

Prosa ribelle. Corrispondenze stilistiche tra Šādeq Čubak e Mahsā Moḥeb'ali

Giacomo Longhi

Abstract

Fin dagli esordi, la narrativa persiana moderna è improntata all'estendere le possibilità espressive della lingua letteraria oltre i confini del persiano formale. Dopo Moḥammad 'Alī Jamālzāde e Šādeq Hedāyat, che introdussero l'uso di termini popolari e di una sintassi improntata al parlato, fu Šādeq Čubak a sperimentare per primo la possibilità di riprodurre in un romanzo l'ortografia del persiano colloquiale. Tale tecnica, tuttavia, rimase un *unicum* per diversi decenni fino a una ripresa avvenuta nel secondo decennio degli anni Duemila da parte di un piccolo gruppo di autori. Tra questi, Mahsā Moḥeb'ali si dimostra particolarmente affine allo stile di Čubak poiché condivide con lui non solo le tecniche linguistiche, ma anche la scelta di includere nelle sue opere delle tematiche generalmente rifiutate dalla morale comune unite a un registro talvolta esplicito e volgare.

Keywords: Persian novel, Colloquial Persian, Persian slang, Sadeq Chubak, Mahsa Mohebbali

La narrativa persiana moderna nacque all'insegna del rinnovamento linguistico. I suoi pionieri, come 'Alī Akbar Dehrodā e Moḥammad 'Alī Jamālzāde, non furono tanto innovatori nel creare un nuovo genere letterario, quello della novella, di cui si può riconoscere l'archetipo nelle *maqāmat* e *ḥekāyat* della tradizione letteraria persiana, quanto nell'avvicinare la lingua scritta al linguaggio parlato distaccandosi dal registro impostato e formale che aveva dominato fino ad allora (Tornesello 2016: 81). Jamālzāde, in particolare, nella sua introduzione alla raccolta di racconti *Yeki bud yeki nabud* (C'era una volta), che fu stampata a Berlino nel 1921 e segnò il nuovo corso della narrazione

letteraria in lingua persiana (*adabiyāt-e dāstāni*), sosteneva l'importanza di associare a ciascun personaggio il suo peculiare modo di esprimersi con tutto il suo carico di espressioni idiomatiche e modi di dire, senza falsarlo attraverso il filtro della lingua letteraria. Lo scopo era allargare la comunicazione al di fuori dei confini delle classi intellettuali e favorire una reciproca conoscenza tra i diversi gruppi sociali ed etnici dell'Iran (Bertotti 1989: 15). Tali innovazioni linguistiche erano espressione di un più ampio clima di cambiamento culturale e politico portatore di istanze democratiche che segnò l'Iran tra la caduta della dinastia Qajar e l'avvento della dinastia Pahlavi, un periodo cerniera che ebbe il suo fulcro nella rivoluzione costituzionale. A questo proposito, Christophe Balay (2017: 167) sottolinea: "De fait, Djamalzadeh institue un usage déjà annoncé par la littérature de l'époque constitutionnelle: l'introduction dans le persan littéraire du parler quotidien. Il le fait encore essentiellement au niveau lexical. Ses successeurs le feront aussi au niveau syntaxique, contribuant par là à une vraie révolution du langage écrit". Capofila di questi successori fu Šādeq Hedāyat, che cominciò la sua breve ma intensa carriera letteraria solo tre anni dopo la pubblicazione di *Yeki bud yeki nabud*. Nelle sue opere Hedāyat si distaccò definitivamente dal genere aneddotico per esplorare una vasta varietà di forme e stili mutuati dalle tradizioni letterarie più disparate, mescolarli e creare una nuova estetica del racconto persiano. Soprattutto nella forma del monologo interiore, che caratterizza per esempio *Buf-e kur* (La civetta cieca) (Hedayat 2020), egli proseguì in quel lavoro di avvicinamento della lingua scritta al linguaggio parlato, adattando la sintassi al libero corso dei pensieri del narratore protagonista. "While Jamālzāde's works overflow with expressions, proverbs, and witticisms drawn from colloquial language, in Hedāyat's writing the style of language allotted to each character reflects his or her characteristics in an unforced way" (Utas 2021: 507).

Si può dire che con la nascita della narrativa persiana moderna il fenomeno della diglossia del persiano, ossia "la compresenza di due varietà" - formale e colloquiale - "relativamente stabili e separate tra loro [...] utilizzate su uno stesso territorio in distribuzione complementare" (Alfieri e Barbati 2010: 23), comincia a essere rappresentato nei testi letterari con sistematicità crescente. Da Hedāyat in poi nelle opere di narrativa diventa prassi comune quello che Éva Jeremías (1984: 275) definisce "a strange dualism [...]: it is only the language of dialogues that reproduces the colloquial style, the narrative parts represent the formal variety". In questo caso con "colloquial style" Jeremías non intende semplicemente uno specifico uso del lessico o una diversa modulazione della sintassi, ma più precisamente una riproduzione ortografica della fonologia del persiano colloquiale che diverge nettamente dalla varietà formale. Tale riproduzione ortografica è stata negli ultimi anni oggetto di studi approfonditi che concordano nel riferirsi a essa con il termine *šekaste-nevisi* o *xat̤t̤-e šekaste* (scrittura spezzata), in contrapposizione alla *sālem-nevisi* o *xat̤t̤-e sālem* (scrittura sana) che indica invece l'ortografia tradizionale basata sulla varietà formale (Ṭabibzāde 2019: 5).

