



## ***Il Naqqāli iraniano. La memoria sonora del rito***

**Dario Tomasello**

**Abstract:** As UNESCO site states, on the page of the Intangible Cultural Heritage, the *Naqqāli* «has long played an important role in Iranian society, from the courts to the villages. The performer - the *Naqqal* - recounts stories in verse or prose accompanied by gestures and movements, and sometimes instrumental music and painted scrolls». The recursive form of each oral narration is enriched by a lyrical musicality marked by the pressing rhythm of the breath that drags the plot, especially in battle scenes, towards what seems, in effect, a phenomenon of trance.

**Parole chiave:** Rito – Orazione – Narrazione – Tradizione – Performance

**Keywords:** Rite – Orature – Storytelling – Tradition – Performance

\*\*\*

### **INTRODUZIONE**

Questo lavoro può considerarsi parte integrante delle sinopie di una trattazione generale della narrazione orale tra Mediterraneo e Medio-Oriente.

Si tratta in effetti di un proposito ambizioso destinato a declinare la sopravvivenza del carattere rituale del racconto in forme narrative sorprendentemente fortunate e diffuse. Il carattere popolare di tali narrazioni non deve, tuttavia, costituire un dato fuorviante rispetto alla loro scaturigine sacra che manovra l'intrattenimento verso un'escatologia robusta e salvifica.

È uno scivolamento consapevole verso una forma più autentica di conoscenza che rimanda, ancora una volta, alle radici ancestrali della teatralità rituale, capaci di ricordarci che, non a caso, la nostra felicità è un riflesso della *Sua felicità*, e questa identificazione è sempre possibile per coloro che siano qualificati: «Fra i nomi principali di Shiva vi è quello di Nataraja, “Signore dei danzatori” o “Re degli attori”. Il cosmo è il Suo teatro, il Suo repertorio comprende molti passi differenti, ed Egli stesso è nello stesso tempo attore e pubblico [...]» (Coomaraswamy, 2011: 107).



Che si tratti di una conoscenza di ordine superiore è ciò che i teatri orientali, ancora per lo più non dimentichi della loro origine, continuano a ricordarci.

È di quella conoscenza che si avverte una struggente nostalgia, come ricorda la storiella chassidica<sup>5</sup> riferita da Carlo Severi nell'ouverture del suo saggio sulla *Memoria e la voce*, in cui appare piuttosto chiaramente come la performatività che garantisce la durata della memoria non sia indirizzata a una rappresentazione, ma divenga un rituale intimo che, pur nella rarefazione crescente dei suoi contenuti e delle sue forme (indotta dal tempo che passa e dall'indifferenza crescente nei confronti del cerimoniale stesso) non trova redenzione nel racconto, nonostante lo studioso la pensi diversamente. Tanto è vero che la narrazione, che dovrebbe riscattare in qualche modo dall'oblio l'antica forma rituale<sup>6</sup>, altro non è che il suo certificato di morte. Eppure, il surrogato non attinge se non in minima misura alla ricchezza realizzativa della fonte originaria. La narrazione in quanto rappresentazione, in quanto presentazione, in quanto mediazione è solo una pallida copia di ciò a cui l'uomo veramente aspira. Tuttavia, sopravvive come retaggio estremo di una condizione originaria che va recuperata, secondo gli stilemi del *restored behavior*, ovvero del "comportamento recuperato", così come Richard Schechner lo definisce:

[...] la fonte e l'autenticità originaria di un comportamento potrebbero rimanere ignote o essere smarrite, ignorate o contraddette, persino nel momento in cui quella autenticità e quella fonte siano celebrate come tali. Nel momento, cioè, in cui sono create, trovate o articolate, quelle sequenze comportamentali possono rimanere ignote o essere celate, trascolorate nella visione distorta del mito. Il comportamento recuperato può essere di lunga

