

James Sanua e la presenza degli italiani nell'Egitto dell'Ottocento

Wafaa El Beih^{*}

It was against the background of well-established European colonies and companies that theater developed in Egypt. Napoleon Bonaparte founded the first theater in the country in 1798, devoting it to representations for the French troops. Afterwards, however, Egyptian theatre mainly developed from an Italian model. James (Yaquub) Sanua (Ya'qūb ibn Rafā'īl Ṣanū'), generally known under his pseudonym Abū Nazzārah (the man with glasses) and particularly gifted thanks to his perfect knowledge of French and Italian, played an important role in the development of Egyptian theatre. This article focuses on his one act play Il marito infedele (The Unfaithful Husband), published in Cairo in 1876, but never performed onstage. The work, a scene on topical local affairs, as defined by the author himself, effectively tackles the issue of marital infidelity, in an "intercultural" vein, presenting a model of coexistence between different cultures, exemplarily reflecting a particular aspect of early Twentieth century Egyptian society, namely the strong presence of several foreign communities.

Fu sullo sfondo di una consolidata presenza delle colonie e delle compagnie europee che si sviluppò il teatro in Egitto. In tale sviluppo ebbe un ruolo importante James (Yaquub) Sanua (Ya'qūb ibn Rafā'īl Ṣanū'), lo scrittore e l'attore particolarmente dotato, grazie alla perfetta conoscenza del francese e dell'italiano. Il presente intervento getta luce sulla produzione italiana di Sanua (tre commedie) focalizzando, in particolar modo, *Il marito infedele*, in atto unico. L'opera, "una scena di attualità locale", come la definisce l'autore stesso, mette a fuoco efficacemente il tema dell'infedeltà coniugale, in chiave "interculturale", presentando un modello di convivenza tra culture diverse e riflettendo esemplarmente un aspetto particolare della società egiziana dell'inizio del secolo scorso, ossia la presenza di parecchie comunità straniere.

^{*} Professore associato di Lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Helwan, Il Cairo.

1. Comunità italiana in Egitto

La presenza italiana in Egitto risale a tempi remoti: già durante il Medioevo e nella prima Età Moderna vi è traccia¹ di numerosi viaggiatori ed esploratori italiani che si recarono in Egitto. Come già rilevato da una vasta bibliografia sulle relazioni commerciali tra l'Egitto e l'Europa medievale², oltre tremila commercianti europei, di cui due terzi erano italiani, esercitavano, attorno al 1187, le loro attività ad Alessandria; anche al Cairo e a Damietta, inoltre, vivevano commercianti veneziani, genovesi, pisani, tutti sotto la protezione dei rispettivi Consoli. È da citare che Pisa (nel 1173), Napoli (nel 1200), Genova (nel 1204) e Venezia (nel 1238) ebbero Consoli ad Alessandria “per la giurisdizione dei loro connazionali”³ e per l'esercizio degli affari civili, penali e commerciali.

Nonostante queste presenze sporadiche, si può parlare di una vera colonia italiana ben inserita nella vita sociale ed economica dell'Egitto solo più recentemente, con le riforme di Muḥammad 'Alī che nella prima metà del XIX secolo iniziò la modernizzazione del paese, mettendo le basi per la sua trasformazione in uno Stato moderno. Si crearono dunque le condizioni che contribuirono ad attirare in Egitto nuclei importanti di europei e tra essi numerosi italiani⁴. L'emigrazione degli europei, nonché quella degli italiani, raggiunse il suo culmine durante la costruzione del canale di Suez (1859-1869) che richiamò in Egitto un gran numero di tecnici, ingegneri e operai, molti dei quali, al termine dei lavori, decisero di stabilirsi definitivamente nel paese⁵.

¹ V. Briani, *Italiani in Egitto*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1982, p. 19.