Fino a oggi il "dualismo" menzionato da Jeremías si è confermato come la strategia linguistica maggiormente adottata nei romanzi e racconti persiani. Assai frequenti sono anche testi narrativi in cui i dialoghi vengono redatti mantenendo l'ortografia formale, sebbene i lettori tenderanno a leggerli utilizzando la fonologia del parlato (Ṭabibzāde 2019: 4). Tuttavia, dopo Hedāyat, non sono mancate sperimentazioni letterarie in cui la lingua colloquiale resa in *šekaste-nevisi* viene elevata a principale veicolo della narrazione. Tra gli autori che esplorarono per primi e più a fondo questa possibilità stilistica vi fu Šādeq Čubak,¹ che di Šādeq Hedāyat fu amico e allievo. "It was left to men like the late Sādeq Hedāyat and his disciple Sādeq Čubak to take a second and much more controversial step and to make the creatures of their imagination employ, as nearly as possibly, the actual pronunciation and grammar of the spoken language" (Boyle 1952: 451). Ne sono un iniziale esempio i racconti contenuti nelle raccolte *Xeyme-ye šab-bāzi* (Teatro di marionette, 1945) e *Antar-i ke luṭi-aš morde bud* (La scimmietta a cui era morto il padrone, 1949), ma nel 1966 Čubak (2021) si spinse oltre dando alle stampe, a Tehran, *Sang-e šabur* (Pietra paziente), il primo romanzo persiano quasi interamente redatto utilizzando l'ortografia "spezzata" della lingua colloquiale. *Sang-e šabur* è un romanzo dalla struttura polifonica. La sparizione di Gowhar, una giovane ragazza che nella Shiraz degli anni Trenta del Novecento è costretta a mantenersi con i matrimoni temporanei (*šige*), viene raccontata attraverso le voci di cinque personaggi diversi che si alternano da un capitolo all'altro. Sono gli inquilini che con lei condividevano un fatiscante caseggiato del centro città: Aḥmad Āqā, giovane maestro di scuola elementare e aspirante scrittore; Belqis, una popolana frustrata da un matrimonio infelice; Jahānsoltān, un'anziana domestica ora inferma sul letto di morte; Kākolzari, il figlio di cinque anni di Gowhar. A queste voci se ne aggiunge una esterna alla casa, quella di Seyf ol-Qalam, un indiano fanatico e misantropo. Il titolo stesso può essere letto come un riferimento implicito alla struttura e alla forma del romanzo, che si presenta come un collage di soliloqui e monologhi interiori (Ghanoonparvar 2005: 78, 82). La "pietra paziente" è, infatti, la roccia magica di un racconto del folklore persiano che fu tra l'altro raccolto e trascritto da Šādeq Hedāyat. Tale pietra ha il potere di assorbire tutte le sofferenze e i dolori di chi le parla e con lei si confida fino a esplodere ed è a lei, interlocutore astratto e sconosciuto, che idealmente si rivolgono i narratori del romanzo riversandole addosso tutti i loro pensieri, i loro desideri, dolori e frustrazioni, esprimendosi in piena libertà, senza mediazione (Markuš 2001: 248). Čubak pertanto ricrea con estremo realismo la voce di ciascuno di loro attribuendogli il suo particolare idioletto in base all'età, allo stato sociale e al grado di istruzione e per farlo non si avvale solo di una vastissima gamma di registri, dall'osceno all'aulico, ma per dare la massima veridicità ai discorsi pronunciati interiormente dai suoi narratori nel fluire di un dialogo interiore, li redige ricorrendo a un espediente tecnico fino ad allora mai sperimentato nel romanzo persiano, ovvero un radicale adattamento dell'ortografia alla fonetica della lingua colloquiale. "Chubak's second contribution to the art of Persian fiction is the recording and transcription of colloquial Persian as it is actually spoken" (Ghanoonparvar 2005: 119).

Possiamo dare un esempio di questo tratto peculiare dello stile utilizzato da Čubak in *Sang-e šabur* analizzando dal punto di vista ortografico l'incipit del romanzo, affidato alla voce di Aḥmad Āqā:

حالا ديگه عوض همه چی زلزله مياد. نه شب خواب داريم نه روز آروم. همش ترس و دلهره. هي زلزله، هي زلزله. خودمون زندگي آروم و پي سر خري داشتيم كه اين زلزله‌هاي پدرسگم قوز بالا قوز شده و از صب تا شوم مرگ سپاه جلومون ورجه ورجه مي‌كنه. در و ديوار و سقف و درخت و آب خوض ميخواد از زمين ريشه كن بشه. اما وختي زمين لرزه مياد آب خوض تماشائيه. (9: 1966 Čubak)

"E adesso ci mancava il terremoto. La notte non chiudiamo occhio e di giorno non c'è pace, solo paura e angoscia. La terra non fa altro che tremare. Come se le nostre vite non avessero già abbastanza grane, ci si mettono queste dannate scosse a rincarare la dose. La nera morte saltella davanti a noi da mane a sera. Ancora un po' e le mura, il tetto, l'albero e pure l'acqua della vasca verranno sradicati. C'è da dire che quando la terra trema, l'acqua della vasca è uno spettacolo" (Chubak 2021: 19).

Fin dalle prime righe del romanzo si evince che per riprodurre la fonologia della lingua colloquiale Čubak ricorre a diversi espedienti ortografici, quali:

1) sostituzione del gruppo رَ (-ar) finale con ه (e):

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
ديگه (dige)	ديگر (digar)

2) elisione della consonante ح (h) in fine di parola dopo la consonante ب (b):

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
صب (šob)	صبح (šobḥ)

3) caduta della consonante ه (h) se intervocalica nel verbo *xāstan* (volere); sostituzione della consonante ب (b) in و (v) in concomitanza con il passaggio da posizione finale a mediana:

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
ميخواه (miḫāhad)	ميخواهد (miḫāhad)
شوم (šavam)	شب هم (šab ham)

4) sostituzione della vocale ī (ā) con و (u) se seguita dalle consonanti م (m) e ن (n):

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
آروم (ārum)	آرام (ārām)
خودمون (xodemun)	خودمان (xodemān)
جلومون (jelowmun)	جلويمان (jelowyemān)

5) sostituzione della terza persona singolare al presente del verbo essere, است (*ast*) con ه (*e*):

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
تماشائیه (<i>tamāšā'īye</i>)	تماشائی است (<i>tamāšā'i ast</i>)

6) contrazione del gruppo vocalico آئی (*āya*) in ī (*ā*) nel verbo *āmadan* (venire):

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
میاد (<i>miḫāhad</i>)	میاید (<i>miāyad</i>)

7) trasformazione del tema verbale presente del verbo *šodan* (diventare) da شو (*šav*) in ش (*š*) e sostituzione di د (*ad*) con ه (*e*) nei verbi alla terza persona singolare del presente:

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
بشه (<i>beše</i>)	بشود (<i>bešavad</i>)

8) sostituzione della consonante ق (*q*) con خ (*x*) se seguita da ت (*t*):

