vita è dominata dal mare e dai suoi cambiamenti e gli abitanti vivono nella paura di soffrire la fame e di annegare. Il villaggio in Sā'edi, motivo ricorrente dei suoi scritti, non somiglia comunque a un paesaggio idilliaco; la città e il villaggio sono entrambe abitati da persone tormentate dalla stessa ansia e dagli stessi problemi.

Nonostante Sā'edi venga ricordato principalmente come drammaturgo, egli scrisse anche opere narrative e brevi storie per giornali e riviste letterarie. Molte di queste storie furono raccolte e pubblicate: *'Azādārān-e Bayal* ("Le persone in lutto di Bayal") è una collezione di otto storie allegoriche che ruotano attorno al tema della fame e del disagio. Sā'edi traccia delle linee parallele fra l'afflitto mondo esteriore e il turbato mondo interiore dei suoi personaggi.<sup>17</sup> La collezione comprendeva una storia dal titolo *Gāv* ("La mucca") che successivamente Sā'edi trasformò nella sceneggiatura per un film. Tale film prodotto nel 1968 e diretto da Dāriuš Mehrju'i, ottenne un grande successo sia in Iran che all'estero. La trama racconta la storia di Mashdi Hasan e della sua mucca il cui latte è fonte di nutrimento per il villaggio. A causa di alcuni eventi misteriosi, durante un'assenza di

---

<sup>16</sup> Cfr. Javād Mojābi, cit., pp.501-5.

<sup>17</sup> Cfr. Jamal Mirsādeqi, *Adabiyāt-e dāstāni*, Tehrān, 1986, p. 653; Rezā Barāheni, *Qesse nevisi* Tehran, 1969 p. 317; Hasan Mir'abedini, *Sad sāl dastān-nevisi dar Irān*, 3 vls., Tehrān, 1987-98, p.510.

Mashdi Hasan, la mucca muore. Gli abitanti del villaggio, preoccupati, decidono di nascondere la carcassa dell'animale e di dire ad Hasan che la sua mucca è scappata. Ma egli non lo accetta, impazzisce e pensa di essere lui stesso la mucca. Gli abitanti del villaggio decidono di portarlo all'ospedale, ma lungo la strada Hasan si getta in una vallata e muore proprio come la sua mucca. Non è dato sapere chi e perché abbia ucciso la mucca, tuttavia la presenza di un sinistro trio di uomini in uniforme che brandiscono scimitarre, fa pensare siano loro i colpevoli; questa però non è l'unica interpretazione. L'identificazione del proprietario con la sua mucca e la breve apparizione di questi tre uomini armati possono essere un'allusione all'Iran e ai suoi cittadini le cui ricchezze sono state costantemente sfruttate da potenze straniere.<sup>18</sup> Il film fu prodotto dal Ministero della Cultura e delle Arti che però lo censurò per un anno. Per ottenere il permesso di mostrare il film al pubblico, Mehrju'i dovette aggiungere una nota introduttiva dove dichiarava che la trama del film si svolgeva in un villaggio iraniano di cinquanta anni fa e che non c'era alcun riferimento al presente. Una copia non ufficiale del film fu inviata al Festival internazionale del film di Venezia dove vinse il premio FIPRESCI<sup>19</sup>. Sā'edi e Mehrju'i collaborarono ancora una volta in *Dāyere-ye minā* ("Cerchio azzurro") basato su una storia dal titolo *Āšghālān i* ("Una pattumiera"), tratta dalla collezione *Gur o gahvāre* ("La tomba e la culla") che fu premiato a Tehran nel 1978 e proiettato negli Stati Uniti col titolo *The cycle*, sempre nello stesso anno.

Nei primi anni Settanta pubblicò anche un romanzo dal titolo *Tup* ("Il cannone"), completò il manoscritto *Tātār-e Khandān* ("Il Tataro sorridente"), e scrisse *Gharib dar Šahr* ("Uno straniero in città) nel 1975 mentre era recluso in prigione per l'ultima volta. Ma a causa delle sue critiche troppo esplicite nei confronti del regime, gli ultimi due lavori non vennero pubblicati fino al 1994 e 1990 rispettivamente. La trama di *Tup* è basata su eventi storici che si svolgono nella parte settentrionale dell'Iran durante la Rivoluzione costituzionale, e si focalizza soprattutto su un solo personaggio: Mullah Mir Hashem. Sā'edi ancora una volta prende in esame il periodo della Rivoluzione costituzionale e analizza alcuni fattori che portarono al suo fallimento: gli sforzi degli invasori russi nel supportare il governo dispotico e, in aggiunta, la cooperazione di alcuni *mollā* locali e leader tribali con i russi e il governo. Sā'edi sceglie un *mollā* come personaggio principale

---

<sup>18</sup> Cfr. Bozorg 'Alavi, "Modern Storytellers of the World-Iran", *Iranian Studies* 15, 1982, pp.238-41.

<sup>19</sup> Federazione internazionale della stampa cinematografica che al Festival del Cinema di Venezia assegna un premio a quello che viene ritenuto il miglior film per sostenere il cinema più rischioso, originale e personale.

e mostra come inganna e tradisce qualsiasi individuo o gruppo solo per perseguire il proprio interesse.

Nei restanti anni Settanta, Sā'edi si rivolge ancora ad argomenti politici, *Māh-e 'asal* (“Luna di miele”) è un'opera teatrale ambientata in un appartamento forse a Tehran. Gli inquilini sono una coppia appena sposata che viene disturbata da una vecchia donna che è stata messa nel loro appartamento per ordine del governo. Giovani e immaturi, cadono vittima delle malefiche intenzioni della donna e diventano esseri irrazionali, simili a zombi.

In quest'epoca, l'atto di accusa di Sā'edi è diretto non solo contro il regime, ma anche contro una certa classe sociale, la classe medio-alta della società iraniana. Il termine *māh-e 'asal* non esisteva nella vita tradizionale iraniana. La “luna di miele” arrivò in Iran tramite l'influenza della cultura e letteratura occidentale e fu riconosciuta e praticata dalle giovani coppie della classe medio-alta della società iraniana. La prosperità economica di questa classe, particolarmente negli anni Sessanta e Settanta, grazie all'estendersi delle relazioni con l'occidente, permise alla “luna di miele” di esistere sebbene quasi esclusivamente nella comunità urbana su cui Sā'edi si era particolarmente focalizzato.

In questi anni Sā'edi si dedicò anche alla collaborazione con riviste e giornali, accettò la redazione di una rivista trimestrale di nuova istituzione chiamata *Alefbā* che però venne ostacolata e chiuse dopo circa due anni.

Con la Rivoluzione Islamica l'ottimismo e la speranza non durarono molto, e Sā'edi si trovò presto in contrasto con i nuovi governanti che limitarono l'attività politica e letteraria in modo anche più severo del precedente regime.

Sā'edi avvertì il pericolo di essere incarcerato e per la propria incolumità, e dopo un periodo in cui visse nascosto a Tehran, nel 1981 prese la via dell'esilio a Parigi. Qui sposò Badri Lankarani e riprese la pubblicazione del giornale *Alefbā* in cui pubblicò alcune sue opere composte durante l'esilio e costituite principalmente da saggi riguardanti la disillusione creata dalla rivoluzione che egli aveva sostenuto. In questo periodo la sua narrativa soffre di un'eccessiva indulgenza nel commento sociale e politico, a spese della credibilità e delle considerazioni estetiche.<sup>20</sup>

In questo periodo Sā'edi scrisse alcune sceneggiature per film e due opere teatrali: *Pardedārān-e ā'ine afruz* (“I dissimulanti che illuminano lo specchio”) e *Otelli dar*

---

<sup>20</sup> Cfr. Hasan Mir'abedini, cit., p.791.

*sarzamin-e 'ajāyeb* (“Otello nel paese delle meraviglie”, oggetto di questa tesi), entrambe pubblicate a Parigi nel 1986.

La separazione dall’Iran fu per Sā’edi più devastante di quanto ci si potesse aspettare. Egli deliberatamente rifiutò di imparare il francese. Le condizioni dell’esilio portarono per lui sofferenze di tipo anche emotivo oltre che fisico. Egli, fortemente legato all’Iran e al suo popolo, in un’intervista riferì: “fuori dall’Iran sono come un pesce fuori dal mare”.<sup>21</sup>

Tutta questa sofferenza lo spinse a bere alcolici e a fumare in modo incessante, a vivere lunghe ore d’insonnia, e tutto ciò indebolì la sua salute già compromessa. Morì colpito da un ictus il 23 novembre 1985 e fu sepolto a Parigi nel cimitero Père Lachaise.

Di seguito vengono riportati due testi, in cui Sā’edi stesso parla della sua biografia. Il primo è stato scritto nel 1976 quando l’autore aveva quaranta anni ed egli si riferisce a sé in prima persona. Il secondo è stato scritto nell’agosto 1980 su richiesta di Faridozaman Bozorgmehr che stava facendo una tesi di dottorato su di lui all’American University, Washington D.C.. In questo testo invece Sā’edi scrive riferendosi a se stesso in terza persona.

## I TESTO

Gholām-Hoseyn Sā’edi

Biografia (1355/1976)

Sono nato nel primo mese dell’inverno del 1314. Ero il secondo figlio di mio padre e di mia madre. Il primo figlio, che era una femmina, morì che aveva undici mesi. Proprio da quel giorno, mano nella mano con mio padre abbiamo conosciuto la strada per il cimitero, andavo sempre sulla terra di mia sorella che aveva una piccola tomba coperta con mattoni raffinati ed eleganti. Io col pensiero la vedevo dentro la tomba, oscillare in una culla a dondolo che, né io, né mio fratello che nacque dopo di me, e né mia sorella, che era l’ultimo figlio della famiglia avevamo. La nostra culla erano le gambe di mia madre o di mia nonna. Sia a Darandašt che a Gol Gošādi abbiamo avuto una vita molto povera. Mio padre era un semplice impiegato statale, con un piccolo stipendio per mangiare e non morire, benchè provenisse dall’importante famiglia “Sā’ed al-Mālek” i cui membri erano stati segretari di corte durante il periodo Qajar, ma suo padre che era un donnaiolo, e nel risposarsi aveva una capacità notevole, lo aveva buttato fuori casa. Così mio padre per

---

<sup>21</sup> Cfr. Richard R. Lingeman, cit., p.31.

mantenersi aveva iniziato a imparare il mestiere di sarto e successivamente aveva sistemato una bottega e, alla fine, era diventato socio di mio nonno materno. Prese poi in moglie la sua unica figlia che era una ragazza giovane e bella. Molto tempo dopo se ne andò dalla bottega, e per una somma irrisoria, era diventato un impiegato statale. Mia madre aveva con me una differenza di quindici, sedici anni, e la consideravo sempre come una sorella, fino all'attimo in cui mia nonna con molta sofferenza ci lasciò dopo una vita di miseria, con questa prima morte nello spazio pieno d'amore della famiglia, tutto il mio cuore s'incendiò. Mio fratello nacque quattordici mesi dopo di me. Eravamo compagni di gioco, amici e anche confidenti, pieni d'amore l'uno per l'altro, ricordo ancora la sensazione dei suoi piccoli pugni, e ancora oggi, con quanta malinconia posso desiderare quei giorni. Non siamo mai stati viziati e vezzeggiati. La verità è che non avevamo la possibilità di essere viziati. E non avevamo neanche un surrogato per la malinconia. Giocavamo con il fango e la terra, e invece dell'insegnante a domicilio o dell'asilo, era mio padre che la sera ci insegnava a leggere e scrivere. Il mondo fuori casa quali segreti e misteri aveva per noi. Riconoscevamo i vicini dal rumore dei passi. Ḥājī 'Abbās camminava sempre pavoneggiandosi, e i figli di Mašhad Ja'far il fabbro, invece di camminare correvano sempre, e io ricordo ancora anche il rumore di passi leggeri di buon mattino, in primavera, e il nonno e la nonna che bisbigliavano fuori dalla porta, una vecchia, il cui lavoro era quello di fare la depilazione con il filo arabo, morta in fondo al vicolo, e la parola "morte" proprio da quel giorno, come una ferita profonda rimase sulla mia mente. Non solo il nome di questo demone lurido, malvagio che è con me da quaranta anni, che morti che non ho visto e quali cari che non ho seppellito. L'ombra di questo fantasma maledetto, passo dopo passo è sempre stata con me. Prima di andare a scuola avevo imparato a leggere e scrivere da mio padre. Inevitabilmente lo stigma del primo della classe mi è venuto fin dal primo anno, e sono diventato un bambino ordinato, ben educato, timoroso, che prendeva schiaffi, che detestava il gioco, l'esercizio fisico e le bricconate, e che fuggiva dall'allegria e dalla freschezza dei giorni della fanciullezza. Tutto immerso nell'angoscia e nell'immaginazione, innamorato dei libri, mi sedevo nelle lunghe notti d'inverno con la lampada a petrolio fino a che non mi addormentavo preso dagli incubi, leggevo racconto dopo racconto. Non era ancora terminato il periodo della scuola elementare che scoppiò la guerra e noi trovammo rifugio in un villaggio, il nonno stava con il suo pugnale e il suo fucile che teneva in casa. Pugnale che fino all'ultimo istante di vita stette sotto il suo letto e il fucile fu addirittura seppellito insieme a lui. Resta che di quei giorni si possono raccontare storie, e che arcobaleno si può costruire col



coraggio, la tenacia e la fermezza. Da quel momento i miei occhi si aprirono all'improvviso. Non so, qualcosa si spezzò e crollò, e il susseguirsi di migliaia di avvenimenti nuovi e persone, e l'immergersi con amore in centinaia di libri e nozioni, l'amore verso decine di scrittori sconosciuti che erano marciti sotto terra, nel sonno, sì anche nel sonno non mi lasciavano libero. Io centinaia di volte quanta paura avevo vissuto sugli scalini di mattone di casa mia, sotto l'albero di mele cotogne o sdraiato nella mia camera. Da lontano non osavo avvicinarmi a lui, e ancora non oso. Non è forse proprio questo il sogno nel vero senso della parola? E contemporaneamente con questo umore scrivere in segreto, fare esercizi di bella calligrafia da bambino, e così in quello stesso modo fino a questo istante rimane con me, e ancora rimane. Le mie prime sciocchezze furono stampate nei giornali di arte e di politica di Tehran. E io stesso da giovane mi sono trovato a dirigere temporaneamente tre giornali nella mia città natale. E ogni giorno scrivevo di continuo per parecchie ore, dal reportage agli articoli e perfino la cronaca. Feci molti lavori finché a un certo punto entrai alla facoltà di medicina. Per ogni libro di medicina che leggevo, leggevo anche dieci romanzi. Il mio primo e secondo libro furono stampati nell'anno 1334 ed erano proprio dei testi dell'assurdo, e tutti erano in qualche modo una ribellione contro la mancanza di giustizia e di legge.

E' buffo che l'uomo, anche nell'età avanzata continui a mantenere questo carattere mutevole e privo di solidità, e che il vetro delicato dell'anima dello pseudo-artista non sopporti neanche un piccolo tocco di dita. Dopo aver scritto qualcosa sono sprofondato nella disperazione assoluta. Mi sono anche procurato del cianuro per uccidermi, ma una farfalla straordinaria in una mattina all'alba mi salvò dalla morte. La sua bellezza invece di darmi la spinta verso il mondo dell'arte, mi trascinò a fare l'intellettuale, cominciai a fare finta di essere un giovane intellettuale che andava a caccia di farfalle e le studiava nei dintorni di Tabriz. Per fortuna questa passione assurda presto mi abbandonò, e la sola cosa che mi diede fu questo, di non spezzarmi troppo presto. Sì, non spezzarmi, un qualcosa che pur con tutti i colpi che ho subito, non mi sono ancora spezzato.

E da qui in poi il mio racconto ha molti avvenimenti. Io sono convinto che un racconto pieno di avvenimenti abbia bisogno di uno spazio di estraneità. A cosa serve metterli uno dietro l'altro? Se fosse possibile con la quantità mostrare il cambiamento dell'evoluzione spirituale di un essere umano, sarebbe straordinario.

Un medico che in caserma è stato un soldato semplice, che per un po' ha vagabondato e alla fine, si è messo a fare lo psichiatra. Dopo neanche un anno, subite una o due ferite fisiche e psicologiche, non gli rimaneva che leggere e scrivere.

Ora che sono arrivato a quaranta anni, ho la sensazione che tutta questa mole di miei scritti fossero tutte sciocchezze. Scritte troppo in fretta, stampate troppo in fretta. E ogni qualvolta dico questo, pensano che ho della falsa modestia. No, io sono un uomo timido e schivo, e non sono uno che si vanta di esserlo.

Per quello che mi rimane da vivere, che certamente non sarà molto, scriverò.

Sì, da ora in poi so in quale angolo sedermi per dominare la scena, e come urlare affinché l'effetto di quel grido non sia soltanto l'eco.

Una scrittura che non ha niente in meno del lottare. Penso di aver imparato un po' l'arte del lottare, sia nella vita che, ho la presunzione un po' di dire, anche nello scrivere.

## II TESTO

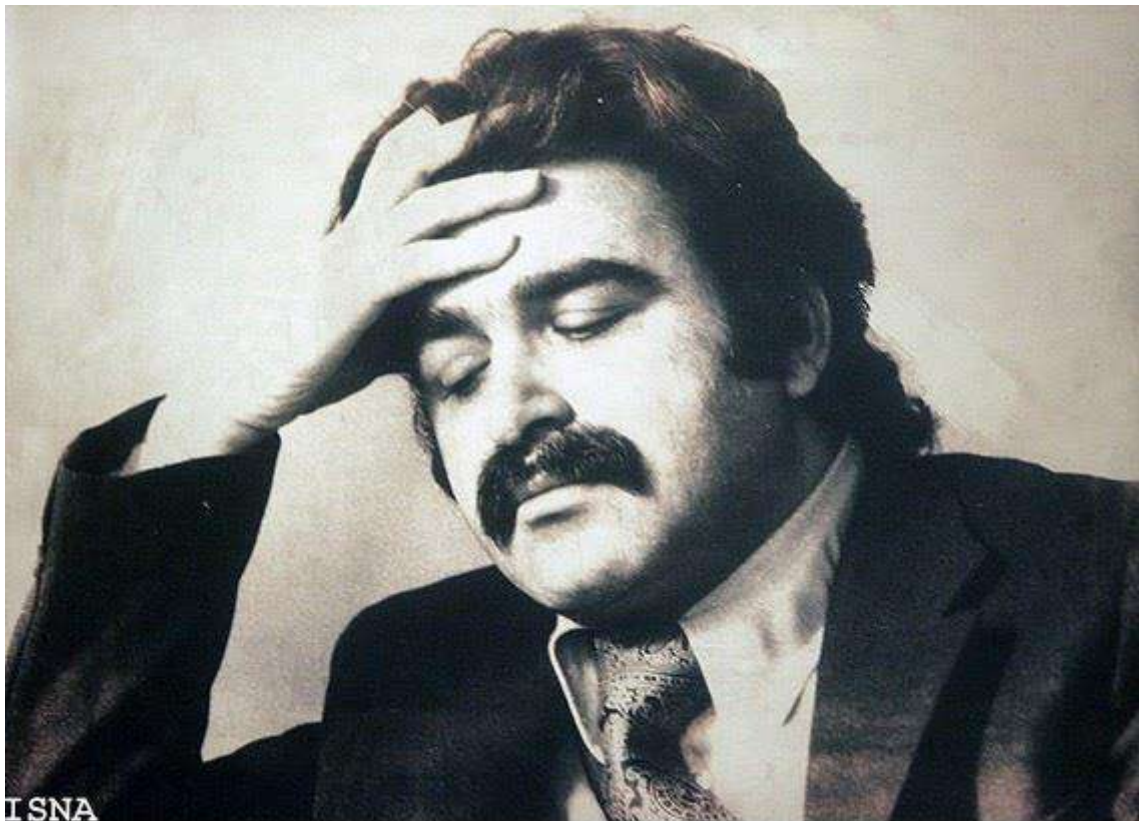
Gholām-Hoseyn Sā'edi nacque in una famiglia della classe media a Tabriz nel 1314/1935. Suo padre era un semplice impiegato statale. Frequentò le scuole elementari, medie e superiori a Tabriz. Durante le scuole superiori, che coincisero con il periodo precedente il colpo di stato del 1953, ebbe molto tempo e molte opportunità per leggere e scrivere. Era responsabile di tre giornali a Tabriz mentre frequentava ancora le scuole superiori. Dopo il colpo di stato fu arrestato e imprigionato per un breve periodo. Entrò poi alla facoltà di medicina all'Università di Tabriz. Fu durante questo periodo che iniziò a scrivere brevi storie per alcuni giornali mensili. Negli ultimi anni dell'università, pubblicò una raccolta di storie brevi *Šabnešini bā šokuh* e due opere teatrali *Bāmhā va zir-e bāmhā* e *Kalāte Gol*. La prima opera teatrale riguardava la rivoluzione costituzionale, e la seconda la confisca delle terre da parte di Reza Shah e fu ritirata dalle vendite dalla polizia.

Dopo aver terminato gli studi di medicina, fu arruolato nell'esercito. Sebbene nominato come miglior studente di medicina al college militare, a causa della sua trascorsa attività politica, gli fu conferito il rango di soldato semplice anziché quello di ufficiale. Dopo il servizio militare trascorse qualche tempo nei villaggi, successivamente iniziò la specializzazione in psichiatria all'Università di Tehran. Dopo aver conseguito il titolo, iniziò a lavorare in un ospedale psichiatrico, continuando a scrivere e pubblicare, fino a che non fu licenziato dalla SAVAK nel 1968. Le sue opere venivano regolarmente messe in scena al Teatro Sangelaj. Ebbe anche un ufficio privato per quindici anni vicino al vecchio cimitero di Tehran, e approfittò di ogni occasione per viaggiare e osservare tutto l'Iran. I risultati di questi viaggi furono delle monografie che egli scrisse sui villaggi e le città, in particolare una monografia riguardante i disagi psichici dal titolo *Ahl-e Havā*.

Egli è stato ripetutamente arrestato e imprigionato dalla polizia e dalla SAVAK per “attività politica”.

Nel 1974 andò a Semnān (219 km. A est di Tehran) per scrivere un'altra monografia sulle aree rurali, ma fu arrestato dalla SAVAK. Trascorse un anno in isolamento e subì gravi torture fisiche di cui porta ancora i segni. Dopo essere stato rilasciato, dedicò tutto il suo tempo alla scrittura.

Attualmente sta preparando alcune monografie e ha abbandonato la professione medica. Ha interesse nell'antropologia, è single e vive da solo.



Gholām-Hoseyn Sā'edi

## 2 CENSURA ED ESILIO, LETTERATURA E POLITICA

Gholām-Hoseyn Sā'edi si può dire “mori di esilio” a causa delle conseguenze fisiche e morali che esso comportò. In un'intervista al New York Times nel giugno del 1978 durante il suo unico viaggio negli Stati Uniti, Sā'edi disse che non poteva sopravvivere come uomo e scrittore se separato dall'Iran e dal suo popolo.<sup>22</sup> Costretto prima alla clandestinità e poi all'esilio a Parigi come conseguenza del fatto che durante tutto il Novecento sotto lo Shah, così come dopo la Rivoluzione, l'opera dei letterati fu sottoposta a una severa censura governativa.

L'Associazione scrittori dell'Iran (*Kānun-e nevisandegān-e Irān*) fu fondata su iniziativa di alcune importanti figure di letterati quali Jalāl Al-e Ahmad, Simin Dānešvar, e lo stesso Sā'edi al fine di proteggersi collettivamente contro i tentativi del regime Pahlavi di avere il controllo sugli operatori culturali del paese e fu per molti versi un'esperienza unica nella storia intellettuale iraniana. Le sue sorti, costituite da periodi di intensa attività e letargo, incarnano il modello della vita intellettuale in Iran, riflettendo problemi e speranze, il suo valore, la sua vitalità artistica, i suoi ideali, i risultati e i fallimenti. Mentre non riuscì nella sua battaglia storica contro la censura, tuttavia giocò un ruolo importante nel corso della Rivoluzione iraniana come si vedrà successivamente in questa tesi.

Durante il decennio che seguì la caduta del governo di Mohammad Mosaddeq nell'agosto 1953, con il venir meno delle speranze dell'instaurazione di una democrazia costituzionale, la monarchia Pahlavi procedette a consolidare la sua base di potere. Alla fine degli anni Sessanta lo Stato era riuscito a consolidare la sua influenza sulle strutture di potere sia civili che militari. Erano state create forze armate fedeli alla persona del monarca, i resti dei partiti politici del paese, per quanto moderati, erano stati quasi sradicati ed era stato avviato il passaggio a uno Stato a partito unico. La burocrazia stava crescendo rapidamente in modo sproporzionato rispetto alle capacità e alle necessità del paese.

La Rivoluzione Bianca, pur fallendo nella trasformazione socio-economica del paese, stava tuttavia progredendo come stratagemma politico per porre fine alla resistenza feudale e aristocratica, nei confronti della visione di Mohammad Reza Pahlavi del futuro dell'Iran.

---

<sup>22</sup> Cfr. Michael Craig Hillman, *Iranian Studies*, Spring –Autumn. 1985, Vol. 18, N° 2/4, *Sociology of the Iranian Writer* (Spring-Autumn, 1985), p.136.

Niente di tutto questo era accettabile dalla comunità intellettuale non istituzionale, che da un lato era stata esposta alle ideologie moderne del nazionalismo e del marxismo, e dall'altro conservava ancora gli ideali non raggiunti della Rivoluzione Costituzionale del 1906. Di conseguenza lo Stato e gli intellettuali si guardavano l'un l'altro con diffidenza, preparandosi a un lungo e complesso periodo di sfiducia reciproca e di aperto conflitto. Nel frattempo la diversificazione e l'intensificazione delle attività artistiche e letterarie aveva spinto una nuova generazione di scrittori impegnati (*mašğul*) in primo piano all'attenzione del pubblico alla fine degli anni Cinquanta. L'espansione di una moderna rete di mass media che comprendeva radio, televisione, stampa, la diffusione del sistema scolastico, la pubblicazione di giornali e riviste culturali contribuì a focalizzare l'attenzione degli iraniani letterati sulla scena culturale come nuovo campo di battaglia tra lo Stato e l'élite intellettuale.

Infatti, in termini di creatività artistica e letteraria, il decennio degli anni Sessanta è stato unico nella storia moderna dell'Iran: una nuova generazione di scrittori era cresciuta, sostenitori del modernismo in letteratura, cominciavano a sentirsi sicuri riguardo alla teoria e alla pratica della loro arte. Lo Stato si sentì così obbligato a portare gli scrittori a conformarsi con la propria politica. Per tutti gli anni Sessanta gli scrittori iraniani furono soggetti a una politica statale di ricompense e punizioni, con una crescente pressione per accettare le une o le altre. L'apparato di censura del paese fu "modernizzato", riorganizzato e ampliato, proprio mentre l'attrattiva della sponsorizzazione statale della letteratura e delle arti produsse centinaia di volumi di libri allettanti e accattivanti. Una delle offensive più rilevanti del governo, volto a portare lo scrittore in ulteriore conformità con la volontà dello Stato, si manifestò con un programma annunciato dal monarca nel febbraio del 1968 di inaugurare un "Congresso di poeti e scrittori iraniani". Tuttavia gli scrittori dovevano reagire se volevano preservare le speranze di un'indipendenza intellettuale. Gli sforzi per tentare di arginare la marea della censura erano tuttavia già iniziati.

Uno di questi sforzi riguardò proprio Sā'edi, che, sei mesi prima del suddetto congresso, mentre si trovava presso la casa editrice *Nil*, andò in collera nel constatare che alcune parti dei suoi lavori erano state modificate per assecondare le richieste del Ministero della Cultura e dell'Arte.

Il 20 febbraio 1968 Sā'edi, Al-e Ahmad, Nāder Nāderpur, Eslam Kazemiyeh in risposta al "Congresso di poeti e scrittori iraniani" redassero una "dichiarazione riguardo al congresso degli scrittori" per informare le autorità dello Stato e la popolazione della

richiesta di libertà di espressione e di pubblicazione, poiché l'interferenza diretta e indiretta del governo nei processi culturali e intellettuali aveva minato tale libertà. Chiaramente i firmatari del documento intendevano protestare contro il governo, obiettando in particolare su tre punti:

- 1) Denunciando l'interferenza del governo nella loro professione attraverso l'apparato della censura e l'espansione dell'autorità statale sulla stampa e altri mezzi di comunicazione di massa;
- 2) Lamentando la situazione risultante, cioè l'emersione di un sistema indiretto di premio e punizione a seconda delle posizioni favorevoli e indesiderabili;
- 3) Appellandosi alla costituzione iraniana e alla dichiarazione universale dei diritti umani ratificata dal governo iraniano come autorità suprema sulle questioni della libertà individuale.

Tale testo fu stampato in nove copie, ognuna firmata da tutti i nove scrittori presenti: Al-e Ahmad, Ashuri, Nāder Ebrahimi, Bahrām Beyzāi, Mohammad 'Ali Sepanlu, Kazemiyeh, Feraydun Mo'ezzi-Moqaddam, Esmā'il Nuri-Ala e Hushang Vaziri. A ciascun firmatario fu poi affidata una copia e fu incaricato della responsabilità di contattare altri letterati per raccogliere le loro firme. Fu così raccolto un totale di quaranta altre firme, tra queste anche quella di Sā'edi.

## **2.1 L'Associazione scrittori dell'Iran**

La prima riunione di questi quarantanove scrittori che furono i fondatori dell'Associazione scrittori dell'Iran, ebbe luogo il 14 aprile 1968. In questa e nelle successive prime riunioni in cui redassero un'altra dichiarazione dal titolo 'La necessità', venne nominato un consiglio di amministrazione con a capo Simin Dāneshvar. Questa seconda dichiarazione è, se paragonata alla precedente, più dettagliata, più politica e più diretta. Inizia delineando il comportamento ambiguo della burocrazia iraniana verso gli scrittori, che consisteva da una parte nel nutrirli e ricompensarli, in modo da renderli mansueti, e dall'altra in un atteggiamento di minaccia, terrore e vendetta. Questo duplice atteggiamento portò a un ambiente intellettuale stagnante e a una grave perdita sia individuale che nazionale. Tuttavia due altri punti contenuti in questa dichiarazione devono essere menzionati. Primo, la natura universale, assolutista di queste prime dichiarazioni assunse un significato speciale nel corso delle attività dell'associazione, secondo, l'orientamento e la duplice natura che andava prendendo l'associazione: da una

parte come istituzione intellettuale e politica, e dall'altra come associazione professionale di scrittori.

Questa dualità porterà a una serie di abbandoni che ebbero come conseguenza la fine di questa prima fase di attività nel 1970. Si può dire che il fallimento di questa fase fu causato dal dualismo di voler essere sia un'associazione professionale nell'interesse di scrittori e poeti, che un movimento politico su posizioni laico nazionali e religioso moderate.

Inoltre, le rappresaglie contro il KNI<sup>23</sup> erano state intensificate dal regime e sfociavano in violenti arresti contro coloro che partecipavano alle riunioni. Sei anni dovettero passare prima che si sentisse nuovamente il nome dell'Associazione scrittori dell'Iran.

In questi sei anni la monarchia dei Pahlavi perseguì molte politiche che portarono grandi cambiamenti nella vita intellettuale iraniana e iniziò una tendenza irreversibile verso la totale alienazione degli scrittori dallo Stato.

La politica ufficiale della glorificazione dell'Iran pre-islamico significava che la storia doveva essere interpretata secondo l'ideologia dello Stato. Gli scrittori iraniani non potevano riportare nei loro scritti la propria visione storica.

Nel 1977 Bahrām Beyzāi affermava: "...ci è stato detto che abbiamo avuto una storia gloriosa, ...siamo stati una nazione coraggiosa... siamo stati fratelli gli uni per gli altri,... Ora se la lettura della storia non è condivisa ci viene detto che non è il punto di vista ufficiale e non ha uno scopo utile...".<sup>24</sup>

Tutto ciò finì per impoverire la cultura iraniana e allontanare sempre più il popolo dagli intellettuali, rendendoli sospettosi gli uni verso gli altri. In un'intervista a Sā'edi nel giugno 1978 a New York, egli affermò: "Non solo il governo censura direttamente le opere letterarie in modo stupido e spietato, ma anche obbliga le proprie organizzazioni affiliate e la polizia a censurare tali lavori. Inoltre vengono usate organizzazioni professionali sponsorizzate dallo Stato per propagandarsi e legittimarsi. Alla fine ogni intellettuale, ogni scrittore e ogni artista finirà col censurare se stesso. L'autocensura ha assunto dimensioni spaventose in Iran".<sup>25</sup>

Tuttavia sarebbe erroneo concludere che alla luce di tutto questo gli scrittori iraniani si fossero ridotti al silenzio. Per prima cosa molti degli scrittori come Golshiri, Baraheni, e appunto Sā'edi lasciarono il paese o protestarono contro la repressione degli intellettuali.

---

<sup>23</sup> Talvolta verrà usato questo acronimo per indicare "*Kānun-e Nevisandegān-e Irān*" ("Associazione scrittori dell'Iran").

<sup>24</sup> Cfr. Bahrām Beyzāi, *Dar Mowqe'iyat-e Te'atr va Sinema, Dah Shab* compiled by Naser Mo'azzen, Tehrān, 1978 pp.120-25.

<sup>25</sup> Cfr. *Mosahebeh-ye Sa'edi dar New York*, June 15, 1978.

In secondo luogo utilizzando espressioni enigmatiche, allusioni esoteriche, espressioni simboliche o allegoriche, crearono delle opere come si vedrà appunto nell'*Otello nel paese delle meraviglie* che riflettevano i loro tentativi di rivelare ai lettori cosa dovevano nascondere alla censura.

Nella seconda metà degli anni Settanta gli scrittori iraniani trovarono lo scenario ideale per un altro sforzo più decisivo per ottenere il riconoscimento e lo stato giuridico per l'Associazione scrittori dell'Iran. Tutto questo fu possibile per una serie di fattori interni ed esterni. A livello nazionale si iniziò a manifestare una certa preoccupazione per il declino dell'attività intellettuale, alcune università iniziarono a tenere dei seminari interrogandosi sulla scarsità di libri presenti sul mercato. Nel frattempo a livello internazionale si manifestò un altro fattore, ben più significativo. La centralità dei diritti umani nella campagna elettorale americana per le presidenziali del 1976, tendenza che avrebbe portato allo Shah la mancanza di sostegno senza cui sarebbe stato difficile sopravvivere.

Nel gennaio 1977 ci fu l'elezione del presidente americano Jimmy Carter, il quale legò la politica estera all'osservanza dei diritti umani nei paesi partner. Queste richieste ebbero le loro conseguenze sullo Shah. Tutto ciò si riflesse in un'apertura del sistema politico e soprattutto a un "miglioramento" delle condizioni carcerarie e alla tolleranza di alcune manifestazioni di malcontento da parte degli intellettuali.<sup>26</sup> Gli scrittori dell'opposizione utilizzarono questi eventi per far rivivere la KNI.

In questa seconda fase la KNI vide se stessa come un'unione professionale le cui ambizioni politiche erano principalmente rivolte agli interessi professionali, vale a dire il compimento della libertà di espressione.

## **2.2 *Dah Shab*, Le dieci notti rivoluzionarie di Tehran**

In questo periodo di nuove opportunità che si era venuto a creare, l'Associazione voleva trarre vantaggio dalla possibilità che un istituto culturale straniero poteva offrire per svolgere degli incontri in sicurezza. Fu così che il giornalista Jalal Sarferaz si mise in contatto con un dipendente di nome Kurt Scharf dell'Istituto culturale irano-tedesco noto come Goethe-Institut. Fu deciso che il KNI e il Goethe-Institut lavorassero insieme nell'allestimento di una serie di letture di poesie e incontri dove l'istituto forniva la sede

---

<sup>26</sup> Cfr. H.E. Chehabi, *Iranian Politics and Religious Modernism: The Liberation Movement of Iran under the Shah and Khomeini*, Tauris, London, 1990, p.226.



e l'associazione degli scrittori avrebbe fatto da organizzatore. In questa relazione gli scrittori, così come l'istituto perseguirono i propri obiettivi: trovare un luogo per la loro lotta per la libertà di espressione e supportare ciò nel quadro della politica culturale.

Si riporta di seguito quanto ricordato da Kurt Scharf: “Dopo i primi contatti il direttore del nostro istituto, signor Becker, informò l'ambasciatore tedesco dei nostri piani e gli chiesi che cosa ne pensasse. L'ambasciatore rispose che guardava con favore alla nostra iniziativa, ma d'altra parte, se ci fosse stato qualche problema non avrebbe potuto esporsi e proteggerci [...] Ma noi avevamo pensato che la peggior cosa che ci poteva capitare sarebbe stato un arresto a breve termine a differenza degli iraniani. Se confrontato il loro rischio era di gran lunga maggiore del nostro”.<sup>27</sup>

Queste dieci sessioni di letteratura note come *Dah Shab* (Le dieci notti) ebbero luogo dal 10 al 19 ottobre 1977, ma ben presto divenne chiaro che a causa del grande interesse suscitato non era possibile organizzare l'evento all'interno dell'istituto e che era necessario spostarlo all'esterno nel giardino.

Le sessioni iniziarono di lunedì sera e il tempo meteorologico favorevole faceva ben sperare nell'afflusso di alcune centinaia di persone. Kurt Scharf ricordò che con grande sorpresa giunsero circa 10.000 persone in totale, che affollavano non solo il giardino dell'istituto ma anche i marciapiedi adiacenti. Le prime quattro notti seguirono lo stesso modello, con una o due letture da parte delle figure di spicco del KNI, e successivamente la recita di alcune poesie da parte di poeti importanti.

Per quanto riguarda la lettura delle poesie, i momenti maggiormente degni di nota furono la recitazione di Mehdi Akhavan Sales durante la prima notte e la lettura della poesia *'asr-e shab* (“La notte”) di Cyrus Moshfeqi nella terza notte. Con umore cupo egli parlò del tempo dell'esilio infinito, delle persone sole, del sangue; parlava ovviamente del suo tempo. Durante le prime cinque *Shab* divenne chiaro che le sessioni di apertura della serata erano riservate agli interventi più manifestatamente politici, mentre la poesia si nascondeva ancora dietro i codici letterari appresi negli anni passati di censura.<sup>28</sup>

Fondamentalmente tutte queste sessioni tenute da intellettuali quali Rahmatollah Moqaddam Marāghe'i, Simin Daneshvar, Manuchehr Hezakhani, Shams Al-e Ahmad, Bahrām Beyzāi ruotavano intorno a due argomenti: il ruolo della censura e le restrizioni

---

<sup>27</sup> Cfr. Olmo Gölz, *Ten Revolutionary Nights in Tehran: On the Significance of the Poetry at the Dah Shab for the “1979 Moment” in Iran*, by Forum Transregionale Studien, May 2020, p.3.

<sup>28</sup> Cfr. Ahmad Shamlu, “Modern Persian Poetry: The National Weapon in Iran 1950-1970”, in *Critical Perspectives on Modern Persian Literature*. Thomas M. Ricks (ed.), Three Continent Press, Washington D.C., 1984, p.250.

della libertà di espressione in Iran da una parte, e di come dovevano comportarsi gli scrittori e i poeti dall'altra. Shams Al-e Ahmad criticò apertamente il signor Becker del Goethe-Institut per avergli chiesto di bandire il termine “censura” dai suoi discorsi. A tal proposito l'intervento di Sā'edi durante la quarta notte fu di particolare importanza. Egli cercò di definire l'essenza del “vero poeta” e divise gli autori iraniani coevi in due gruppi, i veri e i falsi. Secondo il suo punto di vista i falsi erano coloro che cercavano l'ispirazione al di fuori dell'Iran e potevano produrre solo “arte falsa” a causa della mancanza della loro collocazione culturale, e non erano interessati ai problemi e alle preoccupazioni del popolo iraniano. Essi non potevano quindi essere considerati come rappresentanti della cultura iraniana. Sā'edi parlò appunto dello “pseudo-artista”, *pirāmun-e šebh-e honarmand*. Egli sostenne che quella era la notte dell'artista come prodotto della censura, che pensa solo ai propri interessi e non mette in discussione nessuna questione sociale, a meno che questa non sia al servizio del governo. Sā'edi ritrasse lo “pseudo-artista” come colui che collaborava con il governo e il sistema.<sup>29</sup> Con il suo discorso Sā'edi lanciò un pesante attacco politico. Durante le prime cinque notti sia il coraggio degli scrittori che il numero degli spettatori aumentò. Ma la quinta notte rappresentò un punto di svolta rispetto alle precedenti. Nonostante una pioggia incessante gli spettatori rimasero comunque a seguire all'aperto. Baqer Momeni nella sua lettura iniziale dal titolo “La censura e le sue conseguenze”, affermò che la censura aveva reciso l'alleanza fra gli intellettuali e il loro Stato, per cui la richiesta da parte del Goethe-Institut di bandire la parola “censura” fu completamente ignorata. Nella successiva seduta di poesia, Sa'id Soltānpour parlando al pubblico presente finì il suo intervento urlando “io sono un prigioniero”.<sup>30</sup> La presenza e le parole di Soltanpour furono motivo di grande imbarazzo per i responsabili del Goethe-Institut che chiesero una maggiore moderazione e, di porre fine alle provocazioni.

Le successive serate furono in generale, nella parte iniziale più moderate, tuttavia questo cambiamento fu compensato dagli interventi dei poeti che divennero più espliciti e politici, come la lettura di Siyavosh Kasrai, membro del partito *Tudeh* che nella poesia “*Ey āzādi* (“O libertà!”) definiva la sua amata patria in catene.

---

<sup>29</sup> Cfr. Hadi Ebrahimi, “Poetry Nights of Goethe and the Islamic Revolution of Iran” in *Iranian Political Sociology Journal*, 3, Issue 1-Serial Number 9, Summer 2020, p.15.

<sup>30</sup> Dall'audio dell'articolo: Olmo Gözl, *The “1979 moment” in Iran*: <https://trafo.hypotheses.org> (Ultimo accesso: 14 luglio 2021).

La situazione nelle ultime quattro serate fu più tranquilla, tuttavia altri importanti intellettuali e poeti intervennero.

Le parole di congedo furono affidate a Houshang Golshiri: “Andate a casa e non fate niente fino anche non abbiamo dispiegato le nostre ali piumate, fino a che non siamo diventati una grande foresta. Possano i vostri giorni essere vittoriosi e, possa la vostra notte diventare giorno”.

Le dieci notti giunsero così alla fine. In queste notti dell’ottobre 1977, gli scrittori e i poeti non avevano in mente né una Repubblica Islamica, né una rivoluzione. Si chiedeva un cambiamento, delle riforme, si protestava per la censura e l’incarcerazione, tuttavia non c’erano richieste esplicite per rovesciare il sistema. Ad ogni modo “le dieci notti” fu senza dubbio l’evento di gruppo più significativo nella storia intellettuale iraniana e deve essere considerato una delle prime pietre miliari della rivoluzione iraniana.<sup>31</sup>

Questo evento non solo fornì a giovani colti iraniani la possibilità di vedere e ascoltare in prima persona e per la prima volta quegli scrittori e poeti che si opponevano, ma cosa importante, diminuì la paura delle persone di riunirsi in assemblea e in dimostrazioni pacifiche.

Presto gli inviti ai membri dell’Associazione a leggere le loro opere oppure a coordinare i loro incontri furono estesi da un numero crescente di organizzazioni studentesche.

Dopo l’evento de “Le dieci notti”, l’attività dell’Associazione scrittori dell’Iran proseguì. Il 7 gennaio 1978 l’Associazione scrisse una lettera al primo ministro dove, in un riferimento ironico alla “serena atmosfera politica” del paese sotto la sua leadership, ricordava tutti i membri dell’Associazione che erano stati picchiati negli ultimi mesi dagli agenti di sicurezza, la lettera si concludeva sarcasticamente “riguardo al ramo esecutivo e la persona del primo ministro quale ultima autorità responsabile in materia di sicurezza lo informiamo che l’Associazione scrittori dell’Iran terrà la sua assemblea generale il 13 gennaio... e ci aspettiamo di non essere disturbati dalle vostre forze di sicurezza”. Questa lettera portò 98 firme indicando così come gli appartenenti all’Associazione fossero notevolmente aumentati nell’arco di solo due mesi.