² Vari sono i contributi degli studiosi e degli storici europei, dedicati ai rapporti fra l'Egitto e l'Europa medievale. Si veda, per esempio: E. Ashtor, *Che cosa sapevano i geografi arabi dell'Europa occidentale*, in “Rivista storica italiana”, LXXXI, 1969, pp. 453-479; ID., *A Social and Economic History of the Near East in the Middle Ages*, W. Collins, London 1976; M. Belard, *Gènes et l'Outre-Mer*, tome 1. Les actes de Caffa du notaire Lamberto di Sambuceto, 1289-1290, EHESS, Paris 1973; ID., *Gènes et l'Outre-Mer*, tome 2. Les actes de Kilia du notaire Antonio di Ponzo, 1360, EHESS, Paris 1980; ID., *Croisades et Orient latin XI^e-XIV^e siècle*, Colin, Paris 2001; ID., *La Méditerranée médiévale: Espaces, itinéraires et comptoirs*, Picard, Paris 2006; C. Cahen, *L'histoire économique et sociale de l'Orient musulman médiéval*, in “Studia Islamica”, 1955, pp. 93-115; ID., *Douanes et commerce dans les ports méditerranéens de l'Égypte médiévale* (d'après al-Makhzumi. Minhaj), éditions E.J. Brill, Leiden 1964; ID., *Introduction à l'histoire du monde musulman médiéval: VI^e-XV^e siècle*, éditions Maisonneuve, nouv. éd., Paris 1983; ID., *L'Islam, des origines au début de l'Empire ottoman*, éditions Hachette Littérature, Paris 1997; A.O. Citarella, *The relations of Amalfi with the Arab world before the Crusades*, Mediaeval Academy of America, Cambridge, Mass. 1967; ID., *Il commercio di Amalfi nell'alto Medioevo*, Centro “Raffaele Guariglia” di studi salernitani, Salerno 1977; J.-C. Garcin, *États, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe-XVe siècle*, Tome 2, Sociétés et cultures, Presses Universitaires de France – PUF, Paris 1999; A. Udovitch, *Partnership and Profit in Medieval Islam*, Princeton University Press, Princeton 1971.

³ V. Briani, *Italiani in Egitto*, cit., p. 22.

⁴ Su Muḥammad 'Alī si rimanda a P.J. Vatikiotis, *The History of Modern Egypt: From Muhammad Ali to Mubarak*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1991; A. Hourani, *A History of the Arab Peoples*, Faber and Faber, London 2002; M. Costanza, *La Mezzaluna sul filo-La riforma ottomana di Mahmud II (1808-1839)*, Marcianum Press, Venezia 2010.

⁵ Sull'emigrazione degli italiani in Egitto hanno scritto gli italiani che, sottolinea Stasolla, desiderano «documentare e sottolineare l'attività dei propri connazionali» (M.G. Stasolla, *Italiani in Egitto: osservazioni e riflessioni sulla base di materiali nuovi o poco noti*, in L. Unali (a cura di), *New Asian American Writers and News from UK, Italy and Asia: Literature and the Visual Arts*, Vol. I, a cura e con introduzioni di Lina Unali, SLM Telematic Edition, 2006, pp. 64-74. Qui mi riferisco alla versione elettronica consultabile su http://www.academia.edu/3800304/Italiani_in_Egitto).

D'altra parte, le vicende del Risorgimento italiano costrinsero molti italiani ad emigrare allargando la presenza italiana, già di discrete dimensioni. Gioacchino Volpe nella sua corrispondenza per il "Popolo d'Italia", nel 1922, sosteneva che fra gli emigranti si trovavano

quelli che, nell'età dei moti politici italiani, trovarono lì [in Egitto], come altrove, uno sfogo alla loro inappagata voglia di libero mondo o un rifugio da persecuzioni, dopo congiure fallite, insurrezioni represses, guerre sfortunate. [...] Uomini di forti passioni politiche e di setta, quasi tutti massoni, che hanno non poco contribuito a dare a quelle colonie la [loro] particolare impronta⁶.