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
وختی (<i>vaxt-i</i>)	وقتی (<i>vaqt-i</i>)

Quando *Sang-e šabur* fu pubblicato, il ricorso a un'ortografia tanto eterodossa per la maggior parte delle pagine di un libro (secondo una mia stima circa il 64 per cento) rappresentava una novità assoluta nella letteratura persiana e rimase, di fatto, un *unicum* per molti anni. Una *trascrizione* così fedele e non normalizzata dell'oralità dei personaggi metteva a dura prova l'attenzione e la comprensione dei lettori: il romanzo ebbe uno scarso successo di pubblico e fu oggetto di numerose critiche che prendevano di mira la sua scarsa fruibilità. Di fatto, forse a causa di questo clima di generale sfavore, gli scrittori delle generazioni successive a Čubak non seguirono le sue orme ma intrapresero vie più prudenti per rendere la lingua colloquiale al fine di non alienarsi i lettori (Ghanoonparvar 2005: 121). Lo stesso Čubak dopo *Sang-e šabur* non compose più altre opere di narrativa e l'uso della *šekaste-nevisi* come ortografia prevalente della scrittura romanzesca non fu più replicato per decenni. Nelle opere degli autori attivi tra gli anni Settanta e Duemila la *šekaste-nevisi* non scompare, ma viene eventualmente confinata alla resa dei dialoghi secondo il "dualismo" citato da Jeremías, anche se nella maggior parte dei casi viene preferito un uso uniforme della *sālem-nevisi*, perfino in romanzi che hanno adottato e approfondito le tecniche del flusso di coscienza come *Šāzdah Eḫtejāb* (Il principe Eḫtejāb, 1969) di Hušang Golširi e *Samfuni-ye mordegān* (Sinfonia dei morti, 1989)² di 'Abbās Ma'rufi (Longhi 2023: 371).

Il romanzo in *šekaste-nevisi* si eclissa dal panorama letterario persiano dopo questa prima apparizione fugace e repentina fino al secondo decennio degli anni Duemila.

Nel 2014 appaiono per la collana di esordienti *Ketābhā-ye qafase-ye ābi* (I libri dello scaffale azzurro) di Našr-e Češme, uno dei maggiori editori iraniani di narrativa, due romanzi scritti interamente in *šekaste-nevisi*: *Quč* (L'ariete) di Mehdi Asadzāde³ e *Qabl az mordan češmhāt ro bebānd* (Chiudi gli occhi prima di morire) di Pežmān Teymurtāš. Il fenomeno non viene rilevato dalla critica,⁴ tuttavia è significativo poiché a seguire anche altri autori (Mahsā Moḥeb'ali, Siyāmak Golširi, Mehdi Afšārnīk, Amin Ḥosseiniyun) contribuiscono alla ripresa di questo stile.

Tra gli autori citati, Mahsā Moḥeb'ali spicca per il suo ruolo chiave. Nata nel 1972 a Tehran, comincia a scrivere giovanissima quando, tra il 1987 e il 1995, frequenta i corsi di scrittura creativa tenuti privatamente da Režā Barāheni, all'epoca estromesso dall'insegnamento pubblico. Barāheni, tra i più prominenti poeti, scrittori e critici letterari iraniani del Novecento, era stato uno dei pochi a riconoscere la rilevanza letteraria di *Sang-e šābur*, che nel suo fondamentale saggio *Qešše-nevisi* (La scrittura narrativa, pubblicato per la prima volta nel 1968) celebra soprattutto per la resa realistica della lingua dei personaggi-narratori e per l'utilizzo pionieristico, sebbene non perfetto, delle tecniche del flusso di coscienza nel romanzo persiano (Barāheni 2014: 636, 653). Tali tecniche furono anche oggetto di approfondimento dei corsi frequentati da Mahsā Moḥeb'ali, dove Barāheni leggeva e analizzava insieme ai suoi studenti le opere di Šādeq Čubak confrontandole con quelle di James Joyce, in particolare l'*Ulisse* e *Finnegans Wake*⁵. Il risultato di questi corsi di scrittura creativa fu la pubblicazione del libro d'esordio di Moḥeb'ali, *Šedā* (La voce, 1998), una raccolta di racconti la maggior parte dei quali (tre su cinque) scritti in *šekaste-nevisi*. Brani redatti con l'ortografia del persiano colloquiale si trovano anche nel romanzo *Nefrin-e xākestari* (Il sortilegio grigio, 2002), mentre nelle opere successive, la raccolta di racconti *Āšeqiyyat dar pāvāraqi* (L'amore a piè di pagina, 2004) e il romanzo *Negarān nabāš* (Non ti preoccupare, 2009), che valsero a Mahsā Moḥeb'ali due premi Golširi e un grande successo di pubblico⁶, si riscontra un ritorno completo alla *sālem-nevisi*, anche se il lessico e le espressioni idiomatiche utilizzate attingono abbondantemente dal gergo giovanile di Tehran. In concomitanza con il suo affermarsi sulla scena letteraria iraniana, nell'autunno 2007 Mahsā Moḥeb'ali tiene un corso di scrittura creativa presso la libreria Šahr-e ketāb (Città del libro) della centralissima via Zartošt a Tehran, dove tra i partecipanti figurano Mehdi Asadzāde e Pežmān Teymurtāš.⁷ Si può dire che Režā Barāheni non contribuì solo a riconoscere l'importanza dell'opera di Šādeq Čubak all'interno della critica persiana, ma favorì anche una ricaduta pratica della sua eredità letteraria influenzando più di una generazione di scrittori, da Mahsā Moḥeb'ali, nata negli anni Settanta, fino agli allievi di quest'ultima nati nella seconda metà degli anni Ottanta che, cinquant'anni dopo Čubak, ripresero a pubblicare romanzi redatti in *šekaste-nevisi*. Tali romanzi, tuttavia, sebbene siano affini a *Sang-e šābur* nella resa ortografica della lingua colloquiale e nella espressione linguistica degli strati sociali più marginali della società, sul piano del lessico, per quanto ricorrano all'utilizzo di numerose espressioni idiomatiche e popolari,

evitano l'utilizzo di termini volgari così come evitano di affrontare esplicitamente tematiche legate alla sessualità, centrali invece nell'opera di Čubak. Una delle ragioni risiede senz'altro nel fatto che sia *Quč*⁸ sia *Qabl az mordan češmhāt ro beband*⁹ sono opere pensate e scritte in un contesto dove per pubblicare è necessario ottenere un nulla osta governativo della Repubblica islamica, basato su criteri talvolta nettamente differenti da quelli in vigore durante l'epoca Pahlavi, in cui fu pubblicato *Sang-e šabur*. Di altro tenore è, invece, il primo romanzo in *šekaste-nevisi* di Mahsā Moḥeb'ali, pubblicato fuor di censura e incentrato su una protagonista femminile.