Con la Rivoluzione iraniana l’Associazione scrittori dell’Iran entrò nella fase più visibile della sua attività, nel periodo che va da marzo 1979 a giugno 1981. Durante i primi mesi dopo la rivoluzione i membri dell’Associazione furono attivi sia fuori che dentro l’organizzazione.

---

<sup>31</sup> Cfr. Olmo Gözl, cit., p.5.

Tra febbraio e aprile 1979 elessero un nuovo consiglio di amministrazione di cui faceva parte anche Sā'edi e produsse dichiarazioni, lettere aperte e sostegno a una vasta gamma di questioni politiche e artistiche nazionali.

La posizione pubblica del KNI come rilevato in numerosi documenti emanati nel primo anno della rivoluzione iraniana confermò l'ampliamento della portata del suo interesse per tutti gli aspetti della vita sociale e politica del paese.

Tuttavia fu durante le riunioni settimanali dell'Associazione che i primi segni di diversità di vedute cominciarono a emergere. Un gruppo di membri dell'Associazione chiedeva di organizzare una serie di sessioni di lettura di poesia simile all'evento *Dah Shab* organizzato due anni prima.

All'inizio tutti i membri dell'Associazione furono concordi nell'iniziativa, successivamente molti appartenenti al partito *Tudeh* obiettarono che la situazione del paese non garantiva sicurezza per una simile iniziativa.

Essi infatti ritenevano che una riunione di tale natura avrebbe minato gli sforzi dei leaders rivoluzionari e poteva essere vista come atto controrivoluzionario. Ma questa non era la visione della maggioranza dei membri dell'Associazione che era democratica e libera.

Nuove nubi andavano profilandosi all'orizzonte.

All'elezione di Abdolhasan Bani-Sadr come primo presidente della Repubblica Islamica, i rivoluzionari clericali organizzarono assalti alle librerie, stamperie e contro gli studenti universitari.

In una lettera aperta datata 5 febbraio 1980 al nuovo presidente eletto, l'Associazione lamentava la nuova spinta verso il ripristino della censura, in particolare nei mass media. Alla censura della monarchia Pahlavi si andava sostituendo quella della Repubblica Islamica.

Chiaramente un capitolo nella storia intellettuale dell'Iran stava volgendo a termine.

Fra il settembre 1981 e agosto 1982, quasi tutti i membri dell'associazione ancora in Iran furono arrestati o epurati. In questo scontro contro la nuova teocrazia, gli appartenenti all'Associazione avevano visto non solo svanire i loro sogni, ma avevano perso la loro ragione d'essere.

Mentre la battaglia contro lo stato monarchico era stata principalmente politica, la lotta contro la Repubblica Islamica aveva delle implicazioni esistenziali.

Sconfitti e frustrati i membri del KNI furono costretti a scegliere fra il confino a casa o l'esilio all'estero, fra l'essere senza casa emotivamente o fisicamente.<sup>32</sup>

In esilio a Parigi Sā'edi fondò l'Associazione scrittori iraniani in esilio e ristabilì, come già scritto, la rivista *Alefbā*. Entrambi gli sforzi ebbero scarso successo.



Copertina della raccolta delle letture presso il Goethe-Institut  
<https://trafo.hypotheses.org/23713>

---

<sup>32</sup> Cfr. Ahmad KarimiHakkak, "Protest and Perish: A History of the Writers' Association of Iran", *Iranian Studies*, Spring-Autumn, 1985, vol.18, n°2/4, Sociology of the Iranian Writer, pp.189-229.

### 3 PROFILO STORICO DEL TEATRO IN IRAN

Il capitolo precedente narra come i percorsi di artisti e letterati in Iran siano sempre stati ineluttabilmente intrecciati con le vicende socio-politiche che hanno attraversato il paese. Sā'edi scrisse ben 23 drammaturgie e si può dire abbia inaugurato una nuova era nel teatro persiano con la sua sintesi fra gli stili del teatro persiano tradizionale e del teatro occidentale.

Il teatro persiano può essere suddiviso in tre generi fondamentali: teatro popolare, teatro religioso e teatro moderno. Quest'ultimo è nato nel XIX sec. dall'incontro/scontro con la cultura occidentale che si coniuga ad elementi popolari persiani.

Tuttavia l'Iran, capace di produrre grandi opere in ambito letterario, poetico, mistico, calligrafico e miniaturistico, non è riuscito a fare altrettanto in quello teatrale.

Le cause principali della mancata crescita del teatro in Iran possono essere riassunte nei seguenti punti:

- L'affermazione di due grandi religioni monoteiste (lo zoroastrismo e l'Islam) che non vedevano favorevolmente gli spettacoli e ritenevano sufficiente per la redenzione l'esatta applicazione delle tradizioni e dei rituali religiosi.
- Il contesto politico e il mancato sostegno dell'aristocrazia nei confronti del teatro di cui al massimo apprezzavano gli aspetti ludici.
- Il mancato passaggio da una società rurale e nomade ad una società urbana e la scarsa crescita del ceto medio come utenti.
- I teatranti contrariamente ai letterati e agli scienziati che, se utili al palazzo e alla nobiltà, godevano di stima e di mezzi necessari per il loro mestiere, erano da sempre considerati persone di basso rango.
- La mancanza di mezzi necessari ad appoggiare e rafforzare lo spettacolo, il più importante dei quali è quello economico. In altre parole la società deve aver raggiunto un tale livello di benessere da riuscire a sostenere quella parte di sé che non si occupa di attività produttive in termini strettamente materiali. In una terra formata da piccoli e sparsi centri rurali e da pochi centri urbani a basso reddito, è molto difficile che queste attività artistiche e culturali godano di un sostegno economico. E' per questo che vediamo i teatranti di queste zone guadagnarsi da vivere in altri modi e quasi mai per mezzo del teatro; essi sono costretti a svolgere altri mestieri grazie ai quali possono procurarsi i mezzi necessari. Inoltre gli spettacoli erano spesso gratuiti o a offerta libera.

- L'evoluzione e lo sviluppo del teatro popolare necessitano di un lungo e continuo processo. In Iran la storia segnata da molteplici invasioni, la perenne instabilità politica e il continuo interrompersi del processo dello sviluppo culturale non hanno mai consentito allo spettacolo di evolversi e di strutturarsi in maniera adeguata<sup>33</sup>.

Per dare una risposta a tale mancata crescita, è doveroso ripercorrere in breve i tratti principali della storia del teatro.

### 3.1 Spettacoli pre-islamici

In Iran così come in altre società, il teatro nasce nell'ambito dei rituali religiosi, tuttavia diversamente da quanto accadde nelle culture della Grecia e dell'India, la religione fu uno dei principali ostacoli al progresso del teatro.

La vita delle tribù stabilitesi sull'altopiano iranico fra il I e il II millennio a.C. era intrisa di cerimonie e feste in tempi di abbondanza, e di solenni funerali in tempi di guerra e di carestia. L'unione fra gli ariani e le popolazioni locali diede vita ad una nuova fase: gli stranieri portarono con loro miti e credenze che si unirono a quelli degli indigeni, dettando nuove forme alle feste e alle cerimonie funebri. Questa è l'epoca in cui nascono e si diffondono le prime leggende di eroi e i primi miti iranici che saranno raccolti e trascritti successivamente.

Durante i tramonti gli appartenenti alla stessa tribù o clan, si radunavano intorno al fuoco e si esibivano in danze di adorazione con i loro volti dipinti ed emettendo spaventose grida. L'esistenza di simili raduni è confermata dalle immagini presenti sui resti dei recipienti di terracotta che sono stati rinvenuti. Si compivano cerimonie capaci di alimentare lo spirito combattivo dei guerrieri poiché rappresentavano scene di caccia in cui alcuni uomini mascherati da animali fuggivano ed altri in veste di cacciatori li inseguivano. I rituali adottati erano spesso eseguiti con costumi, maschere e trucchi.

Ciò che nacque successivamente in queste società fu il cosiddetto *naqqāli*<sup>34</sup>: una forma di spettacolo individuale che per molti costituisce, insieme ai canti e alle danze rituali, la maniera più antica di fare teatro. Nei raduni serali, i vari membri della comunità si sedevano e ascoltavano i racconti del capo tribù, dei guerrieri più valorosi, degli scontri con gli animali feroci e le manifestazioni della natura. Tra coloro che assistevano a quelle

---

<sup>33</sup> Cfr. Bahrām Beyzāi, Mani Naimi (a cura di), *Storia del teatro in Iran*, Centro Essad Bey, Seattle, 2020, pp.55-57.

<sup>34</sup> Dalla parola *naql* (lett. trasferire, trasmettere) antica maniera di narrare storie epiche e popolari.

fantastiche descrizioni, alcuni le raccontavano a loro volta in altre occasioni. Questi per attirare un pubblico sempre maggiore arricchivano i loro racconti con nuovi episodi nati dalla loro fantasia e articolavano i propri movimenti con gesti spettacolari. La duplice conseguenza di tutto questo fu, da una parte la nascita di un genere rappresentativo duraturo e, dall'altra la diffusione dei miti e il loro perpetuarsi fino ai giorni nostri.

In queste prime riunioni si possono già ravvisare elementi teatrali: la ricostruzione di circostanze reali, l'uso della maschera, l'accompagnamento della parola con gesti e movimenti espressivi, e soprattutto il luogo di queste esibizioni delimitato dalla folla riunita in cerchio intorno ai narratori a formare il prototipo della tipologia scenica circolare.

Una delle prime forme di teatro legate a un rito, di grande importanza e tuttavia carente di testimonianze o di descrizioni capaci di ricostruirne l'esatto procedimento, riguarda i canti avestici. Infatti i canti svolti dai *mogh* ("magi" o preti zoroastriani), soprattutto gli antichi Gāthā attribuiti allo stesso Zaratustra, comprendevano anche dei versi intonati sotto forma di dialogo. Tuttavia non è chiaro se questi versi abbiano in seguito generato forme di spettacolo autonome. Una delle testimonianze più interessanti dell'Iran pre-islamico riguarda i riti degli spettacoli funebri degli abitanti di Bukhara in onore di Siāvush.<sup>35</sup> Nella *Storia di Bukhara*<sup>36</sup> Abu Bakr Narshakhi descrive tali processioni riferendo che c'erano delle lamentazioni in onore di Siāvush da parte degli abitanti di Bukhara e dei paesi limitrofi e che tali lamenti erano intonati da cantori e suonatori.

Nell'Iran pre-islamico si pensa vi fossero anche altri racconti mitologici celebrati sempre con cerimonie simili, ne è un esempio quello di Kin-e Irāj<sup>37</sup> per il quale stando alle affermazioni del poeta Nezāmi (1141-1209) venne composta a sua volta una canzone.

Altre cerimonie persiane annuali e di antica data, citate tanto da Ctesia di Cnido (V sec. a.C.) quanto da Erodoto (484-425 a.C.), sono quelle note come *mogh-koshi*<sup>38</sup> celebrate ogni anno per la ricorrenza dell'uccisione del sacerdote Gaumata. Esse procedevano in forma recitativa simulando l'uccisione di Gaumata dopo la rivelazione del suo inganno. Sembra inoltre che durante le lunghe campagne militari, l'esercito iraniano fosse spesso

---

<sup>35</sup> Eroe e martire della mitologia iraniana cantata nella prima parte del poema nazionale iranico *Shāhnāme* scritto dal poeta persiano Ferdowsi attorno al 1000 d.C.

<sup>36</sup> Scritta in arabo nel 953 e.v. da Abu Bakr Narshakhi e tradotta in persiano nel 1143 e.v. da Abu Nasr Qobādi.

<sup>37</sup> Lett. "Rivalta/vendetta di Irāj", martire leggendario ucciso dai fratelli.

<sup>38</sup> Lett. "Uccisione del mago/sacerdote", con riferimento a Gaumata, gran sacerdote della casta dei magi che approfittò dell'assenza di re Cambise impegnato in campagne militari in Egitto (525 a.e.v.) per usurpare il trono di Persia, venendo però sconfitto.



accompagnato da gruppi di attori, sia allo scopo di intrattenere i soldati durante le soste, sia per incitarli, con danze di guerra prima dei vari scontri. Questi attori e danzatori hanno lasciato alcune tracce delle loro esibizioni nelle terre da essi attraversate.

Alessandro Magno avrebbe promosso diversi spettacoli e feste durante gli anni della sua spedizione militare in Iran (330-323 a.C.) con gruppi di attori, suonatori e danzatori che erano al suo seguito. Plutarco parlando di queste rappresentazioni, accenna anche ad alcuni edifici teatrali; sembra che i Seleucidi, succeduti ad Alessandro, siano riusciti a costruire qualche teatro stabile distrutto più tardi per mano dei Sasanidi.

In Iran i Seleucidi regnarono per un breve periodo e a loro seguì il lungo dominio degli Arsacidi (o Parti) amanti della civiltà e della cultura greca. La passione dei Parti per la cultura greco-romana traspare chiaramente dalla scoperta di reperti archeologici contenenti figure vestite alla maniera ellenica e latina e dal rinvenimento di alcuni bassorilievi fra cui quello di maschere greche.

Sono sempre di Plutarco ed entrambe del 53 a.C. altre due testimonianze circa il periodo arsacide.

La prima descrive una sfilata derisoria organizzata dal generale Rostam Surena (84-52 a.C.) nei confronti di Marco Licinio Crasso. E' ipotizzabile che Surena si possa essere ispirato alle sfilate di *kuse bar nešin*<sup>39</sup> se ne ammettiamo l'esistenza fin dall'epoca degli Achemenidi.

La seconda testimonianza riguarda uno spettacolo tenuto alla corte armena in presenza del re parto Orode II. Egli riconciliandosi con Artabazo re d'Armenia, chiese la mano della sorella di quest'ultimo per suo figlio Pacoro. Questi due re diedero vita a cerimonie e feste in cui il vino scorre a fiumi e andarono in scena molti spettacoli greci.

Inoltre gli scrittori del periodo islamico fanno riferimento ad alcune ricorrenze iraniche di natura spettacolare precedenti l'avvento dell'Islam. Le origini di queste feste non sono ben chiare, ma è piuttosto certa la persistenza plurisecolare di alcune di esse, tanto prima quanto dopo l'arrivo degli arabi senza modifiche significative alla loro struttura. Una di queste è la festa di *kuse bar nešin* sopravvissuta dopo l'Islam col nome di *mir-e Nowruz* ("Il principe di Nowruz") e che viene anche oggi celebrata in alcuni sperduti paesini.

Altra importante ricorrenza fu quella del quindicesimo giorno di *dey*<sup>40</sup> che vedeva la costruzione di un pupazzo e della sua venerazione prima del suo rogo finale. Forse questo

---

<sup>39</sup> Antica sfilata iranica in cui si derideva un uomo brutto, seduto sopra un asinello o un mulo.

<sup>40</sup> Decimo mese solare iranico (22dicembre-20 gennaio).

rito costituisce una nuova versione del più antico *mogh-koshi*, l'uccisione del mago sacerdote in memoria dell'uccisione di Gaumata come sopra descritto.

Un'altra usanza abbandonata dopo l'avvento dell'Islam e brevemente ripristinata a Isfahan negli anni 890-930, fu quella celebrata nel decimo giorno di *ābān*<sup>41</sup> (1 novembre ca.).

In questa fase bruciavano degli animali e festeggiavano in cerchio intorno ad essi. Quello che sopravvive oggi di questa ricorrenza è la festa che si tiene nella notte dell'ultimo martedì di ogni anno detto *chahār-shanbe suri*<sup>42</sup> con il rogo dei cespugli e i relativi giochi. Le origini di questa festa sono probabilmente da ricercare fra le fonti spirituali e mitologiche iraniane: la sacralità del fuoco, l'ordalia superata da Siāvush, la figura dell'Uccello mangiafuoco o quella della Fenice e, soprattutto, il fuoco come simbolo di vittoria della luce sulle tenebre.

Le poche fonti disponibili non consentono tuttavia di tracciare con chiarezza la natura esatta e le modalità esecutive dello spettacolo pre-islamico iranico. Quello che emerge è che l'Iran a quell'epoca, come anche in tutte le altre epoche, tenesse poco conto dello spettacolo come genere artistico di rilievo e che in particolare la cerchia degli intellettuali, dei letterati e degli artisti più importanti non gli abbia mai riconosciuto una piena legittimazione culturale. Inoltre l'arte degli attori e teatranti popolari, alcuni anche incapaci di leggere e scrivere, si basava sull'improvvisazione ispirata ad un archivio orale passato di generazione in generazione, che subì innumerevoli modifiche e si interruppe per lunghi periodi e in alcuni casi scomparve.<sup>43</sup>

## 3.2 Spettacoli dopo l'avvento dell'Islam

### 3.2.1 Il teatro popolare

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 alla corte dei Parti, in quella sasanide e continuerà anche dopo la conquista musulmana.

---

<sup>41</sup> Ottavo mese solare iranico (23 ottobre-21 novembre).

<sup>42</sup> L'ultimo mercoledì dell'anno, la vigilia del quale si fanno fuochi e vi si salta sopra gridando: "Il mio giallore sia tuo, il tuo rossore sia mio".

<sup>43</sup> Cfr. Bahrām Beyzāi, cit., pp.59-81.

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 accompagnate da vino, poesia, canzoni e giochi in cui il menestrello giocava un ruolo fondamentale.

Dopo la conquista araba lo spazio della rappresentazione si spostò nelle piazze pubbliche e nelle sale da tè, e il cantastorie venne chiamato *naqqāl* se specializzato in storie di lunga durata, a episodi (spesso quindi suddivise in diverse serate di rappresentazione), oppure *qavvāl*, *rāvi*, o *qesse-gu* (“narratore”) se preposto alla narrazione di storie brevi.

L’arte del *naqqāli* consisteva nella narrazione in prosa o in versi di un avvenimento reale o fantastico, in presenza di un pubblico, facendo leva su gesti e movimenti molto espressivi. Il *naqqāl* non intendeva imporre una visione veritiera in chi lo ascoltava, bensì inscenare il proprio racconto riempiendolo di esagerazioni e suscitando forti emozioni nei presenti. Egli era in grado di toccare le passioni della folla con movimenti spettacolari, grande padronanza verbale e una forte influenza psicologica su di essa. Questo narratore sapeva immedesimarsi con abilità nei vari personaggi del racconto e ricoprire da solo tutti i ruoli necessari.<sup>44</sup>

Sia nel *naqqāli* che nel *qavvāli* le tematiche attingevano a storie di carattere epico (episodi tratti principalmente dallo *Shāhnāme* di Ferdowsi come Rostam<sup>45</sup>, Bahrām Chobin<sup>46</sup>), oppure romanzi popolari d’avventura: *Abu Muslim nāme*<sup>47</sup>, *Samak-e ‘Ayyār*.<sup>48</sup>

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 alcune parti dell’opera di Mohammad Rafi Bādhel sugli avvenimenti dell’imam ‘Ali, il *rowze-khāne* (“deplorazioni”) era composto da lamenti sul martirio dell’imam Hossein, infine il *parde dāri* (“spettacolo con tenda”) o lo *shamā’el dāri* (“spettacolo con immagini”) era sempre una narrazione religiosa, ma supportata da immagini con eventuale accompagnamento musicale.

Il teatro d’animazione si divide in ‘*arusak bāzi* (“teatro dei burattini”), *shab bāzi* (“teatro delle marionette”) e *khiyāl bāzi* (“teatro delle ombre”).

---

<sup>44</sup> Cfr. Bahrām Beyzāi, cit., p.105.

<sup>45</sup> Eroe mitico della Persia antica, nato dall’amore di Zāl e Rubāde, narrato da Ferdowsi nello *Shāhnāme*.

<sup>46</sup> Altro celebre eroe dello *Shāhnāme* che si oppone al re sasanide Khosrow Parviz.

<sup>47</sup> Abu Muslim leader di un movimento rivoluzionario nel Khorāsān che agì per la causa abbaside nella caduta degli Omayyadi. Il suo assassinio per tradimento ad opera del califfo abbaside al-Mansur, genera un ciclo di vendette che daranno vita a diversi romanzi popolari.

<sup>48</sup> Eroe della letteratura orale dei cantastorie, è stato trasmesso per un periodo di tempo sconosciuto, successivamente trascritto intorno al XII sec. Questo personaggio aiuta con i suoi compagni il principe Khorshid Shāh figlio di un re d’Aleppo, in un racconto in cui si mescolano viaggi e amori contrastati.

Stabilire un'origine precisa del teatro d'animazione, come in realtà di tutto il teatro popolare, è molto difficile; le fonti non sono molte poiché è un genere basato principalmente sull'improvvisazione ed è quindi privo di testi scritti.

Il teatro dei burattini (*'arusak bāzi*) fu al culmine della fioritura circa 1000 anni fa, ma sulla sua origine non ci sono certezze. Queste rappresentazioni si svolgono all'aperto, hanno una durata di due o tre ore e sono scenicamente composti da una tenda, una cassa, i burattini (di legno e cuoio e di dimensioni tra i 20 e 40 cm.) e alcuni strumenti musicali come flauto, tamburo o liuto. Tantissimi sono i personaggi interpretati in questo genere teatrale, ma cinque sono i più importanti; per questo motivo a volte questo genere è chiamato *panj* cioè appunto 5. Questi personaggi sono: Kachal Pahlavān<sup>49</sup>, personaggio principale, l'eroe calvo; Sheytān, ("Satana") è il tentatore che spinge Kachal Pahlavān in avventure pericolose; Rostam<sup>50</sup> simbolo di forza che a volte presta aiuto a Kachal; Akhund, religioso sciita è il maestro e teologo del villaggio, rappresentato come uno sprovveduto che si lascia derubare e cacciare dalla propria casa; infine Zan ("La donna") è una giovane donna oggetto del desiderio di Kachal.

Dalle dinamiche fra i personaggi si possono trarre elementi di satira sociale e politica, il che porta a immaginare che la vita dei burattinai non fosse sempre facile. Essi iniziavano il mestiere tramite un apprendistato presso maestri già affermati, da cui ereditavano spesso anche il repertorio e le attrezzature. Molto spesso i burattinai, itineranti per necessità, adattavano il repertorio in base al luogo in cui si esibivano e inserivano episodi e personaggi locali.

Il teatro delle marionette (*shab bāzi*<sup>51</sup>) si svolgeva di sera quando i fili erano meno visibili. Queste marionette misurano 25 cm. circa, hanno il corpo in legno e la testa in porcellana o in legno dipinto. Nel XIX sec. 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; 'Arus l'innamorata; etc....

L'artista *ostād* ("professore") che le anima e gli dà la parola è nascosto dietro a una tenda.

---

<sup>49</sup> Sulle origini di questo personaggio esistono diverse ipotesi. Secondo Bahrām Beyzāi questo eroe apparterebbe alla tradizione di storie popolari orali iraniane di età pre-islamica oppure, si tratterebbe di un personaggio nato da una figura reale, un burattinaio di Isfahan il cui *laqab* era appunto Kachal Pahlavān. Dopo la sua morte, in suo ricordo sarebbe stato creato il personaggio omonimo.

<sup>50</sup> L'eroe nazionale persiano, principe del Sistan, protagonista di gran parte dello *Shāhnāme* di Ferdowsi.

<sup>51</sup> Lett. "gioco notturno".

Un assistente, seduto, si occupa della musica. Lo spettacolo comprende danze e acrobazie a dimostrazione della virtuosità del marionettista, oltre che scene di vita quotidiana: liti, matrimoni, nascite, la ginnastica iraniana della *zurxāne* (“casa della forza”) e temi vari di attualità.

Il teatro delle ombre (*khiyāl bāzi*) è quello meno documentato, sappiamo che l’allestimento era minimalista, c’era una tenda appesa, dietro alla quale sedeva il marionettista che animava le figure; sopra di lui veniva sospesa una lanterna che permetteva il gioco d’ombre e davanti alla tenda suonavano alcuni musicisti. Le marionette erano figurine ritagliate da pelle di cammello e di grandezza superiore ai 20 cm. Probabilmente questo genere era legato ai nomadi d’Iran.<sup>52</sup>

Appartengono al teatro d’animazione anche due generi eseguiti da donne. Uno prevedeva l’uso delle sole mani che, rivestite da un velo e dal *ru-band*<sup>53</sup> diventavano due personaggi femminili a cui veniva data voce.

L’altro genere è molto particolare: a prendere le sembianze di due donne erano questa volta i piedi e le gambe (rivestite sempre da un velo) della donna che stesa per terra li muoveva. Probabilmente questo genere era legato a una forma di teatro di burattini curda.

Il teatro popolare nasce in forma di commedia (*tamāshā*) o farsa (*maskhare*) e imitazione mimetica (*taqlid*). E’ impossibile indicare la data precisa della sua apparizione. La presenza di vocaboli teatrali in testi scritti fra il IV e l’VIII sec. indica che già in quel periodo venivano allestiti alcuni spettacoli.

Il più importante di questi è senz’altro il termine *tamāshā*. Il significato originario di *tamāshā*, ovvero “passeggiare” mutò col tempo in quello di “girovagare e guardare” e infine di “assistere e guardare”.

E’ attribuito in genere all’insieme di quei piccoli spettacoli che si tenevano durante le riunioni per strada e nelle piazze. Gli interpreti e gli artisti di *tamāshā* venivano chiamati *luti* (“vagabondo, perdigiorno) nel linguaggio popolare, e *bāzigār* (“attore”) in quello letterario. Appartengono più o meno a questo stesso periodo studiosi come Farabi (870-950), Avicenna (980-1037) e Averroè (1126-1198) i quali cercarono di comprendere e di tradurre il teatro greco basandosi soprattutto sull’interpretazione della *Poetica* di Aristotele e proponendo l’utilizzo di vocaboli teatrali equivalenti: *madih*, *sanā’at al*

---

<sup>52</sup> Cfr. Majid Rezvani, *Le theatre et la danse en Iran*, Ed. d’Aujourd’hui, Paris, 1962.

<sup>53</sup> Velo per il viso costituito da un pezzetto di tessuto leggero di cotone bianco con una rete merlettata per gli occhi.

*madih*, come equivalenti di *tragodia*; *hajā*, *qomodia* per *komodia*; *dramātā* per *drama* e *vajh al-maskhare* al posto di *mask*.

Tuttavia il teatro popolare né si interessò, né fu più di tanto condizionato da questi sforzi; le tematiche toccate in questi spettacoli, basati principalmente sull'imitazione, la caricatura di personaggi importanti, attingevano ad argomenti familiari come liti domestiche, conflitti tra ricchi e poveri. I personaggi caratteristici erano: il calvo, *kachal*, il servitore nero, *siyāh*, il maestro, *fokoli*, la donna, *khanom*, la serva, *kaniz*, e soprattutto il droghiere *baqqāl*.

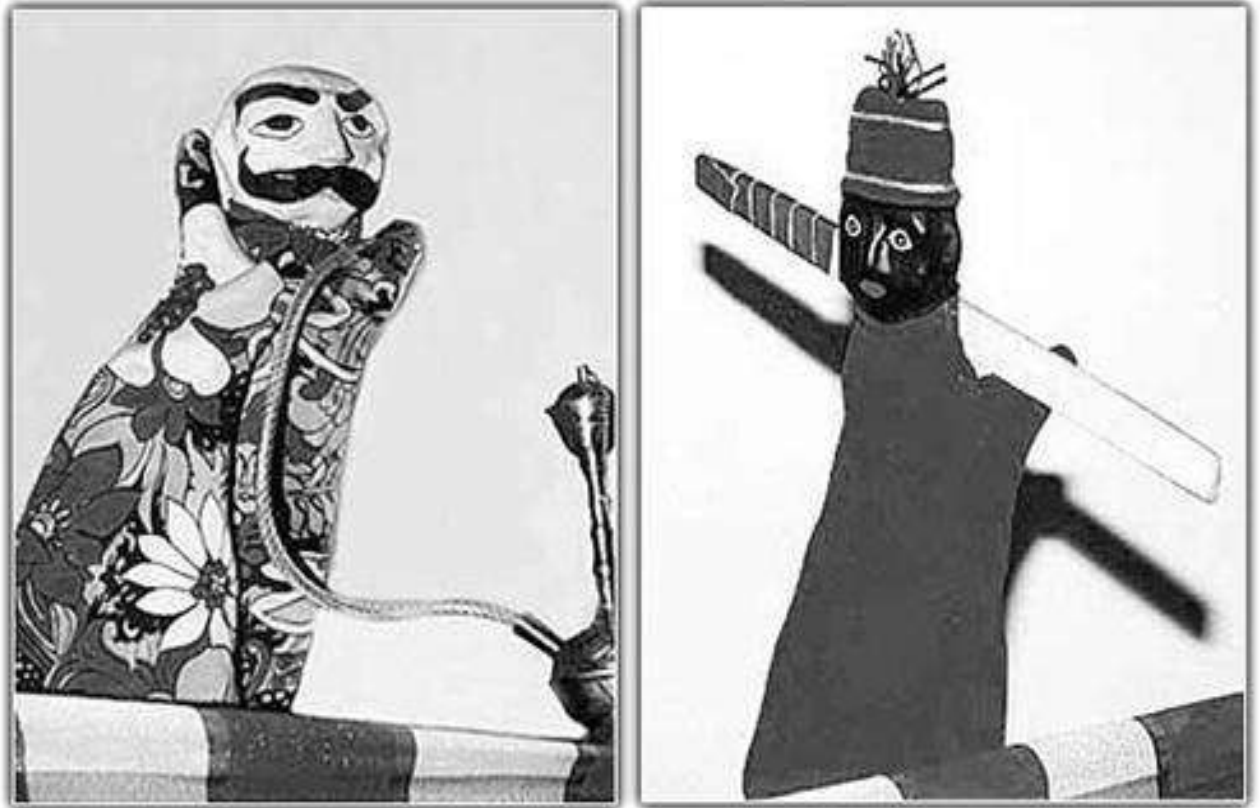
*Taqlid*, *tamāshā* e *maskhare* daranno vita a un genere ben più definito come il *takht howzi*, nome che definisce la sua localizzazione; *takht* significa “letto”, *howz*, “vasca, catino, cisterna, fontana”. Sempre in occasione di cerimonie e matrimoni, i cortili delle case diventavano il palcoscenico per gli attori tramite una serie di letti/panche di legno disposte sopra delle cisterne o fontane. E' con il *takht howzi* che la commedia popolare si compose di un misto di pantomima, danze e canto; il tema principale legato alla vita quotidiana, faceva spesso allusione a delle situazioni locali e a dei personaggi conosciuti. Ci si burlava del *mollā*, dell'ingiustizia dei giudici, della disonestà dei commercianti, etc...

Gli interpreti del *takht howzi* passarono verso il 1920 nelle sale, allestendo delle scenografie minimaliste ma arricchendo il proprio repertorio con altre tematiche quali quelle storiche o epiche, tratte principalmente dallo *Shāhnāme* ma anche da *Joseph e Zoleykha*, legate alla vita quotidiana oppure riguardanti l'immaginario religioso. Ma tra i personaggi incontrati nella commedia popolare, ce n'è uno che darà vita in epoca moderna a un genere teatrale tipico iraniano, quello dello *siyāh*.

Il nero, *siyāh*, è un personaggio dalle origini oscure, divenuto il protagonista comico indiscusso della commedia popolare persiana, al punto che dal suo nome si è generato un genere teatrale noto col nome *siyāh bāzi*. L'origine del *siyāh* sarebbe di matrice storica e risalirebbe all'epoca della presenza dei portoghesi in Iran. Questo personaggio troverebbe le sue origini nei discendenti degli schiavi africani venduti dai portoghesi nel sud dell'Iran a famiglie agiate. Le radici storiche del *siyāh* 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, essi imparavano la lingua persiana ma conservando un forte accento e commettendo molti errori quando parlavano. Il personaggio del *siyāh*, truccato di nero e vestito con colori sgargianti, gioca con le parole, sfida il suo padrone fingendo di non comprenderne gli ordini pur tuttavia rimanendo un servitore fedele.

In questo genere teatrale la musica e la danza accompagnano l'improvvisazione, ma la scenografia è minimalista, con la presenza sulla scena di un baule attorno al quale gli attori recitavano. Gli attori che interpretavano questi personaggi, oltre a dover inevitabilmente essere dotati di grande talento, erano molto coraggiosi, poiché spesso mettevano alla berlina autorità e notabili locali.

Sebbene il *siyāh bāzi* nella sua forma originale non esista quasi più, esistono tuttavia ancora delle compagnie teatrali che vi si ispirano portando avanti questa tradizione.



Marionette di Kachal Pahlavān e Mobārak

<http://www.payvand.com/news/07/apr/1342.html>

### 3.2.2 Il teatro religioso: *ta'ziye*

*Ta'ziye*, parola di origine araba, vuol dire letteralmente “espressione, manifestazione di cordoglio” che si manifesta rendendo visita alle persone sofferenti che hanno perduto una persona cara. In alcune regioni iraniane come il Khorāsān, questa parola designa una “cerimonia di commemorazione” delle tradizioni funerarie. Con il termine *ta'ziye* si indicano principalmente forme di teatro basate su racconti che narrano la vita e la passione dei membri della famiglia del profeta Maometto soprattutto in relazione alla tragedia di Karbala avvenuta il 10 del mese di *muḥarram* nel 681 d.C., nel corso della quale furono

uccisi l'Imam Ḥoseyn (secondogenito dell'Imam ʿAli nonché nipote del Profeta) e gran parte della sua famiglia.

Le origini di questo genere teatrale sono oggetto di disputa, certo è che la *ta'ziye* per come la conosciamo oggi, compare a partire dai primi secoli del periodo islamico per commemorare il martirio dell'imam Ḥoseyn a Karbala.

Il viaggiatore italiano Pietro della Valle (1586-1652)<sup>54</sup> ha descritto le cerimonie di lutto dei primi dieci giorni del mese di *muḥarram* dell'anno 1618, alle quali aveva assistito a Isfahan, capitale dei Safavidi.

Le descrizioni fatte da Francois Jean-Baptiste Tavernier<sup>55</sup> che ha assistito alle cerimonie di *muḥarram* sotto Shah Safi I, sesto imperatore safavide (1629-1642), ci permettono di comprendere meglio l'evoluzione progressiva di questo genere teatrale.

I Safavidi dichiarando la confessione sciita fede ufficiale dello Stato, alimentando le emozioni religiose del popolo contro gli Ottomani di fede sunnita, crearono il sentimento di una certa autonomia e unità nazionale, di cui la nascita, e l'evoluzione della *ta'ziye* fu una delle conseguenze di questa fase politica e religiosa.<sup>56</sup>

Durante la dinastia Zand (1750-1794), William Franklin, orientalista e ufficiale inglese, descrive le cerimonie di *muḥarram* a Shiraz, capitale dell'impero. Egli racconta di giovani che divisi in due gruppi si battevano simbolicamente per riprodurre le scene di combattimento di Karbala. Durante questo periodo gli *ulemā* non partecipavano alla *ta'ziye* poiché le consideravano come una falsificazione dei fatti storici della 'āshura'.<sup>57</sup> Sotto la dinastia dei Qajar (1794-1925) invece, la *ta'ziye* divenne un genere teatrale molto popolare e ciò favorì lo sviluppo della messa in scena.

Sotto il regno di Naser al-Din Shāh Qajar (1831-1896), questo genere teatrale raggiunse la perfezione, anche perché lo Shah stesso era un grande ammiratore della *ta'ziye*.

Tuttavia, al di là del suo piacere personale, Naser al-Din nell'organizzare solennemente gli spettacoli di *ta'ziye* aveva anche lo scopo di far credere all'opinione pubblica che rispettava le pratiche religiose. Infatti i governanti Qajar, proprio per la sua tematica religiosa, non potevano sopprimere questo nuovo e popolare intrattenimento.

---

<sup>54</sup> Pietro della Valle è stato uno scrittore italiano. Il suo viaggio in Oriente avvenuto tra il 1625 e il 1626 fornì agli europei molte nuove conoscenze sui paesi asiatici

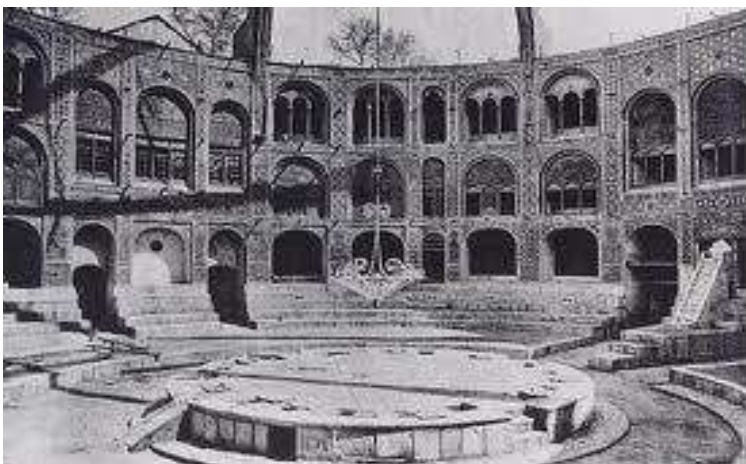
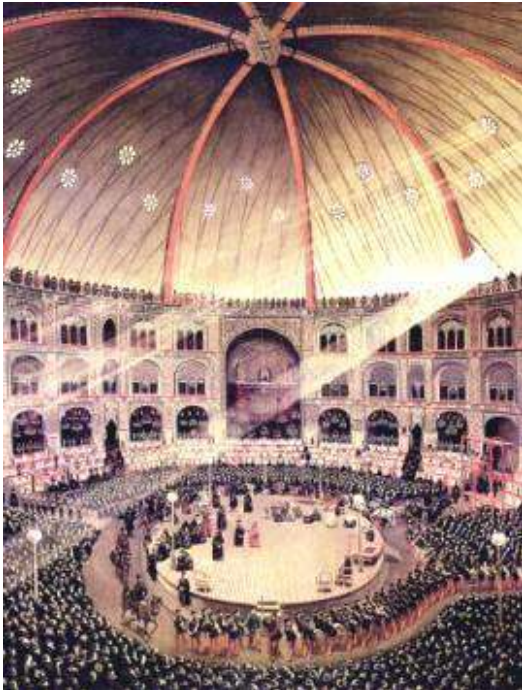
<sup>55</sup> Jean-Baptiste Tavernier (1605-1689) è stato un viaggiatore e mercante francese, pioniere dei commerci tra la Francia e l'India. I taccuini dei suoi viaggi furono di grande importanza per completare la conoscenza e la cartografia del sub-continente indiano.

<sup>56</sup> Bahram Beyzāi, cit., p.167.

<sup>57</sup> 'Āshurā' indica il 10 del mese di *muḥarram*



E' proprio in quest'epoca, nel 1877, che fu costruito a Tehran ad opera di Naser al-Din Shah il primo e più grande anfiteatro di tutta la storia iraniana, il *Takiye-ye Dowlat*<sup>58</sup> ("Teatro di Stato") con una capienza di 20.000 spettatori.



Takiye-ye Dowlat, foto di *La revue de Teheran*, n° 27, febbraio 2008.

La *ta'ziye* diventò così un'istituzione di Stato, per cui gli attori dovevano sottomettersi ad un responsabile designato dalla corte.

---

<sup>58</sup> Nel 1947 per ragioni tuttora sconosciute il *Takiye-ye Dowlat* fu totalmente distrutto dal comune di Tehran.

In questo periodo c'erano appunto *takiye*<sup>59</sup> (luoghi destinati per le cerimonie del mese di *muharram*) nella maggior parte delle città e dei paesi, tuttavia rappresentazioni di *ta'ziye* si svolgevano anche nelle moschee, nelle case, nei caravanserragli o a cielo aperto.

Verso la metà del XIX sec., la *ta'ziye* iniziò a contenere elementi non solo di carattere religioso; racconti epici, favole, favole a lieto fine, iniziarono ad essere inseriti nel testo del *Gushe*<sup>60</sup> o nell'introduzione della *ta'ziye*. Il *Gushe* presto divenne una *ta'ziye* con caratteristiche proprie, col nome *ta'ziye mozhek* ("ta'ziye comica"). Delle maschere venivano utilizzate per esagerare l'azione e deridere i nemici. Il linguaggio era satirico e divertente, anche l'improvvisazione divenne parte importante.

Quello che è più importante riguardo alla *ta'ziye* è il suo stile che ha portato gli studiosi a vedere in essa il primo vero esempio di teatro d'avanguardia. La *ta'ziye* coinvolge totalmente il pubblico, non ci sono restrizioni temporali, passato presente e futuro esistono simultaneamente, immagini storiche possono apparire sul palco insieme a quelle religiose immortali.

Gli attori venivano scelti per i diversi ruoli in base alla loro fisionomia e alla loro voce, non erano mai truccati e pochi erano gli accessori utilizzati.

Gli abiti di scena variavano poi secondo le diverse regioni del paese, e lo spettacolo era spesso spoglio di azioni o movimenti; quello che era veramente simbolico erano i colori. Infatti i personaggi della schiera di *Ḥoseyn* si vestivano quasi sempre di verde oppure in bianco e nero, mentre quelli del campo avversario usavano il rosso o colori molto vivaci. L'attore che interpretava *Shemr*, il violento assassino di *Ḥoseyn*, era sempre vestito di rosso.

Tuttavia anche la *ta'ziye* risentì delle vicende politiche dell'Iran; dopo l'apice raggiunto nel XIX sec. sotto la dinastia Qajar, i sovrani Pahlavi, al contrario, demonizzarono la rappresentazione teatrale religiosa perché ritenuta antitetica rispetto ai principi di modernità imitati dall'occidente.

Fu sotto la Repubblica Islamica che la *ta'ziye* riprese vita, la figura di *Ḥoseyn*, martire per eccellenza, fu usato per rafforzare l'unità nazionale durante la guerra con l'Iraq (1980-1988).

Grazie a politiche di tutela del patrimonio immateriale, la *ta'ziye* fu iscritta nel 2010 nella lista UNESCO dei Patrimoni orali e immateriali dell'umanità

---

<sup>59</sup> Lett. "appoggio, sostegno, palcoscenico per i misteri sciiti"

<sup>60</sup> Lett. "angolo".

### 3.2.3 Il teatro moderno

Il teatro moderno persiano nasce nel XIX sec., 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 sec. si trova sotto il dominio della dinastia Qajar, la quale non riuscì ad avviare un processo di modernizzazione, e la sua economia restò legata a un sistema tradizionale basato sull'agricoltura, sulla pastorizia e sulla produzione per i mercati locali dove l'incremento del commercio vide l'emergere di una nuova classe sociale, quella dei *bāzāri*. I Qajar non avevano né un esercito, né un sistema amministrativo e la magistratura continuava ad essere prerogativa dei religiosi. Inoltre i Qajar, continuamente impegnati in guerre contro la vicina Russia zarista e contro gli inglesi, subirono diverse sconfitte che terminarono con la stipula di trattati dall'esito rovinoso.

Questo portò alla nascita di un grande malcontento tra la popolazione, malcontento che già c'era a seguito della grave crisi agricola che affliggeva il paese.

Sotto il regno di Naser al-Din Shah, la seconda metà dell'Ottocento fu caratterizzata da una relativa calma ma all'orizzonte si preparavano proprio in questo periodo le basi per la spinta rivoluzionaria.

Parallelamente le *èlites* iniziano a viaggiare, gruppi di studenti vengono inviati in Europa con lo scopo di apprendere le tecnologie occidentali, e da lì riporteranno con vivo interesse diversi aspetti della cultura occidentale, incluso il teatro. E' in questo periodo che per iniziativa di Mirzā Tāqī Khān, primo ministro di Nāser al-Din Shah, venne istituito il Politecnico di Tehran, il *Dar al Fonun*. Da questa istituzione il clero venne escluso dal personale docente, come del resto anche molti iraniani, preferendo insegnanti di origine straniera.

La lingua privilegiata era il francese, allora lingua diplomatica parlata quasi in tutta Europa; ciò contribuirà alla diffusione della cultura francese e delle sue ideologie che saranno punti focali su cui verterà la richiesta del movimento costituzionale iraniano.