La colonia degli italiani si colmava così di coloro che, sfuggendo alle condizioni politiche dell'Italia, cercavano nel loro esilio sia il conforto di una speranza nazionale sia l'idea di un ritorno in patria. A questa prima ondata di emigrati costituita da professionisti, tecnici, militari e rappresentanti delle classi superiori apparteneva la prima missione archeologica Champollion-Rossini. L'alto profilo della colonia italiana è testimoniato, oltre che dalla presenza degli italiani nelle istituzioni culturali egiziane e più in generale nella vita culturale del paese⁷, dalla diffusione della lingua italiana in alcuni settori dell'amministrazione (per esempio, il servizio postale nazionale che, come affermato, era stato organizzato da italiani⁸) e come lingua della buona società e della corte, dal ruolo politico di rilievo svolto dai Consoli italiani, dagli importanti incarichi affidati ad italiani come consulenti legali e giudiziari e come consiglieri per l'organizzazione della polizia e dell'esercito⁹. Non solo, ma il primo libro stampato in Egitto a Būlāq fu il dizionario italiano-arabo di don Zakkūr, voluto espressamente da Muḥammad 'Alī.

Stasolla elenca i nomi di R. Almagià, L.A. Balboni, E. Bigiavi, A. Frangini, S. Limongelli Bey, L. Santoni. L'ambasciata d'Italia al Cairo ha ristampato, nel 2009, l'opera del prof. Balboni: *Gli italiani nella civiltà egiziana del secolo XIX*, 3 voll., 1906. L'opera ripercorre le tracce della presenza italiana in Egitto, dall'ultimo scorcio del secolo XVIII a tutto il XIX secolo, partendo da un discorso storico-politico sull'Egitto, l'Italia e la Francia della seconda metà del Diciottesimo secolo (Prima Parte, voll I) e arrivando al contributo pionieristico di tanti intellettuali e di tante personalità italiane che spesero il loro genio e il loro talento per la rinascita dell'Egitto (Terza Parte, vol. III). Del periodo fascista, Stasolla cita i seguenti volumi: A. Sammarco, *Gli italiani in Egitto. Il contributo italiano nella formazione dell'Egitto moderno*, Edizioni del Fascio, Alessandria d'Egitto 1937; ID., *L'opera degli italiani nella formazione dell'Egitto moderno*, Stab. Grafico Tiberino, Roma 1942; A. Virzi, *La formazione dell'Egitto moderno ed il contributo italiano al suo risorgimento politico e civile. Gli albori della rinascita egiziana (1760-1840)*, Pappalardo, Messina 1938; AA.VV. *Egitto moderno e antico. Studi e saggi*, Istituto per gli Studi di Politica Internazionale, Milano 1941.

⁶ G. Volpe, corrispondenza per il "Popolo d'Italia", maggio-luglio 1922, ora in R.H. Rainero e L. Serra (a cura di), *L'Italia e l'Egitto, Dalla rivolta di Arabi pascià all'avvento del fascismo*, APICI, Napoli 1991, p. 128.

⁷ Pure qui mi riferisco al saggio di M.G. Stasolla, *Italiani in Egitto: osservazioni e riflessioni sulla base di materiali nuovi o poco noti*, cit., p. 3, 9n, in cui si citano i seguenti studi: A. Baldineti, *Gli Italiani nella cultura egiziana (1900-1930)*, in "Levante", XLIX, 2002, pp. 43-58; EAD., *Orientalismo e colonialismo. La ricerca di consenso in Egitto per l'impresa di Libia*, Istituto per l'Oriente C.A. Nallino, Roma 1997, pp. 71-124; L. Unali, *Experiences and visions of Africa and Asia in Italian poets and writers of the twentieth century: Ungaretti, Pea, Marinetti, Pasolini, Malaparte, Calvino*, in *Italian Americans and the Arts & Culture*. Mary Jo Bona, Dawn Esposito, Anthony Julian Tamburri, eds., 2007, Volume 36. 2003, Florida Atlantic University, Boca Raton, Florida, November 6-8, 2003, pp. 328-345.