Nel 2016 Mahsā Moḥeb'ali dà alle stampe *Vāy xāhim sād* (Terremo duro)¹⁰ per i tipi di Zaryāb, con sede a Kabul, gli stessi per cui sono usciti la versione persiana di *Lolita* di Vladimir Nabokov e altri libri vietati nella Repubblica islamica d'Iran. Fino al 2021 i libri in Afghanistan non hanno bisogno di un permesso per essere pubblicati, il paese condivide con l'Iran la lingua e la tradizione letteraria e dunque far risultare il romanzo pubblicato per una casa editrice di Kabul può essere un escamotage per aggirare la censura. Il romanzo ruota attorno a una donna di trentatré anni, Elhām, che lavora come segretaria per un ricco imprenditore edile della Tehran dei giorni nostri. Tratto peculiare del romanzo è la narrazione in seconda persona singolare affidata alla protagonista, che oscilla tra due piani temporali: da una parte l'accento viene posto sul presente e su come una donna giovane e avvenente viene trattata – e sfruttata – sul posto di lavoro; dall'altra viene portato alla luce il passato di Elhām, cresciuta in una famiglia impegnata politicamente nelle fila della sinistra iraniana durante la rivoluzione del 1979. Riguardo all'utilizzo della seconda persona singolare, l'autrice giustifica così la sua scelta: "[l]a protagonista è una 'donna oggetto', un personaggio molto diffuso in Iran. Spesso le donne danno enorme importanza all'aspetto esteriore, trucco, chirurgia estetica, acconciature. Una società maschilista si aspetta da loro che siano carine e compiacenti, e la mia protagonista è così, un oggetto sessuale. Ho scritto in seconda persona: tu fai, tu vai, perché neppure lei si vede come un individuo autonomo, è abituata a prendere ordini. È in balia delle cose, passiva".¹¹

Anche *Sang-e šabur* ruota attorno al tema di una donna-oggetto, Gowhar, che viene ritratta tuttavia attraverso punti di vista tutti esterni, in particolare quello di Aḥmad Āqā, che la desidera. "The (male) characters in the novel obsess over Gowhar's sexuality; they view her only as a sex object and thus refuse to see her as an autonomous subject" (Yaghoobi 2020: 176). Moḥeb'ali, al contrario, porta al centro del suo romanzo un personaggio tradizionalmente ritratto come passivo per raccontarlo da un punto di vista interno. "Il romanzo adotta il punto di vista della protagonista, Elham. È una giovane donna che si trova ad accettare sempre di meno le formalità e le ipocrisie della società, e le sfida. Un personaggio che rompe continuamente le regole del vivere quotidiano e non può esprimersi con una lingua ingessata. La lingua di Elham è arrabbiata, sarcastica, esprime un conflitto interiore" dichiara l'autrice.¹²

La ribellione alle regole e alle formalità (sociali e linguistiche) è esplicitata fin dal

titolo del primo capitolo del romanzo, *Emšab če gohi mixāi boxori?* (E stasera che cazzo combini?), che ricorre all'espressione volgare *goh xordan*, letteralmente "mangiare merda" e traducibile con l'espressione italiana "fare una cazzata". A tale registro linguistico si accompagna l'uso dell'ortografia del parlato secondo le tecniche già sperimentate da Čubak, come dimostra l'incipit del romanzo:

یه ساتتافه دوبله پارک کرده پشت پڑوی تو و به پڑوی دیگه. از فیضی هم خبری نیست. تیکه می‌دی به کون پڑوت. فیضی کجا غیبش زده؟ فقط صبح‌ها سروکله‌ش پیدا می‌شه و سرپماه. لابد خیابون بالایی و پایینی رو هم کنترات گرفته. چند نفر گذاشته سرکار و بعدازظهرها می‌ره شیتیلش رو بگیره.
(Moḥeb'ali 2016: 5)

"C'è una Santa Fe parcheggiata in doppia fila davanti alla tua Peugeot e a quella di qualcun altro. Nessuna traccia di Feyzi. Ti appoggi al culo della Peugeot. Dove si sarà cacciato? Quello si fa vivo solo a fine mese, o di primo mattino. Come minimo gestisce anche la strada sopra e quella sotto: ci piazza un paio di tizi a far la guardia e la sera torna a intascarsi la giornata" (Mohebal 2020: 7).

Anche in questo caso, in modo analogo a *Sang-e šabur*, si utilizzano diversi espedienti ortografici per riprodurre la lingua colloquiale:

1) caduta della consonante ک (k) finale nell'aggettivo numerale *yek* (uno):

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
یه (ye)	یک (yek)

145

2) sostituzione del gruppo ر (-ar) finale con ه (e):

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
دیگه (dige)	دیگر (digar)

3) caduta della consonante ه (h) se intervocalica trasformazione del tema verbale presente del verbo *dādan* (dare) da ده (dah) in د (d):

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
می‌دی (midī)	می‌دهی (midahi)

4) sostituzione di ا (ad) con ه (e) nei verbi alla terza persona singolare del presente; trasformazione del tema verbale presente del verbo *šodan* (diventare) da شو (šav) in ش (š) e trasformazione del tema verbale presente del verbo رفتن (*raftan*) da رو (rav) a ر (r):

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
بگیره (begire)	بگیرد (begirad)
پیدا می‌شه (peydā miše)	پیدا می‌شود (peydā mišavad)
می‌ره (mire)	می‌رود (miravad)

5) sostituzione della vocale ī (ā) con و (u) se seguita dalle consonanti م (m) e ن (n):

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
خیابون (<i>xiyābun</i>)	خیابان (<i>xiyābān</i>)

6) trasformazione del suffisso را (*rā*) in رو (*ro*) se preceduto da una parola che termina con vocale:

<i>šekaste-nevisi</i>	<i>sālem-nevisi</i>
پایینی رو (<i>pāiyini ro</i>)	پایینی را (<i>pāiyini rā</i>)

Il ricorso al turpiloquio e i riferimenti espliciti alla sessualità sono tratti peculiari sia di *Sang-e šabur* sia di *Vāy xāhim sād*. In *Sang-e šabur* ciò è particolarmente evidente nei capitoli narrati da Belqis, che prova attrazione per Aḥmad Āqā e al tempo stesso sfoga la sua frustrazione contro Gowhar, che reputa responsabile di sottrarle le attenzioni dell'uomo da lei desiderato. Le pagine da lei narrate sono infarcite di insulti misogini ed espressioni oscene:

من می‌خوام بدونم که این جنده سربازی چطور شده که دیشب خونه نیومده. اینش دیگه تازگی داره. [...] حالا دیگه خوب راش یاد گرفته، شیم بیرون می‌خواهه. کارش از صیغه رویمر گذشته، حالاها دیگه صاف و راش زیر پای هر کی رسید، حلال و حروم می‌خواهه. واسش فرق نمی‌کنه. معلومه، این از روز اولش هم جنده بود
(25-24 :1966 Čubak)

146

"Vorrei proprio sapere come mai 'sta baldracca da caserma non è tornata a casa ieri sera. Questa è nuova. [...] Mo che ha imparato come si fa, passa fuori la notte. Non si prende manco più la briga di fare un matrimonio provvisorio. Lecito o no, si lascia montare dal primo che capita senza tanti problemi. Per lei fa lo stesso. Che era una zoccola già lo si sapeva." (Chubak 2021: 28)

Diversamente, in *Vāy xāhim sād* la volgarità è il mezzo con cui la protagonista sfoga la sua rabbia contro la società, è priva di misoginia ed è quasi sempre indirizzata al genere maschile. Il romanzo, per esempio, esordisce con un litigio per il parcheggio nel traffico di Tehran. Se la protagonista si riferisce all'uomo con cui litiga con epiteti volgari e dispregiativi, riporta solo implicitamente gli insulti contro le donne che costui le rivolge:

حتما شاگرداشون رو فرستاده‌ن سراغ یارو که داره تو پستوی یکی از مغازه‌ها، یه گُهی می‌خوره. گلگیرش محکمتر کوبیده می‌شه ته کفشت. [...] [دزدگیر قطع می‌شه. کثافت از همون جایی که هست قطعش می‌کنه.
(Moḥeb'ali 2016: 5)

"Avranno già sguinzagliato il personale dietro al tizio della Santa Fe, che di sicuro sarà imboscato a sbrigare i suoi porci comodi nel retro di qualche bottega. [...]. L'antifurto tace. Lo disattiva senza uscire allo scoperto, lo stronzo" (Mohebal 2020: 7).

حالا می‌شینی پشت فرمون پژو و می‌زنی تو دنده که یهو به مرتبکه‌ی موقشنگ عین وزغ می‌چسبه به کاپوت و به خواهر و مادرت فحش می‌ده. خواهر که نداری. مادرت هم که دیگه از این حرف‌هاش گذشته. نیش گاز می‌دی. موقشنگ مشت می‌کوبه به کاپوت. می‌تونی گاز ببندی به ناف پژو و یهو بیچی تو جردن تا موقشنگ، مثل یه تیکه گُه پخش زمین شه.
(Moheb'ali 2016: 6)

"Torni alla Peugeot. Hai appena ingranato la marcia quando spunta un energumeno con i capelli a cespuglio; si aggrappa al cofano come un rospo e parte a insultare tua madre e tua sorella. Sorelle non ne hai. Quanto a tua madre, non ha più l'età per certe cose. Acceleri. Il capellone sferra un pugno sul cofano. Potresti pigiare più forte e imboccare viale Jordan, così da spalmarlo sull'asfalto come un mucchio di merda"
(Mohebali 2020: 8).

In entrambi romanzi il sesso è trattato esplicitamente come poche altre opere della letteratura persiana moderna e contemporanea, con risultati tuttavia assai divergenti. In *Sang-e šabur* Belqis racconta la perdita della verginità con Ahmad Āqā in termini di grande appagamento: "Lui non diceva niente, ma ansimava e il suo respiro mi bruciava il collo. Allora ha fatto scendere la mano, mi ha accarezzato la pancia e poi mi ha afferrata tra le gambe. Mi si è seccata la bocca, mi sentivo mancare. Poi mi ha preso per mano e svelto mi ha portata sul letto che stava in fondo alla stanza. Mi si è chiuso lo stomaco. Non ci credevo. Lo desideravo da troppo. Volevo dirgli 'Dio mio, per te morirei'. Ma avevo i denti così stretti che dalla gola non mi usciva un suono. In faccia tremava, come se gli faceva male da qualche parte. Una volta che sono salita sul letto, l'ho visto negli occhi. Lo volevo. L'ho guardato in faccia. Mi si era ingarbugliata la lingua. Le tette mi facevano malissimo, ma speravo di soffrire di più. Mi si era chiuso lo stomaco. Quando ha fatto per alzarmi, sono diventata un macigno, non riuscivo a spostarmi. Mi è salito sopra. Mi sentivo mancare. Non gli vedevo più la faccia, girava tutto. Ma lui non pesava così tanto. Volevo farmi schiacciare ancora di più. Volevo che ci crollava addosso il soffitto. [...] Allora di colpo mi sono sentita bruciare dentro e sciogliermi come olio bollente. Le lacrime mi scendevano dall'angolo degli occhi fino alle orecchie. Mi si sono torte le budella, non avevo più il controllo su di me. Era come volere esplodere dentro. Come se qualcuno mi strappava fuori le budella. Mi bruciava tutto. Volevo morire sotto di lui. Mi sembrava di dire mi fai morire, Dio mio, darei la vita per te, ma non riuscivo a sentirmi. Poi all'improvviso ha fatto una smorfia, come uno che sta per piangere. Ero un bagno di sudore, come se mi avevano buttata nella vasca in cortile. Ma proprio allora mi sono accorta che non ci vedevo più. C'era del sangue sul materasso. Ahmad Aqa si era preso la mia verginità. Gli ho detto: - Sono la tua schiava, farei di tutto per te" (Chubak 2021: 169-70). "Mioddio, cosa non farei per Ahmad Aqa. È stato bellissimo" (Chubak 2021: 172).