Fu al *Dar al Fonun* che si tradussero in persiano numerose opere teatrali europee. Quelle di Molière in particolare ebbero grande successo: nel 1869 *Il Misanthropo* fu tradotto da Mirzā Habib Esfahāni<sup>61</sup>, che trasformò il testo in *Gozāresh-e mardom-goriz* che con molta libertà e capacità di adattamento, avvicinò i personaggi alla cultura persiana.

---

<sup>61</sup> Mirzā Habib Esfahāni è noto soprattutto per la traduzione in persiano nel 1886 del romanzo di James Morier *Le avventure di Hajji Bābā di Isfahan*.

Mirzā Fath-‘Ali Āxundzāde (1812-1878) drammaturgo azero e sostenitore della riforma dell’alfabeto<sup>62</sup> fu uno dei primi e più espliciti atei ad apparire nel mondo islamico.

Egli compose delle *pièces* pubblicate in una rivista del Caucaso e nonostante scrivesse in turco azeri è considerato come l’antenato del teatro iraniano, se non “il vero padre del teatro persiano moderno”, come lo definì Gianroberto Scarcia in un suo saggio pubblicato sulla rivista *Oriente Moderno*.<sup>63</sup>

Gli iraniani apprezzavano molto le condanne di Āxundzāde 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 Tehran della traduzione delle sue commedie, come data della nascita del teatro persiano moderno.

Āxundzāde spinse anche altri autori iraniani a una scrittura nuova dotata di uno stile satirico che criticasse il potere qajaro; una scrittura realistica capace di affrontare tematiche di attualità, abbandonando i vecchi schemi della tradizione letteraria.

Mirzā Āqā Tabrizi primo drammaturgo iraniano di cui poco si conosce riguardo alla sua biografia, stimolato dal lavoro e dal pensiero di Āxundzāde, fu conosciuto col suo vero nome solo ventiquattro anni dopo la sua morte.

Mirzā Āqā Tabrizi scrisse quattro drammi (pubblicati a Berlino nel 1921 e successivamente a Tabriz) dove fustigava i mali della società: vera protagonista è la corruzione del governo Qajar, in cui si intravede non solo la critica ma anche la sconsolatezza di fronte a un paese lasciato nelle mani di governanti incapaci.

Tema di queste *pièces* è anche la denuncia dell’importanza eccessiva attribuita alla ricchezza materiale oltre che alle credenze e alla superstizione.

Questi quattro drammi di Tabrizi furono a lungo attribuiti a Mirzā Malkom Khān Nāzem-od doule (1833-1908), uno dei massimi esponenti dell’Iran pre-costituzionale. La verità venne alla luce solo nel 1956.

In questi drammi di Tabrizi si riscontra una caratterizzazione dei personaggi e delle loro debolezze in chiave comico-satirica che era, come già scritto nel precedente paragrafo, il

---

<sup>62</sup> Si riferisce alla riforma dell’alfabeto arabo nella sua applicazione alla lingua turca e persiana. Sebbene pubblicamente sostenesse che la natura della riforma fosse soprattutto linguistica, in realtà il suo scopo principale era l’eliminazione di un importante segno dell’identità culturale musulmana. Successivamente egli auspicò una totale sostituzione dell’alfabeto arabo con uno misto fra quello latino e cirillico.

<sup>63</sup> Cfr. Gianroberto Scarcia, “Malkom Khān (1833-1908) e la nascita del teatro persiano moderno”, in *Oriente Moderno*, Anno 47, N° 2/3 (Febbraio-Marzo 1967), pp.248-266.

fondamento della commedia popolare iraniana: la furbizia dei mercanti, la perfidia delle donne, la litigiosità della gente comune.

L'apporto culturale occidentale resta comunque presente, questi drammi sono prodotti di un genere d'importazione, ma lo spirito, gli intenti e i riferimenti sono tutti iraniani.

Non furono solo le *élites* di viaggiatori a portare al grande pubblico l'influenza del gusto letterario occidentale, ma soprattutto i giornali che fiorirono a quell'epoca e resero possibile una maggiore fruizione di testi nuovi, di lingue nuove, introducendo temi nuovi quali la sovranità popolare e la supremazia della legge.

Lo sviluppo della stampa porterà al moltiplicarsi di traduzioni e alla nascita appunto dei giornali che pubblicavano anche testi stranieri tradotti. L'esplosione di riviste letterarie è direttamente legata all'organizzazione degli *anjoman*<sup>64</sup>, come appunto l'Associazione scrittori dell'Iran, dei circoli di pensiero e di azione politica che riunivano personalità intellettuali, scientifiche e letterarie d'Iran.

Nel 1911 a Tehran fu istituito un "Teatro nazionale" dove alcuni autori cominciarono a sperimentare commedie musicali e drammi in versi, utilizzando forme teatrali occidentali ma portando avanti intenti socio-politici autoctoni.

Tra gli autori di questo periodo troviamo Mortazāqali Khān Fekri Ershād (1868-1917) che scrisse cinque drammi con la stessa vena satirica di Tabrizi. Tuttavia non vi è continuità tra i drammi di Tabrizi e quelli di Ershād: il teatro in questi suoi albori muove i suoi passi in svariate direzioni volte alla scoperta del teatro occidentale (imitandolo), alla necessità di usare il teatro come mezzo per fini socio-politici (sull'onda della spinta rivoluzionaria) e a una nuova sensibilità rispetto la vita socio-politica.

Prima di abbandonare il paese, russi e inglesi scelsero di mettere al potere una persona che potesse garantire i loro interessi; costui era un ex colonnello delle brigate cosacche, Rezā Khān, che col loro appoggio nel 1921 con un colpo di stato salì al potere fondando la dinastia Pahlavi che durò fino al 1979.

Durante il regno di Rezā Khān il teatro polemico e satirico del periodo costituzionale fu severamente represso. Al suo posto fu instaurato un teatro ufficiale controllato dallo Stato, un teatro che doveva esporre temi nazionalisti e glorificare il passato pre-islamico del paese.

---

<sup>64</sup> Lett. Associazione, unione.

Una delle migliori opere teatrali di quest'epoca è *Ja'far Khān az farang barmigarde* ("Ja'far khān ritorna dall'Europa") di Hasan Moqaddam sulla confusione e le incomprensioni che nascono dal confronto tra la cultura europea e quella iraniana.

Dopo l'abdicazione di Reza Shah a favore del figlio Mohammad, la relativa fase di libertà d'espressione che seguì, dal 1941 al 1953, fece rinascere il teatro socio-politico; inoltre è in quest'epoca che la scena si apre alle donne.

La fase di semilibertà che si era aperta nel 1941 ebbe nuovo slancio sotto il primo ministro Mossadeq, ma dopo la caduta del suo governo nel 1953, quando Mohammad Reza Shah riprese il potere, ci fu un inasprimento dell'autorità e della censura; i teatri vennero chiusi e gli artisti dispersi, arrestati o costretti all'esilio.

Con la rivoluzione bianca lo Shah tentò di organizzare una cultura di Stato.

Il teatro rinacque così sotto tre forme ufficiali: l'Istituto nazionale del teatro, l'Università e il Conservatorio e successivamente una forma di teatro-laboratorio. Gli autori iraniani si focalizzarono sugli aspetti teorici artistici e tecnici del teatro che permise così uno studio più approfondito e sistematico del teatro occidentale.

La televisione nazionale richiedeva e diffondeva opere teatrali, mentre la traduzione di opere straniere continuò.

L'evento più importante di questi anni fu la creazione del "Festival delle arti di Shiraz" (1967-1977) che ospitò spettacoli indiani, giapponesi, europei e americani.

Nonostante lo splendore e la magnificenza di questo Festival, la repressione proseguiva e il governo non tollerava critiche, di conseguenza molti lavori venivano censurati. Così i drammaturghi non potendo scrivere liberamente si rifugiano in un simbolismo enigmatico e in sperimentazioni di teatro d'avanguardia.

In questo periodo le opere di drammaturghi come Sā'edi si aprirono al teatro dell'assurdo. L'alleggerimento della censura durante l'ultima decade prima della rivoluzione islamica rese possibile un'espressione più diretta dei mali della società anche contro il potere in carica.

Dopo l'instaurazione della Repubblica Islamica si possono distinguere tre fasi nella vita teatrale e culturale.

Nella prima fase, dal 1979 al 1981, la stampa, la televisione e il teatro godettero di libertà totale, gli artisti erano indipendenti e la censura limitata. Molto presto però il teatro così come il cinema venne guardato con sospetto.

La seconda fase durò fino al 1988. Con la guerra Iran-Iraq si instaurò un regime di polizia che mise fine a tutte le creazioni al di fuori di quelle propagandistiche favorevoli al nuovo regime.

Tuttavia il governo utilizzò e sostenne il teatro come utile strumento di propaganda, sponsorizzando molte compagnie teatrali. Agli autori pro-regime, come già precedentemente scritto, si contrapponeva una schiera di drammaturghi costretti all'esilio come appunto Sā'edi.

Con la fine della guerra Iran-Iraq e l'avvio di un clima politico e culturale più favorevole, iniziò la terza fase ovvero quella della ricostruzione di un paese provato dalla guerra.

Negli anni Novanta il teatro moderno ripartì timidamente, oppresso dalla censura politica e religiosa.

Dal 1982 il Ministero della Cultura iraniano sostiene il Festival di Fajr ("Festival dell'alba") che ancora oggi è la più importante manifestazione teatrale in Iran.<sup>65</sup>

Gli artisti iraniani hanno dovuto imparare a comporre i loro testi accettando norme tacite e regole dettate dalla politica: attenzione nel rappresentare delle situazioni giudicate immorali o che possono diffondere ideologie contrarie ai valori della società islamica o ai principi elementari della vita pubblica come si vedrà nel testo dell'*Otello nel paese delle meraviglie*.

Alcuni drammaturghi per esempio scelgono di esprimersi in un simbolismo molto puro, altri preferiscono la possibilità di un naturalismo letterario<sup>66</sup>, altri ancora uniscono la dimensione simbolica a quella reale.

Per mettere in scena i 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.

---

<sup>65</sup> Il 1978 fu l'anno dell'ultima edizione del Festival di Shiraz giudicato illecito e antirivoluzionario dalla Repubblica Islamica.

<sup>66</sup> Il naturalismo è una corrente letteraria che si sviluppa in Francia tra il 1870 e il 1890, esso nasce nel clima positivista, in particolare mostra una piena fiducia nelle capacità conoscitive della scienza. Il suo proposito è quello di "aprire l'arte al vero", ossia si propone di riprodurre quanto più fedelmente possibile nell'opera d'arte il reale per come esso appare, evitando ogni intervento personale che porterebbe alla "falsificazione" del dato naturale.

## 4 SHAKESPEARE IN ORIENTE

Nonostante Shakespeare sia molto popolare fra gli iraniani, nei contesti accademici internazionali raramente si discute della sua popolarità e di come il suo nome abbia varcato i confini dell'Iran.

Shakespeare stesso aveva sentito parlare della Persia a suo tempo, e vi allude manifestatamente all'Iran per cinque volte nelle sue commedie.

Il secondo mercante presente ne *La commedia degli errori* rivolgendosi ad Angelo dice "... se non dovessi partir per la Persia e non abbisognassi, per il viaggio, di quei fiorini" (4.1.177-8).<sup>67</sup> Qui è da notare che Shakespeare utilizza la valuta dei Paesi Bassi, il fiorino olandese, per la Persia. Ancora ne *Il mercante di Venezia* il principe del Marocco dice: "Io vi giuro su questa scimitarra che ha ucciso il re e un principe di Persia<sup>68</sup>, che ha vinto pel sultano Solimano tre battaglie campali<sup>69</sup>" (2.1.25-26).<sup>70</sup> Mentre l'uccisione del principe di Persia è senza dubbio non un evento storico in epoca shakespeariana, il secondo postulato indica la battaglia tra la Persia e l'Impero Ottomano che si trascinò dal 1494 al 1556.

Trascorsero alcuni anni prima che Shakespeare acquisisse una conoscenza più approfondita dell'Iran. Ne *La dodicesima notte* Shakespeare accenna al *Sophy* due volte: "...non darei la mia parte in questa burla, vi garantisco, eh? Nemmeno in cambio d'un vitalizio di 1000 sterline da parte delle casse dello Scia<sup>71</sup> (2.4.180).<sup>72</sup> Qui la parlata del personaggio di Fabiano quando vede Malvolio ingannato dalla falsa lettera che con allusioni indirette gli fa credere di essere oggetto delle mire amorose di Olivia. La seconda volta in cui Shakespeare accenna al *Sophy* è quando il personaggio di Ser Tobia riflette che "...dicono che sia stato istruttore di scherma dello Scia" (3.4.283)<sup>73</sup> nella scena in cui Ser Andrea arriva con la lettera di sfida a duello contro Cesario e, Ser Tobia allo stesso tempo incita l'amico Cesario al duello ingigantendo la capacità e la rabbia di Ser Andrea.

---

<sup>67</sup> Cfr. G.Raponi (a cura di), *La commedia degli errori*, ed. elettronica, 2018, p.84.

<sup>68</sup> "...that slew the Sophy and a Persian prince". "The Sophy" era il titolo dei monarchi della dinastia safavide che regnò in Persia dal 1500 al 1736. (Dall'arabo "safi-ud-din", "puro di religione).

<sup>69</sup> Il riferimento è forse alla spedizione in Persia del sultano Solimano I avvenuta nel 1535, il principe del Marocco era evidentemente alleato del sultano. Tuttavia la frase si presta ad essere interpretata "contro il sultano Solimano".

<sup>70</sup> Cfr. G.Raponi (a cura di), *Il mercante di Venezia*, ed. elettronica, 2000, p.32.

<sup>71</sup> "...a pension of thousands to be paid from the Sophy" *Sophy* era divenuto sinonimo di persona danarosa.

<sup>72</sup> Cfr. G.Raponi (a cura di), *La dodicesima notte*, ed. elettronica, 2001, p.61.

<sup>73</sup> Ivi, p.88.



Negli ultimi anni di vita Shakespeare scrive dell'Iran ancora una volta, e per l'ultima volta nella tragedia *Re Lear* "...solo che non mi piace, ve lo dico, la foggia dei vestiti che portate" E' la moda-direte-alla persiana", ma dovete cambiarli" (3.6.40-1).<sup>74</sup> Lear pensa di riconoscere Tom/Edgar<sup>75</sup> come uno dei suoi cento cavalieri e immagina Edgar ora nel suo mantello, non come un giudice togato, ma come uno vestito con degli abiti persiani, abiti che venivano considerati troppo sfarzosi.

Questo resoconto dimostra che Shakespeare fosse almeno consapevole dell'Iran secoli fa. Ma quando e come gli iraniani divennero consapevoli di Shakespeare e dei suoi capolavori?

In generale due fattori contribuirono all'introduzione del teatro europeo in Iran: le osservazioni dirette, i saggi e le traduzioni.

Gli iraniani inizialmente conobbero il teatro europeo visitando i teatri e non attraverso lo studio dei testi originali delle commedie. Riguardo a questo, la dinastia Qajar fu il preludio di un cambiamento. In tutta quell'epoca gli iraniani viaggiarono nei territori europei, in Francia, in Belgio e in Russia, venendo così in contatto con la cultura e l'arte occidentale. Gli iraniani inizialmente vennero in Europa per frequentare le università e le accademie scientifiche, ma questi viaggi li portarono a conoscenza del teatro europeo. Coloro che visitarono i teatri portarono le descrizioni di tali edifici attraverso conferenze sui viaggi, attraverso i giornali e le riviste, condividendo tali esperienze nei circoli letterari. Fu proprio sulla base di questi incontri che furono fondati i già citati *Takiye-ye Dowlat*, il *Dar al Fonun theatre hall* e il *Dar al Tarjomeh*. Ma le osservazioni dirette furono anche quelle delle missioni diplomatiche e militari, oppure quelle di viaggiatori e studenti che, viaggiando per l'Europa raccolsero le loro osservazioni. Resoconti di viaggio circolarono dalla fine del XVIII sec., per tutto il XIX sec.. Uno dei primi scrittori di questo genere fu Mirzā Abu Tāleb Khān che pubblicò le sue memorie dei viaggi in Gran Bretagna, Europa e Asia Minore scritte tra il 1799 e il 1805. Nel suo resoconto sulla Gran Bretagna descrisse tra gli edifici del paese l'Anfiteatro di Astley.<sup>76</sup>

Anche Mirzā Sāleh Shirāzi pubblicò resoconti dei suoi viaggi. Egli fu uno dei primi studenti iraniani che per ordine di Abbas Mirzā Qajar fu mandato in Inghilterra a imparare

---

<sup>74</sup> Cfr. G.Raponi (a cura di), *Re Lear*, ed. elettronica, 2000, p.97.

<sup>75</sup> Edgar, figlio del conte di Gloucester, è costretto all'esilio e a fingersi Tom, il pazzo di Bedlam, proverbiale pazzo di quel tempo.

<sup>76</sup> L'Anfiteatro di Astley era un luogo di esibizione a Londra aperto nel 1773 da Philip Astley sergente maggiore di cavalleria. Considerato il primo anello da circo moderno fu bruciato e ricostruito più volte e passò attraverso molti proprietari e gestori. Nonostante oggi non sia rimasta traccia del teatro, una targa commemorativa è stata posta nel 1951 presso il suo sito a 225 Westminster Bridge Road.

l'inglese. Quello che dà importanza alle osservazioni di Mirzā Sāleh sul teatro europeo è la sua successiva nomina come ministro.

L'ossessione di Mirzā per il teatro occidentale (e il dramma) esercitò grande influenza sulla società letteraria del tempo, e aprì la strada alla fondazione della *Dar al Fonun* e alla traduzione di opere teatrali europee. Probabilmente il primo ad utilizzare la parola "teatro" (nel senso di luogo fisico) fu Mirzā Mostafa Afshār che tradusse il termine con *tamāšā xāne*.

Genericamente la porta d'entrata del teatro in Iran fu la Francia. Infatti durante la dinastia Qajar i viaggi in Europa fecero sì che i traduttori iraniani iniziassero la traduzione di opere teatrali da quelle francesi. Questa preferenza verso la cultura francese fu dovuta principalmente a ragioni politiche che avevano portato gli iraniani a una disillusione verso inglesi e russi. Dal 1870 quando Mirzā Habib Esfahāni rese in persiano *Il misantropo* di Molière fino al 1902 anno in cui si mossero i primi passi costituzionalisti, solo lavori di Molière vennero tradotti e pubblicati. Tuttavia questo non significò trascurare altri autori europei, specialmente Shakespeare. Dalla rivoluzione costituzionale in poi, l'attenzione si rivolse particolarmente verso Shakespeare. Probabilmente il primo iraniano che menzionò Shakespeare fra le pagine dei suoi resoconti fu Mirzā Saleh Shirāzi che così lo introdusse al popolo iraniano.

Un'altra via all'introduzione di Shakespeare in Iran fu quella attraverso la Russia zarista, dove le commedie di Shakespeare venivano frequentemente messe in scena. Il territorio della Russia collegava l'Iran all'Europa e tutti coloro che affrontavano un viaggio verso la Francia, la Germania e altri paesi europei dovevano arrivare in Russia attraverso la città iraniana di Bandar-e Anzali, crocevia dove era possibile venire a conoscenza di Shakespeare e delle sue opere attraverso i resoconti dei viaggiatori. E' comunque all'inizio della rivoluzione costituzionale che la fama di Shakespeare aumentò in Iran e molti saggi e articoli vennero scritti su di lui e grazie a ciò e alle traduzioni delle sue opere divenne noto non solo nelle grandi città, ma anche nei centri urbani più piccoli. I giornali attraverso cui gli iraniani conobbero Shakespeare durante il periodo della dinastia Qajar furono: *Bahār* ("Primavera"), *Ra'd* ("Tuono") e *Majalle adabi* ("Rivista letteraria"). Fra questi il più rilevante fu la rivista letteraria *Bahār* di Yusof E'tesāmi soprannominato E'tesām al Molk che nel 1909 pubblicò il primo, e forse più esauriente saggio enciclopedico su Shakespeare insieme alla traduzione persiana di alcune parti di opere shakespeariane quali *Sogno di una notte di mezza estate* e *Macbeth*.

*Sepide-dam* (“Alba”) fu un’altra rivista che, dopo *Bahār*, pubblicò poemi di Shakespeare e fu fondata da Loft-Ali Sooratgar, professore di letteratura persiana e inglese all’Università di Tehran.

Tuttavia nessuna delle opere teatrali di Shakespeare fu completamente tradotta fino a molti anni dopo la rivoluzione costituzionale. Questo era principalmente dovuto al fatto che dall’epoca di Shakespeare la lingua inglese si era trasformata, parole ed espressioni nel tempo avevano cambiato significato o erano uscite dall’uso comune. Tutto questo unito alle allusioni classiche e bibliche usate da Shakespeare rendeva molto complicato il lavoro del traduttore iraniano. Inoltre c’era la necessità di un linguaggio poetico più vicino possibile all’originale, capace di rendere il significato del linguaggio shakespeariano.

I primi traduttori furono principalmente uomini di Stato e governatori di epoca Qajar e Pahlavi. Fra coloro che furono i primi a rendere in persiano alcune opere di Shakespeare si possono citare: Emād al-Saltane, e Nāser al-Molk.

Emad al-Saltaneh era figlio del governatore di Hamadan e, durante il regno di Mozaffar al-Din Shah Qajar viaggiò in Europa. Una volta tornato fu nominato governatore di Hamadan e Malāyer, ma si distinse più come raffinato intellettuale che come uomo di Stato. A lui si deve la traduzione in persiano della commedia *La bisbetica domata*<sup>77</sup>, pubblicata nel 1900.

Un’altra figura rilevante che contribuì alla fama di Shakespeare in Iran fu quella di Abolqasem Khan Qaragozlu, noto come Nāser al-Molk considerato come colui che per primo tradusse due opere di Shakespeare interamente dal testo originale inglese. Nāser al-Molk fu allevato dal nonno paterno Mohammad Khān Nāser al-Molk che era ministro degli affari esteri alla corte di Nāser al Din Shah. In qualità di ministro, accompagnò Nāser al Din Shah nel suo secondo viaggio in Europa e chiese a lui il permesso di portare anche il nipote che aveva una grande volontà di apprendere e che avrebbe potuto imparare l’inglese ed essere così utile in futuro come traduttore. Arrivato così a Londra, Nāser al-Molk studiò intensamente e fu il primo iraniano a frequentare l’Università di Oxford.

Si dice che una sera Nāser al-Molk si trovasse a Londra in compagnia di amici e nella conversazione fosse stato menzionato Shakespeare. Uno dei presenti affermò che la traduzione dei capolavori di Shakespeare in persiano non fosse possibile a causa della diversità troppo marcata fra le due lingue. Nāser al-Molk rifiutò categoricamente tale affermazione e, per dimostrare che aveva ragione, iniziò a tradurre alcuni versi

---

<sup>77</sup> *The Taming of the Shrew* lett. “L’addomesticamento del toporagno”

dell'*Otello*, opera che aveva scelto a caso. Tutto questo portò Nāser al-Molk a tradurre l'opera per intero e a pubblicarla dopo molte revisioni nel 1917. La sua traduzione dell'*Otello* così poetica e fedele all'originale è ancora considerata come la migliore in Iran.

#### **4.1 Traduzioni persiane di *Otello* dopo Nāser al-Molk**

Abdolhossein Noshin tradusse *Otello* in persiano nel 1940.

Nel 1958 Mahmod Etemadzadeh tradusse *Otello* incontrando notevoli difficoltà nel rendere il linguaggio metaforico e anfibologico dell'opera in persiano.<sup>78</sup>

Nella decade 1960-70 molte opere tradotte furono ripubblicate, tra le quali anche la versione dell'*Otello* di Nāser al-Molk che fu di nuova pubblicata da suo figlio Hossein Ali nel 1968.

La versione dell'*Otello* di Etemadzadeh fu invece ripubblicata nel 1970.

Dal 2000 le opere di Shakespeare sono state stabilmente in stampa, nel 2013 fu ripubblicato l'*Otello* di Nooshin e quello di Etemadzadeh.

Tuttavia le opere di Shakespeare non sono solo state tradotte, ma anche messe in scena. L'*Otello* fu messo in scena nel 1937 e diretto da Ghestasian, e successivamente anche nel 1959 dalla compagnia teatrale Anahita sotto la direzione di Mostafa Oskooyi.<sup>79</sup>

Il 29 dicembre 1973 alle ore 10:05 fu anche trasmessa una versione radiofonica di *Otello*.<sup>80</sup>

#### **4.2 Alcune traduzioni delle opere di Shakespeare in turco e in arabo.**

Le prime traduzioni di Shakespeare in turco furono ad opera di Hasan Bedrettin (1850-1901) e Mehmet Rifat (1851-190?). Dopo il 1900 le traduzioni aumentarono e Abdullah Wedvet (1869-1932) tradusse *Amlato*, *Giulio Cesare*, *Macbeth*, *Re Lear* e *Antonio e Cleopatra*. Le traduzioni in turco di *Otello* furono invece ad opera di Refet (1931), Orhan Burian (1940) e Ulku Taner (1964).

Verso la fine del XIX sec., *Otello*, *Amlato* e *Romeo e Giulietta* furono messi in scena e divennero conosciuti nel mondo arabo. Alcuni dei primi traduttori rimasero anonimi e non lavorarono direttamente dal testo di Shakespeare ma principalmente da traduzioni

---

<sup>78</sup> M.A. Behazin, "Introduction" *Othello*, Atieh, Tehran, p.11.

<sup>79</sup> Mostafa Okooyi (1923-2005) è stato il primo attore professionista, regista, critico d'arte e attivista veterano del teatro in iraniano che si è qualificato come attore a Tehran. Si specializzò in regia e critica d'arte all'Istituto statale di arti dello spettacolo di Mosca.

<sup>80</sup> Cfr. Tajbakhsh Fanaeyan, *The Art of Drama in Iran*, University of Tehran Press, Tehran, 2007, p.223.

francesi e italiane, prendendosi anche delle libertà letterarie. Traduzioni in versi di opere teatrali occidentali rimasero molto rare fino agli anni Trenta.

All'inizio del XX sec. si svilupparono due scuole: una prediligeva un approccio letterale con una traduzione fedele all'originale, l'altra preferiva traduzioni che riassumessero il significato essenziale con equivalenti in arabo.<sup>81</sup>

A quest'ultima si può dire appartenesse il poeta e traduttore di origine libanese Khalil Mutran che nel 1912 tradusse l'*Otello* shakespeariano in arabo non dall'originale, ma dal francese scritto da Georges Duval. Mutran cambiò il nome del protagonista, Otello, trasformandolo in 'Uṭayl, perché, secondo lui, doveva originariamente trattarsi di un nome arabo, e non di un nome europeo, dato che si trattava di un Moro.

---

<sup>81</sup> Cfr. Cyrus Ghany, *Shakespeare, Persia & the East*, Mage Pub (Formato Kindle), 2008, pp.1185-1252.

## **5 ALICE NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE**

Se la prima parte del titolo dell'opera teatrale di Sā'edi oggetto di questa tesi richiama alla mente l'*Otello* di Shakespeare, la seconda, ovvero, *...nel paese delle meraviglie*, richiama alla mente *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* comunemente abbreviato in *Alice nel Paese delle Meraviglie*, romanzo del 1865 scritto da Charles Lutwidge Dodgson sotto lo pseudonimo di Lewis Carroll. Il testo racconta di una bambina di nome Alice che, attraverso la tana di un coniglio, cade in un mondo fantastico popolato da strane creature antropomorfe. Inizialmente va a finire nella tana del Bianconiglio, per poi cadere in una buca più profonda: è da lì che percorre un lungo corridoio con una serie di porte chiuse. Per cercare di aprire una porticina attraverso la quale scorge un giardino meraviglioso, si imbatte in una serie di trasformazioni che la faranno diventare a volte minuscola e a volte gigantesca. Solo grazie alla conversazione con il Brucaliffo, riuscirà a capire come riacquistare le giuste dimensioni. Attraversando un bosco, Alice si troverà prima alla casa della Lepre Marzolina, che sta prendendo il tè insieme al Cappellaio Matto, per poi giungere al castello della Regina di Cuori e giocare una pericolosa partita a *croquet* in cui si usano le carte da gioco come porte, gli istrici come palle e i fenicotteri come mazze. Alla fine della storia Alice parteciperà ad uno strano processo in cui il fante di cuori è accusato di aver rubato le tartine pepate. E' in quel momento che la protagonista inizia ad ingrandirsi sempre più fino a risvegliarsi improvvisamente dal suo sogno tra le braccia della sorella.

*Alice nel Paese delle Meraviglie* non è solo una favola, sono tanti i significati nascosti dietro ai personaggi e alle avventure di Alice; questo romanzo, infatti, è un testo pieno di riferimenti psicologici, simbolici e culturali dell'epoca. Esistono tante versioni sul vero significato di *Alice nel Paese delle Meraviglie* o sull'interpretazione della sua simbologia. Questa analisi continua deriva dal fatto che Lewis Carroll ha sfruttato tutta una serie di metafore, similitudini e figure allegoriche per raccontare probabilmente il percorso di crescita di Alice e l'eterna lotta tra l'essere bambina e l'età adulta, creando così il terreno per diverse interpretazioni e significati nell'ambito psicologico, letterario o sociologico. Si ritiene infatti che le avventure di Alice rappresentino in realtà la lotta contro il tempo, dove razionalità e immaginazione si scontrano sempre in quello che è il cammino verso l'età adulta. Parallelamente a questa crescita temporale si affianca anche una crescita interiore, dove Alice conosce se stessa e le emozioni dell'animo umano. Durante tutta la storia, Alice incontra personaggi che le chiedono chi sia e da dove venga. Questo fa sì

che Alice debba sempre interrogarsi su di sé e sulla sua origine, così come sui ruoli che ricopre nella sua vita, imparando a conoscere se stessa e la sua identità.

Un elemento portante del racconto è di certo la follia. Più volte Alice incontra personaggi che sembrano matti e lamenta di “non voler stare in mezzo ai matti”, ma il Cappellaio Matto le fa notare che:

*C'è un posto che non ha eguali sulla terra... Questo luogo è un luogo unico al mondo, una terra colma di meraviglie, mistero e pericolo. Si dice che per sopravvivere qui bisogna essere matti come un cappellaio.*

Questo romanzo è considerato uno dei migliori esempi del genere letterario *nonsense*, caratterizzato da poesie, spesso illustrate, da storie improbabili e da filastrocche a metà strada fra enunciato enigmatico e stralunamento di senso, elementi che creano una sospensione scherzosa e consapevole della ragione. *Il libro dei nonsense* dell'inglese Edward Lear (1812-1888) è il punto di partenza per esaminare questo particolare elemento della creatività letteraria che, come testimonia l'origine della parola, è stato particolarmente coltivato in Inghilterra. In inglese *nonsense* significa “sciocchezza”, “assurdità”, ma individua anche un “prodotto” della creatività di tipo particolare, basato appunto sull'assurdo, che ha trovato molti cultori anche fuori dall'Inghilterra, da Edward Lear, ad Achille Campanile, da Eugène Ionesco a Samuel Beckett, per non citare che alcuni dei nomi più noti.

In versi o in prosa, in un testo teatrale o in una sceneggiatura cinematografica, il *nonsense* dà vita ad un umorismo grottesco, non privo di una sua dimensione drammatica. Alla base della scelta creativa del *nonsense* c'è il rifiuto di dare importanza soltanto a ciò che ha un senso, privilegiando bensì proprio ciò che, almeno apparentemente, non ne ha.

Anche Sigmund Freud agli inizi del Novecento, dedica una certa attenzione al *nonsense* nel suo scritto sul motto di spirito. La manipolazione della parola lascia emergere un contenuto latente, represso, e gioca i suoi effetti di risposta complessa a una sorpresa non soddisfatta. Nei motti d'assurdo del *nonsense*, la sorpresa risiede nella dispersione delle aspettative operando attraverso l'imprevedibile; la sorpresa consiste nel non mantenere ciò che l'atmosfera umoristica sembrava promettere. Freud spiega il meccanismo dei motti di spirito o motti d'assurdo illustrando come essi agiscano sull'ascoltatore generando il clima psicologico dell'attesa e quindi dell'aspettativa disattesa: “L'ascoltatore va a cercare dietro l'assurdo il senso nascosto. Ma non lo trova: sono vere

assurdità. Profittando di quella vana illusione è stato possibile per un attimo liberare il piacere cagionato dall'assurdo".<sup>82</sup>

Ricordando che Sā'edi era uno psichiatra, e che quindi doveva essere venuto a conoscenza dell'opera di Freud, si può ipotizzare che anche lui, considerando il momento storico in cui si trova a vivere, abbia provato su di sé il clima psicologico dell'attesa e quindi dell'aspettativa disattesa con l'instaurarsi della Repubblica Islamica in Iran.

Il Paese delle Meraviglie, che per Lewis Carroll è la società vittoriana, è per Sā'edi la Repubblica Islamica: *'ajāyeb*<sup>83</sup> si traduce con la parola "meraviglie", ma anche con "stranezze", come il mondo paradossale fatto di nonsensi, privato delle comuni regole che lo governano e in cui Alice precipita inseguendo un coniglio bianco col panciotto e l'orologio che corre a passo svelto mentre parallelamente Sā'edi immerge gli attori del suo testo nel confronto con i rappresentanti istituzionali della Repubblica Islamica.

Infatti *Alice nel Paese delle Meraviglie* ha una componente di parodia sociale e letteraria, così come *Otello nel paese delle meraviglie* di Sā'edi: si tratta di un attacco sotterraneo spesso condotto con le armi dell'ironia e della satira o attraverso giochi linguistico-matematici con cui l'autore si fa indirettamente beffa della società vittoriana di cui condanna i vizi, fustiga la dissolutezza e disvela l'ipocrisia.

*Ālis dar sarzamin-e 'ajāyeb* è il titolo in persiano di *Alice nel Paese delle Meraviglie* romanzo che è stato tradotto in persiano almeno sette volte dal 1959 a conferma della diffusione e dell'importanza di quest'opera. Fra queste traduzioni probabilmente anche quella di Sādeq Čubak che nel 1955 fece anche la prima traduzione in persiano del romanzo di Carlo Collodi, *Le avventure di Pinocchio*.

Il 10 agosto 2019 l'IBNA (*Iran's Book News Agency*) comunicava che è stata realizzata una nuova traduzione in persiano di *Alice nel Paese delle Meraviglie* congiuntamente dai traduttori iraniani Farhād Ghabraei e Širin Ja'fari. Il libro è stato pubblicato dal *Ketābsarā-ye Nik* a Tehrān e stampato in trecento copie.

---

<sup>82</sup> Cfr. S.Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1965, p.162.

<sup>83</sup> Plurale di *'ajibe*= meraviglia, stupore, strano, sorprendente.



**6 OTELLO NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE<sup>84</sup> (TRADUZIONE)**

---

<sup>84</sup> Cfr. G.H. Sā'edi, *Do Nemāyešnāme*, Ketāb Alefbā, Paris Cedex 07, pp.65-109.

Scena: la sala prove è un teatro. In disordine e pieno di cianfrusaglie. Da una parte c'è un grande tavolo rotondo su cui ci sono alcuni posacenere traboccanti di mozziconi di sigaretta, fazzoletti di carta e un certo numero di copioni dattilografati; ci sono alcune sedie qua e là, una piccola libreria, alcuni libri e un registratore. Uno, due bauli in questo e in quell'angolo e un appendiabiti con dei vestiti. Dall'altra parte c'è un altro tavolo dietro cui sono state disposte alcune sedie per gli spettatori delle prove dell'opera. Fra questi due tavoli c'è lo spazio per le prove. Di fronte, c'è una piccola libreria con pochi libri sparpagliati e accanto alla libreria c'è un grande appendiabiti con vari costumi di scena. Dall'altra parte c'è uno specchio appeso al muro. Di fronte a quello c'è un tavolo pieno di trucchi di scena. Alcune sedie sono sparpagliate qua e là. Sul tavolo c'è un piccolo registratore da cui si diffonde musica iraniana suonata con un solo strumento musicale. Otello, Iago, Cassio e Emilia sono sulla scena. Desdemona seduta in un angolo lavora a maglia. Iago camminando legge il copione e ogni pochi secondi lo chiude e ripete sottovoce quello che ha memorizzato. Otello è seduto sulla sedia e ha messo i piedi sul tavolo. Fuma con gli occhi chiusi e Emilia raccoglie i rifiuti e li getta nel secchio. Emilia svuota il posacenere ancora fumante di Otello nel secchio e gli rimette davanti il posacenere vuoto. Otello spegne la sigaretta. Cassio è disteso su una panchina.

OTELLO: Mi sono stancato. Lasciamo stare. Sono sicuro che non arriviamo da nessuna parte.

IAGO: Che cos'è? Te la vuoi svignare?

OTELLO: Svignare? Io sto sputando sangue. Ora, sono cinque mesi che questi furfanti ci fanno aspettare inutilmente. Per esempio era stabilito che la rappresentazione dovesse svolgersi oggi.

DESDEMONA: Dai, non ti innervosire così tanto.

CASSIO: Che siano maledetti. Se non ci vogliono dare il permesso che non ce lo diano, andremo per conto nostro a portare il nostro spettacolo qua e là.

IAGO: Certo, pensi che sia così semplice?

CASSIO: E allora? L'essere umano se vuole fare qualcosa, alla fine lo fa.

EMILIA: Ragazzi quanto trambusto fate. (*Svuota il posacenere di Otello nel secchio e lo rimette vuoto davanti a lui. Otello vi spegne la sigaretta*) Non l'ho neanche pulito che l'hai sporcato di nuovo.

OTELLO: Forse non sai che sono il tuo signore?

EMILIA: Il mio signore?

OTELLO: Forse hai dimenticato la scena II atto V?

EMILIA: E allora?

OTELLO: Che in quella scena li gridi: “Mio signore, mio signore, mio signore”, imparala bene.

EMILIA: L’ho imparata con precisione. Io da dietro la scena grido: “Mio signore, mio signore”

OTELLO: E poi una volta sul palco di: “Mio signore!”

IAGO: *(ha smesso di leggere)* Cosa succede? Io sto lavorando.

OTELLO: *(accende un'altra sigaretta)* Cosa vuoi dire, lavorare?

IAGO: Sua Eccellenza Otello! Devo memorizzare quella parte che devo pronunciare davanti a te.

OTELLO: *(con una risata sarcastica)* Sua Eccellenza Iago, quale parte?

IAGO: *(come se stesse recitando, verso Otello)*

Statevi un po' in disparte,  
E mantenetevi calmo e paziente.  
Mentre eravate a terra  
Sopraffatto dal vostro grande affanno,  
Una passione che mal s'addice  
A un uomo come voi, venne qui Cassio.  
L'ho allontanato...

OTELLO: *(indica Cassio)* Guarda, questo Cassio è da un'ora che dorme profondamente come morto...

DESDEMONA: Che morto, poveretto ha mal di schiena, è tornato stanco e spossato dal lavoro e vuole riposarsi.

OTELLO: *(ride)* Allora Shakespeare ha scritto l'opera di Otello per sbaglio, tu che tanto prendi le parti di Cassio siete stati sempre lì appiccicati?

DESDEMONA: *(posa a terra il lavoro a maglia, si alza e recita)*

E voi anche scusatemi.  
Io mai t'ho offeso in tutta la mia vita,  
Io non ho mai amato Cassio...

OTELLO: *(si alza e recita)*

Giuro su Dio! L'ho visto io quel fazzoletto

Nelle sue mani...

Oh donna traditrice...

IAGO: (*getta il suo copione sul tavolo e batte le mani*) Bravo, è stato eccellente.

CASSIO: (*si gira*) Lasciatemi riposare un attimo.

OTELLO: Sta' zitto e crepa! Sono passate due ore e ancora non compare nessuno.

CASSIO: Quale nessuno?

OTELLO: Quanti nessuno abbiamo? Sua Altezza il regista ci ha piantati da due ore e ancora non si vede.

DESDEMONA: E' andato a cercare di ottenere il permesso per fare lo spettacolo, non lo sapevate?

IAGO: (*guarda il suo orologio*) E' andato quattro ore fa, insomma, dovrebbe essere già tornato.

CASSIO: (*si alza dalla panchina*) Alla fine dire sì o no non richiede tanto tempo.

EMILIA: Di questi tempi l'autorizzazione non è mica una caramella che te la mettono in bocca o no.

IAGO: Perché dici stupidaggini? Precedentemente aveva già sbrigato le scartoffie, è andato solo per l'autorizzazione.

CASSIO: Anche Bianca non è venuta.

IAGO: Hai nostalgia della tua amata?

CASSIO: E' meglio che telefoniamo. Al diavolo Bianca. Intendo dire telefona al regista.

IAGO: Dove telefoniamo?

CASSIO: Cosa ne so, a quel posto maledetto, qual è il suo nome? Ministero della Guida Islamica...

DESDEMONA: Shshshsh (*a bassa voce*) E' possibile che ci sia qualcuno dietro la porta.

IAGO: Abbiamo appena telefonato. E qual è stata la loro risposta? (*Con voce rude*) Qui non c'è nessuno, fratello!!

OTELLO: Non credo che ce la farà [ad avere l'autorizzazione]

IAGO: Tu sei uno che legge tutti i segni in negativo. Non si può essere sempre senza speranza.

OTELLO: Tu prendi tutto troppo alla leggera e pensi sempre che ce la farai.

IAGO: Invece alla fine sarò ucciso per mano tua. Il destino di Iago non è forse proprio questo?

OTELLO: E il mio destino qual è? Io anche ucciderò me stesso.

IAGO: Per colpa di chi?

OTELLO: (*nervoso*) Per colpa di tutti voi. Per colpa di questo schifosissimo mondo.

DESDEMONA: Certamente, dopo che mi avrai ucciso.

IAGO: Signora Desdemona, stiamo parlando sul serio.

(*Verso tutti*) In ogni caso penso che siccome siamo in una fase di lettura del testo e non siamo ancora arrivati alla messa in scena, è meglio che ci sediamo e ripetiamo le parti che toccano a ognuno di noi quattro.

EMILIA: Io sono completamente d'accordo.

OTELLO: Va bene, iniziamo.

IAGO: E' un ottimo proponimento.

DESDEMONA: Potete star sicuro, mio buon Cassio,  
Farò tutto il possibile per voi

EMILIA: Fatelo, sì signora: questa cosa  
Affligge mio marito, posso dirvelo,  
Come fosse un suo fatto personale.

CASSIO: Generosa signora, sappiate che nel bene e nel male  
Cassio sarà sempre vostro fedele servitore...

(*Otello e Iago in un altro angolo*)

IAGO: No, no vi supplico... Forse m'inganno  
Nei miei sospetti; che, ve lo confesso,  
E' una peste di questo mio carattere  
Andar spiando le altrui malefatte;  
E non di rado la mia gelosia  
Mi fa dar corpo a colpe inesistenti

OTELLO: Cosa intendi dire?

IAGO: Per gli uomini e le donne, mio caro signore...

(*Fuori dal testo della rappresentazione*) Le cose che abbiamo imparato a memoria,  
lasciale stare.

OTELLO: (*ad alta voce*) Che cos'è che ti fa parlar così?  
Credi tu ch'io sarei disposto a vivere  
Tutta una vita nella gelosia  
Inseguendo un sospetto dopo l'altro,  
Come le fasi della luna? No!  
Trovarsi a dubitare anche una volta,  
E' già aver deciso.

*All'improvviso la porta si apre, entra il regista tutto contento. Ha un sacco in mano. E' veramente molto felice. Mette la borsa in un angolo.*

REGISTA: Ragazzi!! Ce l'abbiamo fatta. *(Tira fuori una lettera dalla tasca e la mostra).*

OTELLO: Cosa abbiamo?

REGISTA: L'ho ottenuto, l'ho ottenuto, l'ho ottenuto! *(Dalla contentezza schiocca le dita e ruota su se stesso).*

OTELLO: Sul serio? Davvero, hanno dato il permesso?

IAGO: L'autorizzazione?

REGISTA: L'ho ottenuta, l'ho ottenuta! Avete visto che ci sono riuscito? *(Tutti felici applaudono. Il regista ad alta voce)* Non avevo forse detto che si poteva raggirarli?