---

<sup>5</sup> «Il padre di mio nonno, per onorare Dio, usciva di casa prestissimo, alle prime luci dell'alba. Andava nel bosco, seguendo un sentiero che solo lui conosceva, fino a che non raggiungeva un certo prato, ai piedi di una certa collina. Arrivato vicino a una sorgente, si metteva di fronte a una grande quercia, e cantava in ebraico una preghiera solenne, antica e segreta. Suo figlio, il padre di mio padre, usciva anche lui di casa molto presto, e andava nel bosco seguendo il cammino che il padre gli aveva mostrato. Solo che lui, che aveva il respiro pesante e tanti guai per la testa, si fermava prima. Aveva trovato una betulla vicino a un ruscello, davanti alla quale cantava la preghiera ebraica che aveva imparato a memoria da bambino. E così, anche lui onorava Dio. Suo figlio maggiore, mio padre, aveva meno memoria, era meno pio e aveva una salute meno vigorosa. Così, non si alzava più così presto, andava giusto vicino a casa, in un suo giardino dove aveva piantato un alberello, e, in modo molto più impreciso, mormorava qualche parola ebraica, spesso zeppa di errori, per onorare Dio. Io, che non ho né memoria né tempo, ho dimenticato dove si trovava il bosco, non so più nulla di ruscelli o di fonti, non sono più in grado di recitare nessuna preghiera. Però mi alzo presto e racconto questa storia: e questo è il mio modo di onorare Dio» (Wiesel, 2004: 3).

<sup>6</sup> «Però, conclude il narratore, anche lui continua a onorare Dio. Lo fa in modo paradossale, visto che lo fa raccontando come è scomparsa la preghiera, che lui non può più recitare. Qui il testo sembra farsi più sottile. Non distingue più soltanto tra parola pronunciata e parola scritta. Traccia invece una prima distinzione nell'ambito delle parole dette: tra ciò che si può raccontare, le storie, e parole di ordine diverso, che vanno rivolte, in modo solenne direttamente a Dio. Alcune parole sono fatte per raccontare, altre per celebrare, sembra aggiungere l'apologo hasidim, e insieme offre la più bella prova che solo il narrare, non il rito e le sue esotiche funzioni, fanno memoria. Infatti, è soltanto la storia, non la preghiera, che è rimasta in mente al narratore» (Ivi: 4).



durata, come nella performance rituale, o di breve durata come nei gesti fluttuanti di una mano che saluta.

Il comportamento recuperato è il processo chiave di ogni performance: nella vita quotidiana, nella terapia, nel rituale, nel gioco e nelle arti (Schechner, 2018: 81).

La prospettiva metodologica di Richard Schechner ci invita dunque a un'analisi delle azioni compiute dal narratore, il *Naqqal*, nel segno non di un'archeologia del sapere, ma del valore vivificante, o rivivificante, delle azioni.

Il *Naqqāli* è una performance narrativa di origine rituale il cui repertorio principale riguarda lo *Shāh-Nāmē* (Il Libro dei re) di Firdūsī composto nell'arco di un trentennio tra la fine del X secolo e l'inizio dell'XI dal più grande poeta persiano. Il testo di Firdūsī narra la storia della Persia dal 5000 a.C. sino alla conquista da parte della civiltà arabo-islamica (cfr. Malmir 2008; Zomorodi-Ghorbani 2011).

È notevole considerare come i primi riferimenti alle parole *Naqqal* e *Naqqāli* sono attestati almeno dal XIII secolo (vedi Page 1979; Omidsalar 1984) in guisa, rispettivamente, di 'narratore' e 'narrazione'. Si tratta di un tentativo di negoziazione audace non solo tra pregressa cultura persiana e incipiente cultura islamica, ma anche tra istanze artistiche ancestrali e una tradizione religiosa destinata a proporre una complessa visione della musica e dell'utilizzo degli strumenti musicali. Una visione che, com'è noto, al-Ghazālī (1058-1111) ha chiarito nel *Kitāb adāb al-samā' wa l-wajd* (Libro dell'educazione alla musica e all'estasi), capitolo VIII del Libro IV dell'opera capitale *Ihyā' ulūm al-dīn* (Il ravvivamento delle scienze religiose)<sup>7</sup>:

L'atteggiamento di al-Ghazālī nei confronti del *samā'* appare invero estremamente articolato e rivela non solo il suo spessore filosofico ma anche la tempra del giurista che discetta, talora spaccando il capello, sulla liceità delle attività musicali nelle più varie circostanze [...] Ecco, Al-Ghazālī significativamente [...] dichiara la sua intenzione di voler dimostrare la piena liceità della musica e del canto in base alla tradizione e – qui parla il giurista – all'“argomentazione analogica”. (Saccone, 2015: 134)

È un dato di fatto che il *Naqqāli* abbia assorbito, come dimensione narrativa epica e ieratica in versi, quella vocazione al recupero, nella misura della liceità religiosa (suffragata, così come avviene nella narrazione orale del Maghreb<sup>8</sup>, dal ricorso a formule coraniche o di benedizione del Profeta Muḥammad), di un empito poetico e musicale mai estinto.