Al contrario, Elhām ironizza sull'insicurezza degli uomini nei momenti di intimità e sul loro egoismo, mentre riflette su come lei preferisce raggiungere il piacere: "Il bagnoschiuma cola sulla spugna. Ti scivola addosso. Sul collo, sui seni, lungo le braccia,

fino alla punta delle dita. Sulla pancia e sul sedere e... Questa è la parte che preferisci. Puoi capirli benissimo, quando ti afferrano la vita e si avventurano giù per... Proprio quella curva che c'è in tutti i nudi disegnati da Hamed. È l'asse su cui ruota il tuo corpo. Quando la loro mano ci scivola sopra, soffocano un rantolo e chiudono gli occhi. Succede a tutti, nessuno escluso. Però non tutti sono ugualmente interessati alla tua reazione. Ad alcuni piace giusto tenerti tra le braccia, come una bella statuina. Immobile e muta. Ad altri piace far salire un piccolo gemito dalla tua gola. Come quelle bambole che se le schiacciavi sulla schiena dicevano 'Mamma'. Quando riescono a cavarti quell'"ah" sospirato, sorridono, finalmente certi di aver imboccato la strada giusta. Ci tengono a ricambiare il piacere. E perché no? Dà pure loro ciò che vogliono, sii generosa. Anzi, no. Un po' vanno tenuti sulle spine. Più fanno fatica a ottenere qualcosa, più se la godono. Fosse anche un gemito che ti sfugge involontario. A te, in realtà, piacerebbe fare casino senza ritegno. Così com'era con Hamed, o con Shahriar... Non c'è niente come l'eco della tua voce nell'orecchio per farti raggiungere l'orgasmo. Se invece sei costretta a far piano, all'orgasmo preferisci proprio non pensarci. Sai già che i tuoi muscoli resteranno così: rigidi e tesi. A occhi aperti l'orgasmo non lo raggiungi mai. Prima devi spegnere tutte le immagini, lasciare acceso soltanto il sonoro... Devi permettere alla voce di rimbombarti nella testa, devi sentirla scontrarsi sulla calotta cranica e prendere mille direzioni, perdendosi nei meandri della tua mente... Anche se con quelli devi stare attenta" (Mohebalì 2020: 112-113).

148

Nonostante le numerose e significative divergenze di contenuto, *Sang-e šabur* e *Vāy xāhim sād* sono uniti da importanti punti di contatto: la rappresentazione di personaggi e situazioni marginali è veicolata da una lingua non convenzionale, che si avvale se necessario di un lessico volgare ed esplicito, resa in *šekaste-nevisi*. Nel sesto capitolo di *Sang-e šabur* Aḥmad Āqā motiva questa scelta stilistica come una necessaria corrispondenza tra lingua e contenuti: "[h]ai idea di quali rifiuti linguistici sono costretto a mettere nero su bianco per raccontare la vita ributtante e infetta di queste persone? Come dovrei giustificarlo ai lettori? Mica si può riempire la pagina di escrementi, pustole sanguinolente e scurrilità d'ogni tipo. Roba nauseabonda, che dà il voltastomaco. Che bisogno c'è? *Non vedi come vivono Gowhar e Jahansoltan, con cosa si scontrano di continuo? Alloggiano forse in Paradiso? Si rigirano tra i piumini? Vorresti farle parlare come Sa' di? La loro vita è quella che vedi, il loro modo di esprimersi quello che senti da mane a sera. Ti aspetti che Jahansoltan si metta a disquisire della filosofia di Molla Sadra? Ti sei dimenticato che esiste una cosa chiamata realtà. Se chiudi gli occhi e ignori la verità, poi non pretendere di diventare uno scrittore*" (Chubak 2021: 60).¹³

Egli si scaglia contro gli scrittori che mistificano la realtà tramite allusioni e eufemismi anziché mostrarla per quella che è, in tutta la sua brutalità, ma al contempo è consapevole del potere provocatore di un tipo di linguaggio non in linea con i principi morali del senso comune: "[s]e dovessi deviare dalla via maestra della decenza, Dio ce ne scampi, potresti allegare al libro un kit tascabile di redenzione spirituale ad uso del tuo

stimato lettore. Un aggeggio dentro cui, una volta finito di leggere, possa vomitare i suoi encomiabili principi e poi, a catarsi avvenuta, se li possa risorbire belli intatti" (Chubak 2021: 61).¹⁴

In queste pagine Aḥmad Āqā si lancia in una parodia del bello stile raccontando le avventure erotiche di due persone altolocate attraverso termini ricercati, astratti e baroccheggianti, al termine della quale il suo subconscio (in corsivo nel testo) gli risponde: "*Ma va' al diavolo! Quindi Gowhar, Jahansoltan, Kakolzari e Belqis non esistono? Un colpo di bacchetta magica e sono già spariti, invisibili? Secondo te se sono anni che Jahansoltan è costretta su un letto di piscio, merda e vermi brulicanti, tu devi scrivere che riposa su un giaciglio di rose circondata da angeli celesti? Chisseneffrega se al lettore gli si rivolta lo stomaco. Che butti via il libro. Queste persone esistono, respirano e la loro vita è quella che è. Fai parte di loro anche tu e hai il dovere di mostrarle per quello che sono, farle esprimere con le loro parole e adottare il loro stesso metro di giudizio.*" (Chubak 2021: 65)¹⁵