DESDEMONA: Che notizia? *(Con la mano indica la porta e tutt'intorno)* E' possibile qualcuno...

REGISTA: *(si riprende e con fare teatrale)* Questa è una parte del settimo atto che... *(Con paura e tremore si guarda intorno. Tutti si raccolgono calmi calmi intorno a lui).* Sì ragazzi, è giusto, sono severi ma sono anche persone superficiali e volubili e con argomentazioni bizzarre riesci a convincerli.

OTELLO: Ora leggi, vediamo.

REGISTA: *(felice apre la busta e tira fuori la lettera e rivolgendosi a Emilia)* Dammi un po' d'acqua... *(Prende il bicchiere d'acqua dalla mano di Emilia, beve e inizia a leggere)* "Nel nome dell'Altissimo al gruppo teatrale Damāvand viene permesso portare in scena l'opera teatrale Shakespeare di epoca elisabettiana scritta da Otello"

OTELLO: Sciocchezze, l'opera Shakespeare scritta da Otello!

IAGO: Non importa, questo genere di cose non sono la loro specialità.

REGISTA: Quello che intendono è Otello scritto da Shakespeare.

OTELLO: Ma io... *(verso Iago)* Quella frase che dice: Prima adornatelo con i colori del cielo...

REGISTA: Certamente questo è un errore di stampa. Non preoccuparti, lo correggo.

DESDEMONA: *(a Otello)* Dà, dà il consenso.

OTELLO: Molto bene.

REGISTA: Hanno imposto diverse condizioni minori, ma non sono molto importanti. *(Tutti fanno il broncio, si allontanano dal regista e si fermano in un angolo).*

CASSIO: Sì, nell'opera teatrale si dice: Voi sarete una buona guida.

REGISTA: Dove?

CASSIO: Atto II scena III.

REGISTA: Cari ragazzi, portate un po' di pazienza, adesso non è il momento di fare le prove (*inizia a leggere il resto dell'autorizzazione*) "Nell'esecuzione dell'opera teatrale si devono rispettare le seguenti condizioni: Primo: E' assolutamente vietato l'uso di termini osceni".

EMILIA: Nell'opera teatrale non ci sono termini osceni.

IAGO: Che assurdit . Se io per esempio nella scena II atto III nel momento in cui devo dirti: "Come casalinga sei disordinata mentre a letto sei una donna sorridente", non posso dire cos , devo dire: "Come casalinga sei disordinata come moglie devo dire *v i, v i, v i*".

REGISTA: Portate pazienza. "Secondo: Il velo islamico deve essere sempre indossato".

DESDEMONA: Come? Il velo islamico nell'opera teatrale di Shakespeare?

REGISTA: Non   importante, con un foulard si pu  risolvere il problema.

DESDEMONA: Cio  anche quando sono sola con mio marito devo coprimi la testa?

REGISTA: Ragazzi, questo   teatro, lo capite o no? Ci saranno anche uomini tra il pubblico. E' cos  che stanno le cose al giorno d'oggi. "Terzo: Gli obiettivi rivoluzionari della Repubblica Islamica siano rispettati in modo totale".

OTELLO: Questo poi,   il capolavoro.

REGISTA: Ti prego, non metterti a polemizzare.

CASSIO: Cosa intendono?

REGISTA: L'hanno spiegato loro stessi. (*Indica Iago*) Per esempio Iago deve essere presentato come un controrivoluzionario o come colui che complotta un colpo di stato.

IAGO: Io? Magnifico. Ci manca solo che domani mi arrestino in strada e mi portino al Comitato Rivoluzionario.

REGISTA: Chi ti riconosce per strada? Con i vestiti e il trucco di scena...

IAGO: Scrivono il mio nome sul cartellone.

REGISTA: Prepariamo uno pseudonimo per te, va bene? (*Iago sprofonda nel pensiero*) Cassio deve essere un uomo fedele alla Guida della rivoluzione e che nei complotti controrivoluzionari   preso da un destino sventurato.

CASSIO: E' proprio cos  nell'opera teatrale.

IAGO: S , da domani ti tratteranno come un eroe e ti daranno il titolo di martire vivente.

DESDEMONA: State zitti un minuto, (*al regista*) dai, state zitti un minuto.

REGISTA: "Quarto: Met  dei proventi della vendita dei biglietti deve essere devoluta alla Fondazione dei martiri e al Circolo intellettuale della Guida Islamica.

OTELLO: Quali proventi?

REGISTA: E' stabilito siano loro a controllare (*guarda l'orologio, si preoccupa e osserva la porta d'ingresso*) Vedete ragazzi, tutte queste questioni si risolvono, non c'è da preoccuparsi. Ora è da parecchi mesi che tutti noi ci stiamo dando da fare e sudiamo, queste questioni non ci devono ostacolare. Ma non abbiamo molto tempo. Entro un'ora il ministro della Guida Islamica e un rappresentante della sede centrale della Rivoluzione Culturale e uno specialista in questioni culturali dovrebbero venire qui. E' meglio che ci prepariamo subito. (*Va verso il sacco, tira fuori alcuni foulards e abiti femminili islamici e li dà a Desdemona e Emilia*) E' meglio che vi prepariate. (*a Desdemona*) Indossa questo (*mostra un grembiule*) e metti anche questo sulla tua testa (*le dà in mano un foulard*).

DESDEMONA: (*stupita*) Cioè sarei diventata una sorella di Hezbāllah? (*A Emilia*) E tu cosa dici?

EMILIA: Se tu li indossi, anche io li indosso (*Desdemona e Emilia indossano i vestiti. Desdemona si lega il foulard e Emilia se lo sistema sul viso. Proprio in questa situazione entrambe armoniose e concordi con tono triste recitano una ta'ziye*):

E' difficile il dolore senza rimedio  
E' difficile il disprezzo del tempo  
Le nostre fondamenta sono nella miseria  
Sia Dio a renderci giustizia

(*Il regista è nervoso. Iago si batte la testa come si fa quando si accompagnano delle persone in lutto. Cassio ride. Otello sguaina la spada e aggredisce il regista*).

OTELLO: (*recita in modo crudele in modo da incutere timore*) Batti sul tamburo, ma devi far paura nel battere sul tamburo.

REGISTA: (*con nervosismo verso Otello*) Tu, perché?

OTELLO: (*al regista*) Ora dite, io cosa faccio?

REGISTA: Poiché sei diventato un rivoluzionario e un comandante, è meglio che indossi un mantello.

OTELLO: (*va verso l'appendiabiti, indossa il mantello e sguaina la spada*) Colpisco tutti al collo.

REGISTA: Fa' ciò che vuoi ma non brontolare.

IAGO: Cosa pensi dovrei fare? (*Fa un giro intorno a se stesso*).

REGISTA: Tu per il momento resta così.



CASSIO: *(ridendo e scherzando)* Bene, riconoscono un controrivoluzionario dal suo aspetto!

IAGO: Ora vuoi farmi un processo? Schifoso!

*(Dà un calcio a Cassio)*

La scena si chiude.

\* \* \*

*Gli attori sono impegnati sulla scena con il copione in mano e il regista di tanto in tanto gli ricorda le cose. Stanno provando la scena III dell'atto III.*

EMILIA: Signora, ecco che arriva il mio signore

CASSIO: Signora,

REGISTA: Non lo devi dire con lo stesso tono di Emilia. Lei parla come una confidente, ma tu devi parlare con tono maschile con la testa rivolta verso il basso.

CASSIO: Signora, con il permesso, m'allontano

REGISTA: Lascia stare le due righe successive. *(Verso Iago)* Ora tu.

IAGO: Ah, questo non mi piace!...

OTELLO: Che cosa?

IAGO: Nulla, mio signore, nulla.

REGISTA: No, fra "nulla" e "mio signore" ci deve essere una pausa.

IAGO: Nulla, [pausa] mio signore.

OTELLO: Non era questo Cassio che si allontanava da mia moglie?

REGISTA: Questo pezzo se lo dici con gelosia è eccellente.

OTELLO: Gelosia? Come?

REGISTA: Tu non ti stai rivolgendo solo a Iago, deve sembrare che ti rivolgi al mondo intero.

OTELLO: *(con il tono di un uomo geloso)*

Non era questo Cassio che si allontanava da mia moglie?

IAGO: Cassio, mio signore?

REGISTA: Lascia che continui da sé.

OTELLO: *(con lo stesso tono)*

Ho certezza che fosse proprio lui.

*(La porta si apre all'improvviso, irrompe sulla scena una forzuta guardia della rivoluzione).*

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*Urlando*) Dov'è andato? (*Sono tutti agitati e lo osservano con paura*).

REGISTA: (*spaventato*) Dov'è andato chi?

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Quello che è scappato (*inizia a sbirciare in ogni angolo*).

REGISTA: Fratello, non è scappato nessuno. Siamo tutti qua.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Non siamo mica stupidi, proprio con le nostre orecchie abbiamo udito che un fratello ha detto: “è scappato” e anche un altro fratello che era con lui ha detto: “qual era il suo nome?”

REGISTA: (*con un sorriso remissivo*) No fratello, noi stavamo provando un'opera teatrale leggendo da un libro. Guarda (*mostra il testo*).

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*senza prestare attenzione al testo lo colpisce con la sua arma*) So leggere e scrivere, ma non leggo queste cose, in poche parole il Signor Ministro e altri fratelli stanno arrivando, noi dobbiamo stare sempre all'erta.

ADDETTO ALLA SICUREZZA: (*entra in scena e sbircia dappertutto*). Che le sorelle e i fratelli stiano lontani.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Si riuniscono in cerchio come se fossero intorno a un *korsi*<sup>85</sup> della zia. (*Emilia e Desdemona da un lato mentre Otello, Iago e Cassio stanno in piedi da un altro lato. Tutti sono nervosi e ansiosi. La guardia della rivoluzione e l'addetto alla sicurezza escono per un minuto*).

ATTORI: (*al regista*) Che situazione è questa?

REGISTA: (*con tranquillità*) Ragazzi, pazientate un po'.

\* \* \*

*Qualche secondo dopo entrano: il Ministro della Guida Islamica, il Professor Khorush, che è un religioso, il Professor Makhmalči e sorella Zeynab. Gli attori salutano sussurrando.*

MINISTRO: La pace e la misericordia di Dio siano con voi. (*Il regista viene avanti e sistema le sedie per loro*).

---

<sup>85</sup> *Korsi*: tavolo basso tipico della tradizione persiana. E' riscaldato da una stufa elettrica o da un braciere collocato sotto il tavolo; una coperta posta al di sopra di esso sorge fino a poggiare sul pavimento mantenendo caldo l'ambiente sottostante.

REGISTA: La pace sia con voi, Sua Eminenza. Siate il benvenuto. Prego, accomodatevi. *(Si siedono, solo la guardia della rivoluzione e sorella Zeynab rimangono in piedi).*

REGISTA: Sua Eccellenza, Sua Eminenza, somma autorità religiosa dell'Islam e dei musulmani, stimati professori, siamo onorati vi siate dati la pena di venire in questo centro culturale...

SORELLA ZEYNAB: *(lo interrompe)* Perché queste sorelle sono vestite così? *(Viene avanti. A Desdemona)* Metti dentro i capelli sotto il foulard. *(A Emilia)* Tu sei messa ancora peggio. *(Tira giù il foulard di Emilia fino alle sopracciglia, poi si china e guarda le loro gambe).* Indossate anche calze velate, copritevi le gambe! *(Il regista si affretta a portare un pezzo di stoffa).*

MINISTRO: Sorella, lascia queste cose per dopo. Fratelli e sorelle prego, accomodatevi. *(Tutti si siedono eccetto il regista che in tutta fretta va a prendere dentro il sacco due čādor. Ne dà uno a Desdemona e uno a Emilia affinché si coprano le gambe. Sorella Zeynab li guarda (sprezzante)).*

SORELLA ZEYNAB: *(mentre ritorna al suo posto)* Sembra si siano dimenticate di Munkar e Nakir<sup>86</sup> che verranno a interrogarle nella tomba e a punirle per i loro peccati.

REGISTA: Sì, siamo onorati vi siate dati la pena di venire in questo centro culturale. Vi siamo molto grati.

MINISTRO: Anch'io sono molto grato. Speriamo che tutti voi siate al servizio dei nostri obiettivi rivoluzionari.

KHORUSH: *(al ministro)* Sua Signoria, somma autorità religiosa dell'Islam, i signori qui presenti sono fra gli attori più pii e musulmani del teatro ed è stabilito portino sulla scena una grande opera teatrale con l'obiettivo di promulgare gli scopi rivoluzionari della nostra Repubblica Islamica e hanno richiesto di beneficiare della vostra presenza e guida.

MINISTRO: Certamente, io stesso ho bisogno di guida e consiglio, ma il patrimonio insignificante che possiedo lo metterò sicuramente a loro disposizione.

MAKHMALČI: I fratelli hanno accettato di rispettare tutti i principi e i precetti dell'arte islamica con l'obiettivo di promulgare i nostri scopi. Io indegnamente dico che, come concordato, islamizziamo attentamente la tecnologia dell'occidente e oriente, la cultura dell'oriente e occidente. Anche quest'opera d'arte è un dramma occidentale che dobbiamo adattare all'Islam.

---

<sup>86</sup> Munkar e Nakir: nel credo islamico sono i due angeli della morte che hanno il compito di condurre nella loro tomba l'interrogatorio dei defunti, al fine di certificarne o meno la retta fede islamica.

Se Dio vuole, i fratelli e le sorelle con la guida di Sua Eccellenza saranno in grado di farlo.

*(Desdemona è nervosa, si strofina il viso e un po' di capelli scivolano fuori).*

SORELLA ZEYNAB: Aggiusta il tuo foulard, sorella.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Sembra che questi si siano dimenticati di essere in un paese islamico. Forse pensano...

KHORUSH: *(alla guardia della rivoluzione)* Fratello, permettete, Sua Eminenza sta per parlare...

SORELLA ZEYNAB: Sorelle, venite in questa stanza, prima parlano i fratelli. *(Emilia e Desdemona esitano)* Dai, venite. *(Escono)*.

MINISTRO: Nel nome di Dio, che costringe al Suo volere i tiranni, ossequio all'Imam della nazione, e ossequio alla nazione dei martiri, e preghiera per le guardie della rivoluzione con il sudario insanguinato. *(A poco a poco mette i piedi sulla sedia, si siede sullo schienale e si sistema)*. Questa riunione di fratelli e sorelle infonde una sensazione divina. Speriamo che con l'aiuto di fratelli fedeli alla nostra Repubblica Islamica sulla cecità dell'occhio dell'arroganza mondiale giorno dopo giorno conseguiamo maggiori vittorie sia contro la miscredenza, sia di fronte alla cultura della verità contro la negazione. Dapprima dico che la fede sempre è stata e sarà, con il sacrificio e la devozione, garante sia nella trincea della guerra<sup>87</sup> che della cultura. Devo anche dire che io dopo aver studiato i principi essenziali di Sua Eminenza Koleyni, e con la presenza di Sua Eminenza Ayatollah Behjati, che Dio si compiaccia di loro, e dopo aver portato a termine il "Kashf al-Morad fi Tajrid" e il commentario del "Tajrid al-E'teqād" in favore del defunto Sheikh Ahmad Tabasi, e dopo lo studio attento del "Tamhid al-Qawā'ed" nel distretto del paese di Langarud, ho trascorso anche alcuni anni nella scuola di Haj Sheikh Mollah Ali Vā'ez Khiābāni a Kahrizak studiando la scienza del teatro e sono informato in questo tema islamico, e per questo motivo dico che il teatro e la questione del teatro è parte dei doveri canonici che deve assumersi degli obblighi come tutte le questioni inerenti la legge islamica. Cioè, più semplicemente, dico che come l'abluzione è una questione canonica che ha degli obblighi, anche il teatro ha degli obblighi.

Gli obblighi del teatro islamico si fondano su tre principi, cioè su tre basi.

OTELLO: Tre basi?

KHORUSH: Cioè tre principi.

---

<sup>87</sup> Riferimento alla guerra Iran-Iraq combattuta tra i due paesi dal settembre 1980 all'agosto 1988.

MAKHMALČI: Tre principi, cioè tre pilastri, in modo esplicito, tre basi.

REGISTA: Intendete l'unità di tempo, di luogo e di azione?

MINISTRO: Signore, queste parole sono blasfeme. Per esempio, qual è il legame fra le isole dell'Andalusia e la fine del tempo, l'unità deve essere solo nella comunità dei credenti e basta.

REGISTA: Intendo dire, è un principio stabilito da Aristotele.

MINISTRO: Arāsto?

KHORUSH: Intendono dire Aristotele.

MINISTRO: Questo signor Stotle, dove ha detto queste parole?

REGISTA: Nel suo libro "La poetica".

MINISTRO: Sì, sì, certo, "La Bātiqā". Io alcuni anni fa, alla presenza di Sua Eccellenza Ayatollah Haj Mirza Sādeq Shemrāni, che Dio si compiaccia di lui, ho studiato questo libro. Secondo il mio umilissimo punto di vista parlava soprattutto di astrolabi. Era un materialista e mio padre scrisse una confutazione che, se Dio vuole, al momento opportuno verrà pubblicata.

Quando fu scritto questo libro?

OTELLO: Prima di Cristo.

MINISTRO: Sì, mio padre ha fatto riferimento a tale questione, siccome il tempo della sua scrittura fu prima del nostro Islam, parte del libro è smarrita e quindi non è in alcun modo lecito affidarsi ad esso.

REGISTA: Quindi ci spiega quali sono quei tre principi?

MINISTRO: Ho detto che nel teatro islamico devono essere rispettati tre principi, poiché il nostro teatro come la nostra rivoluzione deve essere esportato in tutto il globo terrestre. Per questo motivo un musulmano pio deve rinunciare alla sua vita, sacrificare il suo sangue, tutto ciò che ha e che non ha, cioè deve essere parte dell'esercito di Dio affinché il robusto albero della nostra Rivoluzione Islamica diventi più fruttuoso, e poi gli eretici, i politeisti, e peggio di tutti gli ipocriti, bisogna fare in modo che abbiano ciò che meritano punendo le loro cattive azioni. Oltre alla *jezye*<sup>88</sup> e al *qesās*<sup>89</sup> e alla fustigazione e alla punizione e lapidazione e all'esecuzione capitale, in conclusione, nel giorno del giudizio, la fine di tali uomini deve essere messa in mostra in modo che sia di monito per gli altri. E tuttavia il terzo fondamento dei tre è mostrare pentimento, come la luce della fede religiosa brilli nei loro cuori per effetto della guida dei fratelli, come essi siano usciti dalle

---

<sup>88</sup> Lett. Pena, punizione, multa. Capitazione sui non musulmani.

<sup>89</sup> Vendetta del sangue.

prigionieri e uniti nella fratellanza della fede. Certamente è necessario che a teatro stiano sempre con la testa ripiegata, siano presi dalla vergogna, siano pentiti del loro passato.

Ma nell'opera teatrale anche il pentimento non deve essere trascurato, sempre parecchie guardie della rivoluzione continuamente pronte a dare la vita devono essere vigili su quelli, così che non si allontanino dall' Islam, non si uniscano agli ipocriti e non organizzino punti di opposizione politica.

Il defunto Ayatollah Bahā'eddin Qaračedaghi nel suo trattato chiamato "Grandi peccati in un piccolo libro" pone molta attenzione su queste questioni.

REGISTA: Sua Eminenza, tutti questi obblighi contenuti nell'autorizzazione saranno attentamente osservati.

MINISTRO: Io sono venuto qui come colui che cerca la sua guida. I fratelli, i professori possono darci alcuni consigli e regole. (*Verso Makhmalčī*) Prego, consigiateci.

MAKHMALČI: (*va avanti e indietro*). Io in molte mie opere riguardo all'arte della narrazione, della poesia, della scrittura di opere teatrali, del cinema, della fotografia e del ritratto, ho detto in dettaglio. Riassumo. Il fatto artistico quantunque proveniente da un talento interiore ma anche da un preciso e perfetto rispetto dell'arte, è anche un mezzo per la propaganda al servizio degli altissimi obiettivi della Repubblica Islamica. Mi chiedo, l'esecuzione di questa opera teatrale raggiungerà o no questo altissimo risultato?

OTELLO: Questa non è più un'opera teatrale, è diventata un programma televisivo...

IAGO: (*gli dà una botta e a bassa voce*) Porta pazienza un minuto.

OTELLO: Ma il nucleo principale dell'opera teatrale di Otello...

REGISTA: Riguardo a questa questione è stato discusso in modo approfondito, per favore continuate.

MAKHMALČI: Su questo principio io chiedo di esprimersi al fratello Professor Khorush con la speranza che tutti ne possiamo beneficiare.

KHORUSH: (*si alza*) Nel nome di Dio clemente e misericordioso, in nome del Creatore che con una penna ha insegnato alla gente il discorso e l'eloquenza, con la preghiera per le anime pure dei grandi profeti, con il saluto al grande Imam della nazione, con l'augurio di lunga vita e successo su di lui e sul sangue puro dei martiri di questo paese, io dapprima reciterò una poesia per illustrare in modo completo i principi del teatro.

Un sapiente ha detto:

Giacchè siamo i discepoli di Gesù abbiamo una saggia eloquenza

Spesso abbiamo preso i morti e in loro abbiamo soffiato l'anima vitale

Siamo saggi onniscienti che prendiamo le provette dei pazienti

Veloci corriamo col pensiero pur in un corpo malato

Prendere la provetta faceva parte del lavoro nei laboratori del passato. Proprio quello è un lavoro che oggi con termine tecnico a quell'esperimento chiamiamo esame delle urine ed esclusivamente dal deposito dei sedimenti, colore e odore di quelle distinguiamo la malattia. La provetta è un recipiente in cui versano l'urina di un malato e portano da un medico, in un valido testo mistico è scritto:

Magari tu fossi un paziente grave e io zucchero grezzo, così farebbero di me il tuo clistere

Il clistere è proprio quello strumento che fanno entrare nel punto di uscita e mettono delle sostanze dentro l'intestino così che sia fonte di cura e salute per il malato.

L'intenzione è questa, che nella nostra Repubblica Islamica due questioni devono essere messe in discussione. Dapprima noi dobbiamo prendere un campione di urina degli artisti per determinare di quale malattia soffrano (*Otello ride fragorosamente*). No signor Otello, state attento all'aspetto allegorico rivoluzionario di questa questione. Prendiamo il campione di urina, non sia mai che siate artisti demoniaci, ipocriti o comunisti, questo non significa assolutamente censura. Questa è una questione medica, e noi assolutamente dobbiamo prendere dei campioni di urina.

E tuttavia lo zucchero grezzo che negli antichi libri di medicina hanno affermato avere molte proprietà, è un antipiretico, è fermento di gioia spirituale e religiosa, è motivo di salute e continuità di fede religiosa per la nostra Repubblica. E fare il clistere di zucchero grezzo ha il significato di educazione politica e ideologica, è l'unico rimedio che abbiamo per favorire la nostra solidità di fronte all'arroganza mondiale e alle pressioni dell'Oriente e Occidente. Nel caso del teatro, anche questa questione come tutte le altre è una questione non derogabile o, in altre parole obbligata.

*(Gli attori all'improvviso saltano dalle loro sedie tranne Otello che rimane seduto solennemente al suo posto).*

IAGO: Che cosa significa? Vogliono farci l'esame delle urine?

CASSIO: Io non permetto che mi facciano un clistere.

GUARDIA: *(alza le armi)* Sedetevi tutti al vostro posto! *(Tutti si siedono).*

MINISTRO: Fratelli e sorelle *(notano che non ci sono donne)*. Sì, fratelli, per fortuna poiché è un'assemblea di uomini è necessario facciate attenzione, giacché assolutamente

non abbiamo mica portato con noi gli strumenti che ci servono. Questi (*scosta il suo mantello e tira fuori un fazzoletto*) signori nelle loro borse, eccetto libri di istruzione, non hanno niente.

REGISTA: Siamo molto grati per la guida dei professori e, se mi date il permesso, iniziamo le prove.

MINISTRO: Avevate detto... Il titolo dell'opera teatrale, qual è?

REGISTA: Otello.

MINISTRO: Sì, sì, lo so. E' un grande scrittore. Dello stesso rango di Wālder, famoso islamista francese. In una delle storie si racconta nel libro "La punizione e la ricompensa" avevo letto che Gustave Le Bon nel suo famoso libro "Fālāmāriān" aveva molto elogiato questo personaggio e lo aveva considerato fra i maestri. Aveva composto un libro col nome... (*Verso il Professor Khorush*) La sua santa memoria se lo ricorda?

KHORUSH: Forse "L'arte impegnata e discordia nell'arte non impegnata". (*Dice alcune parole sbagliate in inglese una dopo l'altra*).

OTELLO: (*ride sarcasticamente*) Otello non fu uno scrittore, signore, è il nome di un'opera teatrale di Shakespeare.

MINISTRO: Ho detto proprio questo. Questo signor Shakespeare forse apparteneva alla Gente del Libro? Vero?

OTELLO: Ha scritto moltissime opere teatrali, signore.

MINISTRO: Intendo dire era monoteista o no?

REGISTA: Certo signore, era un cristiano.

MINISTRO: (*si imbroncia*) Quindi si era convertito all'Islam?

KHORUSH: Sua Eminenza Altissima, Shakespeare visse prima della comparsa di Maometto.

MINISTRO: Certo, certo, grazie a Dio, nell'Altro mondo, con l'intercessione dei profeti e noi sapienti dell'Islām troverà la possibilità del perdono, invece, quest'opera teatrale qual era il suo nome?

REGISTA: Otello!

MINISTRO: Secondo il mio umile parere sarebbe meglio mettere in scena Shakespeare stesso.

CASSIO: Shakespeare non è un'opera teatrale.

MINISTRO: (*serio*) Quindi cos'è?

OTELLO: E' stato un drammaturgo.



MINISTRO: (*nervoso*) Ora, che differenza fa se un drammaturgo viene messo in scena o un'opera teatrale? Questa azione è contraria al nostro slogan che dice che è la gente che deve essere sempre sulla scena.

MAKHMALČI: Sua Eminenza, è stato deciso io scriva un'opera teatrale riguardo a questo personaggio. Ma ora i fratelli, per il momento, recitano Otello.

(*Con cortesia lo tranquillizza*).

MINISTRO: Molto bene, io fino qui non vedo difficoltà. Ma quel fratello Ātuglu (Otello) era dell'Azerbaijan. Ho Capito bene?

OTELLO: Non Azerbaijan, Marocco.

MINISTRO: Marocco? Il Marocco è un paese islamico e con la nostra Repubblica Rivoluzionaria e Islamica ha buone relazioni. (*Khorush e Makhmalči annuiscono*). Se fosse vero, allora quel fratello Shakespeare adoratore della croce prima dell'apparizione di Maometto, Dio lo benedica, mentre la luce dell'Islam nel suo cuore brillava, istruiva il fratello Ātuglu. Dio abbia pietà di lui.

(*Verso Khorush*) Voi che siete esperti ed eruditi, date alcune spiegazioni a questo proposito.

KHORUSH: Sta di fatto che siccome io nell'approvazione di questa opera teatrale ho dato opinione favorevole in grazia della presenza di Otello stesso. Otello è stato un condottiero e del paese nostro fratello che è il Marocco, e questo fratello Otello in realtà, giusto come le nostre care guardie della Rivoluzione, era rigoroso fautore della guerra, continuamente faceva la guerra, credeva che la guerra fosse un dono di Dio e fosse una benedizione di Dio, che la guerra fosse la missione di santi e profeti e che la nazione fosse costruita per la guerra, che ogni cosa dovesse essere dedicata alla guerra. Otello continuamente faceva la guerra e credeva in questa grazia e in questo regalo divino.

MINISTRO: Quindi faceva parte dell'armata di Dio?

MAKHMALČI: E' stato proprio per questo motivo che anch'io ho approvato questa opera teatrale. I musulmani neri facevano sempre la guerra.

MINISTRO: Certo, ricordatevi anche questo, che Bilāl<sup>90</sup>, il muezzin abissino del Profeta, era nero.

---

<sup>90</sup> Bilāl: Fu uno dei più fidati e leali compagni del profeta Maometto. Considerato il primo muezzin scelto da Maometto stesso. Figlio di una schiava di nome Hamama e di Rabah del clan Banu Jumah della tribù Quraysh, probabilmente nacque nel VI sec. d.C.. Il suo soprannome Bilāl "al-Habashi", significa Bilāl "l'Abissino", testimonia le sue origini in quella terra che oggi è l'Etiopia e l'Eritrea.

REGISTA: Sua Eminenza, non è senza ragione che noi abbiamo scelto quest'opera teatrale. L'essere nero è molto importante.

MAKHMALČI: Certo, è molto importante. Permettete che io faccia un'osservazione. *(Aprè la sua borsa, tira fuori un libro e lo sfoglia).*

Con umiltà, nel mio famoso libro "Arte islamica" ho trattato questo argomento con grande chiarezza. *(Sfoggia il libro e trova l'argomento)* Ho narrato a pagina 32 "Hajar al-Asvad *La Pietra Nera* attorno a cui giriamo è nera. Cioè proprio quel colore che è stato causa dell'oppressione della felicità di parte dell'umanità nella storia. Il nero secondo i razzisti di tutte le epoche era qualcosa di brutto, mentre nella nostra letteratura si afferma anche che non c'è colore più elevato del nero..."

MINISTRO: Quindi questo fratello nero musulmano che ha subito oppressione, dov'è?

REGISTA: *(indica Otello)* E' lui?

MINISTRO: Lui? Io dall'opera del defunto grande Maestro Sayyed Kāzem Sabzevāri, che ha scritto su molti argomenti, ho imparato molto. Sua Signoria Sayyed Kāzem Sabzevāri ha scritto quattro volumi preziosi dai titoli "Le proprietà dei minerali", "Le proprietà degli animali", "Le proprietà dei vegetali", "Le proprietà degli esseri umani". Nel volume dedicato alle proprietà degli esseri umani ha scritto che i marocchini sono neri. Ora, questo nostro fratello che è bianco, come può interpretare quel fratello paladino della rivoluzione che era nero?

REGISTA: Lo trucchiamo, Sua Eminenza.

MINISTRO: Cosa fate?

REGISTA: *(spiega)* Signore, lo trucchiamo col colore nero.

MINISTRO: Che Dio ci perdoni, cioè mettete mano alla creazione di Dio?

MAKHMALČI: No signore, questo trucco è un colore che poi si può lavare.

MINISTRO: Dio sia lodato, mi viene da fare un'osservazione, non sia mai che i neri del Grande Satana abbiano fatto la stessa cosa. Svelate questi segreti ai fratelli nel "Covo delle spie".<sup>91</sup>

KHORUSH: Non tutti sono neri, Sua Eminenza. Come il poeta ha detto: un moro col lavare non diventa bianco. Infatti quelli tutti i giorni si lavano le mani e il viso e non diventano mica bianchi. Sono neri proprio come Hajar al-Asvad è nero, ma quegli

---

<sup>91</sup> Riferimento all'ambasciata statunitense a Tehran che nel novembre 1979 fu occupata da parte di un gruppo di studenti nel corso della rivoluzione iraniana e che coinvolse 52 diplomatici americani tenuti in ostaggio fino a gennaio 1981.

individui neri che erano fra gli ostaggi del “Covo delle spie” e che sono stati liberati, secondo me, potrebbero essere come fratello Otello.

MINISTRO: (*batte la mano sul ginocchio*) Che Dio ci aiuti! Che Dio ci benedica! E' sconcertante quanto sono negligenti quei funzionari. Prima di liberarli è necessario li portino nell'*ḥammām* e li strofinino ben bene col guanto per vedere se realmente sono neri o se sono altri Ātuglu.

(*Verso Khorush*) Professore, ricordatemi che faccia questa osservazione nel Comitato governativo.

REGISTA: Permettete che iniziamo le prove?

MINISTRO: Qual è l'opinione dei professori qui presenti?

MAKHMALČI: Certo, certo, iniziate.

\* \* \*

*Gli attori sono sul palcoscenico. Le donne sono sedute da un lato gli uomini da un altro. Desdemona ed Emilia sono state coperte con un ḥejāb, Makhmalči ha in mano carta e penna. Sul tavolo davanti al ministro ci sono alcuni bicchieri di tè e una zuccheriera con zucchero in zollette. Sorella Zeynab è seduta sulla sedia a fianco di Emilia e Desdemona.*

MINISTRO: Conformemente al principio che è stato adottato, dapprima mostrateci il controrivoluzionario.

REGISTA: (*indica Iago*) E' lui.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*ad un tratto estrae le armi*) Mani in alto!

IAGO: (*agitato e spaventato, alza le mani*) Io sono contro la Rivoluzione? C'è un errore. Io stesso durante la Rivoluzione ho partecipato a tutte le manifestazioni.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*viene avanti minaccioso*) Per esempio, durante la rivoluzione, cosa hai fatto?

IAGO: Quello che hanno fatto tutti.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Per esempio, io a un ordine dell'imam ho frantumato cinquanta vetrate di banca. Tu quante ne hai frantumate?

IAGO: Cinquantuno.

REGISTA: (*si mette fra loro due*): Dice la verità fratello, sono stato testimone, do la mia parola d'onore.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*a Iago*) Quanti cinema hai incendiato?

IAGO: Io, quando mai ho dato fuoco a un cinema?

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Ora si sa che sei un controrivoluzionario.

REGISTA: Nel nome di Dio, non è un controrivoluzionario.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*al regista*) Tu stesso hai detto che è un controrivoluzionario, non l'hai detto forse?

REGISTA: No fratello, sta facendo il personaggio.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Chiunque si atteggi in una cosa, alla fine diventa così.

KHORUSH: (*si alza e prende da parte la guardia*) Fratello, il suo caso è stato esaminato, non è un controrivoluzionario.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Bene, visto che lo dici tu, pronti! (*Rinfodera le sue armi, torna al suo posto e verso il ministro*) Sua Eminenza, siete testimone, ho compiuto i miei doveri...

MINISTRO: (*lo zittisce con un gesto della mano*) Ho capito fratello, (*verso il regista mentre indica Cassio*) necessariamente questo fratello è uno dei pentiti, giusto?

REGISTA: Certo, Sua Eminenza.

MINISTRO: Dio vi ha accolto nel rifugio della sua protezione e ha aperto su di voi la porta della misericordia. (*Fa un attimo di pausa, indignato*) Prima eravate ipocrita?

CASSIO: (*con paura e tremore*) Sua Eminenza, umilmente non ero nessuno, sono solo un attore teatrale.

MAKHMALČI: Sua Eminenza intende dire, nel ruolo che recitate, che tipo di convinzioni avete?

CASSIO: Io sono Cassio (*verso il regista*). Io quali convinzioni ho?

MAKHMALČI: Cioè prima che voi faceste questo ruolo di Cassio che è uno di coloro che si sono pentiti, precedentemente quali convinzioni avevate?

REGISTA: All'inizio dell'opera teatrale Iago ha spiegato bene il suo personaggio. (*A Iago*) Fratello, per favore leggete quel pezzo. (*Sfoggia il testo e legge dal mezzo di un dialogo*) Ma lui...

REGISTA: (*al ministro e ai professori*) Intendono... (*Indica Cassio*).

IAGO: Ma, compreso com'è dalla sua boria

E da chissà quali secondi fini,

Egli sfugge abilmente alla richiesta

Con ampollosi giri di parole

Imbottiti di termini guerreschi;

E...

MINISTRO: Quindi questo tale, che tipo di pentito sarebbe, signore?

REGISTA Un controrivoluzionario che dice queste parole, Sua Eminenza. Permettete. (A Iago) Più in basso, qualche frase più giù...

IAGO: *(cerca un po' e trova)*

Un insigne contabile,  
Tale Michele Cassio, fiorentino,

*(Mugugna e salta qualche frase)*

Uno che non ha mai schierato in campo  
Una manciata d'uomini,  
E sa studiare un piano di battaglia

CASSIO: Vedete, signore, non sono ipocrita.

MINISTRO: *(felice)* E' molto giusto. Con queste frasi voi effettivamente siete parte dei penitenti, ma dovete completamente dimenticare il passato, che la tentazione dei nemici di Dio non vi metta sulla cattiva strada. *(Verso il regista)* Ora, permettete, queste sorelle cosa fanno?

REGISTA *(indica Desdemona)* Desdemona è la moglie di Otello *(Indica Otello)*.

MINISTRO: Moglie legittima?

REGISTA: Certo signore, con un completo atto di matrimonio legittimo.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Siano benedetti, se Dio vuole.

MINISTRO: Quest'altra sorella? *(Indica Emilia)*.

REGISTA: Anche lei è moglie legittima di Iago.

MINISTRO: Questo fratello, qual era il suo nome?

REGISTA: Cassio.

MINISTRO: Certo, questo fratello Cāsekuh, non è sposato?

REGISTA: No signore, lui è innamorato di una ragazza *(all'improvviso ponendo attenzione a ciò che aveva detto mette la mano sulla bocca e continua con calma)* di nome Bianca che purtroppo oggi non è presente alle prove.

MINISTRO: *(imbarazzato e confuso)* Un'amante?

SORELLA ZEYNAB: E' evidente perché non ha partecipato.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Quelli dell'ufficio della morale pubblica presto andranno a farle visita.

REGISTA: Signore, questa è un'opera teatrale europea.

MINISTRO: *(innervosito)* In un paese islamico avere un'amante e questo genere di cose è contrario alla legge islamica. In realtà è diffusione di dissolutezza. *(Verso i professori)*

Questo è un documento che la sezione della morale deve esaminare, il Ministero della Guida Islamica non può decidere da solo.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Signore, telefoniamo.

KHORUSH: Dove? A Sua Eminenza Ehya'eddin che mandi qui un responsabile.

MINISTRO: Per cosa?

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Per portare questo dannato di adultero alla sezione della morale.

REGISTA: (*agitato cerca rifugio in Makhmalči*) Professore, per favore non potreste spiegare...

MAKHMALČI: (*alla guardia*) Fratello, questa è solo un'opera teatrale, diventerà tutta islamica, abbiate pazienza.

CASSIO: (*prende da parte il regista*) Io non me la sento proprio di recitare, dico sul serio. Da un lato devo far parte dei pentiti, dall'altro mi hanno confuso col marchio di un adultero e dopo mi vogliono portare all'ufficio della morale pubblica. (*Al ministro*) Signore, ho moglie e figlio, ho una vita onorevole.

MINISTRO: Quindi perché ti sei preso un'amante?

CASSIO: Quando mai mi sono preso un'amante? E' così nel testo.

REGISTA: (*agitato*) Permettete Sua Eminenza, noi avevamo già pensato a questa cosa, dal momento che la presenza di un'amata è stata dichiarata infrazione alla legge islamica, noi abbiamo eliminato totalmente l'amata, e in effetti, la sua moglie legittima recita il personaggio di Bianca.

CASSIO: Mia moglie non è un'attrice.

REGISTA: (*lo fissa*) Nell'opera teatrale è tua moglie legittima, perché non stai attento? (*La porta si apre e Bianca che si sta togliendo il foulard, entra e non si accorge di tutti gli altri*).

BIANCA: Mi scuso molto... (*nel vedere i presenti immediatamente si sistema il foulard. Il ministro e i suoi assistenti la guardano con disappunto*).

MINISTRO: Questa sorella chi è?

REGISTA: (*un po' in confusione*) Bianca.

SORELLA ZEYNAB: Certo, pensano di poter stare senza niente in testa, io come donna rivoluzionaria capisco il significato del suo nome, Bianca, cioè senza matrimonio, cioè p... (*Fa il gesto di sputare tra il pollice e l'indice*) proprio come dice il suo nome.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Bene, l'hanno detto loro stessi, amante.

SORELLA ZEYNAB: (*verso Bianca*) Copriti bene (*si alza e le tira giù il foulard*).

OTELLO: (*nervoso verso il regista*) Credo siate venuti per farci fare un teatro senza teatro.

MINISTRO: No, no, no, proprio come hanno detto i fratelli professori (*indica Makhmalčī*).

Noi abbiamo bisogno dell'arte, l'arte è a noi molto cara ed è rispettata. Voi siete obbligati a produrre quest'opera teatrale come un dovere religioso, ogni cosa deve essere conforme alla legge islamica.

REGISTA: Non accade niente contro la legge islamica, Sua Eminenza.

MINISTRO: In ogni caso, io penso che per l'eliminazione di questo problema ci sia un semplice rimedio, ora celebriamo un matrimonio temporaneo fra questa donna e quel fratello e i lavori possono proseguire. (*Inizia a leggere l'atto di matrimonio temporaneo e dopo mette la mano nella zuccheriera, tira fuori una zolletta, ne fa due pezzi, una parte la dà a Bianca e l'altra a Cassio*).

Che il vostro legame sia benedetto (*Cassio e Bianca si guardano l'un l'altro, Cassio getta a terra la sua parte di zolletta*).

BIANCA: (*verso il regista*) Io ero venuta a dire che non posso recitare e voglio scusarmi, tutto qua. (*Anche lei getta a terra la sua parte di zolletta ed esce*).

SORELLA ZEYNAB: (*gridando*) Sì, torna al tuo lavoro originale, lei pensa che non possiamo arrestarla.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*verso Cassio*) Non sai custodire l'onore della tua famiglia?

REGISTA: (*verso il ministro*) Cominciamo le prove?

MINISTRO: Prego.

REGISTA: In ogni caso, Bianca è stata eliminata e noi ora proviamo un pezzo che i fratelli e le sorelle presentano qui conformemente alla legge islamica. Per favore, iniziamo con la scena III atto II. (*Verso il ministro*) In questa scena siamo nel palazzo di Otello.

MINISTRO: Non palazzo, Sua Eminenza, baracca. Prestiamo attenzione agli ordini di Sua Eccellenza l'imam Khomeyni, "gli abitanti del palazzo sono stati sconfitti e gli abitanti delle baracche sono saliti al potere".

REGISTA: Certo, mi scuso. Noi ora siamo nella baracca di Otello. Certo qui c'è un salone molto luminoso, in questo e quell'angolo sono messi in ordine mobili e dappertutto sono stesi tappeti fatti a mano e lampadari con quaranta lanterne pendono dal soffitto, fratello Otello, sorella Desdemona e fratello Cassio sono presenti. (*Li indica uno a uno*) Bene, iniziate. (*Gli attori si schiariscono la voce*).

OTELLO: (*verso Cassio*)

Buon Michele provvedi tu stanotte  
Al servizio di guardia: sarà bene  
Che insegniamo a noi stessi a contenerci  
Entro i limiti della discrezione,  
Onorevole freno per ciascuno.

CASSIO: Iago ha avuto istruzioni sul da farsi;  
Ma, nonostante ciò, sarò io stesso  
A vigilar su tutto coi miei occhi.

OTELLO: Iago è un ufficiale molto leale.  
Buona notte. Michele.  
Domani passa da me di buon'ora. Ho un discorso da porvi.

(*Verso Desdemona*) Andiamo amore mio.

MINISTRO: Mio che cosa? Cosa?

OTELLO: (*verso il regista*) Ma anche questi due non sono sposati?

REGISTA: Come no Sua Eminenza, l'ho detto prima.

MINISTRO: Noi quando mai alle nostre mogli legittime diciamo "amore"?

OTELLO: Quindi cosa dovrei dire?

MINISTRO: Signore, questo è occidentalizzazione e depravazione. Noi alle nostre mogli legittime diciamo "sposa", "donna", "moglie", "donna di casa" e questo genere di cose.

OTELLO: Ma nel testo non è così.

MINISTRO: Non importa che non sia così. Si deve parlare in un modo che la brama e il fuoco della sensualità non divampino nel popolo.

OTELLO: (*nervoso verso Desdemona*)

Andiamo mia donna di casa,  
Bisogna fare i conti di vantaggi e svantaggi nel dare e  
nell'avere.

MINISTRO: Quindi questo fratello Ātuglu oltre a essere un comandante, ha fatto anche parte dei commercianti rispettabili?

REGISTA: No Sua Eminenza, il suo scopo sono le questioni quotidiane e le faccende del paese. Molto bene, (*spiega*) qui fratello Otello e sorella Desdemona escono di scena e ora fratello Cassio è da solo sulla scena. Fratello Iago entra.

CASSIO: (*verso Iago*) Benvenuto Iago, dobbiamo andar di guardia.