⁸ S.n., *Origine del servizio postale in Egitto fino all'anno 1865*, Tipografia Nazionale, Cairo 1906.

⁹ Si veda E. Rossi, *Gli italiani in Egitto*, in AA.VV., *Egitto Moderno*, Roma 1906, p. 84.

A questa prima ondata di emigranti ne seguì una seconda a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo, dovuta a ragioni economiche: nel corso del cinquantennio che seguì l'unificazione politica della penisola la popolazione d'Italia passò da circa 22 milioni di abitanti a 35 milioni, mentre il paese, che presentava grandi squilibri tra le regioni settentrionali e quelle meridionali, era in forte ritardo nello sviluppo del sistema economico. Dopo il 1880 si fece preponderante infatti fra gli emigranti italiani una presenza di masse contadine ed analfabete, le ragioni del cui afflusso in Egitto sono da ricercare nelle peggiorate condizioni economiche italiane. Agli inizi del Ventesimo secolo, il Console generale d'Italia al Cairo scrisse riguardo alla qualità degli italiani presenti in Egitto:

Una metà degli italiani di Egitto è costituita da operai, piccoli impiegati di banche, di amministrazioni private e garzoni di botteghe, etc. Un quarto circa sono italiani soltanto di nome, giacché nati in Egitto da famiglie originarie di qui [...]. Una quarta parte degli italiani di Egitto sono commercianti, impresari di costruzioni, avvocati, ingegneri, etc. Essi guadagnano assai e fra i primi specialmente se ne potrebbero indicare alcuni che hanno fatto una cospicua fortuna¹⁰.

La comunità italiana vedeva, così, da una parte la sua notevole crescita numerica, ma dall'altra la decadenza della sua qualità.

La consistenza numerica della comunità italiana d'Egitto fra XIX e XX secolo è stata ultimamente indagata da Bono, Grange e Amicucci: dalle circa 6000 unità del 1820 si registrano alla fine del secolo 25.000 unità che raggiungono la punta massima di 50.000 negli anni '20 del XX secolo. Siamo di fronte ad un imponente flusso migratorio che fece degli italiani la comunità straniera più numerosa dopo quella greca: alla fine del XIX secolo gli italiani costituivano un quinto della popolazione straniera in Egitto¹¹.

È da sottolineare che la seconda ondata fu caratterizzata dalla presenza di un'importante componente ebraica. Mentre in Italia gli ebrei rappresentavano meno dell'1 per mille della popolazione totale, in Egitto raggiungevano il 10 per cento degli italiani immigrati (nel 1937 gli ebrei erano 4949)¹². Come si vedrà, sarà proprio in questa componente ebraica della comunità italiana in Egitto che andrà collocata la figura di Sanua.

2. Sulla nascita e sullo sviluppo del teatro egiziano

Fu sullo sfondo che abbiamo appena delineato e grazie alla presenza delle colonie e delle compagnie europee che nacque e si sviluppò il teatro in Egitto. Se infatti è a Napoleone Bonaparte che risale la fondazione del primo teatro, nel 1798, destinato inizialmente a rappresentazioni per le truppe francesi, in seguito lo sviluppo del teatro egiziano fu attuato a partire soprattutto da un modello italiano.

Già nel 1799 usciva sulle pagine del "Courrier d'Egypte", il primo giornale francese pubblicato in Egitto, la recensione sugli spettacoli europei, *La morte di Cesare* di Voltaire e *Le preziose ridicole* di Molière: l'articolo sottolineava

¹⁰ R.H. Rainero, *La colonia italiana in Egitto, presenza e vitalità*, in R.H. Rainero e L. Serra (a cura di), *L'Italia e l'Egitto, Dalla rivolta di arabi pascià all'avvento del fascismo*, cit., pp. 131-132.

¹¹ M.G. Stasolla, *Italiani in Egitto: osservazioni e riflessioni sulla base di materiali nuovi o poco noti*, cit., p. 2.