In *Sang-e ṣābur* Čubak indica la via per una letteratura che scavi visceralmente nella realtà senza assecondare il gusto di nessuno, né temere di infrangere i tabù. Per Čubak infrangere il tabù della bruttezza diventa una chiave di affermazione inclusiva, in contrapposizione alla bellezza che serve per negare tutto ciò che le è estraneo. Nello stile fiorito, parodiato da Aḥmad Āqā, non c'è posto per prostitute, orfani, straccioni e assassini, quali sono i personaggi del romanzo. Costoro vengono rimossi dall'artificiosità del bello, quasi cancellati agli occhi dei lettori anche se nel mondo continuano a esistere. Anche Moḥeb'ali non teme di affrontare di petto la realtà. In *Vāy xāhim sād* non viene infranto il tabù della bruttezza, ma piuttosto quello di dare direttamente voce a una donna oggetto del desiderio maschile. È lo stesso archetipo femminile attorno al quale si dipana la trama di *Sang-e ṣābur*, dove tuttavia permane in uno stato di passività e viene rappresentato soltanto da punti di vista esterni. Il romanzo di Moḥeb'ali è un atto di ribellione contro il silenzio quale segno distintivo della donna iraniana, come suggerisce Farzaneh Milani (1992: 6): "[f]or centuries, veiling not only curtailed women's bodily expression but also inhibited their verbal self-expression. Their public silence was long legitimized, spiritualized, fetishized, and idealized. Coerced into silence though they were, they were given numerous rewards and motivations for accepting it. Their social self-effacement, their public inertia and passivity, their *Sharm* [charm, shame], were considered, among other things, key criteria of their beauty. Like the 'dumb blond' in the West, the traditional Iranian beauty appears to be made more alluring by not saying anything. Silence was one of her hallmarks". Moḥeb'ali non svela necessariamente ciò che si cela dietro a un "velo", ma preferibilmente a delle "maschere", quelle che Elhām di volta in volta indossa per senso del dovere verso la società: "[o]gni volta che qualcuno ti chiama per nome, significa che gli servi. Ma stasera non ci sei per nessuno. Non hai voglia di incipriarti il naso, il mento e le guance. Di mettere il fondotinta. Il fard. L'eyeliner. Di imbrattarti gli occhi... Ti mancano così come sono, al naturale. Ti manca

essere te stessa. Te stessa? Cioè chi? Quando dici "te stessa" chi intendi esattamente?" (Mohebalì 2020: 121-122).

In Čubak e Mohebalì la lingua anticonvenzionale è espressione coerente della volontà di rappresentare ciò che viene comunemente eluso e taciuto, siano essi personaggi marginali siano temi tradizionalmente vietati come la sessualità (soprattutto femminile), in un prosieguito ideale ed estremo di quella "democrazia letteraria" invocata da Jamāl-zāde (Tornesello 1993: 111) su cui si è fondata la narrativa persiana moderna. L'uso di imprecazioni e termini volgari collocano questi due autori in una sfera di ribellione morale e sociale, dal momento che come sottolinea Willem Floor (2015: 155): "cursing (فحش دادن fohsh dadan) and the use of bad or foul language (زشت زبان zesh t zaban) is prohibited by Islamic Law as well as by social custom". Sull'esempio Čubak, Mohebalì adotta l'uso della *šekaste-nevisi* come escamotage per conferire veridicità al flusso di coscienza della sua protagonista, contribuendo alla ripresa di tecniche stilistiche ed espressive che, nella narrativa persiana, erano rimaste inesplorate per decenni. Il romanzo di Mahsā Mohebalì è però privo delle sfumature misogine che si colgono in *Sang-e šabur*, ma al contrario sviluppa l'espedito del soliloquio e del monologo interiore in una prospettiva femminista volta non più a rappresentare la donna come vittima, ma come un individuo che reagisce, lotta e si ribella contro la passività a cui il mondo esterno vorrebbe relegarla, fosse anche solo attraverso un percorso di riflessione interiore.

Giacomo Longhi è dottorando in Civiltà dell'Asia e dell'Africa presso l'Università degli Studi di Roma La Sapienza.

Riferimenti bibliografici

- Alfieri L. e Barbati C. (2010), *Su alcuni aspetti della storia del neopersiano: nascita ed evoluzione della diglossia*, in Cereti C. G. (a cura di), *Iranian Identity in the Course of History*, Roma, Istituto per l'Africa e l'Oriente, pp. 23-52
- Asadzadeh M. (2018), *L'ariete*, Firenze, Ponte33
- Balaÿ C. (2017), *La crise de la conscience iranienne. Histoire de la prose persane moderne (1800-1980)*, Parigi, L'Harmattan
- Barāheni R. (2014), *Qeşş-e nevisi*, Tehran, Mo'assese-ye enteşārāt-e Negāh
- Bertotti F. (a cura di) (1989), *I minareti e il cielo. Racconti persiani del Novecento*, Sellerio, Palermo
- Boyle J. A. (1952), *Notes on the Colloquial Language of Persia as Recorded in Certain Recent Writings*, in "Bulletin of the School of Oriental and African Studies", vol. 14, n. 3, pp. 451-462
- Chubak S. (2021), *Pietra paziente*, Firenze/Roma, Ponte33/Ismeo
- Čubak Š (1966), *Sang-e šabur*, Tehran, Jāvidān-e 'Elmi
- Čubak Š (1949), *Antar-i ke luṭi-aš morde bud*, Tehran, Institut Franco-iranien
- Čubak Š (1945), *Xeyme-ye šab-bāzi*, Tehran, Jāvidān-e 'Elmi
- Floor W. (2015), *The Practice of Cursing and Bad Language in Iran*, in "Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft", vol. 165, n. 1, pp. 155-184
- Ghanoonparvar M. R. (2005), *Reading Chubak*, Costa Mesa, Mazda Publishers
- Golširi H. (1969), *Šāzdah Eḥtejāb*, Tehran, Enteşārāt-e Ketāb-e Zamān
- Hedayat S. (2020), *La civetta cieca*, Roma, Carbonio Editore
- Hedāyat Š (2009), *Sang-e šabur*, in *Majmu'e-ye āşār-e Šādeq Hedāyat. Jeld-e sevvom. Pažuheš dar farhang-e āmiyāne-ye mardom-e Irān*, Bunkeflostrand, Sadegh Hedayat Foundation/The Iranian Burnt Books Foundation, pp. 212-218
- Jamālzāde M. 'A. (1921), *Yeki bud yeki nabud*, Berlino. Čāpxāne-ye Kāvīyāni
- Jeremias E. (1984), *Diglossia in Persian*, in "Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae", vol. 34, n. 3/4, pp. 271-287
- Longhi G. (2023), *Postfazione*, in Maroufi A., *Sinfonia dei morti*, Milano, Brioschi
- Markuš K. (2001), *Ālam-e saḥar-āميز-e "Sang-e šabur-e" Šādeq Čubak va čand manba'-e asāṭiri-ye ān*, in Dehbāši 'A. (ed.), *Yād-e Šādeq Čubak*, Tehran, Naşr-e Şāleş, pp. 245-255
- Maroufi A. (2023), *Sinfonia dei morti*, Milano, Brioschi
- Milani F. (1992), *Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers*, Syracuse, Syracuse University Press
- Moḥeb'ali M. (2020), *Tehran Girl*, Milano, Bompiani
- Moḥeb'ali M. (2016), *Vāy xāhim sād*, Kabul, Zariyāb
- Moḥeb'ali M. (2009), *Negarān nabāš*, Tehran, Naşr-e Čeşme
- Moḥeb'ali M. (2004), *Āşeḩiyat dar pāvaraqi*, Tehran, Naşr-e Čeşme
- Moḥeb'ali M. (2002), *Nefrin-e xākestari*, Tehran, Naşr-e Ofoq
- Moḥeb'ali M. (1997), *Şedā*, Tehran, Naşr-e Xayyām
- Ṭabibzāde O. (2019), *Mabāni va dastur-e xoṭṭ-e fārsi-ye šekaste bar asās-e şad sāl-e āşār-e dāstāni va namāyeşi (az 1298 tā 1397)*, Tehran, Pažuheşgāh-e 'olum-e ensāni va moṭāle'āt-e farhangi.
- Teymurtāş P. (2014), *Qabl az mordan čeşmhāt ro beband*, Tehran, Naşr-e Čeşme
- Tornesello N. (2016), *Rinnoventamento letterario persiano*, in F. Mardani (a cura di), *Il giardino e il torrente. Sguardi alla letteratura contemporanea persiana*, Ariccia, Aracne
- Tornesello N. (1993), *Per i cento anni di Seyyed Mohammad 'Ali Jamālzāde*, in "Oriente Moderno", vol. 73, n. 1/6, pp. 107-122
- Utas B. (a cura di) (2021), *A History of Persian Literature. Volume V: Persian Prose*, London/New York, I.B. Tauris
- Yaghoobi C. (2020), *Bodily Inscriptions in Chubak's Sang-e Sabur*, in Yaghoobi C., *Temporary Marriage in Iran: Gender and Body Politics in Modern Iranian Film and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 175-200