IAGO: Non ora, signore, luogotenente...



KHORUSH: Signore, luogotenente, cos'è? Nel governo degli oppressi tutti devono chiamarsi fratello.

IAGO: Non ora, fratello, capo...

KHORUSH: Fratello, fratello.

IAGO: Non ora, fratello...

Non sono ancora le dieci e mezza,

Il comandante se ci congeda con questa rapidità è per amore di Desdemona;

E non abbiamo niente di cui biasimarlo.

Finora non sono stati una notte col desiderio del cuore.

Tuttavia la sposa è veramente nella costellazione di Giove.

CASSIO: La donna è molto affascinante.

IAGO: Io sono convinto che sia passione dalla testa ai piedi e allegria.

CASSIO: In verità è una donna molto graziosa e raffinata.

IAGO: E che occhi ha, provocanti.

MINISTRO: (*ai professori*) Io non capisco, qui in realtà è una diffusione di oscenità, vizio e indecenza.

MAKHMALČI: (*si alza*) Io sono completamente concorde con Sua Eminenza, accenno ad alcune osservazioni: fratello Iago dice che "col desiderio del cuore" non sono stati insieme una notte. (*Minaccioso verso Iago*) Voi come lo sapete? Eravate forse nella loro camera da letto? Sì o no?

IAGO: Giuro su Dio, io non ero nella camera da letto di nessuno.

MAKHMALČI: Quindi come sapete di questa questione?

OTELLO: Shakespeare ha usato questo dettaglio intenzionalmente con Iago per far ingelosire Cassio su Desdemona.

MAKHMALČI: In effetti questo fratello oltre a diffondere oscenità è anche un intermediario e un protettore, vero?

IAGO: Ho sbagliato, signore, io sono un maestro in pensione e da anni mi interesso di teatro e recitazione. Queste accuse non hanno niente a che fare con me.

REGISTA: I professori non intendono voi, intendono Iago.

IAGO: Forse io non sono Iago?

REGISTA: Tu nell'opera teatrale sei Iago, fuori dall'opera teatrale è noto chi sei, non sei come Iago senza padre e madre.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Quindi è evidente che è anche un bastardo.

MINISTRO: Fratello, lasciami vedere dove va a finire questa storia. (*Verso Iago*) Bene, allora?

IAGO: (*Verso Cassio*)

Qua, qua luogotenente:

Ho in serbo un bella caraffa di buon vino,

E fuori ci sono due gentiluomini ciprioti...

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*all'improvviso balza in mezzo alla scena*) Aha! Una caraffa di vino? Dov'è quella caraffa?

REGISTA: No fratello, ha detto fuori ci sono due gentiluomini ciprioti...

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Noi non accettiamo queste cose. Dov'è la caraffa?

REGISTA: (*stremato*) Non c'è nessuna caraffa. Hanno bevuto vino nel dramma.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Per noi non fa differenza dove vogliono bere vino, al Cafè Derām, Cafè Kowkab o Aqa Reza Soheyla. (*Va verso Otello*) Alita che vedo.

OTELLO: (*con espressione di protesta e con vigore*) Haaa...

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Questo che modo di alitare è? Forse è un haaa da fabbro?

OTELLO: E' così che alito.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*si rivolge a Cassio*) Fa' haaa...

CASSIO: Haaa...

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*a Iago*) Tu sei certamente uno che ha bevuto, non è possibile che uno contro la rivoluzione non abbia bevuto alcolici. (*Iago si mette da un lato e resiste*).

REGISTA: (*al ministro*) Sua Eminenza, questi fratelli e sorelle non sono tra coloro che bevono inebrianti, fanno cose illecite e questo genere di cose.

MINISTRO: Fratello regista, io non posso impedire ai fratelli guardie della rivoluzione di fare il loro lavoro. Se facessi questo avrei in realtà agito contro la legge islamica, è vero che non hanno bevuto, ma è opportuno che facciano haaa...

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*verso Iago che indietreggia ed è nella situazione di resistenza*) Vuoi scappare, non è vero? Apri la bocca e fai haaa...

REGISTA: Non temere fratello, fai haaa e chiudiamo la questione. (*Iago fa haaa*).

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: E' vero che quel ragazzo nero non mi piace, ma in verità e coscienza, alita bene. (*Verso sorella Zeynab*) Ora è il turno della sorella.

SORELLA ZEYNAB: (*viene avanti verso Desdemona*) Copriti il viso, apri la bocca (*Desdemona si copre e alita*) Pif pif, che profumo e odore emanano queste miscredenti. (*Verso Emilia*) Tocca a te. (*Emilia fa haaa*) Per ora non hanno bevuto.

OTELLO: (*al regista*) Lascia stare, al diavolo Otello, il teatro, Shakespeare, la recitazione, gli attori, così è impossibile lavorare cari miei, ne abbiamo abbastanza.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE E SORELLA ZEYNAB: Stai zitto, siediti al tuo posto.

REGISTA: (*perde il controllo, supplicando verso il ministro della Guida Islamica*) Sua Eminenza, vi imploro di esonerarci da questa opera teatrale.

MINISTRO: No caro signore, è davvero molto importante, sono proprio questi i mezzi con cui noi possiamo prevenire la corruzione dei costumi. Considerate che è stato istituito un comitato composto da membri fedeli e impegnati del Ministero della Guida Islamica e sezione della morale che si occupano di queste questioni, e io al riguardo sono molto felice che il lavoro dei fratelli sia così preciso, e chiedo al fratello Professor Khorush le sue opinioni.

KHORUSH: Io penso che il fratello Professor Makhmalčī dovrebbe esprimere le sue opinioni

MAKHMALČĪ: A mio parere questa scena deve essere troncata in modo completo poiché da parte del drammaturgo è privo di valori spirituali e di eloquenza divina.

OTELLO: Cioè facciamo il funerale, leggiamo l'orazione funebre per l'opera teatrale e lasciamo perdere.

KHORUSH: No, no, affatto. Lo scopo è l'osservanza della nostra espressione e cultura rivoluzionarie e non c'è un'altra intenzione. Sua Eminenza, per favore non siate nervosi e considerate che tutti questi devono essere omessi e corretti ora e in futuro, se Dio l'Altissimo vuole. Mi è venuta in mente, secondo la mia umile opinione una proposta correttiva. E' meglio provare quest'ultimo pezzo dell'opera teatrale che a mio umile parere è conforme alle norme morali islamiche. (*Rivolgendosi al ministro*) Qual è l'opinione di Sua Signoria?

MINISTRO: (*imbronciato*) Io non ho niente da obiettare e in verità, in una delle narrazioni di Sādeqe avevo letto che è meglio iniziare un'opera teatrale dalla fine e negli stessi detti viene anche detto: alla fine dell'autunno cosa faranno dei pulcini?

OTELLO: (*con sarcasmo e fare allusivo*) Li contano e li mangiano! (*Sua Eminenza ride e i professori per compiacerlo ridono e anche la guardia della rivoluzione ride*).

MAKHMALČI: Certo io nelle mie opere ho messo molta stima e vicinanza verso la persona di Shakespeare, e proprio ora sto scrivendo un libro che dimostra che Shakespeare era stato un arabo del deserto diventato musulmano con il nome di Sheikh Zobeyr cui l'arroganza mondiale ha alterato la fama e le opere. Proprio con la falsificazione in quella maniera ha continuato e nelle mie ricerche dettagliate ho raggiunto questo risultato: che il martire Sheikh Zobeyr in un'altra sua opera dal nome "Romeo e Žuliet" che in origine era "Rahim e Rāhele" dimostra che Romeo e Žuliet dopo il fidanzamento e il matrimonio, il loro amore raggiunge l'apice. Sono le loro famiglie, che avevano una completa fiducia nell'amoreggiare e nella dissolutezza, ad essere motivo di creazione di questa tragedia.

MINISTRO: Bravo, effettivamente è proprio così, signore.

REGISTA: *(rivolgendosi a Makhmalčī)* Cosa dite a proposito di Otello?

MAKHMALČI: Io nelle mie verifiche che per volontà di Dio presto verranno pubblicate, ho ricordato questa osservazione: che la decorazione e preparazione del testo di questo dramma devono essere fondate sull'intelletto dell'eloquenza divina, poiché questo dramma contiene punti importanti riguardo la difesa dell'onore e della virtù della famiglia che è obbligatorio per ogni musulmano.

OTELLO: Ora dite, cosa dovremmo fare?

KHORUSH: Scusate fratello Otello, senza che questo rappresenti un segno di arroganza nei confronti di Ḥāfez, che sapeva, sa e saprà il Corano a memoria, si può considerare Shakespeare l'Ḥāfez del suo tempo, ed è da secoli che la gente con la fede nella divinazione, con Ḥāfez ha risolto molti suoi problemi. La situazione migliore è che usiamo la divinazione anche con questo dramma e vediamo cosa dirà. Io a Sua Eccellenza ... chiedo che faccia questa cortesia *(verso il regista)* permettete? *(Prende il copione dal regista e lo dà al ministro. Il ministro chiude gli occhi e come si fa col divān di Ḥāfez, comincia a leggere).*

MINISTRO: Nel sonno l'ho sentito che diceva Dezdēnānā. *(Rivolgendosi a Khorush)* Dezdēnānā?

KHORUSH: No Sua Eminenza, Desdemona.

MINISTRO: Sì non importa, diceva "Desdemona mia cara, dobbiamo usare prudenza e nascondere il nostro amore". *(Al regista)* Io non capisco, questi hanno una relazione legittima o illegittima?

REGISTA: Sta sognando.

MINISTRO: Maledizione, al diavolo. *(Legge dal testo mentre si aggiusta gli occhiali).*

Allora prese la mia mano e disse: oh mia cara...

E' un obbrobrio signore, è giusto che i religiosi debbano discutere tutte le questioni, ma "oh mia cara" è troppo.

KHORUSH: Sua Eminenza, questa è un'allegoria, così come la lingua del mistero, Ḥāfez, ha usato molto termini tecnici gnostici e spirituali a tal punto che ha detto:

Se il filo del rosario si è spezzato, perdonami

La mia mano era sul braccio del coppiere dalla caviglia d'argento

Il braccio del coppiere argenteo è qui un'allusione alla bellezza di Dio.

MINISTRO: Quindi è una questione che ha a che fare con la mistica?

KHORUSH: Certo, Sua Eminenza.

MINISTRO: Bene...

Quindi mi baciò con tale ardore e passione che...

(*Sosta*) Signore, qui non è mistico, baciò, cioè baciò...baciò.

Il signor Professor Ja'fari<sup>92</sup> nel libro "La scoperta dello gnosticismo" nel "Maksuf al-Loghat" ("Parole svelate") ha detto che baciare nel mondo della mistica non ha significato metaforico, signore. (*Chiude il copione e lo scaglia sul tavolo*).

KHORUSH: Sua Eminenza, per favore non vi arrabbiate. Lascio perdere la mia proposta precedente e propongo invece di provare una parte dell'ultima scena.

MINISTRO: Non sono contrario, consideriamo dalla fine.

MAKHMALČI: (*ride*) Si dà il caso che nelle scienze nuove e antiche esista il conto alla rovescia.

REGISTA: (*rivolgendosi agli attori*) Amici...

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*gridando*) "Amici" che cos'è?

Questa è una parola comunista, devi dire fratelli e sorelle.

REGISTA: (*con un sorriso ossequioso verso la guardia della rivoluzione*) Scusate, (*agli attori*) fratelli e sorelle, ora proviamo la parte finale.

OTELLO: E proprio in questo modo mettiamo la marcia indietro fino a che arriviamo all'inizio...

MAKHMALČI: Fratello Otello, fate attenzione che la struttura del dramma richiede effettiva spiritualità, perfetta comprensione e un pensiero favorevole a raggiungere gli

---

<sup>92</sup> Allamah Muhammad Taqi Ja'fari (1923-1998) nato a Tabriz, Iran, è stato un autorevole filosofo e teologo musulmano di scuola sciita. Scrisse molte opere nelle quali affrontò diverse tematiche in ambito antropologico, sociologico, mistico e filosofico.

obiettivi rivoluzionari, cioè noi dobbiamo comprendere che il nocciolo della pesca è realmente il nocciolo della pesca in modo da mangiare la pesca.

OTELLO: Se non si è mangiata la pesca, non si può vedere il nocciolo.

MAKHMALČI: L'arte rivoluzionaria, signore, deve prima di tutto fare attenzione al contenuto ideologico politico, la parte stessa commestibile della pesca non è messa in discussione. Io a pagina 104 del mio libro ho detto che nella produzione dello scrittore ogni cosa che non è necessaria e, nel progredire del discorso del racconto non ha un ruolo, non si deve usare. Che cosa intendo con "il progredire del discorso del racconto"? Intendo il nocciolo della pesca, l'essenza ideologica e politica degli argomenti.

OTELLO: Quindi l'utilità della pesca è solo il nocciolo della pesca?

MAKHMALČI: (*alla guardia della rivoluzione*) Fratello, fallo stare zitto.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Sta' zitto, lascia che il fratello professore finisca di parlare.

MAKHMALČI: Dal momento che il racconto o il dramma islamico deve rientrare nell'arte islamica, tutto ciò che è contrario ai punti di vista della legge e della morale islamica deve essere scartato.

OTELLO: (*urlando*) No, non capisco.

KHORUSH: (*si mette in mezzo per fare da paciere*) Permettete, permettete, do una breve spiegazione. Nella "Sura as-Safat"<sup>93</sup>, mi pare che sia nel versetto 6, viene detto: "Io l'ornamento del cielo del mondo con l'ornamento delle stelle... ", cioè noi abbiamo adornato il cielo del mondo con l'ornamento delle stelle. L'intento è un tipo preciso di estetica. Nello sviluppo dell'arte islamica impegnata, le piccole stelle che noi vediamo, in effetti sono i noccioli che secondo il fratello Makhmalči sono i noccioli della pesca.

OTELLO: Quindi perché non danno rami, foglie, fiori e frutta?

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Basta, sta' zitto! (*Otello si zittisce con una mezza risata*).

REGISTA: Professore, per favore date una guida in poche parole.

KHORUSH: Sì, offrendo le mie scuse, io umilmente penso che l'opinione del professore sia corretta, prima comprendiamo come si concluderà la fine, e poi tiriamo le conclusioni sulla questione.

REGISTA: Bene, (*rivolgendosi agli attori*) sorelle e fratelli...

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Che cosa? Devi dire fratelli e sorelle.

---

<sup>93</sup> " Sura as-Safat": "La sura degli angeli a schiere" che è la sura n. 37 del Corano.

REGISTA: (*alla guardia della rivoluzione*) Scusate, fratelli e sorelle... Proviamo la parte finale così, se Dio l'Altissimo vuole, con il permesso che precedentemente è stato concesso mettiamo in scena l'opera e ci prepariamo per la rappresentazione.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Cosa? Cosa? Mett...scen...?

REGISTA: Mettiamo in scena.

KHORUSH: In altre parole, ora si siedono e partono.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Partono? Forse vogliono fare una marcia?

KHORUSH: No fratello, si intende che possono muoversi sulla scena.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (*Si trastulla con la sua arma*) Lo so questo, ma Sua Eminenza nel Comitato ha detto che...

MINISTRO: Lo spiegherò io stesso a Sua Eminenza, sta' tranquillo.

REGISTA: Professori, iniziamo o no?

OTELLO: E' meglio che la facciamo finita.

MAKHMALČI: Fratello Otello, siamo da poco entrati nell'argomento, è assolutamente necessario continuare le prove.

REGISTA: Molto bene, fratello (*rivolgendosi agli attori*) Fratelli e sorelle è meglio provare alcune parti della scena II atto V che è la parte finale dell'opera teatrale. (*A Otello*) Per favore fratello Otello eseguite questa parte con totale tranquillità, come foste realmente alla presenza dello spettatore.

OTELLO: Molto bene. (*Fa un attimo di pausa, si prepara e con tono serio*)

Oh, oh anima mia, la tentazione si è insinuata qui

Lei è la causa di tutto

E voi, oh caste stelle, non gradite che io dica con voi cosa ha fatto

E' lei la causa di tutto, tuttavia non verserò il suo sangue e non ferirò

Questa sua pelle più bianca della neve che è pura come il marmo che viene posto

Sopra le tombe

Deve morire, se no...

MAKHMALČI: Aspetta. Sua Eminenza, qual è la vostra opinione?

MINISTRO: Dio mi è testimone, non capisco.

KHORUSH: Questa donna (*indica Desdemona*) ha tradito suo marito e lui vuole ucciderla.

MINISTRO: Ripetete un'altra volta per favore.

OTELLO: Oh, oh anima mia, la tentazione si è insinuata qui

MINISTRO: Sì, conosco già il resto ripetete l'ultima parte

OTELLO: (*agitato*)

Non ferirò la sua pelle più bianca della neve, deve morire

MINISTRO: Bravo! Deve morire. Ma secondo la mia umile opinione, la dichiarazione deve essere così (*si alza e viene al centro della scena e con l'atteggiamento di Shemr<sup>94</sup> nella ta'ziye aggredisce Desdemona*)

Ei... Questa adultera è ancora qui

Ucciderla è obbligatorio senza tante storie

Questa epoca ha la custodia del seme della religione

Uccidetela in nome della legge islamica

(*Verso i professori Khorush e Makhmalči*) Qual è l'opinione dei professori?

MAKHMALČI: Anche io ho esposto proprio questa opinione nelle mie ricerche.

MINISTRO: Ma in che modo muore?

REGISTA: Fratello Otello, provate quella parte della preghiera.

OTELLO: Desdemona avete pregato stasera?

DESDEMONA: Certo mio signore.

OTELLO: Se hai commesso un peccato di cui non ti sei pentita

Proprio in questo momento chiedi perdono.

MINISTRO: (*a Khorush*) Ma questi adoratori della croce<sup>95</sup> non chiedono il perdono dopo la preghiera?

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Gli ipocriti non capiscono queste cose. (*L'addetto alla sicurezza entra in scena, va verso il ministro e indica il suo orologio*).

MINISTRO: (*guarda il suo orologio*) Fratelli sbrigatevi che devo essere presente al Comitato di governo che discute sull'invio di truppe al fronte di guerra.

REGISTA: (*in fretta*) La scena dell'uccisione, la scena dell'uccisione.

OTELLO: Giuro su Dio, il fazzoletto che ti avevo dato

Proprio con i miei occhi ho visto nella mano di Cassio.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Se l'ha visto, l'ha visto.

---

<sup>94</sup> Shamir ibn Dhi'l-Jawshan al-Amiri comunemente conosciuto come Shemr era un comandante militare di Kufa che è spesso indicato come la persona che ha ucciso Husayn ibn Ali nipote di Maometto nella Battaglia di Karbalā'.

<sup>95</sup> Cristiani



MINISTRO: (*si alza*) Signore, fazzoletto non è corretto. Ha diversi significati, nei libri di diritto islamico e dal momento che questa donna adultera stava pregando, certamente aveva dato il suo tappeto per la preghiera a quel fratello Cāsīcu.

OTELLO: (*arrabbiato come un pazzo*) Giuro su Dio, il tappeto da preghiera che ti avevo donato proprio con i miei occhi ho visto nella mano di Cassio.

MAKHMALČI: Dal punto di vista del dramma c'è un errore, mica tengono il tappeto da preghiera in mano.

OTELLO: (*nervoso urla*) Giuro su Dio, il tappeto che ti avevo donato, proprio con i miei occhi, ho visto che ce l'aveva Cassio e su quello pregava.

MINISTRO: (*a voce alta*) Ho spiegato che si deve fare attenzione ai penitenti, da un lato commettono adulterio e dall'altro lato pregano sul tappeto della donna adultera. (*Sputa*).

KHORUSH: Sua Eminenza, questo pezzo in realtà è a vantaggio della nostra rivoluzione e facendone uso svela gli ipocriti.

MINISTRO: Bene, dopo questo cosa accade?

REGISTA: Fate presto, fate presto.

DESDEMONA: Uccidetemi domani.

OTELLO: Se cercherai di fuggire...

DESDEMONA: Solo mezz'ora, il tempo di dire una preghiera.

OTELLO: Ormai è deciso.

MINISTRO: Aspettate fratelli, la donna adultera deve essere punita con il prezzo del sangue secondo la legge islamica, dal momento che suo marito è possibile sia in condizione di stento e non possa dare il prezzo del sangue e nella vendetta del sangue è stabilito che la donna adultera debba essere lapidata.

DESDEMONA: Lapidata?

MINISTRO: (*con tranquillità*) Certo, ciò appartiene al codice della vendetta del sangue della Repubblica Islamica.

DESDEMONA: (*nervosa*) Sulla scena?

MINISTRO: Dove altrimenti? La gente deve vedere e trarre ammonimento.

DESDEMONA: Ma io...

REGISTA: Sorella Desdemona, pazientate, lo organizzo io nell'allestimento della scena.

DESDEMONA: (*gridando*) Ma io non ho commesso alcun peccato.

MINISTRO: Non ti agitare poverina. Se hai commesso un peccato, bene, riceverai disonore nella misura delle tue azioni, e se non hai commesso un peccato, se Dio vuole, nell'Altro mondo nutrimento e sostentamento sono disponibili per voi, e se Dio vuole,

sarai accanto alle Huri<sup>96</sup> e ai giovinetti e sarai contata fra i martiri nel sentiero di Dio. Non temere.

“E non chiamare morti coloro che son stati uccisi sulla via di Dio, anzi, vivi sono, nutriti di grazia presso il Signore!”<sup>97</sup>

Bene, la donna adultera ha ricevuto quanto le spettava per le sue azioni. Se Dio vuole, che sia lezione di ammonimento per gli altri. (*Si alza per andarsene*).

KHORUSH: Sua Eminenza, per favore considerate anche questa parte, siamo al momento giusto. Per favore, provate la parte di Emilia e Otello.

OTELLO:               E' pietoso, lo so; ma Iago sa  
                              Le mille volte ch'ella ebbe con Cassio  
                              Il vergognoso traffico.  
                              E' stato Cassio stesso a confessarlo

MINISTRO: (*verso i professori*) Cioè oltre alla questione amabile dell'adulterio, c'è anche l'incantevole discussione sulla sodomia?

REGISTA: No signore, la questione è nella struttura e nel piano della congiura del dramma.

MINISTRO: Sì, io ho detto proprio questo, che prima commettono peccati mortali e poi mettono in piedi una congiura. (*Guarda l'orologio*) Fratelli e sorelle, mi è rimasto poco tempo. (*Verso Emilia*) Questa sorella Om-e Leyla avete detto...

REGISTA: Emilia, Sua Eminenza.

MINISTRO: E' proprio quello che intendevo Om-e Leyla, avete detto che è la moglie di quel fratello Yāhu, molte benedizioni. Ma io volevo sapere, lei nella rappresentazione rivoluzionaria del dramma, che ruolo ha?

REGISTA: Sorella Emilia, per favore eseguite quella parte alla fine del vostro ruolo.

EMILIA:               Quale presagio quella tua canzone,  
                              Mia signora! M'ascolti? Puoi udirmi?<sup>98</sup>

OTELLO:               Ho un'altra arma con me, qui nella stanza,  
                              Una lama di Spagna, temperata  
                              Dentro l'acqua gelata di ruscello...<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Secondo la tradizione islamica sono delle giovani donne che attendono per disposizione divina nel paradiso quanti, nel Giorno del Giudizio per decreto di Dio, vi saranno destinati.

<sup>97</sup> Cf. *Il Corano*, “La sura della famiglia di ‘Imrān”, versetto 169, introduzione, traduzione e commento di A. Bausani, BUR, Milano, 1988, p.50.

<sup>98</sup> Nel testo originale della tragedia di Shakespeare si riferisce alla scena di Emilia che si rivolge al corpo di Desdemona.

<sup>99</sup> Nel testo originale della tragedia di Shakespeare si riferisce alla scena di Otello che si rivolge a Graziano.

MAKHMALČI: Io sono contrario, questo genere di discorso, è il discorso dei dissimulatori, il canto è roba loro. “Puoi sentire” è un’allusione, l’arma nel fiume è necessariamente un segno a un programma di attività di guerriglia.

OTELLO: Questo è stato scritto parecchi secoli fa, che collegamento può avere con delle attività di guerriglia?

MINISTRO: Sì, il seme della discordia fu seminato in quel periodo e il nostro caro Islam proprio dall’inizio ha subito un danno dagli ipocriti che sono peggio degli infedeli. Il Grande Satana, Satana si è manifestato fin dall’inizio. Il Grande Satana significa proprio queste idee, cioè rifiutare. (*Verso Khorush*) Come dicono in termine tecnico?

KHORUSH: Codice

MINISTRO: Sì, cappotto.

MINISTRO: No signore, questa rappresentazione teatrale è solo in apparenza islamica. Il signor Otello ha certamente avuto contatto con la prevaricazione mondiale, perfino con il fronte del sionismo internazionale.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Sua Eminenza, volete che telefoni subito al “Covo delle spie” che ci portino qui tutti i documenti di questo maledetto Otello?

KHORUSH: Fratello, quello è morto da molto tempo.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Ma cosa dici che è morto? Quell’omicciattolo controrivoluzionario è seduto proprio qui. Lui stesso dichiara di essere Otello. L’ha detto centinaia di volte. Bene, le sue prove documentarie sono evidenti e custodite nel “Covo delle spie”, il tribunale rivoluzionario ha proprio questo compito di mettere al muro questo Otello, Motello o come cavolo si chiama. Io stesso sono pronto a sparargli addosso.

KHORUSH: Permettete, permettete. Per favore, qui è necessario che il Professor Makhmalči esprima la sua opinione che certamente deve cambiare qualcosa. Cioè una forma di estetica divina e spirituale, che secondo il Professor Ja’fari vada oltre il contatto superficiale della visione e del punto di vista, che si leghi con la grazia divina. O secondo il martire del *meh̄rāb*<sup>100</sup> il Professor Dastgheyb, che Dio si compiaccia di lui, trovi una bellezza estetica di forma e composizione diversa; cioè eliminare tutti gli oppositori della Repubblica Islamica, e poi cambiare il contenuto in modo che sia completamente concorde con l’opinione dell’ideologia politica, vale a dire il caro Islam possa risolvere con tutte le sue bellezze le molte difficoltà degli oppressi del mondo.

OTELLO:                   Sì è spiacevole... ma...

---

<sup>100</sup> *meh̄rāb*: nicchia incavata nella parete della moschea in direzione della Mecca.

EMILIA: Oh.

IAGO: Insomma sta' zitta.

EMILIA: No, dirò tutto, tutto! Zitta io?  
Voglio parlare aperto,  
Come il vento del nord.<sup>101</sup>

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Sbagli, ti porto al Comitato.

EMILIA: E cielo e uomini e diavoli  
Che vengano tutti insieme  
A gridarmi "vergogna"! Parlerò.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Sta' zitta sorella...

REGISTA: Permettete, (*verso Otello*) esegui l'ultimo pezzo.

OTELLO: (*uscito di scena rientra con un candelabro e va verso Desdemona*)

Prima di ucciderti, io t'ho baciata.  
Non mi restava altro modo che questo:  
Uccidermi morendo in un tuo bacio.

MAKHMALČI: C'è un errore... C'è un errore nel dramma... Sua Eminenza, spiegate.

MINISTRO: In nome di Dio, che cosa ne so, nell'interpretazione sommaria del "Al-Manj" del defunto Haj Molla Kashi, che Dio si compiaccia di lui, avevo letto che avevano parlato dell'adulterio con i morti, perfino con la sposa legittima. L'adultero e l'adultera alla fine del mondo finiranno nella parte più bassa dell'inferno dove ghiaccio e fuoco sono mescolati insieme e dove arrostitiscono questi abietti per nutrire i serpenti stritolatori. (*Si alza verso i professori*) No signore, questa rappresentazione teatrale è solo in apparenza islamica, il signor Ātughlu è in contatto con i prevaricatori mondiali, perfino con il fronte del sionismo internazionale. (*Indicando il regista e gli attori*) Questi sono nemici giurati della Repubblica Islamica. (*All'addetto della sicurezza*) Fratello 'Abbāsi, dite ai fratelli della guardia della rivoluzione di sorvegliare queste persone fino a che verranno prese delle decisioni appropriate. (*Indicando Makhmalči e Khorush*) Signori, andiamo.

OTELLO: (*gridando*) No, adagio,

Prima che ve ne andiate ho qualcosa da dirvi.

---

<sup>101</sup> Vento del nord è la comune denominazione che gli Inglesi danno alla tramontana; figurativamente, è la forza della natura che spazza via dall'aria ogni impurità.

GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: Fratello Otello, controllati. Questo pensa che siamo ancora nell'epoca degli infedeli,<sup>102</sup> sarà il tribunale della rivoluzione a prendere una decisione...

MINISTRO: (*interrompe la guardia della rivoluzione*) Fratello guardia della rivoluzione, la porta della misericordia di Dio è aperta a tutti. Forse questo fratello vuole entrare nella schiera dei pentiti.<sup>103</sup>

OTELLO: (*con tono drammatico*)

E raccontate pure che in Aleppo  
Un giorno, mentre un turco inturbantato  
Picchiava con violenza un veneziano,  
Fui io ad afferrare per la gola quel cane circonciso<sup>104</sup> ed a  
trafiggerlo.

Ecco, così...

(*Mentre estrae la spada di Iago dal fodero aggredisce il ministro, la scena si illumina e si spegne, la rappresentazione termina*).

Gowhar Morād

---

<sup>102</sup> Riferimento al periodo in cui regnò Mohammad Reza Pahlavi dal 16 settembre 1941 fino alla Rivoluzione Islamica dell'11 febbraio 1979.

<sup>103</sup> Riferimento ai politici che venivano arrestati.

<sup>104</sup> "Cane circonciso" viene usato per denigrare un rito musulmano, cfr. C. Ghani, *Shakespeare, Persia and the East*, Mage Publishers, Washington D.C., 2008, Kindle Edition, p.1048.

## 7 ANALISI E CRITICA DEL TESTO

*Otello nel paese delle meraviglie* è l'ultimo dramma scritto da Sā'edi prima della sua morte nel maggio 1985 in esilio a Parigi, dove quest'opera fu per la prima volta messa in scena (marzo e aprile 1985), successivamente rappresentata a Londra (aprile 1985) dove fu anche videoregistrata per essere distribuita poi alla comunità iraniana sparsa nel mondo, ed infine pubblicata nel 1986 a Parigi. Nel 2005 fu messa in scena all'Università Wesleyan in Ohio.

Si tratta di un'opera teatrale comico-tragica che riflette sul disastro e l'assurdità del tentativo di islamizzare l'*Otello* di Shakespeare. E' una farsa dove l'*Otello* di Shakespeare si trasforma in mezzo di propaganda del governo rivoluzionario: "Otello" diventa un fratello musulmano difensore degli oppressi, il personaggio shakespeariano di Iago diventa un pericoloso controrivoluzionario e Shakespeare stesso è presentato come un musulmano dei tempi pre-islamici!

Quest'opera di Sā'edi è una satira pungente che prende di mira il presunto sostegno della Repubblica Islamica per le arti e racconta come si sarebbe preteso che fosse messo in scena l'*Otello* shakespeariano sotto il governo islamico dell'Iran.

In riferimento alla dimensione esistenziale dello scrittore mentre componeva la sua ultima opera, va ricordato che il tormento dell'esilio portò Sā'edi ad una profonda depressione e ad anni di alcolismo che lo condussero alla morte.

*Otello* è una tragedia in cinque atti scritta da Shakespeare agli inizi del XVII sec..

In sintesi, Otello, generale moro dell'armata veneziana, sposa segretamente Desdemona, figlia di un senatore veneziano che lo accusa davanti al Doge di averla sedotta con la magia; il Moro viene però riconosciuto innocente e parte per combattere i turchi a Cipro. Otello vince i turchi, e la moglie lo raggiunge sull'isola dove c'è anche il suo alfiere Iago. Questi odia segretamente sia Otello, perché lo sospetta essere l'amante della moglie Emilia, sia Cassio, perché nominato luogotenente al suo posto. Iago fa ubriacare Cassio per farlo sospendere dal suo ruolo, quindi insinua in Otello il dubbio che Cassio sia l'amante di Desdemona; come prova decisiva rivela che il giovane possiede un fazzoletto che il Moro aveva donato alla moglie. In realtà lui stesso ha ordito l'inganno. Otello folle di gelosia, soffoca la moglie sul letto matrimoniale, ma arriva Emilia, moglie di Iago che rivela gli inganni del marito. Questi la uccide, e Otello disperato si pugnala, morendo sul corpo dell'amata Desdemona. Cassio prende il posto di Otello al servizio della Repubblica di Venezia mentre Iago resterà l'unico in vita e pagherà per i delitti causati.

Ma chi si nasconde dietro Otello?

“E raccontate pure...” E’ la preghiera che Otello, nella tragedia shakespeariana riportata anche da Sā’edi, rivolge ai presenti prima di togliersi la vita. Ma come esaudirla? Pochi istanti più tardi, nel levare la mano su di sé egli si paragona al turco blasfemo da lui ucciso ad Aleppo, immaginandosi a un tempo come cristiano e come infedele, come vittima e come giustiziere di se stesso. E questa non è che l’ultima delle tante contraddizioni del personaggio, offuscate forse solo dalle ambiguità di Iago. Otello nella tragedia di Shakespeare non ha amici perché l’unico che credeva tale si è rivelato il suo peggior nemico. Desdemona giace morta per sua mano, la solitudine lo costringe persino a farsi carico della propria orazione funebre. Chiedendo ai suoi ascoltatori di riferire la sua storia in maniera equilibrata, Otello esige qualcosa ch’egli stesso per primo non è stato in grado di fare, cioè di definire la propria identità. In questo si manifesta, per l’ultima volta, la sua irriducibile condizione di straniero.<sup>105</sup>

E straniero è anche Sā’edi quando scrive in esilio a Parigi l’opera oggetto di questa tesi. Questa identità incerta dell’Otello di Shakespeare preconizza il destino di un personaggio che nei secoli ha continuato a mutare d’aspetto più di qualsiasi altra creatura shakespeariana. La ragione di tante metamorfosi e interpretazioni teatrali va ricercata nella *diversità* di Otello, una diversità complessa, problematica, sfuggente, che nelle sue sempre rinnovate rappresentazioni ha riverberato gli atteggiamenti tenuti dalle varie epoche nei confronti di culture (in particolare quella africana) capaci da attrarre e turbare la coscienza occidentale.<sup>106</sup>

Otello il protagonista della tragedia shakespeariana è un generale dell’esercito veneziano detto il Moro per via della sua pelle. Il ruolo che ha se lo è guadagnato grazie al duro lavoro e ai successi ottenuti combattendo. L’uomo gode di molto rispetto come generale, ma non come persona, per via del colore della sua pelle e per l’essere straniero. Quando Shakespeare usava la parola “nero” non indicava esattamente un tipo etnico, ma qualcuno con la pelle più scura di un inglese. Anche se Otello era un moro, e anche se spesso si dà per scontato che fosse africano, Shakespeare non specifica mai nell’opera il luogo in cui è nato.

Ma che cos’era esattamente un “moro”?

---

<sup>105</sup>Cfr. G. Marra, *Shakespeare and This “Imperfect” World: Dramatic Forms and the Nature of Knowing*, Peter Lang, New York, 1997, pp.205-207.

<sup>106</sup> Cfr. S. Bassi, *Le metamorfosi di Otello*, B.A. Graphis, Bari, maggio 2000, p.4.

Osserva Anthony G. Barthelemy che “come le parole *turco*, *saraceno*, *orientale*, e *indiano*, *moro* è difficile da definire con precisione”<sup>107</sup>. Il suo etimo ci riconduce a Μᾶυρος (lat. *Maurus*), che attraverso un percorso incerto viene a significare “nero”.<sup>108</sup> Il termine gallo-romano *maurus* e il francese *moureau* erano usati per il colore dei capelli dei nord-africani, ma nel primo medioevo si creò una generale confusione tra capelli e pelle. Nella Spagna medievale si ha la prima occorrenza del termine “moro” riferito generalmente a tutti i musulmani, o più estesamente a tutti i gentili, pagani e non battezzati- un termine generico di alterità, vagamente simile al “barbaro” dei greci.

Le fonti iconografiche non sciolgono i dubbi. Molti studi su *Otello* citano il celebre *De gli Habiti antichi et moderni* (1590) di Cesare Vecellio dove si trova un “Moro di conditione” con tunica e turbante. Ma nelle pagine relative all’Africa vi sono altri “mori” palesemente arabi, come arabo è l’ambasciatore “moro” che nel 1600 compì una missione presso la regina Elisabetta per conto del re del Marocco e il cui ritratto, secondo alcuni, ispirò a Shakespeare la tragedia<sup>109</sup>.

Si ricorda che il Nero, *siyāh*, è anche tra i personaggi incontrati nella commedia del teatro popolare iraniano. Al suo ruolo iniziale di servitore delle famiglie più agiate, va ad aggiungersi a poco a poco anche quello di intrattenitore<sup>110</sup> che spesso con la sua irriverente comicità, si indirizzava senza paura anche ad autorità locali o a notabili presenti fra il pubblico.

Ma quali sono i termini più adeguati per descrivere la diversità di Otello?

Vi è una consuetudine a classificare ogni personaggio di finzione non occidentale, non bianco e non cristiano, come “altro” usando questo concetto in modo spesso impreciso e generico.

“Alterità” rimane un termine di relazione che sottende una norma, un confronto e una gerarchia; applicato alla sfera degli umani, prevede come norma implicita quella di un soggetto considerato individuo per eccellenza. L’idea di “altro” vincola quindi l’esistenza del soggetto così designato a una dialettica che lo priva di esistenza autonoma e in cui spesso deve accontentarsi del ruolo di subordinato o di vittima.<sup>111</sup> Otello è certamente

---

<sup>107</sup> Anthony G. Barthelemy, *Black Face, Maligned Race. The Representation of Blacks in English Drama. From Shakespeare to Southerne*, Louisiana University Press, Baton Rouge, 1987, p.6.

<sup>108</sup> *Ivi* p.8.

<sup>109</sup> Cfr. S. Bassi, *Le metamorfosi di Otello*, cit., p.23.

<sup>110</sup> In particolare in un’incisione di Kamāl al-Din Behzād (1450-1535 ca.) -parte della raccolta Marghā-e Golšan e raffigurante il giardino del sultano Hoseyn Bāyqarā (1438-1506) -sono illustrati due neri, sia fra i suonatori che fra i danzatori.

<sup>111</sup> *Ivi*, p.15.



“altro” in quanto prodotto dall’immaginazione europea, e in particolare, di uno dei suoi rappresentanti per antonomasia.

L’appropriazione iraniana dell’alterità dell’*Otello* di Shakespeare nell’*Otello nel paese delle meraviglie* di Sā’edi non è un perdersi culturalmente in esso, ma al contrario è un appropriarsi di un’opera teatrale occidentale con scopi politici e culturali.<sup>112</sup>

La scena dell’*Otello nel paese delle meraviglie* si apre con i problemi che una compagnia teatrale deve affrontare, nella Repubblica Islamica d’Iran, per mettere in scena la tragedia in cinque atti dell’*Otello* di Shakespeare. Per eseguirla si deve ottenere il permesso da coloro che sono incaricati del controllo morale delle rappresentazioni culturali nella Repubblica Islamica. Da un lato abbiamo il regista e gli attori che portano solo i nomi dei personaggi che essi recitano: Otello, Desdemona, Iago, Emilia, Cassio, Bianca; dall’altro lato abbiamo il ministro della Guida Islamica, i professori Khorush e Makhmalči, la guardia della rivoluzione, sorella Zeynab che è la controparte femminile e un addetto alla sicurezza.

Alcuni personaggi rispecchiano la vita reale, per esempio i professori Khorush e Makhmalči che nella rappresentazione teatrale devono esprimere l’ideologia, le teorie estetiche sull’arte teatrale dalla prospettiva della Repubblica Islamica d’Iran, sono caricature camuffate di Abdolkarim Soruš e di Mohsen Makhmalbaf che nella vita reale ebbero proprio queste funzioni.<sup>113</sup>

Abdolkarim Soruš (Tehran, 16 dicembre 1945) è un filosofo, scrittore e accademico. Finiti gli studi secondari cominciò a studiare farmacia, conseguita la laurea partì per Londra. Conseguito il dottorato in chimica analitica a Londra, si iscrisse al Chelsea College per studiare storia e filosofia della scienza per i successivi cinque anni e mezzo. Durante quegli anni il confronto in patria sul regime dello Shah divenne sempre più difficile, mentre all’estero stavano crescendo dei veri e propri movimenti politici tra gli espatriati di cui egli stesso faceva parte. Dopo la rivoluzione Soruš ritornò in Iran e aderì all’Istituto di istruzione per insegnanti di Tehran come direttore del nuovo gruppo di Cultura Islamica. Quando fu istituito l’Istituto di Rivoluzione Culturale, Soruš ne fece parte con il compito di rivedere testi e compiti. La sua attività principale è oggi ancora quella di ricercatore per l’Istituto per la Ricerca Culturale.

---

<sup>112</sup> Cfr. K. Safā, “Uses Of Otherness: Othello in The Islamic Republic” in M.R. Ghanoonparvar (ed.), *Othello in Wonderland and Mirror-Polishing Storytellers*, Mazda Publishers, Costa Mesa, California, 1996, p.104-105.

<sup>113</sup> Ivi, pp.108.

Mohsen Makhmalbaf (Tehran, 29 maggio 1957) è un regista, sceneggiatore e produttore cinematografico. Nella vita reale Makhmalbaf sembra rappresentare un oppositore al regime, in contrasto quindi con il personaggio descritto da Sā'edi. Prendendo ad esempio due dei suoi film "L'ambulante" (1987) e "Il matrimonio dei buoni" (1989), questi possono difficilmente essere indicati come promulgatori della cultura e politica della Repubblica Islamica. Probabilmente Sā'edi rappresenta Makhmalbaf riferendosi ai suoi trascorsi politici e alle sue affiliazioni culturali.

La scena iniziale di *Otello nel paese delle meraviglie* si apre appunto con gli attori che nell'attesa dell'autorizzazione chiacchierano fra di loro, fumano, scherzano e lavorano a maglia. Questo scenario del *backstage* così visibile e aperto, stabilisce l'adesione di Sā'edi a una visione modernista del teatro in cui come Bertolt Brecht<sup>114</sup>, l'obiettivo del teatro non è creare e mantenere "illusioni teatrali", ma spezzare lo *status quo* della realtà, per produrre riflessione e comprensione. Bertolt Brecht sviluppò la teoria del "teatro epico" secondo cui lo spettatore non doveva immedesimarsi, ma era invitato a tenere una distanza critica per riflettere su quello che si vedeva in scena. Canzoni, elementi parodistici e una sceneggiatura molto ben studiata dovevano creare un effetto di straniamento, un distacco critico. Il teatro di Brecht offre materia di riflessione su una grande varietà di storie e casi umani.

Da parte sua Sā'edi riuscì a far entrare nel teatro iraniano temi a sfondo realista e questioni di attualità radicate nell'ambiente rurale e urbano; in particolare proprio in seguito alla traduzione in persiano delle opere più famose di Bertolt Brecht ed anche di Henrik Ibsen<sup>115</sup>, riuscì anche a migliorare le sue opere dal punto di vista tecnico.

Tuttavia, la scena di apertura in cui la compagnia teatrale attende il regista con l'autorizzazione richiama piuttosto l'opera teatrale *Aspettando Godot* di Samuel Beckett<sup>116</sup> che è un dramma associato al cosiddetto "teatro dell'assurdo" e costruito intorno alla condizione dell'attesa.

Il Teatro dell'assurdo è la denominazione di un particolare tipo di opere scritte da alcuni drammaturghi, soprattutto europei, tra gli anni Quaranta e gli anni Sessanta e prolungatosi

---

<sup>114</sup> Bertolt Brecht (Augusta 1898-Berlino Est 1956) è stato un drammaturgo, poeta, regista teatrale e saggista tedesco. Il suo teatro ha influenzato in modo duraturo l'arte scenica del Novecento.