Il formulario ricorsivo tipico di ogni narrazione orale qui si arricchisce di una musicalità lirica dotata di timbrature sonore contrassegnate dal ritmo incalzante

<sup>7</sup> al-Ghazālī, 1999.

<sup>8</sup> «The recitation itself is preceded and followed by sacred formulas, truly rituals of entry and departure» (Amine, 2012: 19).



del respiro che trascina l'ordito, soprattutto nelle scene di battaglia, verso quello che sembra, a tutti gli effetti, un fenomeno di trance.

## LO STILE E L'INTRECCIO

Se è vero che la narrazione del *Naqqāli* costituisce, come altri esempi analoghi dell'area mediterranea e maghrebina<sup>9</sup>, il retaggio estremo di un rito, la modalità di esecuzione, la funzione del *Naqqal* e il principio di condivisione che governa l'attenzione dell'uditorio fanno pensare, in tutto e per tutto, a una *performance rituale*.

Il narratore (*morshid*) assume una funzione di guida, la cui *auctoritas* è sancita dal bastone di legno (nel *Cunto* siciliano, sostituito dalla spada) tenuto in mano per tutta la durata del racconto. Si pensi, in tal senso, che durante la predicazione del venerdì, il “*khatib*” ovvero l'imam che pronuncia il discorso (*khutba*) maneggia un bastone o una spada di legno, dal carattere simbolico dichiaratamente ostentato. La spada di legno risale d'altronde, nel simbolismo tradizionale, a un passato ancestrale, giacché in India è uno degli oggetti che figuravano nel sacrificio vedico (vedi Coomaraswami 1938). Essa simboleggia il potere della parola, cosa che molte tradizioni non mancano di attribuirle anche in ambito vetero e neo-testamentario.

È importante d'altronde notare che la maggior parte delle armi simboliche, e in particolare la spada e la lancia, sono assai frequentemente anche simboli dell'Asse del Mondo. Il simbolismo “assiale” ci riconduce all'idea del ristabilimento dell'armonia, così come Guénon lo ha certificato: «L'asse è il luogo dove tutte le opposizioni si conciliano e svaniscono, o, in altri termini, il luogo dell'equilibrio perfetto. [...] Così, sotto questo profilo, che in realtà corrisponde al punto di vista più profondo, la spada non rappresenta soltanto lo strumento, come si potrebbe credere se ci si attendesse al suo senso più immediato, ma anche il fine stesso da raggiungere, in certo qual modo sintetizzando l'uno e l'altro nel suo significato totale» (Guénon, 1997: 168-169).

Lo spazio in cui il *Naqqāli* ha luogo riguarda spesso le sale da thè in cui il momento del ristoro scandito dalla cerimonia condivisa del caffè o del thè viene animato dalla presenza di una narrazione capace di catturare l'uditorio:

With the development of urban communities, squares, bazaars, inns, teahouses, religious theater houses and some other places were changed into permanent locations for narration and storytelling (Farideh, Mohd, Rahmat, 2014: 8).

---

<sup>9</sup> Si pensi al *Cunto* siciliano, descritto per la prima volta in forma esaustiva da Pitrè (1889) o all'*Halqa* maghrebina esaminata appunto da Khalid Amine (2012).



I contenuti del *Naqqāli* sono spesso raffigurati, così, come le varianti analoghe del racconto orale cui si faceva in precedenza riferimento, su cartelloni istoriati e colorati con tinte particolarmente accese (esattamente com'è riscontrabile in ambito siciliano), capaci di ricapitolare didascalicamente le fasi salienti dell'intreccio.







Il repertorio, come si è già ricordato, riguarda prevalentemente lo *Shāh-Nāmé* (Il Libro dei re) di Firdūsī. Il modo in cui il *Naqqal* riesce a intrecciare, attraverso la sua sapiente memoria, episodi salienti e momenti di passaggio, protagonisti eroici e figure di sfondo, fa della sua un'arte trasmessa da maestro ad allievo. L'andatura in versi e la tensione dei frequenti scontri cavallereschi di questo poema danno al *Naqqal* la misura della sua tipica narrazione abilmente scandita e salmodiata.