¹² M. Petricioli, *La comunità italiana in Egitto*, in F. Però e P. Vascotto (a cura di), *Le rotte di Alessandria*, Eut, Trieste 2011, pp. 22-23.

l'ottima impressione da essi lasciata sul pubblico. Il passaggio al teatro italiano fu però comunque molto precoce. Nel 1841 infatti venne allestita, ad Alessandria, la prima opera italiana, *L'elisir d'amore*, di Donizetti; nella stessa città venne poi formata una compagnia italiana che recitava le commedie di Goldoni. Nel 1847 il teatro italiano d'Alessandria divenne parte integrante della scena teatrale locale tanto che fu messo sotto il controllo del consiglio comunale della città. Nel 1865 Alessandria vantava almeno altri quattro teatri: Zīziniyā, Vittorio Alfieri, Rossini e Vittorio Emanuele¹³.

Poco più tardi il *Khedivè* Ismā'īl fece costruire, nel 1868, il teatro comico La Commedia, dove fu messa in scena l'opera di Giuseppe Verdi *Rigoletto*; poi nel 1869 fu fondato il Teatro dell'Opera in cui venne messa in scena, nel 1871, la rappresentazione dell'*Aida*, in occasione dei festeggiamenti per l'inaugurazione del Canale di Suez. Prima degli spettacoli francesi, inglesi e italiani, si presentavano degli spettacoli comici improvvisati da attori che giravano per lo più in campagna e venivano chiamati di solito "Awlād Rabī'ah" (figli di Rabī'ah)¹⁴. Esisteva pure il *Karagöz*¹⁵, cioè il Teatro delle marionette, i cui spettacoli si davano soprattutto nelle piazze e nelle strade del Cairo. Il viaggiatore inglese Sir Gardner Wilkinson disse di aver assistito, nel mese di Ramadan del 1840, agli spettacoli di quel "Turkish Punch" che si davano in un caffè vicino alla casa di Muḥammad 'Alī. Quegli spettacoli, in cui il *Karagöz* raccontava le sue avventure eroiche, non suscitarono la soddisfazione del viaggiatore inglese che scrisse:

In his satirical sallies he (Karagoz) spares neither rank, age nor sex and until a complaint was made to the government, the licentiousness of these Satanalia was so gross, that it would have shocked an ancient Greek audience, though accustomed to the plays of Aristophanes¹⁶.

Pure Il famoso scrittore francese Gérard de Nerval raccontava di aver visto, nel 1843, in Esbekieh (al-Azbakiyyah), una forma primitiva di marionette fatta ballare dal ginocchio del manipolatore¹⁷.

Esisteva anche il famoso Teatro d'ombre, un genere di teatro popolare che si esprimeva soprattutto in dialetto e si basava in gran parte sull'improvvisazione¹⁸.

¹³ Si veda P.C. Sadgrove, *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century 1799-1882*, Ithaca Press, New York 1996, pp. 92-100. Di questo volume c'è una traduzione in arabo di Amīn al-Ayūfī, *al-Masrah al-miṣrī fī 'l-qarn al-tāsi' 'aṣar 1799-1882*, Dār al-Kutub li 'l-Naṣr wa 'l-Tawzī', al-Qāhirah 2008.

¹⁴ Una compagnia girovagante che presentava spettacoli comici e spesso osceni. Il capo della compagnia fu l'attore Aḥmad Fahīm al-Fār al-Miṣrī, conosciuto anche con il nome di Ibn Rabī'ah (figlio di Rabī'ah).

¹⁵ Negli spettacoli del *Karagöz*, le figure, colorate e fatte di pelle e stoffa, venivano controllate da bacchette e accostate ad uno schermo di tessuto semitrasparante, illuminato posteriormente da una lampada ad olio. Il pubblico, sistemato davanti allo schermo, vedeva le ombre proiettate su di esso e non vedeva l'animatore che azionava le bacchette. Un solo giocatore dell'ombra (*Mukaddime*) controllava, di solito, tutte le figure, ma qualche volta veniva accompagnato da un assistente o da due o tre musicisti. Il *Karagöz*, il personaggio principale, iniziava lo spettacolo salutando il popolo, ringraziando il governo e raccontando la trama principale.