<sup>115</sup> Henrik Johan Ibsen (Skien 1828-Oslo 1906) è stato un drammaturgo, poeta e regista teatrale norvegese. E' considerato il padre della drammaturgia moderna, per aver portato nel teatro la dimensione più intima della borghesia ottocentesca, mettendone a nudo le contraddizioni

<sup>116</sup> Samuel Barclay Beckett (Dublino 1906-Parigi 1989) è stato un drammaturgo, scrittore, poeta, traduttore e sceneggiatore irlandese.

fino agli anni Settanta per quel che riguarda il lavoro di alcuni autori in particolare. Le caratteristiche peculiari del Teatro dell'assurdo sono: il deliberato abbandono di un costruito drammaturgico razionale e il rifiuto del linguaggio logico-consequenziale. La struttura tradizionale dell'opera viene pertanto rigettata e sostituita da una successione di eventi priva di logica apparente, eventi legati fra loro da una labile ed effimera traccia, apparentemente senza alcun significato. Tra i maggiori esponenti si ricordano Samuel Beckett, Jean Tardieu, Eugène Ionesco, Arthur Adamov e Georges Schehadè.<sup>117</sup>

“L'assurdo” nell'opera di Sā'edi è diverso da quello dichiarato dal Teatro dell'assurdo occidentale, i suoi drammi appartengono al Teatro dell'assurdo principalmente per la tecnica, mentre nel contenuto appartengono di più al Teatro epico di Brecht. Ma Sā'edi non è né Beckett né Brecht, sebbene il suo lavoro contenga elementi di entrambi. Questo suo nuovo stile farsesco con contenuti presi dalla realtà, viene spesso denominato “Teatro didattico di protesta” nelle sue espressioni più forti. Tale modalità divenne ancora più incisiva quando fu ripresa dai drammaturghi più giovani che aggiunsero ulteriori elementi brechtiani e incominciarono a scrivere i loro lavori rivoluzionari. Tra i più importanti di questo gruppo si cita Sa'id Soltānpur che dopo essersi opposto al regime dello Shah per anni, fu giustiziato nel 1981 per ordine dell'Āyatollāh Khomeini<sup>118</sup>.

Sā'edi nella sua critica nei confronti della Repubblica Islamica si focalizza principalmente sull'ostilità e la disattenzione mostrata dal regime verso l'arte, ostilità manifestata con la censura e con un rapporto distruttivo e ipocrita. Tuttavia il nuovo regime si dimostra interessato al teatro continuando a sponsorizzare festivals, anche se in modo meno solenne se paragonato al periodo dello Shah, ma considerando il teatro solo come veicolo per promuovere gli obiettivi della rivoluzione islamica.

Nella quotidianità del cittadino iraniano questa censura assume una forma teatrale. E' il “teatro nel teatro” (metateatro), un espediente teatrale con il quale la finzione scenica rimanda direttamente al mondo del teatro e offre l'azione di personaggi consapevoli della finzione che essi stanno agendo.

Sā'edi ricorre al doppio significato della parola *ṣahne* “scena” nel teatro e nella politica, quando fa parlare il ministro (p.72 della traduzione):

---

<sup>117</sup> *Theatre of the Absurd*, <https://www.britannica.com> (ultimo accesso: 10 ottobre 2021)

<sup>118</sup> F. Bozorgmehr, *Gholam Hossein Sa'edi (Gowhar Morad) as writer and dramatist*, The American University Library, Washington D.C., 1982, p.75.

*MINISTRO: (nervoso) Ora, che differenza fa se un drammaturgo viene messo in scena o un'opera teatrale? Questa azione è contraria al nostro slogan che dice che è la gente che deve essere sempre sulla scena.*

Sulla base di questo assunto, tutti i cittadini si “trasformano” in attori e tutta la vita scorre come in un palcoscenico, *şahne*, dove i cittadini sono destinati per sempre a recitare dei ruoli, *hamişe dar şahne*, “sempre sulla scena”, in contrasto con un altro tipo di vita in cui dopo che cala il sipario l'attore cessa di essere un attore.

Questa forma di “recitazione continua” rimanda alla *taqiye* o “dissimulazione” che è ciò che caratterizza di più lo sciismo e di cui sono spesso accusati gli iraniani.

La parola *taqiye* deriva dalla radice araba *waqa* che significa “proteggere, prendersi cura”. Tra gli sciiti duodecimani la *taqiye* ha appunto assunto il significato di “dissimulazione”, vale a dire il fatto di nascondere la propria fede in una situazione di pericolo.<sup>119</sup>

Per giustificare la pratica della *taqiye*, i commentatori sciiti fanno riferimento ai versetti del Corano dove si raccomanda di tenersi lontano dagli infedeli per paura di rappresaglie.<sup>120</sup>

Nella compagnia teatrale di *Otello nel paese delle meraviglie* infatti, si passa per esempio dall'iniziale posizione di tracotanza e derisione che essi hanno verso la commissione che deve dare l'autorizzazione, (p. 61 della traduzione):

*REGISTA: L'ho ottenuta, l'ho ottenuta! Avete visto che ci sono riuscito (Tutti felici applaudono. Il regista ad alta voce) Non avevo forse detto che si poteva raggiurarli?)*

a una rapida caduta che porta al compromesso, all'ipocrisia e alla dissimulazione per poter salvare innanzitutto l'opera teatrale dalla censura, ma successivamente anche la propria vita.

In tutto ciò solo la figura di Otello resta integra, e non scende infatti a compromessi come invece fa il regista (p. 78 della traduzione):

*OTELLO: Credo siate venuti per farci fare un teatro senza teatro.*

---

<sup>119</sup> Cfr. K.E. Mourim, “La Taqiyya come stratégie idéologique et politique (note de recherche)” in *Modernisation autoritaire et réponses des sociétés en Turquie et en Iran (II)*, CEMOTI, n° 6, 1988, pp.177-178.

<sup>120</sup> Cfr. A. Tabatabai, *Shiite Islam*, State University of New York Press, Albany (NY), 1975, pp. 223-225.

[...]

*REGISTA: In ogni caso, Bianca è stata eliminata e noi ora proviamo un pezzo che i fratelli e le sorelle presentano qui conformemente alla legge islamica.*

In quest'opera teatrale in cui si contrappongono da una parte il regista con gli attori e dall'altra il ministro con i professori, si rappresenta la stupidità e l'ignoranza di questi ultimi. Per esempio nell'autorizzazione viene dato il permesso di mettere in scena l'opera teatrale Shakespeare scritta da Otello, e Shakespeare è presentato come un arabo del deserto diventato musulmano (pp.61,71 e 83 della traduzione):

*REGISTA: [...] "Nel nome dell'Altissimo al gruppo teatrale Damāvand viene permesso portare in scena l'opera teatrale Shakespeare di epoca elisabettiana scritta da Otello"*

[...]

*MINISTRO: Ho detto proprio questo. Questo signor Shakespeare forse apparteneva alla Gente del Libro? Vero?*

[...]

*MAKHMALČI: Certo io nelle mie opere ho messo molta stima e vicinanza verso la persona di Shakespeare, e proprio ora sto scrivendo un libro che dimostra che Shakespeare era stato un arabo del deserto diventato musulmano con il nome di Sheikh Zobeyr cui l'arroganza mondiale ha alterato la fama e le opere.*

La continua incomprensione da parte del ministro e dei professori fa sì che un accidentale riferimento a Cassio e Bianca che sarebbe la sua amante, è sufficiente a promettere terribili conseguenze per i due attori ai quali per risolvere questo problema viene offerto un matrimonio temporaneo.

Questo è un continuo confondere la realtà con l'opera teatrale, in cui anche la guardia della rivoluzione prende alla lettera le parole di Iago che recitando menziona una caraffa di vino (p. 81 della traduzione):

*IAGO: (Verso Cassio)*

*Qua, qua luogotenente:*

*Ho in serbo una bella caraffa di buon vino,*

*E fuori ci sono due gentiluomini ciprioti...*

*GUARDIA DELLA RIVOLUZIONE: (all'improvviso balza in mezzo alla scena) Aha! Una caraffa di vino? Dov'è quella caraffa?*

*[...]*

*REGISTA: (stremato) Non c'è nessuna caraffa. Hanno bevuto vino nel dramma.*

Questo letteralismo non è che una manifestazione estrema della reciproca incomprendione: il ministro, i professori sono lì solo per verificare che l'opera teatrale serva agli scopi della rivoluzione e che risponda ai principi della legge islamica come scritto anche nella parte iniziale dell'autorizzazione (p. 62 della traduzione):

*REGISTA: Cari ragazzi, portate un po' di pazienza, adesso non è il momento di fare le prove (inizia a leggere il resto dell'autorizzazione) "Nell'esecuzione dell'opera teatrale si devono rispettare le seguenti condizioni: Primo: E' assolutamente vietato l'uso di termini osceni" [...] "Secondo: Il velo islamico deve essere sempre indossato" [...] "Terzo: Gli obiettivi rivoluzionari della Repubblica Islamica siano rispettati in modo totale" [...] "Quarto: Metà dei proventi della vendita dei biglietti deve essere devoluta alla Fondazione dei martiri e al Circolo intellettuale della Guida Islamica".*

Infatti, dopo l'instaurazione della Repubblica Islamica, il nuovo governo utilizzò e sostenne il teatro come una delle forme di propaganda politica. (pp. 66 e 68 della traduzione):

*MINISTRO: Anch'io sono molto grato. Speriamo che tutti voi siate al servizio dei nostri obiettivi rivoluzionari.*

*KHORUSH: (al ministro) Sua Signoria, somma autorità religiosa dell'Islam, i signori qui presenti sono fra gli attori più pii e musulmani del teatro ed è stabilito portino sulla scena una grande opera teatrale con l'obiettivo di promulgare gli scopi rivoluzionari della nostra Repubblica Islamica e hanno richiesto di beneficiare della vostra presenza e guida.*

*[...]*

*MINISTRO: Ho detto che nel teatro islamico devono essere rispettati tre principi, poiché il nostro teatro come la nostra rivoluzione deve essere esportato in tutto il globo terrestre. Per questo motivo un musulmano pio deve rinunciare alla sua vita, sacrificare il suo sangue, tutto ciò che ha e che non ha, cioè deve essere parte dell'esercito di Dio affinché*

*il robusto albero della nostra Rivoluzione Islamica diventi più fruttuoso [...] E tuttavia il terzo fondamento dei tre è mostrare pentimento.*

Più il ministro e i professori mettono alla prova il regista e Otello per testarne la correttezza ideologica e islamica, più si stabilisce chiaramente l'inconciliabilità delle differenze fra le due parti che alla fine fa dichiarare al ministro che la rappresentazione teatrale è solo in apparenza islamica e di conseguenza i protagonisti vanno condannati (p. 91 della traduzione):

*MINISTRO: No signore, questa rappresentazione teatrale è solo in apparenza islamica. Il signor Ātughlu è in contatto con i prevaricatori mondiali, perfino con il fronte del sionismo internazionale. [...] (Indicando il regista e gli attori) Questi sono nemici giurati della Repubblica Islamica. (All'addetto della sicurezza) Fratello 'Abbāsi, dite ai fratelli della guardia della rivoluzione di sorvegliare queste persone fino a che verranno prese delle decisioni appropriate.*

*Otello nel paese delle meraviglie* dimostra come il teatro iraniano si espone a tutta una serie di imperativi nati con la Repubblica Islamica: attenzione nel rappresentare delle situazioni giudicate immorali o che potevano diffondere delle ideologie contrarie ai valori della società islamica, a cui si aggiunse il necessario rispetto sulla scena dei principi elementari della vita pubblica come indossare l'*ḥejāb* o l'assenza di contatto fisico tra uomo e donna (ogni gesto d'affetto tra Desdemona e Otello è proibito).

Ma Sā'edi appartiene alla schiera di drammaturghi costretti all'esilio che si contrappongono agli autori pro-regime. Nella scena finale quando Otello estrae la spada dal fodero di Iago e aggredisce il ministro, la scena si illumina e si spegne congelando così il movimento della spada che presumibilmente andrà ad uccidere il ministro.

Se Sā'edi si nasconde dietro Otello, questo gesto può essere interpretato come l'ultimo atto di dissenso verso il regime che lo costrinse all'esilio.

In esilio Sā'edi trascurò talmente la sua salute fino a lasciarsi morire, a suicidarsi, proprio come accade nella scena finale dell'*Otello* shakespeariano in cui appunto Otello si suicida.



*Otello nel paese delle meraviglie* recitato all'Università dell'Ohio nel 2005

<http://www.iranian.com/Arts/2005/November/Saedi/8.html>©1995-2010 by Iranian LLC.

*Otello nel paese delle meraviglie* fu tradotto in inglese da Michael Phillips come parte della sua tesi di dottorato all'Università del Texas, successivamente nel 2005 fu messo in scena all'Università Wesleyan in Ohio durante il Sagan National Colloquium<sup>121</sup> su "The United States and the Islamic World: Challenges and Prospects".

---

<sup>121</sup> Sagan National Colloquium: istituito nel 1984 il Sagan National Colloquium dell'Ohio Wesleyan University ogni anno esplora un argomento di rilevanza nazionale ed internazionale da diversi punti di vista.



## **8 IL TEATRO DELL'ASSURDO E LA CRITICA SOCIALE**

Negli anni Sessanta il teatro persiano ricevette un notevole incoraggiamento dal governo Pahlavi. Il Dipartimento di Belle Arti (successivamente Ministero delle Arti e della Cultura), istituì una scuola di recitazione e una scuola di arte drammatica, mentre il Dipartimento di Belle Arti dell'Università di Tehran aggiunse nel 1965 una sezione dedicata al teatro. Un ufficio teatrale apposito fu creato all'interno del Ministero delle Arti e della Cultura per sponsorizzare la produzione di opere teatrali originali e tradotte. Questo impulso, insieme al modello di un nuovo teatro in occidente, vide l'emergere di diversi nuovi drammaturghi tra cui appunto Sā'edi.

Sebbene gli stili drammatici e l'ispirazione varino da autore ad autore, è evidente una tendenza generale: la fusione di temi tradizionali della letteratura e del folklore persiano in una forma drammatica moderna. Si ritiene che nell'insieme, le opere dei nuovi drammaturghi abbiano elevato il teatro persiano a genere letterario.

Le condizioni che determinarono il consolidamento della nuova arte teatrale furono triplici: innanzitutto il lungo periodo di sperimentazione con la forma teatrale occidentale; in secondo luogo il drastico cambiamento nella struttura economica e sociale dell'Iran che portò, da un lato a benefici e incentivi governativi, e dall'altro all'emergere di una classe media che forniva un pubblico adeguato per i drammaturghi che avevano imparato la loro arte nelle nuove scuole e nei laboratori teatrali; un terzo fattore va trovato nel modello offerto dal teatro d'avanguardia dell'Occidente. Nato negli anni Cinquanta e caratterizzato dalla libertà della forma, questo teatro si rivolgeva più alle emozioni che all'intelletto.

Nelle loro opere autori come Eugène Ionesco, Samuel Beckett e Harold Pinter reagirono alla rigida intellettualizzazione del teatro tradizionale occidentale e alla pletora di regole che lo ingombravano fin dal Rinascimento.

Nel tentativo di ritornare all'essenza dell'arte teatrale, essi abbandonarono la dimensione razionale come principale modalità espressiva. Allontanandosi dalla rappresentazione esatta della vita, dallo sviluppo e dalla caratterizzazione della trama accuratamente elaborati, diedero nuovo impulso all'espressione non verbale. Per esempio Bertolt Brecht usava la musica, la danza e le scenografie come modalità di espressione per accompagnare i dialoghi con gli attori che interrompevano l'azione per ricordare allo spettatore che essi erano soltanto degli attori, impedendo così al pubblico di immedesimarsi negli eventi che si svolgevano sulla scena.

Alcune delle opere teatrali d'avanguardia dell'Occidente furono tradotte in persiano poco dopo le loro *premières*: esse giunsero in Iran in un periodo in cui il clima intellettuale e artistico era febbrile per attività e sperimentazione. Quelle forme artistiche erano molto più vicine al senso drammatico persiano autoctono di quanto non lo fossero le opere di Shakespeare, Molière e Ibsen.

Effettivamente alcune forme di commedia, quelle più grossolane, che si trovano nel teatro popolare persiano, sono tutte basate sull'espressione non verbale e non intellettuale: esse privilegiano piuttosto il mimo, la *clownerie*, l'umorismo farsesco, le azioni e le situazioni altamente stilizzate. I nuovi drammaturghi d'Iran furono quindi ispirati a usare tutte queste forme come un modello per esprimere il proprio talento.

Tuttavia la repressione del regime Pahlavi portò i drammaturghi a rifugiarsi in un simbolismo enigmatico e in sperimentazioni avanguardistiche con l'uso di metafore, allusioni e artifici linguistici.

La rigida censura fu infatti un fattore potente nella nascita della tendenza simbolista iraniana, non solo nel teatro, ma anche in altre forme letterarie come la poesia. Un drammaturgo poteva infatti rivolgersi al pubblico usando simboli che sarebbero stati immediatamente familiari. Pochissimi furono però i drammaturghi che riuscirono a raggiungere un equilibrio nell'uso del realismo e del simbolismo per cui il risultato dei loro lavori era spesso confuso. Sā'edi riuscì a distinguersi. Egli capì cosa stava accadendo nel proprio paese e usò quello stile per rendere le persone consapevoli della situazione politica.

Sā'edi, come precedentemente notato, si aprì al Teatro dell'assurdo. Ma "l'assurdo" di Sā'edi è comunque diverso dal Teatro dell'assurdo occidentale. Il suo è un "assurdo" principalmente nella tecnica, mentre nei contenuti è ritenuto essere soprattutto un autore realista. Infatti molti suoi drammi sono radicati nell'ambiente rurale e urbano e affrontano temi d'attualità.

*Ā bi kolāh, ā bā kolāh* ("O stolto, o ingannato") è un'opera teatrale pubblicata nel 1967 e messa in scena l'anno dopo a Tehrān. Questa satira sulla natura umana ritrae un gruppo di persone così intrappolate nei loro ruoli sociali che si rifiutano di ascoltare gli avvertimenti degli illuminati fra loro e inconsapevolmente vanno incontro alla distruzione.

E' una commedia in due atti in cui un vecchio uomo vede un mostro con due teste che entra in una casa abbandonata e mette in allarme i vicini. Il primo atto termina con la rivelazione che in realtà si tratta di una vecchia donna che porta un enorme burattino di

pezza. Il secondo atto è una replica del primo atto con alcune variazioni: il vecchio uomo vede dei ladri che entrano nella casa abbandonata, dà l'allarme, ma ancora una volta non viene creduto. La scena termina con i ladri che escono dalla casa e saccheggiano il quartiere. Anche quest'opera teatrale richiama nella forma *Aspettando Godot* di Beckett con i suoi due atti simmetrici in cui una trama viene ripetuta con alcune variazioni. Tuttavia la somiglianza è solo formale; mentre l'opera di Beckett è intrisa di un'aura metafisica e solleva domande sull'umanità e sul suo destino sulla terra, nelle opere teatrali di Sā'edi invece il quadro è realistico, i personaggi si possono comunemente trovare nella società iraniana, come in *Otello nel paese delle meraviglie*. Con Sā'edi siamo nella realtà, il suo non è un discorso filosofico, bensì un discorso incarnato nella realtà sociale dell'Iran, egli infatti usa l'espedito letterario per criticare e denunciare le storture, l'assurdo della società e del governo della Repubblica Islamica d'Iran.

L'anno 1968 fu significativo per la carriera di Sā'edi: fu licenziato dall'ospedale statale in cui prestava servizio e perse il suo caro amico Samad Behrangi.<sup>122</sup>

Nonostante questi eventi, Sā'edi non rinunciò alla sua responsabilità di artista "impegnato" (*mašğul*). Al contrario, egli divenne più esplicito e critico nei lavori che pubblicò successivamente, due opere teatrali in un unico atto dal titolo *Dikte va Zāviye* ("Dettato e angolo"), in cui sperimentò anche la nuova tendenza di teatro dell'assurdo, soprattutto negli aspetti tecnici. La trama racconta di uno studente che viene interrogato alla lavagna e a cui viene ordinato di scrivere alcune semplici frasi come "La speranza è la mia unica salvezza", "Obbedirò agli ordini con gli occhi e le orecchie chiuse". Ma quando lo studente scrive rende le frasi negative e, nonostante gli insegnanti cerchino di convincerlo a correggere l'errore, egli non lo fa. E' così considerato un cattivo studente che deve essere punito.

In *Dikte va Zāviye* possiamo vedere alcune caratteristiche del teatro dell'assurdo presenti nell'azione e nel dialogo ridotti al minimo come nell'esempio seguente tratto dal testo:

*Insegnante: sperare è credere.*

*Presidente: sperare è credere. E' corretto, è vero. Sperare è credere. E' così.*

*Studente: no, sperare è non credere.*

*Insegnante: perché non ascolti? Ascolta attentamente. Sperare...è credere.*

---

<sup>122</sup> Samad Behrangi (1939-1967) di discendenza azera fu insegnante, critico sociale, traduttore e scrittore di racconti. Misteriosamente annegato nel fiume Aras si crede sia stato ucciso dalla SAVAK e gettato nel fiume.

*Studente: no, non lo è.*

*Insegnante: sì, sì lo è.<sup>123</sup>*

Quest'opera è un esempio di simbolismo in cui i simboli sono semplici e facilmente riconoscibili ed è stata scritta sotto la pressione di una pesante censura. Sā'edi considera la società come una classe scolastica che deve essere sottoposta a un esame in cui l'insegnante rappresenta la SAVAK.

*Dikte va Zāviye* fu diretto da D. Rashidi e messo in scena al 25 Shahrivar Hall o Teatro Sangelaj<sup>124</sup> riscuotendo molto successo.

Nel 1971 Sā'edi scrisse l'opera teatrale *Jānešin* ("Il successore") che è una critica alle rivoluzioni che non hanno piani precisi e presentano dei punti deboli ed è senza dubbio un'allegoria del colpo di stato del 1953 che depose il governo di Mohammad Mossadeq. In *Jānešin* Sā'edi affronta il problema dell'agonia del centro del potere esistente, criticando i dissapori presenti tra coloro che si opponevano al regime.

I personaggi di questa opera teatrale satirica sono tre uomini che ridono del "più grande generale dell'umanità" che è stato sbattuto dal trono nella "stanza buia". I tre devono quindi decidere chi deve essere il successore, mentre la gente aspetta per acclamare la prima persona che si presenta alla finestra. I tre non riescono a scegliere uno tra di loro poiché ciascuno ritiene di essere il migliore e il più qualificato. La loro consultazione si trasforma così prima in una lite, poi in una lotta.

*Jānešin* presenta elementi tecnici del teatro dell'assurdo nei dialoghi dei tre che reclamano il potere e che dicono cose strane facendo affermazioni insensate. Il risultato dopo il fiume di parole che sgorga dalla bocca dei tre personaggi lungo tutta l'opera non culmina in una chiara e semplice espressione, ma porta chiaramente il suo messaggio sociale e il suo significato politico.

La messa in scena di *Jānešin* non fu mai autorizzata prima della rivoluzione islamica e la prima rappresentazione avvenne a Londra nel 1979.

---

<sup>123</sup> Cfr. G.H. Sā'edi, *Dikte va Zāviye*, Tehrān 1348/1969, pp.12-13.

<sup>124</sup> Il Teatro Sangelaj aprì le sue porte al pubblico nell'ottobre 1965 in concomitanza con l'inizio del primo festival teatrale iraniano. Originariamente chiamato "25 Shahrivar Hall" fu posto sotto l'autorità del Ministero dell'Arte e della Cultura, ma presto divenne un luogo dove i drammaturghi iraniani rivoluzionavano i loro testi e dove il pubblico andava per vedere opere che riflettevano la società e la cultura iraniana. Dopo la rivoluzione islamica fu posto sotto l'autorità del Ministero della Cultura e Guida islamica e il suo nome cambiò in "Teatro Sangelaj". Nel 2007 fu sottoposto a lavori di ristrutturazione e a tutt'oggi è il più antico teatro operativo in Iran.

Nel 1971 Sā'edi con la commedia satirica *Čašm dar barābar-e čašm* (“Occhio per occhio”) criticò apertamente il sistema della giustizia, senza utilizzare un linguaggio simbolico, ma richiamando elementi del principale teatro di improvvisazione tradizionale persiano *ru howzi* o *takht howzi* che è rappresentativo della cultura iraniana. In esso i personaggi sono modellati secondo la struttura sociale ma hanno caratteri esagerati e l'ironia dell'autore che si fa denuncia politica è evidente.

In *Čašm dar barābar-e čašm* la scena si apre con un governatore che, per noia, si lamenta col boia al suo servizio, poiché da un po' di tempo non riesce a dormire. Il boia gli suggerisce che probabilmente l'insonnia è dovuta alla sua coscienza che è inquieta, dato che sono giorni che nessuno viene giustiziato. L'ultimo occhio che il boia ha cavato facendo il suo lavoro risale infatti a giorni prima. Nel frattempo un giovane uomo che era stato accecato mentre commetteva un furto, si reca dal governatore per chiedere giustizia. Egli incolpa una vecchia donna che è la proprietaria della casa dove è avvenuta la rapina. Durante la rapina infatti il ladro urta contro un fuso appeso al muro. Chiamata al cospetto del governatore, la vecchia donna indica come responsabile il droghiere, colpevole di averle venduto il fuso. A sua volta il droghiere incolpa il fabbro responsabile di aver forgiato lo strumento. Il fabbro però consiglia al governatore di accecare il suo capocaccia, il quale chiude sempre un occhio per prendere la mira mentre spara, e quindi se accecato non subirebbe un grave danno. A sua volta però il capocaccia consiglia di accecare il suonatore di flauto che chiude entrambi gli occhi mentre suona e che sarà la vittima finale.

Quest'opera teatrale è un'allegoria in cui Sā'edi denuncia la tirannia dei governatori e l'ingiustizia e presenta anche elementi “dell'assurdo”.

I dialoghi ripetitivi e serrati sono capaci di suscitare il sorriso nonostante il senso tragico del dramma che si sta rappresentando, e i personaggi si trovano intrappolati in situazioni assurde e dominate da una logica apparente.

Anche la scena finale che racchiude la denuncia sociale dell'autore può essere considerata un esempio di teatro nel teatro (metateatro) quando tutti i protagonisti rivolgendosi al pubblico rompono la quarta parete e chiedono se sia stata fatta veramente giustizia:

*Tutti (a voce alta): giustizia è stata fatta! Giustizia è stata fatta! La giustizia del governatore equo è stata compiuta. (Tutti insieme vengono più avanti e con prudenza si*

chinano e domandano agli spettatori) *E' stata fatta veramente giustizia? Sì? Giustizia è stata fatta! Quale giustizia è stata fatta? Giustizia di cosa è stata fatta?*<sup>125</sup>

*Māh-e 'asal* (“Luna di miele”) pubblicata nel 1978 può essere considerata la migliore opera teatrale “dell’assurdo” di Sā’edi per la trama, la tecnica e i contenuti. Quest’opera può essere interpretata come una metafora dello stato poliziesco dell’Iran: una giovane coppia in luna di miele è costretta ad accettare presso di sé una vecchia donna bizzarra inviata da un agente del governo che, a poco a poco, a forza di parole insensate e azioni arbitrarie, prende il controllo delle loro vite e gli fa un lavaggio del cervello. Ci sono inoltre altri due personaggi: il primo uomo e il secondo uomo, che sono vestiti con un’uniforme nera. Essi hanno diverse funzioni e agiscono come *robots* senza emozioni. Quest’opera teatrale non è di per sé realistica, tuttavia sono presenti degli elementi realistici: per esempio la scena iniziale si apre con una descrizione alquanto dettagliata della scena e dei personaggi. La trama che a uno spettatore occidentale può sembrare non realistica, non è così per lo spettatore iraniano che la identifica con la situazione dell’Iran. In *Māh-e 'asal* non è presente alcuna indicazione temporale, il sistema rimane invariato: le cose e le idee vengono soppresse come in passato; questo circolo vizioso che si ripete sia concettualmente che tecnicamente rappresenta il più forte elemento “dell’assurdo”.

---

<sup>125</sup>Cfr. Ḥasan Zolfaqāri, Mahbad Ghafari, Behruz Mahmudi Baxtiyāri, *Fārsi bi-āmuzim!*, Šamsi Ranjani, Žāle Rāstāni, Tehrān: madrase, 1382 (anno dell’egira), p.150.

## CONCLUSIONI

Gholām-Ḥoseyn Sāʿedi (Gowhar Morād) contribuì notevolmente al teatro persiano moderno non solo per le numerose opere da lui scritte, ma piuttosto perché riuscì a portare a teatro un pubblico sempre più numeroso e consapevole. Il suo stile come artista “impegnato” catturava l’attenzione e il pensiero del pubblico che lui considerava fondamentale per l’esistenza stessa del teatro. Sāʿedi comprese che era indispensabile che i suoi scritti si basassero sulla vita e i problemi reali delle persone e che il teatro non dovesse essere qualcosa di elitario.

I suoi studi di psichiatria, la sua professione di medico e le sue esplorazioni nei villaggi dell’Iran, perfino nelle zone più sperdute, gli consentirono di acquisire consapevolezza delle persone e dei loro problemi. Egli infatti scrisse riguardo la religione, le tradizioni, il background etnico, la povertà, il disagio fisico e mentale, la mancanza di reddito e la politica dei governanti. Iniziò questa osservazione che conteneva anche fondamenti di antropologia quando era ancora uno studente di scuola superiore, e continuò anche durante l’università e gli anni successivi.

Le sue tre monografie *Ahl-e havā*, *Xiyāv Mešgin Šahr* e *Ilxči* sono la migliore rappresentazione di questa sua osservazione ravvicinata della vita iraniana. Tuttavia contengono dei passaggi in cui l’etnografo in qualche modo prevale sullo scrittore di narrativa.

Sāʿedi è considerato soprattutto un autore realista, molti suoi drammi sono radicati nella vita rurale e urbana. Egli fu sempre capace di descrivere la vita e la società iraniana affrontando temi di attualità, a differenza ad esempio di Sādeq Hedāyat (1903-1951) che nonostante descrivesse anche lui la società iraniana fu però influenzato dalla propaganda nazionalistica del periodo successivo a Reza Shah sul passato glorioso dell’Iran.

Sāʿedi era fortemente attaccato all’Iran e al suo popolo, come egli stesso affermò in un’intervista:

*Fuori dall’Iran sono come un pesce fuori dal mare [...] Ho viaggiato fra le persone nei villaggi. Tutte le mie idee vengono da loro.*<sup>126</sup>

L’impegno politico di Sāʿedi iniziò fin da giovane quando era a Tabriz ed entrò a far parte dell’organizzazione giovanile del partito separatista fuorilegge “Partito democratico dell’Azerbaijan”. Nel 1935 dopo l’operazione Ajax in cui fu fatto cadere il primo ministro Mohammad Mosaddeq, Sāʿedi fu arrestato e imprigionato. Nonostante ciò proseguì una

---

<sup>126</sup> Cfr. Richard R.Lingeman, *Iranian Visitor*, The New York Times, 16 July 1978, p.31.

carriera letteraria impegnata a livello sociale e politico scrivendo ventitré 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 fra gli anni Cinquanta e Ottanta. La maggior parte degli elementi che costituiscono l'universo narrativo di Sā'edi è già presente nei suoi primi racconti: la piccola e media borghesia, l'assurdità della vita moderna, l'assenza di un orizzonte sociale, i blocchi della società iraniana dopo il colpo di stato del 1953, la follia e l'angoscia. Per tutta la vita Sā'edi guiderà queste due battaglie: la prima a curare clinicamente questa follia, la seconda per denunciarla attraverso la scrittura.

Artista "impegnato" negli anni Sessanta *Čub be dasthā-ye Varāzil* è la prima opera teatrale in cui i confini tra reale e surreale diventano indistinguibili e in cui il simbolismo è evidente: i cacciatori rappresentano gli ufficiali del governo che prendono gli ordini da potenze straniere, mentre gli abitanti del villaggio sono gli abitanti dell'Iran.

Sebbene Sā'edi volesse intrattenere il suo pubblico, lo scopo del suo teatro non era solo quello dell'intrattenimento; piuttosto era una "scuola" in cui venivano evidenziati i problemi sociali e politici per rendere le persone consapevoli. Questo può essere considerato il più forte elemento brechtiano nel teatro di Sā'edi. Egli voleva rendere il pubblico, le persone consapevoli, ma per fare cosa? Non è molto chiaro che cosa Sā'edi si aspettasse dalla gente, quale fosse la sua speranza, forse una presa di coscienza che portasse alla lotta? A una nuova rivoluzione?

Questa era la posizione di Sā'edi contro la propaganda del regime Pahlavi che stava cercando di coprire i problemi sociali e politici sponsorizzando costosi festivals artistici come il Festival dell'arte di Shiraz. Qui il pubblico iraniano né partecipava attivamente né poteva rapportarsi con gli artisti invitati. Sā'edi, Sa'id Soltanpour, Mahmud Dowlatābādi furono banditi come sovversivi e irresponsabili, arrestati, imprigionati e alcuni giustiziati per atti criminali contro il governo e le loro opere censurate.

Sā'edi fu arrestato l'ultima volta nel maggio 1974 e condannato a tre anni di prigione, ma all'inizio del 1975 fu scarcerato grazie alle pressioni interne e internazionali.

Dopo la caduta dello Shah, Sā'edi diede un sostegno entusiasta alla rivoluzione, ma l'ottimismo e l'atteggiamento di speranza non durarono poi molto. Ben presto si trovò in contrasto con i nuovi governanti che limitavano la libertà di parola e l'attività politica in modo ancora più rigido se paragonato al precedente. Di fronte a una chiara minaccia di incarcerazione e di pericolo per la propria incolumità, si nascose per un certo periodo a Tehran prima di prendere nel 1981 la via dell'esilio a Parigi. Qui riprese la pubblicazione



del suo giornale Alefbā, in cui pubblicò alcuni dei suoi lavori di questo periodo tra cui appunto anche *Otello nel paese delle meraviglie* che mostrano la disillusione per una rivoluzione che egli aveva inizialmente supportato, e riflettono i devastanti effetti che l'esilio ebbe su di lui.

*Otello nel paese delle meraviglie* è una satira che prende di mira il sostegno dichiarato dalla Repubblica islamica per le arti, col tentativo di islamizzare l'*Otello* di Shakespeare per rispondere agli scopi e agli ideali della rivoluzione. Sā'edi raffigura il governo iraniano che vuole cancellare la cultura e gli elementi occidentali dell'*Otello* di Shakespeare.

L'Iran è il paese delle meraviglie, delle stranezze a cui Sā'edi rimase comunque attaccato rifiutandosi di imparare il francese e lasciandosi morire fumando e bevendo a dismisura, in preda all'insonnia, perché lui fuori dall'Irān *era come un pesce fuori dal mare*.

Sā'edi fu molto allineato con lo spirito modernista della letteratura di un'epoca della vita culturale iraniana che ebbe il suo inizio nei primi anni dopo la Seconda Guerra Mondiale, e che fu in vari gradi segnata dall'opposizione al regime Pahlavi, dalla rinascita del nazionalismo, insieme all'autoanalisi culturale e a una battaglia contro l'imperialismo occidentale. Il clima in cui Sā'edi visse e operò era pieno di diffidenza verso l'influenza occidentale sia in termini culturali che politici, ma vi era anche il desiderio di capire l'Occidente e di costruire una comunione con le sue tradizioni intellettuali resistendo però alla sua dominazione sia politica che culturale.

La bibliografia mostrerà che non sono molti i lavori su Sā'edi, sebbene molte sue opere siano state tradotte in inglese e qualcuna anche in italiano.

Il più importante drammaturgo nella storia del teatro iraniano, autore prolifico, editore di giornali ed etnografo non ebbe neanche in vita molti studi a lui dedicati. Egli inaugurò una nuova era del teatro persiano con la sua sintesi degli stili del teatro occidentale e del teatro persiano tradizionale. Il contributo che Sā'edi portò alla letteratura, ma soprattutto al teatro come drammaturgo, fu quello di aver attirato l'attenzione su un tipo di teatro basato su argomenti veramente iraniani creando un corpus di opere che rappresentano il suo tempo e il suo ambiente.

Alla fine di questa tesi, le mie riflessioni su Sā'edi come drammaturgo, artista, ma soprattutto come uomo, lo vedono sempre impegnato nell'osservare e descrivere i problemi della società iraniana, aiutato in questo anche dalla sua professione di psichiatra. Tuttavia ho percepito come sottofondo nelle sue opere un'inquietudine. La sua vita fu

breve, intensa dal punto di vista intellettuale e politico, ma solitaria dal punto di vista personale.

APPENDICE

*OTELLO NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE*

Testo originale in lingua persiana

# اقللو در سرزمین عجایب

غلامحسین سا عدی

متن بروشورنمایشنامه "اتللودر سرزمین عجایب"

که نوروز ۱۳۴۶ در پاریس اجرا شد.

از اردیبهشت ماه سال ۱۳۶۱ دیگر از تئاترهای حرفه‌ای و گروه‌های مستقل تئاتر در ایران خبری نبود. تئاترهای حرفه‌ای با یک اطلاعیه کوتاه از طرف دایره منکرات، که اساساً هیچ ارتباطی با مسائل فرهنگی و هنری ندارد و دستگامی است مربوط به تفتیش عقاید، سلیقه‌ها، شیوه زندگی مردم، بلافاصله تخته‌شده و گروه‌های مستقل تئاتر بعلت فشار، اختناق تهدید، حمله و ضرب و جرح با زیگران و حتی تماشاگران، کارشان متوقف شد.

برای اجرای نمایشنامه، اعم از هر گروه تئاتری، حتی گروه‌های جیره‌خوار حکومت اسلامی ایران، عبور از دو مرحله سازماندهی است:

مرحله اول - تأیید متن.

مرحله دوم - تصویب اجرای نمایشنامه، قبل از روی صحنه رفتن. اما پروسه این دو مرحله، سخت مضحک و در عین حال غمانگیز و فاجعه آمیز است. نمایشنامه "اتللودر سرزمین عجایب" تصویر پرشتاب با این مضحکه - تراژدی است.

\* \* \* \*

"اتللو" در نمایشنامه شکسپیر، سرداری است دلاور با اعتماد به یاران و اطرافیان و عشق عمیق به زنش "دزد مونا"، و همراه با درگیریهایی دیگر، خصایص بشری، حقد، حسد، جنون و آشفته حالی. تمام اینها در زندگی یک

انسان عادی نیز می‌تواند اتفاق بیفتد. آنچه در این نمایشنامه حاکم یا محکوم است خود انسان نیست. بلکه موضع و موقعیت انسانی است. اما وقتی "اتللو" پایه "سرزمین عجایب" می‌گذارد و قرا را ست این نمایشنامه در "جمهوری اسلامی ایران" اجرا شود، خودش، دزد مونا، یا گو و زنش امیلیا، کاسیو و بیا نکا نیز با یداستحاله پیدا کنند. در "سرزمین عجایب جمهوری اسلامی" همچنانکه تمام فرهنگ و هنر انسانی و حتی خود انسان، پوشش و قیافه انسانی را دگرگون می‌کنند، نمایشنامه "اتللو" نیز با ید دگرگون شود.

"اتللو در سرزمین عجایب" برخوردار دودنیاست. دودنیای کاملاً متفاوت. دنیای برخوردار عواطف آدمی، با دنیای جزمی (ارتدکسی) یک رژیم "توتالیتار".

تراژدی "اتللو در سرزمین عجایب" دیگر تراژدی روی صحنه تماشاخانه نیست، تراژدی زندگی در ایران زیر نظام جمهوری اسلامی است. نمایشنامه در لحظه رودرروئی دویرونقطه پایان می‌خورد. این دو نیرو در برابر هم صف کشیده اند و بر هم قراول رفته اند.

بازیگران :

اتللو  
دزد مونا  
یا گو  
انیلیا  
کاسیو  
بیانکا  
وزیر ارشاد اسلامی  
استاد خروش  
استاد مخلصچی  
پاسدار  
خواهرزینب  
کارگردان  
ما مور حفاظت

## اتللو در سرزمین عجایب

صحنه ، سالن تمرین یک تماشاخانه است . آشفته و پرازخرت و پرت . یک گوشه میزبزرگ گردی با چند زیرسیگاری ، انباشته از تابه سیگار ، دستمال کاغذی و مقداری نمایشنامه تاپ شده ، تعدادی صندوقی این گوشه و آن گوشه . و یک کتابخانه کوچک . تعدادی کتاب و یک ضبط صوت . یکی دو صندوق این گوشه و آن گوشه و یک رخت آویز با تعدادی لباس . در گوشه دیگر میز دیگری که تعدادی صندوقی ردیف پشت آن چیده اند برای تماشاچیان تمرین نمایشنامه . وسط این دو میز فضایی برای تمرین نمایشنامه . روبرو کتابخانه کوچکی است با تعداد کمی کتاب درهم ریخته و بغسل کتابخانه رخت آویز بزرگی است با لباسهای مختلف تئاتری . طرف دیگر آئینه ای به دیوار کوبیده شده . روبروی آن میزی است پراز وسایل گریم نمایش . تعدادی صندوقی این

گوشه و آن گوشه پراکنده افتاده . روی میز دستگاه ضبط صوت کوچکی است که موسیقی ایرانی با یک ساز تنها از آن پخش می شود . اتللو و یاگو و کاسیو و میلیا در صحنه هستند . دزد مونا گوشه ای نشسته با فتنی می بافتد و یاگو قدم زنان متن نمایشنامه را می خواند و هر چند لحظه دفترش را می بندد و آنچه را که حفظ کرده زیر لب تکرار می کند . اتللو روی صندلی نشسته و پاهایش را روی میز گذاشته ، با چشمان بسته سیگار می کشد و میلیا آت و اشغالها را جمع می کند و در سطل می ریزد . میلیا زیر سیگاری پر جلوی اتللو را توی سطل می ریزد و زیر سیگاری خالی را جلوی اتللو می گذارد . اتللو سیگارش را خاموش می کند . کاسیو روی نیمکتی دراز کشیده است .

خسته شدم . ول کنیم بابا ، من مطمئنم به جایی نمی رسم .  
چیه ؟ زه زدی ؟

اتللو  
یاگو

من زده زدم ؟ من جیگر می کشم بیرون . الان پنج ماهه که این بی شرفها ماها رو منتر خودشون کردن . مثلاً قرار بود امروز اجازه نمایش رو بدن .

اتللو

حالا و نقد را عصاب خودتودا غون نکن .  
گور پدرشون ، اجازه هم ندادن ، ندادن . خودمون میریم این گوشه و اون گوشه نمایش میدیم .

دزد مونا  
کاسیو

آره ، خیال می کنی به همین سادگیه ؟  
پس چی ؟ آدم آگاه بخواد کاری بکنه می کنه دیگه .