Proprio come nel caso dei cuntisti siciliani, il racconto in versi prende spesso una piega estremamente ritmata e musicalmente vibrante (in qualche caso più raro, scandita da strumenti a percussione, a fiato e a corda).

A guadagnarne è l'empito catartico della narrazione che trascina i partecipanti verso l'esperienza di una performance vieppiù trasformativa. È la voce che si fa azione secondo la definizione di Zumthor:

L'oralità non si riduce all'azione della voce. Espansione del corpo, la voce non la esaurisce. L'oralità abbraccia tutto ciò che, in noi, si rivolge all'altro: sia pure un gesto muto o uno sguardo [...] I movimenti del corpo diventano così parte di una poetica. Empiricamente, si può osservare [...] la sorprendente permanenza dell'associazione tra il gesto e l'enunciato: un modello gestuale fa parte della 'competenza' dell'interprete e si proietta nell'esecuzione. L'*actio* della retorica non aveva altro oggetto (Zumthor, 1984: 241).



Zumthor ribadisce l'unione strettissima tra poesia orale ed espressione rituale: «La poesia orale nacque da riti arcaici: ontologicamente, se non (chi può saperlo?) storicamente. Il rito la conteneva. Ma un giorno evase, e da allora...» (Ivi: 331).

L'idea di Schechner, che riprende la nozione turneriana di *liminale* e *liminoide*, è che il rito verifichi sempre (o quasi sempre) il passaggio trasformativo dalla liminalità. I partecipanti al rito attraversano una soglia che li rende «come se essi fossero ridimensionati o ridotti ad una tabula rasa per essere formati di nuovo e dotati di poteri ulteriori che li consentano di affrontare i nuovi traguardi della loro vita» (Turner, 1969: 95).

Il racconto, come hanno chiarito alcuni studi recenti, si è talora assunto il compito di suggestionare indelebilmente gli esseri umani, di incoraggiarne lo sviluppo ontogenetico e filogenetico (cfr. Gottschall, 2012). Da questo punto di vista, esso può essersi posto in una direzione non così distante da quella determinata dai cosiddetti riti di passaggio (Van Gennep, 2002).

Se è vero che Turner ha chiarito come le arti e l'*entertainment* non possano che limitarsi al liminoide, ovvero a quelle azioni di svago che nelle società moderne o postmoderne assolvono alle funzioni del rito, senza riuscire mai a sostituirlo del tutto, è vero pure che c'è stato un tempo in cui le civiltà tradizionali si sono date il racconto come una possibilità, per quanto dimidiata rispetto al rituale, di accesso alla Realtà.

In tal senso, il *Naqqāli* è un concerto che spesso conduce all'estasi, se è vero ciò che recita un trattato persiano del XV secolo sull'arte dei narratori, il *Festvat Name Soltani* di Kashefi:

Se ti domandassero qual è l'origine di quest'arte, rispondi che è la sapienza e che colui che sa ignora, allorché comincia la narrazione, come la condurrà. Se ti domandano come finisce una narrazione, rispondi: con la conquista dei cuori, se i cuori non l'accettano il narratore non potrà portare a buon fine il suo proposito (Mahdjoub, 1971: 167).

## **IL FUTURO DELLA TRADIZIONE**

Il *Naqqāli* è stato inserito nel 2011 dall'UNESCO nella lista del Patrimonio culturale dell'umanità. È dunque cosa ufficiale ormai che si tratti di un retaggio da proteggere con tutte le contraddizioni che i processi di patrimonializzazione finiscono sempre per trascinarsi appresso (a tal proposito, si veda Herzfeld, 1997). Cosa si può fare per evitare che esso finisca per rimanere invischiato nella futilità fatale del folklore per turisti di un Iran che, a corrente alternata (anche per effetto dell'ipocrita gioco occidentale dell'inclusione/esclusione), vuole riproporsi come luogo visitabile e accogliente?

Probabilmente la chiave sta in un ragionamento serio che declini questa forma specifica, fatte le debite differenze ma anche rilevati i proficui addentellati, nel



solco di una *fenomenologia condivisa* con altre analoghe, come si diceva in principio, nel Maghreb e in Sicilia.