¹⁶ J.G. Wilkinson, *Modern Egypt and Thebes*, J. Murray, London 1843, p. 270.

¹⁷ G. de Nerval, *Le voyage en Orient*, 2 vol., Garnier-Flammarion, Paris 1980, p. 170.

¹⁸ La bibliografia sulle origini e sullo sviluppo del teatro egiziano è vastissima; si veda, per esempio, M.A. Al-Khozay, *The Development of Early Arabic Drama 1847-1900*, Longman, London 1984; M.M. Badawī, *Early Arabic Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1988;

Le prime opere del teatro d'ombre risalgono al XIII secolo, e vengono attribuite all'iracheno Ibn Dāniyāl al-Mawṣilī (1248-1311). I viaggiatori europei dei secoli scorsi riferiscono nei loro resoconti di viaggio di aver assistito a questi spettacoli popolari, senza soffermarsi, però, sulle opere rappresentate¹⁹.

3. James Sanua

Un ruolo importante nello sviluppo del teatro egiziano ebbe James Sanua o Ya'qūb ibn Rafā'īl Ṣanū' (1839-1912)²⁰, nato da genitori ebrei sefarditi (madre egiziana e padre italiano) e noto con lo pseudonimo di Abū Nazzārah (l'uomo con gli occhiali). A tredici anni, Sanua affascinato, con il suo talento poetico, il principe Yakan, il nipote di Muḥammad 'Alī Pascià, per cui lavorava il padre, e così fu inviato a Livorno, nel 1853, a studiare arte e letteratura. Tornò in Egitto nel 1855 a fare l'insegnante nella Scuola di Arti e Mestieri al Cairo; nel 1877, fondò la rivista satirica "Abū Nazzārah Zarqā" (Quello dagli occhiali azzurri), subito soppressa. Il giovane giornalista fu mandato in esilio, in Francia, ove diresse un giornale satirico e fu in contatto con i maggiori intellettuali arabi espatriati. A Parigi fu maestro e amico di Isabelle Eberhardt (1877-1904), la scrittrice svizzera di origini russe che visse e viaggiò in Nordafrica con la quale scambiò una intensa corrispondenza parzialmente pubblicata.

Sanua, prima di fondare, nel 1870, la sua compagnia teatrale, nota con il nome de *Il teatro nazionale*, e di mettere in scena le sue commedie esprimendosi in arabo dialettale, recitava con alcune compagnie europee che si erano esibite in Egitto. Il diario di Sanua, pubblicato solo dopo la sua morte, rivela la ragione della chiusura del suo teatro: le critiche rivolte al governo in una delle sue opere, *al-Waṭan wa 'l-ḥurriyyah* (La patria e la libertà), portarono il *Khedivè* a mettere fine alla carriera dell'attore ebreo²¹.

Jacques Chelley, critico francese contemporaneo di Sanua, sottolineava già nel 1906, nel suo articolo *Le Molière Egyptien*, come Sanua, prima di scrivere le sue commedie, avesse letto e studiato le opere dei più famosi commediografi

A.S. Baybars, *al-Masrah al-'arabī fī 'l-qarn al-tāsi' 'aṣar*, Maktabat Sa'īd Rif'at, al-Qāhirah 1985; Y.A. Dāgīr, *Maṣādir al-dirāsāt al-adabiyah*, 4 voll., Maṭba'at Dayr al-Muḥalliṣ, Ṣaydā' 1950-1970; ID., *Mu'ḡam al-masrahīyyāt al-arabīyyah wa 'l-mu'arrabah 1848-1975*, Wizārat al-Ṭaqāfah wa 'l-Funūn, Baḡdād 1978; S.H. Duḡman, *al-Uṣūl al-ta'rīḥīyyah li-naṣ'at al-drāmā fī 'l-adab al-'arabī*, Ḡāmi'at Bayrūt al-'Arabīyyah, Bayrūt 1973; M.S. Kīlānī, *Fī rubū' al-Azbakiyyah*, Dār al-'Arab, al-Qāhirah 1959; M.Y. Naḡm, *al-Masrahīyyah fī 'l-adab al-'arabī al-ḥadīṯ 1847-1914*, Dār al-Ṭaqāfah, Bayrūt 1967.