Notes:

1 - Šādeq Čubak (1916-1998) nacque a Bushehr da una famiglia benestante. Studiò a Shiraz e al liceo americano di Tehran. Lavorò come insegnante e interprete dall'inglese per diverse istituzioni governative, tra cui la National Oil Company. Tra il 1945 e il 1966 pubblicò quattro raccolte di racconti e due romanzi affermandosi come uno dei maggiori innovatori letterari dell'epoca. Alla fine degli anni Settanta si trasferì prima a Londra e poi a Berkeley, in California, dove trascorse il resto della sua vita.

2 - Edizione italiana: Maroufi (2023).

3 - Edizione italiana: Asadzadeh (2018).

4 - Persino nello studio di Omid Ṭabibzāde (2019) che delinea le caratteristiche della *šekaste-nevisi* sulla base di opere di narrativa e drammaturgia persiana pubblicate tra il 1919 e il 2019 non se ne fa menzione.

5 - Intervista telefonica a Mahsā Moḥeb'ali, 15 gennaio 2023.

6 - In Iran entrambi i libri furono anche oggetto di censura per i contenuti legati alla sessualità femminile e alla ribellione giovanile. *Āšeqiyat dar pāvaraqi* fu ritirato dal mercato subito dopo la terza ristampa avvenuta a meno di un anno dalla pubblicazione. *Negarān nabāš* collezionò nel giro di pochi mesi undici ristampe, dopodiché nel 2011 ne fu vietata la distribuzione. *Āšeqiyat dar pāvaraqi* è tuttora censurato in Iran, mentre nel 2016 *Negarān nabāš* ha riottenuto il permesso di pubblicazione ed è tornato a circolare nelle librerie iraniane con un nuovo editore, Našr-e Nimāj. Entrambi i libri hanno inoltre conosciuto una discreta circolazione all'estero: *Āšeqiyat dar pāvaraqi* è stato tradotto in turco (2015) e inglese (2020); *Negarān nabāš* è stato tradotto in svedese (2013), italiano (2015), inglese (2021) e francese (2023).

7 - Intervista telefonica a Pežmān Teymurtāš, 15 gennaio 2023.

8 - Il romanzo narra in prima persona la giornata di un giovane soldato di leva, Ḥāmed, che appartiene a una famiglia di bassa estrazione sociale. Dopo aver appreso che l'ex-fidanzata, Samirā, si sta per sposare, Ḥāmed lascia la caserma senza permesso ed esce in città a cercarle un regalo, nel disperato desiderio di riconquistarla. Dal punto di vista linguistico, l'autore riproduce fedelmente il susseguirsi dei pensieri del protagonista ricorrendo al persiano colloquiale nell'interezza del romanzo e facendo un abbondante uso di espressioni idiomatiche legate al gergo giovanile.

152

9 - Questo romanzo è narrato in prima persona da un giovane teppista soprannominato Xorus (Il gallo), che abita a sud di Tehran. Stanco di vagabondare senza una fissa dimora, alla vigilia di Nowruz decide di commettere un piccolo crimine per farsi arrestare e passare le vacanze in prigione. Tuttavia viene liberato prima del previsto e, una volta fuori, si ritrova suo malgrado in un circolo clandestino di giocatori d'azzardo, dove deve portare un messaggio da parte di un compagno di cella. Il romanzo è un continuo inanellarsi di storie diverse raccontate con una lingua dal ritmo frenetico che aderisce non solo alla parlata tipica dei quartieri popolari di Tehran, ma anche al gergo della criminalità organizzata.

10 - Edizione italiana: Mohebalī (2020).

11 - Citato in: Marina Forti, *La terra trema (a Tehran)*, "Alfabeta2", 14 giugno 2015.

12 - Francesco Olivo, *Mahsa Mohebalī. Non basta un velo per imprigionare la donna*, "Tuttolibri", 14 marzo 2020.

13 - Il corsivo è presente nel testo originale.

14 - Il corsivo è presente nel testo originale.

15 - Il corsivo è presente nel testo originale.