یاگو  
کاسیو

بابا با چقدر جر و بحث می کنین . (زیر سیگاری پر جلوی اتللو را توی سطل می ریزد و زیر سیگاری خالی را جلوی اتللو می گذارد . اتللو سیگارش را خاموش می کند .) تمییز نکرده با زکثافتکاری کردی ؟

امیلیا

مگه نمی دونی من سرور تو هستم ؟

اتللو



سرورمن ؟	امیلیا
مگه صحنهء دوم ، پردهء پنجم یا دت رفته ؟	اتللو
که چی ؟	امیلیا
که داد می زنی : سرورمن ، سرورمن ، سرورمن — ، نمایشنا مه رودقیق بخون .	اتللو
دقیق خوندم . من از پشت صحنه داد می زنم ، سرورمن ، سرورمن .	امیلیا
حالا یه با ره مروی صحنه بگوسرورمن !	اتللو
(از خواندن با زمی ایستد) چه خیرتونه ؟ من دارم کار می کنم .	یاگو
(سیگا ردیگری آتش می زند) مثلاً چکار می کنی ؟	اتللو
جناب اتللو ! آن تکه ای را که باید خطاب به شما بگم حفظ می کنم .	یاگو
(با پوزخند) کدوم تکه رو جناب یاگو !	اتللو
(انگار که دارد بازی می کند ، روبه اتللو) یک چند دورترک با یستیدوسعی کنید با شکیبائی گوش کنید ، دمی پیش که از درد و غم اینجا از پای درآمده بودید ، و برای چون شما مردی اینگونه دستخوش سودا شدن بس نا بر ازنده است ، بلی دمی پیش کا سیو بدینجا آمد . من او را ....	یاگو
(کا سیورا نشان می دهد) برو با ، این کا سیو یکساعته کپه مرگشو گذاشته و خوابیده ...	اتللو
چه مرگتونه ، بیچاره کمرش درد می کنه ، خسته و کوفته از سرکا ربرگشته و می خواهد خستگی در کنه .	دزد مونا
(می خندد) پس نمایشنا مهء اتللو را شکسپیر غلط نوشته ، تو که اینهمه طرف کا سیورا می گیری لابد سوری با هم داشته این ؟	اتللو
(با فتنی را زمین می گذارد و بلند می شود و بازی می کند) و شما نیز بر من بیخشید . من در زندگی خود هرگز اهانتی به شما نکردم ، هرگز کا سیورا دوست نداشتم ...	دزد مونا
(از جا بلند شده بازی می کند) به خدا سوگند که دستمال را	اتللو

به چشم خودم در دست او دیدم . . . آه ای زن پیمان شکن . . . (دفترش را روی میز می اندازد و کف می زند) بسراوو ، عالی بود .	یا گو
(غلت می زند) با با بذارین یه لحظه بخوابم . بگیربتمرگ ! دوساعت گذشته ، هنوز طرف پیداش نیست . کدوم طرف ؟	کاسیو اتللو کاسیو
چندتا طرف داریم ؟ جناب کارگردان دوساعته مارو کاشته و هنوز پیداش نیست .	اتللو
با با جون رفته دنبال اجازه نامه ، مگه نمی دونین ؟ (ساعتش را نگاه می کند) چهار ساعت پیش رفته ، بالاخره تا حالا با یدمی اومد .	دزد مونا یا گو
(از روی نیمکت بلند می شود) بالاخره گفتن آره یا نه که اینهمه طول نمی کشه .	کاسیو
تو این روزگار اجازه نامه آب نبات نیست که بذارن دهنش یا نذارن .	امیلیا
چرا چرندمی گی ؟ قبلا سنگاشو با حضرات واکنده فقط برای اجازه نامه رفته .	یا گو
بیانکا هم که نیومده . دلت واسه معشوقه ات تنگ شده ؟	کاسیو یا گو
بهتره یه تلفن بزنینم . گوربا بای بیانکا . منظورم به کارگردانه .	کاسیو
کجا تلفن بزنینم ؟	یا گو
چه می دونم ، به اون کوفت خونه ، اسمش چیه ؟ وزارت ارشاد اسلامی . . .	کاسیو
هیس . (آهسته) ممکنه پشت دریکی گوش ایستاده باشه . تازه تلفن زدیم ، جوابشون چیه ؟ (با صدای کلفت) هم چه کسی اینجاست ادریم برادر !!	دزد مونا یا گو
فکر نمی کنم موفق بشه .	اتللو
توهم که همه اش آیه یاس می خونی . زیاد هم نبا بدنا امید بود .	یا گو
توهم که واقعا همه اش جدی جدی رفتی تو جلدی اگسو .	اتللو

همیشه فکرمی‌کنی که آخر سر موفق خواهی شد .	
ولی آخر سر به دست تو کشته خواهد شد . سرنوشت یا گویا	یا گو
مگه همین نیست ؟	
وسرنوشت من چیه ؟ من هم خودم را خواهم کشت .	اتللو
از دست کی ؟	یا گو
(عصبا نی) از دست همه شما ها . از دست این دنیای گند	اتللو
و گه و کثافت .	
البته بعد از این که منو کشتی .	دزد مونا
خانم دزد مونا ، داریم حرف جدی می‌زنیم (روبه همه)	یا گو
به هر حال فکرمی‌کنم فعلا ما که در قسمت روخونی هستیم	
وبه مرحله میزانشن نرسیدیم ، بهتره آن تکه هائی رو	
که مربوط به ما چهار نفر می‌شه ، بنشینیم و دوباره روخونی	
بکنیم .	
من کا ملا موافقم .	امیلیا
باشه ، شروع کنیم .	اتللو
بسیار فکر خوبیه .	یا گو
کاسیوی عزیز ، مطمئن باش آنچه از دستم برآید در باره	دزد مونا
تو خواهم کرد .	
بانوی گرامی ، کوتاهی ننمائید . باور کنید شوهرم	امیلیا
چنان افسرده است که گویی این حادثه برای خود او پیش	
آمده ...	
بانوی نیکدل ، بدانید که از خوب و بد هر چه پیش آید ،	کاسیو
کاسیو همواره خدمتگزار وفادار شماست .	
(اتللو و یا گودرگوشهء دیگر)	
تمنا می‌کنم ز شما ... آخر احتمال دارد که در پیش‌بینی	یا گو
خود بر خطا باشم . آری اقرار می‌کنم که این عیب در	
سرشت من است که همه جا بدی و ناپاکی می‌بینم و چه بسا	
که غیرت آنجا که خطائی نبوده به چشم خطا نموده است ...	
منظورت چیست ؟	اتللو
برای مردوزن ، سرور عزیزم ... (خارج از متن نمایشنامه)	یا گو
اینارو که حفظیم ، رد شو .	

اتللو

(با صدای بلند) چه؟ این سخنان برای چیست؟ گمان می‌کنی من کسی باشم که زندگی را به حسد بگذرانم و به اقتضای بدر و هلال ماه دچار بدگمانیهای دیگر شوم؟ نه، شک بردن همان وعزم جزم داشتن همان.

یک مرتبه در بازمی‌شود و کارگردان خوشحال وارد می‌شود. یک‌گونی به دست دارد. بسیار خوشحال است. کیسه را گوشه‌ای می‌گذارد.

بچه‌ها!! پیروز شدیم. (نامه‌ای از جیب درمی‌آورد و نشان می‌دهد.)

چی شدیم؟

گرفتم، گرفتم، گرفتم. (از خوشحالی بشکن می‌زند و دور خود می‌چرخد.)

جدی جدی اجازه دادن؟

اجازه نامه؟

گرفتم، گرفتم. دیدین که می‌تونم؟ (همه خوشحالی می‌کنند و دست می‌زنند. کارگردان با صدای بلند) نگفتم همیشه خرسون کرد؟

چه خبر تونه؟ (با دست به دروا طراف اشاره می‌کند) ممکنه یکی...

(به خود می‌آید و بالحن ثناتری) این قطعه‌ای است از پرده هفتم که... (باترس و لرز اطراف خود را نگاه می‌کند. همه آرام آرام دور او جمع می‌شوند.) آره بچه‌ها، درسته سخت‌گیری می‌کنند، ولی آدمهای قشری عوضی هستند و با استدلالهای عوضی همیشه قاپشونودزدید. حالا بخون ببینیم.

(خوشحال پاکت را بازمی‌کند و نامه‌ای بیرون می‌آورد و روبه‌امیلیا) یک چیکه آب‌بده... (لیوان آب را از دست‌امیلیا می‌گیرد و می‌خورد و شروع می‌کند به خواندن) بسمه - تعالی، به گروه نمایش‌دما و ندا اجازه داده می‌شود که نمایشنامه شکسپیرنوشته‌ی اتللو دوران الیزابت را به روی صحنه بیاورند.

کارگردان

اتللو

کارگردان

اتللو

یاگو

کارگردان

دزد مونا

کارگردان

اتللو

کارگردان

زکی ، نمايشنا مهء شكسپير ، نوشتهء اتللو !	اتللو
ولش كن بابا ، ايناكه اين جيزا حاليشون نيست .	ياگو
منظورشون اتللو نوشتهء شكسپيره ...	كارگردان
ولى من ... (روبه ياگو) اون جمله كه ميگويد : نخست	اتللو
آنرا به رنگهاي آسمان مي آرائيد؟ ...	كارگردان
مطمئنا اين غلط ماشين نويسه . توجه كارداري ، من	كارگردان
درستش مي كنم .	دزد مونا
(به اتللو) ده رضايت بده ديگه .	اتللو
بسيار خوب .	كارگردان
ولى از اين گذشته چند شرط كوچيك ديگه گذاشتند كه در	كارگردان
واقع هيچكدم مهم نيستند (همه اخم کرده از كنسار	كارگردان
كارگردان دور مي شوند و گوشه اي مي ايستند)	كارگردان
آره در نمايشنا مه آمده است كه ، راهنماي خوبى است	كاسيو
كه مي كنيد .	كارگردان
كجا ؟	كارگردان
پردهء دوم - صحنهء سوم .	كاسيو
بابا جان ، بيه كم حوصله كن ، الان كه تمرين نمي كنيم .	كارگردان
(شروع مي كند به خواندن بقيه اجازه نامه ) در اجرائي	كارگردان
نمايشنا مه ضوابط زير بايد رعائت شود : ۱- از به كار	كارگردان
بردن كلمات ركيك بايد بطور كامل خودداري شود .	كارگردان
تونمايشنا مه كه كلمات ركيك وجود ندارد .	اميليا
مزخرفات نباشه ديگه . اگه من مثلاً در صحنه سوم پسردهء	ياگو
سوم موقعي كه قراره بيه تو بگم "در خانه داري بي بند و	كارگردان
بار ، در رختخواب شوخ و عيار" ، بگم "در خانه داري بي	كارگردان
بند و بار ، در رختخواب واي واي واي واي "	كارگردان
حوصله كنيد : ۲- حجاب اسلامي بايد بطور كامل مراعات	كارگردان
شود .	كارگردان
كه چي ؟ حجاب اسلامي تونمايشنا مهء شكسپير ؟	دزد مونا
اصلا مهم نيست ، بايك روسري ميشه مشكل روحل كرد .	كارگردان
يعني وقتي من باشو هم هم تنها هستم بايد لچك سرم كنم ؟	دزد مونا
بابا جان اين تئاتره ، مي فهمي يانه ؟ بالاخره در سالن	كارگردان

تما شاچی مرد هم هست . فعلا وضع و احوال این جوریه .  
۳ - اهداف انقلابی جمهوری اسلامی بطور کامل رعایت  
شود .

این دیگه شاهکاره .

توروبه خدا متبه خشخاش نگذار .

منظورشون چیه ؟

خودشون توضیح دادن . (اشاره به یاگو) بعنوان  
نمونه ، یاگویا یدبعنوان یک ضدا انقلاب یا کودتاچی  
معرفی شود .

من ؟ دستخوش . همینمون مونده که فردا توی خیابون  
دستگیرم کنن و ببرنم کمیته .

کی تورو توی خیابون می شناسه ؟ بالباس و گریم می آبی  
روی صحنه .

اسم رو که روی پوسترمی نویسن .

اسم مستعار برات درست می کنیم ، خوبه ؟ (یاگوبه فکر  
فرومی رود .) کاسیو ، آدمی با یدباشه وفا دار به رهبر  
انقلاب که در اثر دسیسه های ضدا انقلاب گرفتار سرنوشت  
شومی می شود .

تونما یشنا مه هم که همینجوره .

آره ، از فردا حلوا حلوات می کنن و بعنوان شهیدزنده  
میذارن روسرشون .

یه دقه خفه خون بگیرید ، (روبه کاگردان) یه دقه خفه  
خون بگیرید دیگه .

۴ - نصف درآ مدحاصله از فروش بلیط با یدبه بنیاد  
شهدا و حوزه اندیشه وهنر اسلامی تعلق بگیرد .

کدوم درآ مد ؟

قراره خودشون کنترل کننند . (ساعتش را نگاه می کند و  
نگران است و نگاهش به در ورودی است ) ببینید بچه ها  
همه این مسائل قابل حله ، نگرانی نسا داره ، الان  
چندین ماهه است که همه ما زحمت کشیدیم و عرق ریختیم و  
این قضا یا نبا یدمانع کار باشه . ولی وقت نداریم ،

اتللو

کاگردان

کاسیو

کاگردان

یاگو

کاگردان

یاگو

کاگردان

کاسیو

یاگو

دزد مونا

کاگردان

اتللو

کاگردان

قرا ره تا یک ساعت دیگه خودوزیرا رشا دو یک نما ینده از ستا دا انقلاب فرهنگی ویک متخصص مورفرهنگی اینجا بیایند . بهتره از حالا خودمون روجمع و جورکنیسم . (به طرف گونی می رود . چند روسری و چند روپوش زنانه اسلامی با خودمی آورد و به دزد مونا و امیلیا می دهد) بهتره زودتر خودتون روروبراه کنین (رو به دزد مونا ) اینو بیوش (روپوش را نشان می دهد) و اینو هم سرت کن (روسری را به دستش می دهد) .

(متحیر) یعنی تبدیل بشم به خواهر حزب الهی ؟ (رو به امیلیا ) توجی میگی ؟  
اگه تو بیوشی من هم می پوشم .

دزد مونا

امیلیا

(دزد مونا و امیلیا لباسها را می پوشند . دزد مونا روسری خود را می بندد و امیلیا آنرا روی صورت خود می کشد ، در همین حال هر دو هماهنگ و هماواز ، بالحن محزون تعزیه می خوانند)

غریبی دردی درمان غریبی

غریبی خواری دوران غریبی

غریبی می کند بنیاد ما را

خدا بستاندا زوی داد ما را

(کارگردان عصبی است . یا گوبه علامت همراهی بر سر می کوبد . کاسیومی خندد . ا تللو شمشیر کشیده و به کارگردان حمله ورمی شود .)

(شمیری می خواند) طبال بزن طبل پر آشوب پر آهنگ .

ا تللو

(با عصبانیت به ا تللو) تو دیگه چرا ؟

کارگردان

(رو به کارگردان) حالا می فرمائید من چیکا رکنم ؟

ا تللو

چون توانقلابی و سرداری بهتره شل بیوشی .

کارگردان

(به طرف جالباسی می رود و در حال پوشیدن شل و برداشتن

ا تللو

شمشیر) که گردن همه رو بزنم .

هرکاری می کنی بکن ولی غرنزن .

کارگردان

میگید من چکا رکنم ؟ (یک دور دور خودش می چرخد)

یا گو

تو فعلا به همین صورتی که هستی باش .

کارگردان

کاسیو (با خنده و لودگی) خب دیگه ، ضدا نقلابی رواز سرووضعش  
 می شناسن .  
 یا گو حالا واسه ما پیرونده می سا زی مرتیکه ؟ (یک لگدبه کاسیو  
 می زند .)  
 صحنه خا موش می شود .

\* \* \*

با زیگران متن به دست مشغول بازی در روی  
 صحنه هستند و کا رگردان گاه به گاه به آنها  
 تذکر می دهد .

پرده سوم از وسط صحنه اول تمرین می شود .

بانوی من ، اینک سرورم که می آید .

بانوی من ،

تو بالحن امیلیا نیاید گوئی . او مثل یک ندیمه  
 حرف میزنه ولی تو سربه پائین بالحن مردانه بایدیگی .

بانوی من ، دیگر از شما اجازه رخصت می خواهم .

دو خط بعدی را ول کنید . (روبه یا گو) حالا تو .

هیچ خوشمنیامد .

چه گفتی ؟

هیچ سرورمن .

نه ، بین هیچ و سرورمن بایدیه مکث باشه .

هیج ، مکث ، سرورمن .

این کاسیو نبود که از پیش ز نمرفت ؟

این تیکه روا گه غیرتی بگی عالی میشه .

غیرتی دیگه چیه ؟

خطا بت فقط به یا گونیست ، انگار به تمام دنیا ست .

(بالحن یک مرد غیرتی) این کاسیو نبود که از پیش ز نمرفت ؟

کاسیو سرورمن ؟

بذار خودش ادا مه بده .

(با همان لحن) یقین دارم که خودش بود . (یک مرتبه

درباز می شود ، پاسدا رگردان کلفتی می پرد وسط صحنه) .

امیلیا

کاسیو

کا رگردان

کاسیو

کا رگردان

یا گو

اتللو

یا گو

کا رگردان

یا گو

اتللو

کا رگردان

اتللو

کا رگردان

اتللو

یا گو

کا رگردان

اتللو



پاسدار	(با نعره) کجا رفت؟ (همه دست و پایشان را گم کرده و با ترس نگاه می‌کنند)
کارگردان	(ترسیده) کی کجا رفت؟
پاسدار	اونی که در رفت (شروع می‌کند به سرک کشیدن به این گوشه و اون گوشه)
کارگردان	کسی در نرفته برادر، ما همه اینجا ایم.
پاسدار	ما که خرنیستیم، با گوش خودمون شنیدیم که یه برادر گفت در رفت و یه برادر دیگه هم گفت خودش بود. اسمش چی بود؟
کارگردان	(بالبخت متواضعانه) نه برادر، ما داشتیم تمرین نمایشنامه می‌کردیم و از روی کتاب اینها رو می‌خوندیم. نگاه کن (متن را نشان می‌دهد).
پاسدار	(بی آنکه به متن توجه کند با اسلحه به زیر آن می‌زند) درسته که ما سوات داریم ولی این چیزا رو نمی‌خونیم، خلاصه حاج آقا و برادران میان، ما باید خاطرمون جمع بشه.
ما مور حفاظت	(و وارد صحنه می‌شود. یک دور زده به همه جا سرک می‌کشد). خواهرا و برادر از هم فاصله بگیرن.
پاسدار	همچی دور هم جمع شدن که انگار پای کرسی خاله شون. (ا میلیا و دزد مونا در یک طرف و تلو و یا گو و وکاسیو طرف دیگر می‌ایستند. همه عصبی و ناراحت هستند).
همه با هم	(برای لحظه‌ای پاسدار رومو مور حفاظت بیرون می‌روند) (روبه کارگردان) بابا این چه وضعیه؟
کارگردان	(آرام) بابا یه ساعت دندون رو جیگر بذارین دیگه.

\* \* \*

وزیر	چندتا نیه بعد وزیر ارشاد اسلامی که یک آخوند است، استاد دخروش و استاد مخملچی و یک خواهر زینب وارد می‌شوند. بازیگران زیر لب سلام می‌کنند.
	السلام و علیکم و رحمة الله (کارگردان حلومی رود و برای آنها صندوقی جا بجا می‌کند).

<p>سلام علیکم حضرت حجت الاسلام . خیلی خوش آمدید . لطفا بفرمائید (هرکدام روی یک صندلی می‌نشینند . تنها پاسدا روخواهرزینب سرپا می‌ایستند) .</p>	<p>کارگردان</p>
<p>حضرت حجت‌الاسلام والمسلمین واسا تیدم‌حترم ، بسیار لطف فرمودید و قدم رنجه کردید و به این مرکز فرهنگی ...</p>	<p>کارگردان</p>
<p>(حرف او را قطع می‌کند) این خواهرا چرا حجابشون اینجوریه ؟ (جلومی‌آید . به دزد مونا) موها تو بکن زیر لچک . (روبه امیلیا) تو که وضعت بدتره . (لچک امیلیا را می‌کشد تا بالای ابروها ، بعد خم می‌شود و پاهای آنها را نگاه می‌کند) جوراب پانما هم که پوشیدین . یه چی‌زی بندا زین روپاها تون . (کارگردان پارچه‌ای می‌آورد) .</p>	<p>خواهرزینب</p>
<p>خواهرا جازه همه بنشینند تا بعد . برادران و خواهرا بفرمائید . (همه می‌نشینند جز کارگردان که با عجله می‌رود از توی گونی دوچادر نمازمی‌آورد . یکی به دزد مونا و یکی به امیلیا می‌دهد که روی پاهای خود پهن کنند . خواهرزینب با کینه آنها را نگاه می‌کند) .</p>	<p>وزیر</p>
<p>(درحالی که به جای خود برمی‌گردد) قشار قبر و گرز نکیر و منکریا دشون رفته .</p>	<p>خواهرزینب</p>
<p>(دست و پا گم کرده) بله ، لطف فرمودین و به این مرکز فرهنگی قدم رنجه فرمودین . از شما بسیار متشکریم .</p>	<p>کارگردان</p>
<p>بنده هم خیلی متشکرم . انشاء الله که همه در خدمت اهداف انقلابی ما باشند این مراکز .</p>	<p>وزیر</p>
<p>(روبه وزیر) جناب حجت‌الاسلام ، آقایان ازباز یگران مومن و مسلمان تئا تر هستند که قرا راست یک نمایشنامه بزرگ را در پیش بردا هدا ف انقلابی جمهوری اسلامی ما روی صحنه بیا ورنند و از شما تقاضا کرده اند تا از حضورتان مستفیض و ارشاد شوند .</p>	<p>خروش</p>
<p>البته خود بنده محتاج استفاضه و ارشاد هستیم ولی با بضاعت مزجات مختصری که داریم حتما مضایقه نخواهیم کرد .</p>	<p>وزیر</p>
<p>(روبه وزیر) برادران قبول کرده اند که تمام اصول و</p>	<p>مخملچی</p>

ضوابط هنر اسلامی را در پیش بردا هدف ما رعایت کنند. بنده فضولتا عرض می‌کنم همانطور که قرار است ماتکنولوژی غرب و شرق را ، فرهنگ شرق و غرب را دقیقاً اسلامی کنیم ، این هنر را هم که یک درام غربی است باید بیه صورت اسلامی در بیا وریم . انشاء الله که برادران و خواهان با راهنمائی جناب عالی توفیق پیدا کنند .

(دزد مونا عصابی است . دست به صورت می‌کشد و مویش اندکی کنار می‌رود .)

روسی تو بکش پائین خواهر .

خواهر زینب

این امثال اینک یا دشون رفته که تو مملکت اسلامین ، خیال میکنن که مثلن ...

پاسدار

(به پاسدار) برادران جا زه بدین ، آقا فرمایشات دارن آخه ...

خروش

خواهرا شما بیا بین این اتفاق که برادران اول حرفاشونو بزنن . بیا بین دیگه . (امیلیا و دزد مونا تردید دارند) د بیا بین دیگه (آنها بیرون می‌روند) .

خواهر زینب

بسم الله القاصم الجبارین ، با درود به امامت و درود بر امت شهید پرور و درود به پاسداران گلگون کفن ، (کم کم پایش را روی صندلی گذاشته و بر روی پشتی آن نشسته خود را جا بجا می‌کند) . از اینک در جمع خواهان و برادران هستیم یک احساس الهی به ما دست می‌دهد . امیدواریم که به یاری هنرمندان متعهد به جمهوری اسلامی ما به کوری چشم استکبار جهانی روز بروز بیه پیروزیهای بیشتری ، چه در جبهه های جنگ اسلام بر علیه کفر و چه در جبهه های فرهنگ حق بر علیه باطل نائل شویم . ابتدا عرض کنم که روحانیت همواره با فداکاری و تلاش عظیم ما من سنگر جنگ و فرهنگ بوده است و هست و خواهد بود . عرض شود که بنده بعد از خواندن اصول کافی ثقه الاسلام کلینی و در محضر حضرت آیت الله بهجتی رضی الله عنه و به پایان رساندن کشف المراد فی تجرید و شرح تجرید الاعتقاد در خدمت مرحوم شیخ احمد طبسی و بعد از

وزیر

قرائت دقیق تمهیداللقوا عدد در حوزة قصبة لنگرود، چندین سال هم در مکتب حاج شیخ ملاعلی واعظ خیابانی در کهریزک علم درآمآ موخته ام و از این امر اسلامی اطلاعاتی دارم و بدین جهت عرض می‌کنم که درام و امر درام جزء واجبات شرعی است و مثل تمام امور شرعی الزامات دارد. یعنی ساده تر عرض کنم غسل ارتما سی یک امر شرعی است که الزامات دارد. درام نیز مثل غسل ارتما سی الزامات دارد. الزامات درام اسلامی سه اصل باید داشته باشد، یعنی سه پایه.

سه پایه؟

یعنی سه اصل.

سه اصل، یعنی سه رکن، به زبان صریح سه پایه.

وحدت زمان و مکان و عمل را می‌فرمائید؟

آقا، این حرفها الحادی است، مثلا جزایر اندلیس را چگونه می‌شود به آخر الزمان پیوند زد، وحدت فقط در بین امت باید باشد و بس.

منظور بنده اصولی است که ارسطو گفته.

ارسطو؟

منظورشان ارسطو طالیس است.

این آقای کالیس کجا این حرفها رو گفته؟

در کتابش بوطیقا.

بله، بله، منظور کتاب الباطیقا است. بنده چند سال پیش در محضر حضرت آیت الله حاج میرزا صادق شمرا نی رضی الله عنه این کتاب را تلمذ کرده ام. به نظر حقیر بیشتر درباره اسطراب حرف زده که مادی گرا بوده و حضرت ابوی رده ای بر آن نوشته اند که انشاء الله در موقع مقتضی به حلیه طبع آراسته خواهد شد.

این کتاب کی نوشته شده؟

قبل از میلاد مسیح.

بله، حضرت ابوی به این امر اشاره کرده اند که چون زمان نگارش قبل از اسلام عزیز بوده جزو کتب ضاله است

اتللو

خروش

مخملچی

کارگردان

وزیر

کارگردان

وزیر

خروش

وزیر

کارگردان

وزیر

اتللو

وزیر

کا رگردان  
وزیر

واستناد به آن به هیچوجه مشروع نیست .

پس آن سه اصل که فرمودین ؟

عرض کردم در درام اسلامی سه پایه با دید مراعات شود . چون درام ما با دید مثل انقلاب ما به تمام کره زمین مادر شود . بدین جهت یک مسلمان مومن باید باشد که آخر سر جان بدهد ، جوان بدهد ، خون بدهد ، هر چه که دارد و ندارد بدهد یعنی جزو جنات الله باشد ، تا درخت تناور جمهوری اسلامی ما بارورتر گردد و بعد یک ملحد یا مشرک و بدتر از همه یک منافق باشد که با دید به سزای اعمال زشت خویش برسد . علاوه بر جزیه و قصاص و حد و تعزیر و سنگسار و اعدام انقلابی ، آخر عاقبت یک چنین آدمی در روز میزان نشان داده شود که چه بر آنها خواهد رفت تا ماهی۶ عبرت دیگران شود . و اما پایه سوم سه پایه ، نشان دادن توابین است که چگونه نورایمان در اثر ارشاد برادران به قلب آنان تابیده ، از زندانها بیرون آمده و به جمع مؤمنین پیوسته اند . البته لازم است که در درام همیشه سرا فکنده باشند ، خجالت زده باشند و از گذشته خود نا دمباشند . ولی در درام نیز نباید توابین را آزاد گذاشت ، همیشه باید چند پاسدار را زجان گذشته مدا م مواظب آنها باشند که نکنند و باره از صف اسلام جدا شده و به جمع منافقین پیوسته ، خانه تیمی تشکیل دهند . مرحوم آیت الله بهاء الدین قرچه داغی در رساله اش موسوم به المعاصی کبیر فی کتاب صغیر به این امور زیادتوجه کرده .

حاج آقا ، تمام اینها در اجازة نامه اجرا قید شده و دقیقاً مراعات خواهد شد .

کا رگردان

وزیر

بنده بعنوان یک طلبه به منظور ارشاد آمده بودم . برادران اساتید هم تالیفات و فرمایشاتی دارند که می فرمایند ، (روبه مخملچی) خواهش می کنم که ارشاد بفرمائید .

مخملچی

(جا بجا می شود) بنده در آثار متعدد خود در باره فن فن قصه نویسی ، فن شعر ، فن نمایشنامه نویسی ، فن سینما ،

فن عکاسی و فن شمایل سازی به تفصیل سخن گفته ام .  
 خلاصه کنم ، امر هنر هر چند ناشی از یک استعداد ذاتی و  
 رعایت دقیق و کامل فن کار است ، اما نمی تواند هنر  
 باشد ، بلکه هنر وسیله ایست برای تبلیغ ، آنهم در  
 جهت اهداف متعالی جمهوری اسلامی . بنده می پرسم  
 آیا با اجرای این نمایشنامه به این نتیجه متعالی  
 خواهیم رسید یا نه ؟

این دیگه نمایشنامه نشد ، شد صدا و سیمای ...

(سقلمه می زند و آهسته ) یه دقه حوصله کن .

ولی هسته اصلی نمایشنامه اتللو ...

راجع به این مسئله بطور مفصل بحث شده ، لطفا ادامه  
 بدهید .

روی این اساس بنده از استاد برادر خروش تقاضا می کنم  
 همه ما را مستفیض بفرمایند .

(بلند می شود ) بسم الله الرحمن الرحیم ، به نام خداوند  
 که با قلم آموختن و بیان را به مردم یاد داد و با درود به  
 ارواح پاک اولیاء بزرگ الهی و با سلام بر امام بزرگوار  
 امت و آرزوی مزید عمر ، توفیق برای ایشان و خون پاک  
 شهیدان این دیار ، بنده ابتدا شعری می خوانم تا اصول  
 درام بطور کلی روشن شود . یکی از حکما می فرماید :

حکیمان نه فصیحیم که شاگرد مسیحیم

بسی مرده گرفتیم و در او روح دیدیم

حکیمان خبیریم که قاروره بگیریم

که ما در تن بیما رجواندیشه دویدیم

قاروره گرفتن جزو کارهای آزمایشگاهی گذشتگان بوده .  
 همان کاری که امروز اصطلاحاً به آن آزمایش ادرار  
 می گوئیم و صرفاً از روی رسوبات ادرار و رنگ و بوی آن  
 بیماری را تشخیص می دادند . قاروره ظرفی است که در  
 آن بول بیما را می ریختند و پیش طبیب می بردند ، در  
 یک متن معتبر عرفانی آمده است :

ایکاش تو بیما ربدی من شکر سرخ

تا آنکه مرا بر تو نمایند ماله

اتللو

یاگو

اتللو

کارگردان

مخملچی

خروش

اماله همان ابزاری است که به مخرج وارد می‌کنند و موادی را داخل روده می‌کنند که باعث شفا و سلامت بیمار است. منظور اینست که در جمهوری انقلابی ما این دو امر باید مطرح باشد، اولاً ما باید قاروره‌ها هنرمندان را بگیریم که گرفتار چه بیماری هستند (اتلولوبه شدت می‌خندد) نه آقای اتلولو، توجه به جنبه تمثیلی انقلابی این مبحث داشته باشید، قاروره می‌گیریم، نکند هنرمندان طاغوتی باشند، منافق باشند یا کمونیست باشند، این مطلقاً به معنی سانسور نیست. این یک امر طبیعانه است و ما حتماً باید قاروره بگیریم. و ما شکر سرخ که در کتب طب قدیم برای آن خواص زیادی قائل شده‌اند، تب‌بر است، مایه نشاط روحی و معنوی است، باعث سلامت و دوام ایمان به جمهوری ماست. و ما اماله کردن شکر سرخ به معنی ارشاد سیاسی ایدئولوژیکی است که برای ایستادگی در برابر استکبار جهانی و مقابله در مقابل شرق و غرب جز آن چاره‌ای نیست. در مورد هنر تنها تره‌ها این امر مثل تمام موردی‌گرا مریست الزامی یا به زبان دیگر متعهد. (بازیگران یک‌هوازا می‌پرند بجز اتلولو که موقر جای خود نشسته است).

یعنی چه؟ می‌خوان ادرا ما رو بگیرن؟  
من نمی‌ذارم منوا مال‌ه کنن.

(اسلحه می‌کشد) همه بنشینید سرجا تون! (همه می‌نشینند) برادران و خواهران (متوجه می‌شوند که زنها نیستند) بله برادران خوشبختانه چون مجلس مردانه است لازم است عرض کنم که توجه بفرمائید که مطلقاً وسایل کار را بسا خودمان نیاوردیم. اینها (عبایش را کنار می‌زند و دستمالش را پیش می‌آورد) آقایان هم در کیف‌هاشان جز کتب ارشادی چیزی ندارند.

از ارشاد اساتید عزیز خیلی متشکریم و اگر اجازه بفرمائید تمرین را شروع کنیم.

اسم‌های شما را فرمودید چی می‌باشد؟

یا گو  
کاسیو  
پاسدار  
وزیر

کارگردان

وزیر

اتللو .	کارگردان
بله ، بله ، می‌شناسم . نویسندهٔ بزرگی است . همدیف والتر اسلام‌شناس معروف فرانسوی . در یکی از تواریخ گویا در کتاب بالتعزیر والقصاص خوانده بودم که گوستا ولسوبن در کتاب مشهورش فالاما ریون این شخصیت را بسیار ستوده و از اساتید بنا م‌شمرده ، کتابی تالیف کرده بنام (روبه استا دخروش) خاطر مبارکتان هست ؟	وزیر
گویا به اسم هنر متعهد و شقاق در هنر غیر متعهد . (و چند کلمهٔ غلط انگلیسی پشت سر هم می‌گوید) .	خروش
(پوزخندی می‌زند) اتللو نویسنده نبود آقا ، اسم نمایشنامه‌ای است از شکسپیر .	اتللو
بنده هم همان را عرض کردم . این آقای شکسپیر گویا اهل کتاب بوده ؟ بله ؟	وزیر
نمایشنامه‌های فراوانی نوشته آقا . منظور اینه که موحد بوده یا نه ؟	اتللو
بله آقا ، مسیحی بوده .	وزیر
(اخم می‌کند) پس به دین اسلام مشرف نشده بود ؟	کارگردان
حضرت حجت الاسلام ، شکسپیر قبل از ظهور خاتم النبیین حیات داشته .	وزیر
بله ، بله ، انشاء الله که در آن دنیا با شفاعت انبیا و ما علمای اسلام مورد بخشش قرار گیرد . خوب حالا ، بجای این ، این نمایشنامه‌سمنش چی بوده ؟	وزیر
اتللو !	کارگردان
به نظر حقیر بهتر است خود شکسپیر در صحنه باشد .	وزیر
شکسپیر که نمایشنامه‌نویس نیست .	کاسیو
(جدی) پس چی هست ؟	وزیر
نمایشنامه‌نویس بوده .	اتللو
(عصیانگی) حالا چه فرق می‌کند که نمایشنامه‌نویس روی صحنه باشد یا نمایشنامه ؟ این امر برخلاف شعار مردم همیشه در صحنه است .	وزیر



مخملچی	<p>حاج آقا ، بنده قرار است یک درام دربارۀ این شخصیت بنویسم . ولی حالا برادران فعلیات تللو را بازی می کنند . (با ملاحظت او آرام می کند) .</p>
وزیر	<p>بسیار خوب ، بنده تا اینجا اشکالی نمی بینم . ولی اون برادرآت او غلو انگار که از اهالی آذربایجان بوده ، درست عرض کردم ؟</p>
اتللو	<p>آذربایجان نه ، مراکش .</p>
وزیر	<p>مراکش ؟ مراکش که یک کشور اسلامی است و با جمهوری انقلابی و اسلامی ما روابط حسنه دارد (خروش و مخملچی سر تکان می دهند) پس با این حساب آن برادرشکسپیر حاج پرست ، قبل از ظهور حضرت محمد صلی الله علیه ، نورا سلام در قلبش تا بیده بوده و برادرآت او غلو را ارشاد می کرده . خدا غریق رحمتش فرماید (روبه خروش) شما که اهل فضل و کمالات هستید در این خصوص توضیحاتی بفرمائید .</p>
خروش	<p>اتفاقا چون بنده در امتصوب این نماینده را می مثبت داده ام به خاطر خود اتللوست . اتللو یک سردار نامداری بوده از کشور برادرمان مراکش و این برادر اتللو در واقع درست مثل پاسداران عزیز ما شدیدا طرفدار جنگ بوده ، مدام می جنگیده ، ایمان داشت که جنگ نعمت خداست ، برکت خداست ، جنگ کارا ولیا و انبیا بوده است و امت ساخته شده برای جنگ ، همه چیز ساخته شده از برای جنگ . اتللو مدام می جنگیده و مدام به این برکت و نعمت الهی اعتقاد داشته .</p>
وزیر	<p>پس جزو جنده الله بوده ؟</p>
مخملچی	<p>به همین دلیل بود که بنده هم این درام را تصویب کردم . سیاهان مسلمان همیشه می جنگیدند .</p>
وزیر	<p>بله و حتی این نکته یادتان باشد که بلال حبشی مؤذن حضرت رسول هم یک سیاه بود .</p>
کارگردان	<p>حاج آقا ، بی دلیل نیست که ما این نماینده را انتخاب کردیم . سیاه خیلی مهم است .</p>

مخملچی

بله ، بسیار مهم است . اجازه بدهید نکته ای را عرض کنم (کیفش را بازمی کند و کتابی بیرون می آورد و ورق می زند) بنده در کتاب معروفم "هنر اسلامی" این مطلب را به صراحت آورده ام (کتاب را بازمی کند ، ورق می زند و مطلب را پیدا می کند) بنده در صفحه ۳۲ آورده ام "حجرالاسود که برگرد آن می گردیم ، سیاه است . یعنی همان رنگی که دلیل ستم کشی بخشی از بشریت در طول تاریخ بوده است . سیاه از نظر نژاد پرستان کل تاریخ زشت بوده است . در ادبیات ما نیز آمده که بالاتر از سیاهی رنگی نیست . . . . ."

پس این برادر سیاه مسلمان ستم کشیده کجاست ؟

وزیر

(اتلور نشان می دهد) ایشان هستند .

کارگردان

ایشان هستند؟ بنده در آثار مرحوم استاد بزرگوار رسید کاظم سبزواری مطالب فراوان خواننده و علم آموخته ام ، حضرت سید کاظم سبزواری صاحب چهارجلد تالیفات نفیس هستند به اسم خواص الجماد ، خواص الحیوان ، خواص النبات و خواص الانسان . در کتاب خواص الانسان مرقوم فرموده اند که مراکشها سیاهند و این برادر که سفید است در حالی که آن برادر پارسا سیاه بوده .

وزیر

گریمش می کنیم حاج آقا .

کارگردان

چه کارش می کنید ؟

وزیر

(توضیح می دهد) آقا با رنگ سیاهش می کنیم .

کارگردان

استغفرالله ، یعنی به خلقت خداوندی دست می برید ؟

وزیر

نه آقا ، این گریمرنگی که بعدا شسته میشه .

مخملچی

الحمد لله ، ولی یک نکته ای به نظر حقیر آمد ، نکنه

وزیر

سیاههای شیطان بزرگ نیز این کار را کرده باشند . بسه

برادران لانه جاسوسی خبر بدین که اسرار را فاش کنند .

همه شان نه حاج آقا . همچنان که شاه فرموده : که رنگی

خروش

به شستن نگردد سفید . چون آنها به هر حال همه روزه دست و روی

خود را می شویند ولی سفید نمی شوند . عین حجرالاسود سیاه

سیاهند ولی آن چند نفر سیاهی که از بین گروهانهای

لانه جاسوسی آزاد شدند به نظر بنده ممکن است عین برادر  
اتللو باشند .

(روی زانومی کوبید) لاله الاله الله ، آقا مسئولین عجیب  
غفلت می کنند ، پیش از آزاد شدن باید می بردنشان حمام  
وحسابی کیسه می کشیدند ببینند واقعا سیاه هستند یا  
آتا و غلوهای دیگری هستند (روبه خروش) استاد ، خاطر تسون  
باشه این نکته را بنده در هیئت دولت مطرح کنم .

اجازه می فرمائید تمرین را شروع کنیم ؟

نظرا سا تید چیست ؟

بله ، بله ، شروع کنید .

وزیر

کارگردان

وزیر

مخملچی

\* \* \*

بازیگران بر روی صحنه . زنهایک طرفه و مردها  
یک طرف نشسته اند . دزد مونا و امیلیا در  
حجاب کامل اسلامی بشدت پوشانده شده اند ،  
مخملچی کاغذ و مداد به دست دارد . روی میز  
جلوی وزیر چند استکان چای و یک قندان قند  
وجود دارد . خواهرزینب روی صندلی کنار  
امیلیا و دزد مونا نشسته است .

طبق اصولی که عرض شد ، ابتدا ضدا انقلاب را معرفی نمائید .

(یاگورا نشان می دهد) ایشان هستند .

(یک مرتبه اسلحه می کشد) دستا بالا .

(دست و پا گم کرده و وحشت زده ، دستهایش را بالا می برد)

من ضدا انقلابیم ؟ من غلط کردم . من خودم در انقلاب ،

توی همه را هیما ئیها شرکت داشتم .

(حلو آمده تهدید آمیز) مثلثاتو توی انقلاب چیکار کردی ؟

کاری که همه کردند .

مثلا من یکی به فرمان اما شیشه پنجاه تا بانسکرو

شکستم . تو چند تا شکستی ؟

من پنجاه و یک تا .

(پا درمیانی می کند) راست میگه برادر ، من شاهد بودم

وزیر

کارگردان

پاسدار

یاگو

پاسدار

یاگو

پاسدار

یاگو

کارگردان

قول شرف میدم .	
(به یاگو) چندتا سینما آتیش زدی ؟	پاسدار
من کی سینما آتیش زدم؟	یاگو
حالا معلوم میشه که ضدا انقلابی هستی .	پاسدار
والله ، بالله ، ضدا انقلابی نیست .	کارگردان
(به کارگردان) خودت گفتی که ضدا انقلابیه ، مگه نگفتی؟	پاسدار
نه برادر ، ادا شو در میاره .	کارگردان
هرکی ادای یه چیزی رودر بیاره همون میشه .	پاسدار
(بلند می شود و پاسدار را کنار می کشد) برادر پرونده اش	خروش
بررسی شده ، ضدا انقلابی نیست .	
حالا که شما می فرمائید ، چشم . (اسلحه اش را غلاف کرده و	پاسدار
سرجایش می رود و روبه وزیر) ولی حاج آقا شما که شاهد	
هستین ، ما به وظایف خودمون ...	
(با اشاره دست او را خاموش می کند) متوجهم برادر ،	وزیر
(روبه کارگردان ، در حالیکه کاسیور نشان می دهد)	
لابد این یکی برادر جزو تو ابین هستند ، بله؟	
بله حاج آقا .	کارگردان
خدا وند شما را در کنف حمایت خود پذیرفته و در رحمت بروی	وزیر
شما گشوده (یک لحظه مکث ، با غیظ) قبلا منافع بودید ؟	
(با ترس و لرز) بنده هیچکاه بودم حاج آقا ، من بازگر	کاسیو
تثا ترم .	
منظور حاج آقا اینست که در نقشی که بازی می کنید ، چه	مخملچی
نوع عقایدی دارید .	
من کاسیو هستم ، (روبه کارگردان) من چه عقایدی دارم؟	کاسیو
یعنی قبل از اینکه نقش کاسیور را بازی کنید که جزو	مخملچی
تو ابینه ، قبلا چه اعتقاداتی داشتید؟	
در شروع نمایشنامه ، یا گوشخصیت شما را خوب تشریح	کارگردان
کرده ، (روبه یاگو) برادر لطفا آن تکه رو بخوانید .	
(متن را ورق می زند و از وسط یک دیالوگ می خواند) ولی او ...	یاگو
(به وزیر و اساتید) منظورا نشان هستند (کاسیور نشان	کارگردان
می دهد) .	