¹⁹ R. Dorigo Ceccato, *Un diverso approccio al Ḥayāl al-Zill nella letteratura araba tra ottocento e novecento*, in "Quaderni di Studi Arabi", 5-6, 1987-1988, p. 209.

²⁰ Vari studi sono dedicati al teatro di James Sanua; fra essi cito: I. 'Abduh, *Abū Nazzārah*, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhirah 1953; M.A. Al-Khozay, *Ya 'qub Sanua*, in *The Development of Early Arabic Drama 1847-1900*, cit.; N.I. Anūs, *Masrah Ya 'qub Ṣanū'*, al-Hay'ah al-Miṣriyyah al-'Āmmah li 'l-Kitāb, al-Qāhirah 1984; R.D. Ceccato, *Autobiographical Features in the Works of Ya 'qub Sanu*, in *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*, ed. Robin Ostle, Ed de Moor, and Stefan Wild, London 1998, pp. 51-60; A. Ġunaym, *Ṣanū'*, *rā'id al-masrah al-miṣrī*, al-Dār al-Qawmiyyah li 'l-Ṭibā'ah wa 'l-Naṣr, al-Qāhirah 1966; M. Mossa, *Yaqub Sanua and the Rise of the Arab Drama in Egypt*, in *The Origins of Modern Arab Fiction*, Boulder and Lynne Rienner, London 1997, pp. 41-66; Y.M. Naḡm, *al-Masrah al-'arabī. Dirāsāt wa miṣūs: Ya 'qub Ṣanū'*, Dār al-Ṭaqāfah, Bayrūt 1963; S. Selim, *The Garrulous Peasant: Ya 'qub Sannu'*, *Abdallah al-Nadim and the Construction of the Fallah in Early Drama and Dialogue*, in *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt, 1880-1985*, Routledge, New York and London 2004, pp. 25-59.

²¹ I. 'Abduh, *Abū Nazzārah*, cit., p. 85.

francesi, italiani e inglesi e, in particolar modo, quelle di Molière, di Goldoni e di Sheridan²². A confermare ciò è la prima commedia di Sanua, *Rāstū wa šayḥ al-balad wa 'l-qawwās* (Le avventure di Rastor), la quale tratta le avventure di un principe europeo chiamato Rastor (testa di toro) che, volendo conquistare il cuore di una donna dell'harem del Pascià, entra segretamente nel palazzo signorile, travestito da donna, e viene scoperto dal proprietario stesso. Già questo primo personaggio di Sanua sarebbe, secondo il critico inglese Maurice Sand, di poco più giovane del nostro autore, una sorte di rivisitazione di Stenterello, la maschera fiorentina della Commedia dell'Arte²³. Già questa prima opera dunque svela due precise scelte di Sanua, cui si manterrà fedele in tutta la sua produzione: la scelta di fare riferimento alla cultura italiana e quella di mantenersi in relazione con il mondo popolare. In questa duplice prospettiva la Commedia dell'Arte italiana rappresenta il punto di riferimento ideale.

Le fonti dell'epoca indicavano che Sanua rappresentava le sue opere dinanzi ad un pubblico molto scelto e limitato, fatto per lo più di europei residenti in Egitto (greci-italiani-francesi-inglesi), prima di rappresentarle ufficialmente sul palcoscenico; questo ci potrebbe spiegare le allusioni frequenti ai personaggi del teatro europeo. Nel 1879, apparve un articolo anonimo sulla "Saturday Review", in cui si leggeva:

Having a remarkable facility for improvising composition both in prose and poetry in his own Arabic together with a great power of histrionic declamation, he [Sanua] invented a species of drama which he used to recite to a select audience of friends. The pungent sarcasm and humour of these declamations, and the real pathos with which they were varied, soon made them more widely known, and attracted, amongst others, the ex-Kedivè [Ismail], who was frequently present at Abou Naddarah's "evenings", and give him the title of the Egyptian Beaumarchais²⁴.