È solo un caso che l'Islam, intervenendo persino come ombra minacciosa e complice del “nemico” (nel *Cunto* siciliano), abbia fatto da piattaforma immaginifica per un'arte concepita secondo una logica di rilocalizzazione stilistica accettabile per una tradizione religiosa criticamente orientata nei confronti della musica e della poesia? E, ancora, è solo una coincidenza che tutte queste forme di narrazione, a latitudini diverse, trovino una scaturigine nel momento in cui vengono a contatto con una civiltà come l'Islam?

Sono domande che non devono trovare una risposta immediata e che, probabilmente, non troveranno, se non con arduo esercizio e un po' di fortuna, una risposta filologicamente corretta. Tuttavia, in un tempo in cui siamo immersi in molte, troppe, di quelle storie (cfr. Rose, 2013) che sono memoria ‘muta’ di un rito inconsapevolmente perduto, la memoria sonora di performance narrative, intercettate un attimo prima della loro estinzione, deve perlomeno continuare ad abitare la nostra coscienza e agitare la «ricezione distratta» (Benjamin, 2000: 48) di uomini sospesi su un perenne presente.

## BIBLIOGRAFIA

- AMINE K. – CARLSON, M. 2012. *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, New York: Palgrave MacMillan.
- AYDENLOU, S. 2010. *Introduction to Naqqali in Iran. Persian language and literature* (Gawhar-I Guya), 3 (12), 35-64.
- BENJAMIN W. 2000, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino: Einaudi.
- COOMARASWAMY A. K. *Le Symbolisme de l'épée*, «Études Traditionnelles», gennaio 1938
- COOMARASWAMY, A. K. 2011. *La danza di Siva*. Milano: Adelphi.
- FALLAH, GH. 1385. *Rajaz-khani dar Shahnameh*, The Faculty of Literatures & Humanities, 14 (54-55), 107-130.
- FARIDEH, A. - MOHD, N. - RAHMAT, A. 2014. *Place of Teahouse in Performance of Traditional Plays on Iran*, 5th International Conference on Humanities, Geography and Economics Jan. 13-14, Penang (Malaysia)
- GAY, D. E. 2006. *The oral background of Persian epics: storytelling and poetry, and: sunset of empire: stories from the Shahnameh of Ferdowsi*, «American Folklore», 119 (472), 243-245.
- AL-GHAZALÌ. 1999. *Il concerto mistico e l'estasi*, a cura di A. Iacovella, Torino: Il leone verde.





- GHAEMI, F. 2010. *A judgment about mythical and historical interpretations of the legend of narrations from Shahnameh and a new interpretation by descriptive criticism*, «Literary research», 19, 145-166.
- GOTTSCHALL, J. 2012. *The Storytelling Animal: How Stories Make us Human*, Houghton Mufflin
- HERZFELD, M., 1997. *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*, New York-London: Routledge.
- MAHDJOUR, MOHAMED JAFAR. 1971. *Le conteur en Iran*, in «Objet et Mondes» n. 11.
- MALMIR, T. 2008. *On the technical structural of Shahnameh*. «Kavoshnameh», 9 (16), 199-224.
- OMIDSALAR, M. 1984. *Storytellers in Classical Persian Texts*. «American Folklore», 97 (384), 204-212.
- PAGE, M. E. 1979. *Professional storytelling in Iran: transmission and practice*. «Iranian Studies», 12 (3-4), 195-215.
- ROSE, F. 2013. *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di Internet*. Torino: Codice.
- SACCONE, C. 2015. *Trovare Dio con la musica: dal samâ' del Corano alla letteratura persiana sciita e d'ispirazione sufi*, in «Archivi di Studi Indo-Mediterranei» V, <http://www.archivindomed.altervista.org/index.html>
- SCHECHNER R. 2018. *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola: Cue Press.
- TURNER, V. 1969. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company
- VAN GENNEP, A. 2002. *I riti di passaggio*, Torino: Bollati Boringhieri
- ZOMORRODI, H., GHORBANI, KH. 2011. *Ferdowsi historiographical style in Shahnameh. Stylistic of Persian poem and prose* (Bahar-e-adab), 4 (12), 265-286.
- ZUMTHOR, P. 1984. *La presenza della voce*, Bologna: Il Mulino,
- WIESEL E., IN SEVERI, C. 2004. *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino: Einaudi.

#### **L'AUTORE**

Dario Tomasello è Professore Associato presso l'Università degli Studi di Messina, dove dirige anche il Centro Internazionale di Studi sulle Arti Performative.

E- mail: [tomasellod@unime.it](mailto:tomasellod@unime.it)