ولی او، بس که مست نخوت و پاییبند اغراض خویش است، با سخنان پرطمطراق که به طرزی ناهنجار به اصطلاحات جنگی انباشته بود خاک در چشمان کردو...	یاگو
پس این چه نوع تو ابیه آقا؟	وزیر
یک ضدانقلابیه که این حرف میزنه حاج آقا، اجازه بدین.	کارگردان
(به یاگو) پائین تر، چند جمله پائین تر...	یاگو
(میگردد و پیدا می کند) به راستی ریاضی دانی بزرگ، مردی بنا مایکل کاسیو، اهل فلورانس (من و من می کند و از چند جمله رد می شود) هنر سپا هیگ ریش همه یک مشت یاهواست، در عمل هیچ نیست.	کاسیو
دیدین آقا، منافق نیستم.	وزیر
(خوشحال) بسیار درست است. با این جملات شما واقعا جزو توابعین هستی دولی گذشته را باید بطور کامل فراموش کنید که وسوسه دشمنان خدای ناکرده شما را به راه بد نکشد. (رو به کارگردان) حالا بفرمائید این خواهرا ن چه کاره اند؟	کارگردان
(دزد مونا را نشان می دهد) دزد مونا زن اتللو (اتللو را نشان می دهد).	وزیر
زن شرعی؟	کارگردان
بله آقا با عقد شرعی کامل.	پاسدار
مبارک است انشاء الله.	وزیر
این خواهر دیگری؟ (امیلیا را نشان می دهد).	کارگردان
ایشان هم زن کاملاً شرعی برادر یا گوهستند.	وزیر
این برادر اسمش چی بود؟	کارگردان
کاسیو.	وزیر
بله، این برادر کاسکوه متاهل نیستند؟	کارگردان
نه آقا، ایشان معشوقه ای دارند (ناگهان متوجه حرفی که زده می شود، دست روی دهانش گذاشته و به آرامی ادا می دهد) به نام بیا نکا که متاسفانه در تمرین امروز حاضر نیستند.	
(کلافه و درهم) معشوقه؟	وزیر

<p>(با فریاد) معلومه که چرا شرکت نکرده .      داریه منکرات خدمتش میرسه .      قربان این یک نمایشنا مه فرنگیه .      (عصبان) درکشور اسلامی داشتن معشوقه و این قبیل چیزها خلاف شرع است . درواقع اشاعه فحشاست (روبه اساتید) والاهه این سندی است که دایره منکرات باید به آن رسیدگی کند ، وزارت ارشاد اسلامی نمی تواند یک تنه تصمیم بگیرد .      آقا تیلیفون بزمن؟      کجا؟      به حاج آقا احیاء الدین که ما موربفرسته .      که چی؟      که این مرتیکه زنا کاروبیرن داریه؟      (به دست و پا افتاده و به ماخلچی متوسل می شود) استاد، شما بفرمائید که این یک ...      (به پاسدار) برادر اینا همه با زیه ، همه اش اسلامی میشه ، حوصله بفرمائید .      (کارگردان را به طرفی کشیده) بنده یکی که حاضر نیستم بازی کنم ، جدی میگم . از یک طرف باید جزو تو و این باشم ، از طرف دیگه انگ زنا کاری بهم بزنی و بعدش هم بیرنم دایره منکرات . (روبه وزیر) آقا ، من زن و بچه دارم ، زندگی شرافتمندان دارم .      پس معشوقه برای چی گرفتی؟      من کی معشوقه گرفتم؟ تو نمایشنا مه اینجوریه .      (دست و پا گم کرده) اجازت بفرمائید حضرت حجت الاسلام ، بنده خدمتتان عرض کنم که ما قبلا بین فکر و کردیم ، چون حضور معشوقه خلاف شرع مبین بوده ما کلام معشوقه رو حذف کردیم و در واقع زن شرعی ایشان نقش بیانکارو بازی میکنه .      زن من که بازیگر نیست .      (چشم می دراند) در نمایشنا مه زن شرعی توست ، چرا</p>	<p>خواهرزینب      پاسدار      کارگردان      وزیر      پاسدار      خروش      پاسدار      وزیر      پاسدار      کارگردان      ماخلچی      کاسیو      وزیر      کاسیو      کارگردان      کاسیو      کارگردان</p>
---	---

متوجه نیستی؟ (در بازمی شود و بیا نکا که در حال برداشتن  
روسریش است و ارمی شود و متوجه دیگران نیست ) .

واقعاً معذرت میخواهم که . . . . (با دیدن حضار فوراً روسری  
را می‌بندد . وزیر و یاراناش با غضب او را نگاه می‌کنند )  
این خواهر کی باشند؟

(با پریشانی) بیا نکا .

بله دیگه ، خیال میکنن چیزی سرمون نمیشه ، من به  
عنوان یک زن انقلابی معنی شومی فهمم ، بیا نکا یعنی  
بی نکا ح ، یعنی ج . . . . (وسط شست و سبا به دستش تـف  
می‌کند) همون که اسمشو گفتین .

خب دیگه ، خودتون گفتن ، معشوقه .

(به بیا نکا) خودت خوب بیوشون ، (بلند می‌شود و روسری  
او را پائین می‌کشد) .

(عصبان به کارگردان) بنده معتقدم که بیا نیدا از خیرش  
بگذریم . تئاتر ، بی تئاتر .

نه ، نه ، نه ، هما نظور که استاد برادر گفتند (به مخملچی  
اشاره می‌کند) ما به هنرنیا زمیندیم ، هنر برای ما بسیار  
عزیز و محترم است ، شما مجبورید که به این امر لازم و  
واجب تن در دهید ، منتهی همه چیز باید مطابق شرع  
باشد .

ا مـر خـلاف شرعی اتفاق نیفتاده حاج آقا .

به هر حال بنده فکر می‌کنم برای رفع این مشکل ، چاره  
آسان است ، همین الان این ضعیفه رو برای آن برادر  
صیغه می‌کنیم و کارها رو بر راه می‌شود . (و شروع می‌کند به  
خواندن صیغه عقد و بعد دست می‌کند از زقندان یک تکه  
قند در می‌آورد و دو تکه می‌کند و یک قطعه را به بیا نکا و قطعه  
دیگر را به کاسیو می‌دهد) مبارک است انشاء الله .

(کاسیو و بیا نکا هم دیگر را نگاه می‌کنند ، کاسیو حبه قند  
را زمین میندازد) .

(رو به کارگردان) من اومده بودم بگم نمی‌تونم بازی کنم  
و عذری خواهم ، همین (وحبه قند را به زمین زده و بیرون

بیا نکا

وزیر

کارگردان

خواهرزینب

پاسدار

خواهرزینب

اتللو

وزیر

کارگردان

وزیر

بیا نکا

<p>می‌رود.)  (با فریاد) بله، برو دنبال شغل اصلیت، خیال میکنه  که نمیتونیم گیرش بیا ریم.</p>	<p>خواهرزینب</p>
<p>(روبه کاسیو) جلونا مستونمیتونی بگیری؟  (روبه وزیر) تمرین رو شروع بکنیم؟  بفرمائید.</p>	<p>پاسدار  کارگردان  وزیر</p>
<p>بهر حال، خواهربیانکا حذف شد و ما الان تکسهای را  تمرین می‌کنیم که برادران و خواهرا ن طبق قوانین  شرعی در اینجا حضور دارند. لطفا صحنه سوم، پرده دوم  رو شروع کنیم، (روبه وزیر) در این صحنه ما در کاخ اتللو  هستیم.</p>	<p>کارگردان</p>
<p>کاخ نه آقا جان، کوخ. توجه به فرمایشات حضرت امام  داشته باشیم که کاخ نشینان در رفته اند و کوخ نشینان  سرکار آمدند.</p>	<p>وزیر</p>
<p>بله، معذرت می‌خوام، ما الان در کوخ اتللو هستیم. بله  اینجا تالار بسیار مجللی است در کوخ اتللو، این گوشه  و آن گوشه میل چیده شده و همه جا مفروش به قالیه‌های  دستباف و چلچراغها از سقف آویزان است و برادران اتللو  و خواهردزد مونا و برادر کاسیو حضور دارند (تک تک آنها  را نشان می‌دهد) خوب، شروع کنید.  (بازیگران سینه‌صاف می‌کنند.)</p>	<p>کارگردان</p>
<p>(روبه کاسیو) مایکل عزیز، امشب مراقب کارنگهبانی  باشید، برماست که در خوشی اندازه نگه‌داریم و از حدود  آبرومندی درنگ‌داریم.</p>	<p>اتللو</p>
<p>به یا گودستور داده شده، می‌دانچه‌کند، با این همه  خودشخصا مواظب خواهم بود.</p>	<p>کاسیو</p>
<p>یا گوا فسر بسیار شریفی است. شب بخیر مایکل، فردا  صبح بسیار زود. سخنی دارم که باید با شما در میان‌نهم.  (روبه دزد مونا) نازنین من بیا ئید.</p>	<p>اتللو</p>
<p>چی چی من؟  (روبه کارگردان) مگر این دوتا محرم هم نیستند؟</p>	<p>وزیر  اتللو</p>



چرا ، حاج آقا ، قبلا که عرض کردم .	کاگردان
ما کی به حلال خودمان می‌گوئیم نا زنین من؟ این حرفا چیه؟	وزیر
پس چی بگیم؟	اتللو
آقا اینها غرب زدگی و فساد است . ما به حلال خودمون میگیم عیال ، عورت ، ضعیفه ، منزل و از این قبیل چیزها.	وزیر
ولی در متن چنین نیست .	اتللو
بیخود چنین نیست . بایدطوری حرف زد که شوق و آتش شهوت در امت برافروخته نشود .	وزیر
(عصانی به دزد مونا ) منزل من، بیایید ، پس از داد و ستد باید به حساب سود و زیان رسید ...	اتللو
پس این برادر آت او غلو علاوه بر سرداری جزو بازاریان محترم هم بوده؟	وزیر
نه حاج آقا ، منظور مسائل روزمره و امور مملکتی است، بسیار خوب (توضیح می‌دهد) در اینجا برادر اتللو و خواهر دزد مونا از صحنه خارج می‌شوند و حالا برادر کا سیو در صحنه تنهاست . برادر یا گو وارد می‌شود .	کاگردان
(رو به یا گو) خوش آمدید یا گو ، باید به گشت برویم .	کا سیو
هنوز نه ، سرکار معاون .	یا گو
سرکار معاون چیه؟ در حکومت مستضعفان همه باید بهم بگویند برادر .	خروش
هنوز نه ، سرکار برادر .	یا گو
برادر ، برادر .	خروش
هنوز نه ، برادر ... ساعت ده و نیم نشده ، سردار اگر ما را به این زودی مرخص کرده از عشق دزد موناست . و در اینجا هم جای سرزنش او نیست . تا کنون یک شب به کام دل نبوده‌اند . اما عروس براستی که در خور ژوپیتراست .	یا گو
زن بسیار دلفریبی است .	کا سیو
من حتم دارم که سراپا شورا است و نشاط .	یا گو
براستی زن بس شاداب و ظریفی است .	کا سیو
چه چشمانی دارد ، گیر ، فتنه انگیز .	یا گو

وزیر	(روبه اساتید) بنده نمی فهمم ، اینجا که در واقع ترویج فحشا و فساد و زنا کاری است .
مخملچی	(بلند می شود) بنده با حجت الاسلام و المسلمین کا ملا موافقم ، چند نکته را به ا شما می گویم : برادر یا گاو می گوید یک شب با هم به کا مدل نبودند (تهدید آمیز به یا گو) شما از کجا می دونید ؟ مگر شما تواتاق خواب آنها بودید ، آره یا نه ؟
یا گو	به خدا وندی خدانه ، من تواتاق خواب کسی نبودم .
مخملچی	پس از کجا این مطلب رو می فرمائید ؟
اتللو	این نکته رو شکسپیر به عمد آورده که یا گور و نسبت به دزد مونا حساس کنه .
مخملچی	در واقع این برادر علاوه بر ا شاعه فحشا ، دلالتی و واسطگی هم می کرده ، بله ؟
یا گو	من غلط کردم آقا ، من یک آموزگار بازنشسته ام و سالها علاقمند به تئاتر و بازیگری . این تهمت ها به من نمی چسبند .
کارگردان	منظورا استاد شما نیستید ، یا گواست .
یا گو	مگر من یا گونستم ؟
کارگردان	تو توی نمایش نامه یا گوهستی ، بیرون از نمایش نامه که معلومه کی هستی ، مثل یا گوبی پدر و مادر که نیستی .
پاسدار	پس معلوم میشه طرف حروم زاده هم هست .
وزیر	برادر ا جا زه بده ببینم آخرو عاقبت کار به کجا میرسه ، (روبه یا گو) خوب بعد ؟
یا گو	(به کاسیو) بیانا یب ، من کوزه های شراب دارم و در بیرون دوجوان مرد قبرسی ...
پاسدار	(ناگهان به وسط صحنه می پرد) به . کوزه شراب ؟ کجاست اون کوزه ؟
کارگردان	نه برادر ، گفت بیرون دوجوان مرد قبرسی ...
پاسدار	ما این چیزا حالیمون نیست ، کوزه کجاست ؟
کارگردان	(عاجزانه) کوزه ای در کار نیست . شراب را تو درام خورده اند .

برای ما فرقی نمیکنه ، میخواد شرابوتوکا فسه درام بخورند یا کافه کوکب یا آقا رضا سهیلا. (به طرف اتللو می‌رود) هاکن ببینم .	پاسدار
(به حالت اعتراض و با تندی) هسا ...	اتللو
این چه جورها کردند؟ مگه دم آهنگریه؟	پاسدار
من اینجوری ها می‌کنم .	اتللو
(به طرف کاسیو می‌رود) هاکن .	پاسدار
هسا ...	کاسیو
(به یاگو) تویکی که حتما خوردی ، مگه میشه ضد انقلاب عرق نخورده باشه؟ (یا گو خود را کناره کشیده و مقاومت می‌کند) .	پاسدار
(به وزیر) حضرت حجت الاسلام ، این برادرها و خواهرها اصلا اهل مسکرات و منکرات و از این قبیل چیزها نیستند برادر کا رگردان ، بنده نمی‌توانم از وظایف انقلابی برادران پاسدار جلوگیری کنم . اگر این کار رو بکنم در واقع خلاف شرع عمل کرده‌ام ، درست است که نخورده‌اند ، ولی احوط است که ها کنند .	کا رگردان وزیر
(رو به یاگو که عقب عقب می‌رود در حال مقاومت است ) میخوای درری ها؟ واکن و هاکن ...	پاسدار
نترس برادر ، هاکن وقال قضیه رو بکن . (یا گوها می‌کند) .	کا رگردان
درسته که من از اون سیاهه خوشم نمیا دولی الحق و الانصاف خوب ها میکنه . (رو به خواهرزینب) حالانوبت خواهر است . (جلو می‌رود ، به دزد مونا) روتوبگیر ، دهند تو واکن . (دزد مونا پوشیده ، ها می‌کند) پیف پیف ، چه عطرو بویی می‌زنن این طاعتیها (به امیلیا) تویکی (امیلیا ها می‌کند) تا حالا که نخوردن .	پاسدار خواهرزینب
(رو به کا رگردان) با باول کن دیگه ، گور با بی اتللو و ثنا ترو شکسپیرو با زی و بازیگری ، این که نشد کار ، جونمون به لبمون رسید .	اتللو
خفه شو بشین سرجات .	پاسدار و خواهرزینب

کاگردان

(دست و پا گم کرده وبا التماس به وزیر ارشاد) حضرت  
حجت الاسلام، استدعا می‌کنم ما رو از این تئاتر معاف  
فرمائید.

وزیر

خیز آقا جان، خیر، اتفاقا بسیار مهم است، از همین  
راههاست که ما می‌توانیم جلوی فساد را بگیریم. ملاحظه  
بفرمائید که کمیته‌ای درست شده از ترکیب اعضای مؤمن  
و متعهد وزارت ارشاد و دودا بیرهء منکرات که به این امور  
بطور مطلوب بپردازند و بنده از این بابت بسیار خوشحال  
هستم که کاربران اینقدر دقیق است و از برادر استاد  
خروش خواهش می‌کنم نظریا تشان را بفرمائید.

خروش

بنده فکر می‌کنم که استاد در مخلصی نظریا تشان را  
بفرمائید.

مخلصی

به نظر بنده این صحنه باید بطور کامل حذف شود چون از  
نظر درام نویسی فاقد ارزشهای معنوی و زیباشناسی  
الهی است.

اتللو

یعنی فاتحه نمایشنا مه رو بخونیم و بذاریم کنار.

خروش

نه نه، اصلا و ابدا. منظور مراعات شیوه و فرهنگ  
انقلابی ماست والا نیت دیگری در کار نیست. حاج آقا  
لطفا عصبانی نشوید و ملاحظه بفرمائید که همه اینها باید  
حذف و اصلاح شود و خواهد شد، انشاء الله تعالی. بنده  
یک پیشنهادی به نظر مآمد. بهتر است آن تکه آخر  
نمایشنا مه که به نظر بنده با موازین اسلامی و مقررات  
ناموسی همسازی دارد تمرین شود (به وزیر) نظرسر  
جناب عالی چیست؟

وزیر

(اخم درهم کشیده) بنده حرفی ندارم و اتفاقا در یکی از  
احادیث ما دقه خوانده بودم که درام بهتر است از آخر  
شروع شود در ضرب المثلها ی خودمان هم آمده که جوجه را  
آخر پائیز چکار می‌کنند؟

اتللو

(با طنز و کنایه) می‌شمرند و می‌خورند. (حجت الاسلام  
می‌خندد و اساتید به تبعیت از آنها می‌خندند و پاسدار هم  
می‌خندد.)

البته بنده در آثا خودم ارج و قرب زیادی به شخص شکسپیر گذاشته ام و همین الان دست اندر کار تالیف کتابی هستم که شاید بت می‌کند که شکسپیر عرب یا دیه‌گرد مسلمان نبوده بنا مشیخ زبیر که استکبار جهانی نام او آثا او را تحریف کرده است و به این تحریف همچنان ادامه می‌دهد و در تحقیقات مفصل خود به این نتیجه رسیده ام که شهید شیخ زبیر در اثر دیگر خود بنا مرون و مؤوولیت که در اصل رحیم و را حله بوده است شاید بت می‌کند که روم و مؤوولیت بعد از عقد و ازدواج عشقشان اوج می‌گیرد و خانوادۀ روم و مؤوولیت که اعتقاد کامل به نامزدبازی و فحشا دارند با عث ایجاد این درام می‌شوند.

احسنت، واقعا هم همینطور بوده آقا.

وزیر

(به مخملچی) در مورد تالوچی می‌فرمائید؟

کارگردان

بنده در تحقیقاتم که انشاء الله به زودی منتشر خواهد شد این نکته را یادآوری کرده ام که پیرایش و ویرایش متن! این درام با یدمبتنی بر یک ذهنیت زیباشناختی الهی باشد، چون! این درام یک اهمیت قابل توجه در آن هم دفاع از ناموس و حریم خانوادۀ است که بر هر مسلمان واجب است.

مخملچی

حالا می‌فرمائید ما چه خاکی به سرمون بریزیم؟

اتللو

ببخشید برادر اتللو، بی آنکه جسارتی به آستان حافظ که حافظ قرآن بوده و هست بشود، شکسپیر را نیز می‌توان حافظ زمان خود دانست و قرن‌هاست که مردم با ایمان با تفاعل به حافظ بسیاری از مشکلات خود را می‌گشایند. حال بهتر است از این درام نیز تفرالی بگیریم و ببینیم تا چه خواهد گفت. بنده از جناب حجت الاسلام ..... خواهش می‌کنم که این لطف را بفرمائید (به کارگردان) اجازه می‌فرمائید؟ (نمایشنامه را از کارگردان می‌گیرد و به وزیر می‌دهد. وزیر چشمهایش را بسته به سبک حافظ فال می‌گیرد و شروع به خواندن می‌کند).

خروش

در میان خواب! ز او شنیدم که می‌گفت دزدان نام (روبه

وزیر

خروش	خروش (دزدانا نا ؟ نه حجت الاسلام ، دزد مونا .
وزیر	بله هرچی ، می گفت دزد ما نا ، نازنینم ، باید احتیاط کنیم و عشق خود را پنهان داریم (روبه کارگردان) بنده نمی دانم اینها محرم و حلال یکدیگر هستند یا نه ؟ خواب دیده .
خاگردان	وزیر
وزیر	لعنت بر شیطان ، (وازروی متن در حالیکه عینکش را جا بجا می کند می خواند) آنگاه دست مرا گرفت و گفت او نوشین لب من . قباح دارد آقا ، درست که روحانیت باید تمام مسائل را مطرح کند ولی او نوشین لب من که . . . .
خروش	حضرت حجت الاسلام ، جنبه تمثیلی دارد . چنانکه لسان الغیب هم بسیاری از این اصطلاحات عرفانی و ربانی را به کار برده است تا آنجا که می فرماید : رشته تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر ساقی سیمین ساق بود که ساقی سیمین ساق در اینجا اشاره به لطیف الهی وربانی است .
وزیر	پس قضیه عرفانی بوده ؟
خروش	بله حجت الاسلام .
وزیر	صحیح . . . و آنگاه چنان سفت و سخت مرا بوسید که . . . (مکت می کند) آقا اینجا که دیگه عرفانی نیست ، بوسید یعنی که بوسید دیگه . . . بوسید . حضرت استاد جعفری در کتاب کشف العرفان در مکشوف اللغات فرموده که بوسیدن اصلاً در عالم عرفان معنی مجازی ندارد آقا . (متن را می بندد و روی میز پرتاب می کند) .
خروش	جناب حجت الاسلام ، خواهش می کنم عصبانی نشوید و بنده با پس گرفتن پیشنها دم ، پیشنها دم می کنم که یک تیکه از صحنه آخر را تمرین کنند .
وزیر	بنده مخالفتی ندارم ، از آخر بشماریم .
مخملچی	(با خنده) اتفاقاً در علوم جدید و قدیم هم شما رش معکوس

وجود داشته .

کا رگردان  
پا سدار

(به یا زیگران) دوستان ...  
(بانعره) دوستان چیه؟ این حرفا کمونیستیه، باید  
بگی برادران وخواهران .

کا رگردان

(بالبخندا احترام آمیز به پاسدار) ببخشید، (زوبسه  
بازیگران) برادران وخواهران، حالاتکه آخررو  
تمرین می‌کنیم .

اتللو

مخملچی

وهمین جور دنده عقب می‌ذاریم تا برسیم جلو ...  
برادران تللو، متوجه باشین که ساخت درام در معنویت  
حقیقی ودرایت کامل واندیشه‌یی بهره‌گرفته از اهداف  
انقلابی است، یعنی ما باید بفهمیم که هسته هلو واقعا  
هسته هلوست تا هلورا بخوریم .

اتللو

مخملچی

هلورا نخورده که نمیتونی هسته‌اش رو ببینی .  
هنرا انقلابی قبل از همه به محتوای ایدئولوژی سیاسی  
باید توجه کنی، خود قسمت خوراکی هلو مطرح نیست .  
بنده در صفحه صد و چهارم کتابم عرض کرده‌ام که در گذشته  
نویسنده هر چه لازم نیست ودر جهت روند کلی داستان نقشی  
ندارد دنیا دیده‌کار آید . منظور بنده از روند چیست ؟  
هان ؟ هسته هلوست، هسته ایدئولوژی سیاسی قضایا .

اتللو

مخملچی

پس فایده هلو فقط هسته هلوست ؟  
(به پاسدار) برادر ساکتش کن .  
خفه شو دیگه، بذار برادران ستاد حرفشوبزنه .

پا سدار

مخملچی

از آنجا که داستان یا درام اسلامی هنری است اسلامی،  
هر چه را نیز با نظر وشرع و اخلاق اسلامی مخالف است  
باید کنار گذاشت، متوجهی برادران تللو؟

اتللو

خروش

(با فریاد) نه متوجه نیستم .  
(میان‌ه‌را می‌گیرد) اجازه بدهید، اجازه بدهید، بنده  
توضیح مختصری عرض کنم . در سوره الصافات آمده است  
به نظر مآیه ششم، که می‌فرماید: "اننا زینت السماء و  
الدنیا به زینت الكواكب ... یعنی ما آسمان دنیا را  
بازینت ستارگان آراستیم . منظوری که نوع زیباشناختی

دقیقی است که در روند هنر متعهد اسلامی، ستاره‌های کوچکی که ما می‌بینیم در واقع هسته‌های به قول برادر مخلص هسته‌های هلو هستند.

پس چرا شاخ و برگ و گل و میوه نمیدن؟

دخفه شو دیگه، خودت تو هچل ننذاز.

(اتللو با نیم‌خندی ساکت می‌شود.)

استاد، لطفاً بطور خلاصه ارشاد بفرمائید.

بله، با عرض معذرت، بنده فکر می‌کنم که نظر استاد درست است که اول ما بفهمیم که آخر واقعاً قبت قضیه به کجا ختم خواهد شد.

خوب، (روبه بازیگران) خواهان و برادران ...

که چی؟ بایدگی برادران و خواهان.

(به پاسدار) ببخشید، برادران و خواهان ..... ما قسمت آخر تمرین می‌کنیم تا انشاء الله تعالی بسا اجازه‌ای که قبلاً صادر شده نما یشنا مه‌رو میزانشن بدیم و برای اجرا آماده کنیم.

چی چی زانشن؟

میزانشن.

یعنی دیگه همینجوری نشینن، راه بیفتن.

راه بیفتن؟ مگه میخوان راه‌پیمائی کنن؟

نه برادر، یعنی بتونن روضنه حرکت کنن.

(با اسلحه‌اش ور می‌رود) اینو میدونم ولی آخه حاج آقا تو کمیته گفته که ...

بنده خودم به حاج آقا توضیح میدم، خیالت آسوده ...

اسا تید شروع کنیم یا نه؟

بهنتره تمومش کنیم.

برادر اتللو تا زه‌داریم وارد مطلب میشیم، حتماً باید تمرین را ادا مه‌داد.

بسیار خوب برادر، (روبه بازیگران) برادران و خواهان بهتر است تکه‌هایی از صحنه دوم پرده پنجم که فرجام نما یشنا مه‌است تمرین شود (روبه اتللو) خواهانش

اتللو!

پاسدار

کارگردان

خروش

کارگردان

پاسدار

کارگردان

پاسدار

کارگردان

خروش

پاسدار

خروش

پاسدار

وزیر

کارگردان

اتللو

مخلصچی

کارگردان



می‌کنم برادران تللو هم‌اکنون با آرامش کامل ، واقعا درست مثل اینکه در حضور شما شایسته‌ترین تکه را اجرا کنید .

بسیار خوب (لحظه‌ای مکث می‌کند و به خود مسلط می‌شود و بالحن جدی ) آه ، ای روح من ، فتنه اینجا خفته است همه را اوسیب شده . و شما ای ستارگان آزر مگیسن ، می‌پسندید که با شما بگویم چه کرده است . همه را اوسیب شده ، اما خونش را نخواهم ریخت و این پوست سفید تراز برفا و را که همچون مرمی که برگورها می‌نهند صاف است زخم دار نخواهم کرد ، با اینهمه باید بپذیرد و گرنه . . . . .

صبر کن . حضرت حجت الاسلام ، نظرتون چیه ؟  
والله ، بنده سرد ز نمی‌ارم .  
این زن (دزد مونا را نشان می‌دهد) به شوهرش خیانت کرده و شوهر می‌خواهد جانش را بگیرد .

یکبار دیگر تکرار بفرمائید .  
آه ای روح من ، فتنه اینجا خفته است ...

بله بقیه را متوجه بودم ، آخرش رو تکرار بفرمائید .  
(کلافه ) پوست سفید ترا ز برفا و را زخم دار نخواهم کرد ، با اینهمه باید بپذیرد .

احسنت ، باید بپذیرد . ولی به نظر این عبد حقیر باید اینچنین تقریر شود (از جا بلند شده و به وسط صحنه می‌آید و به شیوه ۶۰ شمردن تعزیه به طرف دزد مونا حمله برده می‌خواند)

آی . . . این زن زانیه هنوز اینجا است

کشتنش واجب است بی‌کم و کاست

این زمان بهر حفظ بیضه دین

بکشیدش بنام شرع مبین

(رو به استاد دخروش و مخملچی) نظرا سا تید چیه ؟

بنده هم همین نظر را در تحقیقا تم عرضه کرده ام .

ولی چه جور می‌میرد ؟

برادران تللو ، آن قسمت نماز را تمرین بفرمائید .

دزد مونا ا‌مشب نماز خوانده ای ؟

اتللو

مخملچی

وزیر

خروش

وزیر

اتللو

وزیر

اتللو

وزیر

مخملچی

وزیر

کارگردان

اتللو

بله سرور من.	دزد مونا
اگر مرتکب گناهی شده‌ای که از آن به درگاه خدا توبه نکرده‌ای همین دم طلب آمرزش کن .	اتللو
(به خروش) مگه این خاج پرستها بعد از نماز طلب آمرزش نمی‌کنند؟	وزیر
منافقین که این چیزها سرشون همیشه .	پاسدار
(ما مورحفاظت وارد صحنه می‌شود و به طرف وزیر، به ساعت خود اشاره می‌کند .)	
(ساعتش را نگاه می‌کند) برای دران خلاصه کنید که بنده باید در هیئت دولت دربارهٔ اعزام به جبهه‌های جنگ حضور داشته باشم .	وزیر
(با عجله) صحنهٔ قتل . صحنهٔ قتل .	کارگردان
بخدا سوگند دستمالی را که به توداده بودم با چشم خودم در دست کا سیودیدم .	اتللو
وقتی دیده ، دیده‌دیگه .	پاسدار
(بلند می‌شود) آقا دستمال درست نیست . معانی مختلف در کتب فقهی دارد و چون این زن زنده نماز خوان بوده حتما سجاده‌اش را به آن برادر کا سکو ده .	وزیر
(خشمگین و دیوانه‌وار) بخدا سوگند که سجاده‌ای را که به تو بخشیده بودم بچشم خودم در دست کا سیودیدم .	اتللو
از نظر درام غلطه ، سجاده رو که در دست نمی‌گیرند .	مخملچی
(عصبانی ، با فریاد) بخدا سوگند که سجاده‌ای را که به تو بخشیدم با چشم خودم دیدم که کا سیوداشت روی آن نماز می‌خواند .	اتللو
(با صدای بلند) بنده عرض کردم که باید مواظب تو باشی بود ، از یک طرف مرتکب زنا می‌شوند و از طرف دیگر روی سجادهٔ زن زانیه نماز می‌خوانند ، تف (تف می‌کند) .	وزیر
حجت الاسلام ، این تکه اتفاقا به نفع انقلاب ماست و با استفاده از آن می‌شود منافقین را افشا کرد .	خروش
خوب ، بعدش چه می‌شود؟	وزیر
خلاصه کنید ، خلاصه کنید .	کارگردان

دزد مونا	مرا فردا بکشید .
اتللو	اگر دست و پا بزنید ...
دزد مونا	فقط نیم ساعت ، همینقدر که دعائی بخوانم .
اتللو	دیگر دیر شده است .
وزیر	صبرکنین برادران ، زن زانیه با قصاص اسلامی با ید به جزای اعمالش برسد چرا که شوهر مربوطه ممکن است در عسرت با شدونتواند خون بها بدهد و در لایحه قصاص آمده است که زن زانیه با ید سنگسار شود .
دزد مونا	سنگسار ؟
وزیر	(با آرامش) بله ، این جزو لایحه قصاص جمهوری اسلامی است .
دزد مونا	(عصائی) روی صحنه ؟
وزیر	پس کجا ؟ مردم با ید ببینند و عبرت بگیرند ،
دزد مونا	ولی من که ...
کارگردان	خواهر دزد مونا ، شما حوصله بفرمائین ، در میزانشن بنده ترتیبش را می دهم .
دزد مونا	(با فریاد) ولی من که گناهی نکردم .
وزیر	نا راحت نباش ضعیفه ، اگر گناهی کرده باشی که خوب ، به سزای اعمال ننگینت خواهی رسید و اگر گناهی نکرده باشی انشاء الله در آن دنیا رزق و روزی شما فرا هم است و انشاء الله در کنای حور و غلمان خواهی بود و از شهیدان راه خدا محسوب خواهی شد . نترسید ، ولاتحسبن الذین قتلوفی سبیل الله امواتا بل حیاء عند ربهم یرزقون . خوب زن زانیه به سزای اعمالش رسید . انشاء الله که درس عبرت دیگران باشد (بلند می شود که برود) .
خروش	حاج آقا ، این یه تکه روهم ملاحظه بفرمائید ، به موقع می رسیم . آن قسمت خواهر! میلیا و اتللو را تمرین بفرمائید .
اتللو	آری اسفانگیز است ، اما یا گومی داند که او هزار بار خود را با کاسیو به ننگ آلوده بود ، کاسیو خود بداند

اعتراف کرد .	
(به اناس تید) یعنی غیرا زمبحث شیرین زنا بحث جذاب لواط هم مطرح است ؟	وزیر
نه قربان ، مسئله طرح و توطئه درام است .	کارگردان
بله ، بنده هم همین را عرض کردم که برای معاصی کبیره اول نقشه می‌چینند و بعد توطئه می‌کنند ، (ساعتش را نگاه می‌کند) برادران و خواهران ، مدت کمی از وقت بنده باقی مانده (روبه امیلیا) این خواهر اُم لیلیا فرمودین ... امیلیا حضرت حجت الاسلام .	وزیر
منظور همان اُم لیلیاست . فرمودید زن اون برادر یا هو هستند ، بسیار مبارک است . ولی بنده می‌خواستم بدانم که ایشان در نقش انقلابی درام چگونه ظاهر می‌شوند .	کارگردان
خواهر امیلیا ، لطفا اون قسمت آخر نقشتون را اجرا کنید . بانوی من ، چه تعبیری داشت آن سرود تو ، گوش کن ، آیا می‌توانی بشنوی ؟	امیلیا
من در این اتاق سلاح دیگری دارم ، شمشیری اندلسی که در رودخانه یخبندان آبش داده اند ...	اتللو
بنده مخالفم ، این نوع کلام ، کلام منافقین است ، سرود مال اوناست ، می‌توانی بشنوی رمز است ، سلاح در رودخانه لابدا شاره به یک برنام عملیات چریکی است . اینها چند قرن پیش نوشته شده ، چه ربطی به عملیات چریکی داره ؟	مخملچی
بله ، تخم نفاق از آن ایام کاشته شده و اسلام عزیز ما از همان اول از منافقین لطمه خورده ، منافقین از کفار هم بدترند ، شیطان بزرگ ، شیطان از ازل وابد بوده ، شیطان بزرگ یعنی همین افکار ، یعنی رد کردن (روبه خروش) در اصطلاح چه می‌گویند ؟	اتللو
کُد .	خروش
بله ، کُت .	وزیر
یعنی به اشاره و راه زور مزگفتن .	خروش

<p>وزیر</p> <p>نه آقا ، این نما یشنا مه به ظاهرا سلامی آقای اتللو  حتما با استکبار جهانی رابطه داشته ، حتی با جبهه  صهیونیسم بین المللی .</p>	
<p>پاسدار</p> <p>حاج آقا میخواین تیلیفون بزنم همین الان از لانه  جاسوسی اسناد و مدارک این اتللو فلان فلان شده رو  بیارن اینجا ؟</p>	
<p>خروش</p> <p>برادر اون که خیلی وقته مرده .</p>	
<p>پاسدار</p> <p>چی چی رومرده ، مرتیکه ضد انقلاب نشسته اینجا خودشم  میگه من اتللو هستم . صد دفعه خودش گفته . خب اسنادش  هم چی و حاضر در لانه جاسوسی ، دادگاه انقلابی کارش  اینه که این اتللو موتللو ویا هوما هور و بذاره پای دیوار ،  به خون سیدالشهدا ، خودم حاضرم تنها بی جیگرشونو  سوراخ سوراخ کنم .</p>	
<p>خروش</p> <p>اجازه بفرمائید ، اجازه بفرمائید ، در اینجا لازم است  استاد مخلص اظها ر نظر بفرما یند که حتما با ید تغییر  کند ، یعنی یک قالب زیبا شناختی الهی و روحی بقول  استاد جعفری از تماس سطحی و تماشا و نظر گذشته به لطف  الهی بیوندند یا بقول شهید محراب استاد دستغیب  رضی الله عنه ، زیبایی شکل و شمایل دیگری پیدا کند  یعنی از بین بردن تمام مخالفین جمهوری اسلامی ،  دوم تعویض محتوی که از نظر ایدئولوژی سیاسی کاملا  هما هنگ باشد یعنی اسلام عزیز با تمام زیبا ئیها ییش  بسیاری از معضلات مستضعفان جهان را حل کند .</p>	
<p>اتللو</p> <p>آری اسفانگیز است . . . . اما . . .</p>	
<p>امیلیا</p> <p>آه . . . .</p>	
<p>یاگو</p> <p>آرام و ساکت باشید دیگر .</p>	
<p>امیلیا</p> <p>گفتنیها را به زبان باید آورد ، آزاد و سبکبار به زبان  خواهم آورد .</p>	
<p>پاسدار</p> <p>غلط می کنی ، می برمت کمیته .</p>	
<p>امیلیا</p> <p>بگذار خدا و مردم و همه شیاطین ، آری ، بگذار همه شان  به سرزنش من فریاد برآرند ، ولی . . .</p>	

پاسدار  
کارگردان  
اتللو

خفه شو ، خواهرفلان فلان شده .  
اجازه بدهید ، (به اتللو) تکه آخر اجرا شود .  
(از صحنه بیرون رفته و با یک شمعدان وارد می شود و بوسه  
طرف دزد مونا می رود) پیش از آنکه ترا بکشم بوسیدمت ،  
راهی جز این نیست که هنگام کشتن خویش با زترا بیوسم  
و جان بسپارم .

مخملچی  
وزیر

غلط است ... درام غلط است ... حاج آقا توضیح بفرمائید .  
والله چه میدونم ، بنده در تفسیر خلاصه المنج مرحوم حاج  
ملاکاشی رضی الله عنه خوانده بودم که اشاره فرموده بودند  
به زنا با اموات ، حتی با حلال خویش که آخر وعاقبت آن  
زانی وزانیه در طبقه پائین زمهریراست که بیخ و آتش را به  
هم آمیخته اند و این چنین ناکسان را برای مارهای غاشیسه  
کیاب می کنند (رو به اساتید بلند می شود) خیر آقا ، این  
نمایشنامه بظاهرا سلامی آقای آت اوغلو با استکبار  
جهانی رابطه داشته حتی با جبهه صهیونیسم بین الملل  
(با اشاره به کارگردان و بازیگران) اینها دشمنان  
قسم خورده جمهوری اسلامی هستند (به ما مورحفاظت)  
برادر عباسی ، برادران پاسدار را بفرمائید مراقب  
اینها باشند تا تصمیمات مقتضی اتخاذ بشود ، (با اشاره  
به مخملچی و خروش) برویم آقایان .

اتللو

(با فریاد) نه ، آهسته تر ، پیش از آنکه بروید با شما  
سخنی دارم .

پاسدار

برادر اتللو رو باش ، هنوز خیال میکنی دوره دوره  
طاغوتی ، دادگاه انقلاب تصمیم میگیره ...

وزیر

(حرف پاسدار را قطع می کند) برادر پاسدار ، در رحمت  
الهی به روی همه بازا است . شاید این برادر می خواهد  
جزوتو بین باشد .

اتللو

(بالحن دراماتیک) و این را نیز اضافه کنید که روزی ،  
مردی دستار به سردیدم که دعوی پیامبری داشت ، برهر  
چه شرف و مردمی ناسزا می گفت ، یاران خود را نداده ،  
آهنگ او کردیم . گلوی آن سگ ملعون را گرفتند و

ضربتی بدین سان (در حالیکه شمشیریا گورا ا زنیسام  
بیرون می کشدیه و زیر حمله برده صحنه روشن و خا موش  
می شود و نمایش پایان می گیرد.)

## گوهر مراد

## BIBLIOGRAFIA

Balaÿ C., *La crise de la conscience iranienne. Histoire de la prose persane moderne (1800-1980)*, L'Harmattan, Paris, 2017.

Bassi S., *Le metamorfosi di Otello. Storia di un'etnicità immaginaria*, B.A.Graphis, Bari, 2000.

Beyad M., Salami A. (eds.), *Culture-blind Shakespeare: Multiculturalism and Diversity*, Cambridge Scholars Publisher, 2015, pp. 119-135.

Beyzāy B., *Nemāyeš dar Irān*, trad.it. Naimi M. (a cura di), *Storia del teatro in Iran*, Centro Essad Bey, Seattle, 2020.

Bozorgmehr F., *Gholam Hossein Saedi (Gowhar Morad) as Writer and Dramatist*, The American University Library, Washington D.C., 1982.

Chehabi H.E., *Iranian Politics and Religious Modernism: The Liberation Movement of Iran under the Shah and Khomeini*, Tauris, London, 1990.

Ebrahimi H., "Poetry Nights of Goethe and the Islamic Revolution of Iran", *Iranian Political Sociology Journal*, 3, Issue1-Serial Number 9, Summer 2020.

Ghany C., *Shakespeare, Persia & the East*, Mage Pub (Formato Kindle), 2008.

Ghanoonparvar M.R.(ed.), *Othello in Wonderland and Mirror-Polishing Storytellers: Two Plays by Gholamhoseyn Sa'edi*, Mazda Publisher, Costa Mesa, California, 1996.

Hillmann M.C.(ed.), "Sociology of the Iranian Writer", *Iranian Studies*, Bosworth Printing Company, Boston, Spring-Autumn 1985, Vol.18, N°2-4.

Kashani N.A., Mauriello R. (a cura di), *Manuale di letteratura e saggistica persiana contemporanea*, ISMEO-Ponte33, Roma, 2018.



Khātami A., *Negāh i be adabiyāt-e mo'āser-e Irān*, Našr-e 'elm, Tehran, 1396/2017, pp. 220-232; 246-248.

Lingeman R., *Iranian Visitor*, The New York Times, July 16, 1978.

Malekpur J., *Adabiyāt-e nemāyeši dar Irān*, Tus, Tehrān, 2007.

Marra G., *Shakespeare and This "Imperfect" World: Dramatic Forms and the Nature of Knowing*, Peter Lang, New York, 1997.

Mirsādeqi J., *Adabiyāt-e dāstāni*, Tehrān, 1986.

Mourim K.E., "La Taquiyya comme stratégie idéologique et politique (note de recherche)", *Modernisation autoritaire et réponses des sociétés en Turquie et en Iran(II)*, CEMOTI, 1988, N°6, pp. 177-180.

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

Ricks T.M. (ed.), *Critical Perspectives on Modern Persian Literature*, Three Continents Pr, Washington D.C., 1984, pp. 346-361.

Sabahi F., *The Literacy Corps in Pahlavi Iran (1963-1979)*, Gottardo SA, Lugano, 2002, pp. 145-147.

- *Storia dell'Iran: 1890-2008*, Pearson Paravia-Bruno Mondadori, Milano, 2009.

Sā'edi G.H., *Do Nemāyešnāme*, Ketāb Alefbā, Paris, pp. 65-109.

Scarcia G., "Malkhom Khān (1833-1908) e la nascita del teatro persiano moderno", *Oriente Moderno*, Anno 47, N°2-3, Febbraio-Marzo 1967, pp. 248-266.

Tabatabai A., *Shiite Islam*, State University of New York Press, Albany (New York), 1975, pp. 223-230.

Talattof K. (ed.), *Persian Language, Literature and Culture*, Routledge, London, 2015, pp. 258-286.

Yarshater E. (ed.), *Persian Literature*, Bibliotheca Persica, New York, 1988, pp. 381-404.

- *A History of Persian Literature*, I.B. Tauris, London, 2015, Vol. 11, pp. 353-410.

## SITOGRAFIA

Farrokh F., Yavari H., *Sa'edi, Gholam-Hoseyn*, Encyclopaedia Iranica, <https://www.iranicaonline.org>. (Ultimo accesso: 7 agosto 2021)

Gözl O., *Ten Revolutionary Nights in Significance of the Poetry at the Dah Shab for the "1979 Moment" in Iran*, <https://trafo.hypotheses.org/23713>. (Ultimo accesso: 14 settembre 2020)

Ianniello V., *Viaggio nel teatro moderno iraniano tra tradizione e invenzione di tradizione*, Collana Documenti, Bologna, <https://iran1400.org/discover/theater-in-iran>. (Ultimo accesso: 5 dicembre 2021)

Karimi-Hakkak A., "Iran's Literature 1977-1997", *Iranian Studies*, Summer-Autumn 1997, Vol.30, N°3-4, pp.193-213, <https://www.jstor.org/stable/4311055>. (Ultimo accesso: 4 agosto 2021)

Kazemimojaveri E., *A Short Introduction to Iranian Drama*, Open Edition Mimesis Journal, pp. 64-78, <https://doi.org/104000/mimesis.1113>. (Ultimo accesso: 26 ottobre 2021)

Shakespeare W., *The Tragedy of Othello*, trad.it. Raponi G. (a cura di), *Otello*, <https://www.liberliber.it/online/opere/libri>. (Ultimo accesso: 30 giugno 2021)

Shams A., *La Commedia dell'Arte e Siāh Bāzi, gemelli orientali e occidentali*, <https://www.irancultura.it>. (Ultimo accesso: 16 gennaio 2022)

- *L'influenza del teatro tradizionale iraniano sul teatro moderno*, <https://www.irancultura.it>. (Ultimo accesso: 16 gennaio 2022).

*Theatre of the Absurd*, <https://www.britannica.com>. (Ultimo accesso: 10 ottobre 2021)