La produzione di Sanua è soprattutto dialettale, il che permette di seguire una variazione degli usi linguistici in relazione al variare dell'ambiente, delle abitudini, perfino delle condizioni abitative dei personaggi messi in scena. Seguendo la diversa connotazione linguistica dei testi, si osserva che lingua e dialetto si distribuiscono in modo variegato nelle opere di Sanua così come nelle realtà contadina e cittadina.

È proprio a partire dalle precedenti considerazioni sulle peculiarità delle scelte linguistiche di Sanua che risulta di particolare interesse il fatto che nella vasta produzione dell'autore²⁵ si contino anche tre commedie in italiano: *La principessa alessandrina* (o *L'aristocratica alessandrina*, anche in arabo con il titolo di *al-Amīrah al-iskandarāniyyah*), *Fatma* e *Il marito infedele*. È importante indicare che i testi

²² Intervento di James Sanua presso la Società "La Coopération des idées", 16 ottobre 1906, ora in J. Chelley, *Le Molière Egyptien*, in Abou Naddara, August I, 1906.

²³ M. Sand, *The History of Harlequinade*, Longman, London 1915, pp. 94-95, in P.C. Sadgrove, *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, cit., p. 160.

²⁴ Anonimo, "The Saturday Review", 1897, in P.C. Sadgrove, *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, cit., p. 161.

²⁵ Sanua ha detto di avere scritto trentadue commedie, di cui sono state pubblicate sei a cura di Y.M. Nağm nel suo volume *al-Masrah al-'arabī. Dirāsāt wa nuṣūṣ: Ya'qūb Ṣanū'*, cit. Le sei commedie sono: *Burṣat Miṣr* (La borsa d'Egitto), *al-'Alīl* (Il malato), *Abū Riḍā al-barbarī wa ma'šūqatuhu Ka'b al-Ḥayr* (Abū Riḍā e Ka'b al-Ḥayr), *al-Ṣadāqah* (L'amicizia), *La principessa alessandrina*, *al-Durratayn* (Le due mogli).

scritti di queste tre commedie mancano in tutte le biblioteche egiziane; solo *Il marito infedele* esiste, in copia scannerizzata, nelle mani di pochissimi studiosi del teatro egiziano ottocentesco. Di *Fatma* non ho trovato nessuna traccia neanche nei critici più assidui di Sanua²⁶, perciò mi limito ad indicare che la commedia, in tre atti, venne tradotta in arabo e in francese e recitata in queste due lingue ad Alessandria e al Cairo e ottenne un notevole successo²⁷. *Il marito infedele*, atto unico, uscì, invece, al Cairo nel 1876 e non venne mai presentata al pubblico. L'originale dell'atto unico esisteva nella Biblioteca Nazionale del Cairo e fu tradotto in lingua araba, ma la traduzione non fu mai pubblicata²⁸.

La principessa alessandrina, pubblicata al Cairo nel 1875, mette in scena una rappresentazione popolare del tema del *Borghese gentiluomo* di Molière. Sanua, assegnando il ruolo del borghese ad una donna, sostituisce al signor Jourdain, il quarantenne borghese ambizioso, che sogna di diventare nobile e lo desidera con tutte le sue forze, la signora Mariam. A costei, animata da folle ambizione, si contrappone il marito, tutto senso pratico e concretezza, che cerca in ogni modo di farla rinsavire. Di fronte all'ennesimo rifiuto della "borghese" di dare in sposa sua figlia, Adila, al giovane mercante, Yusuf, che la ragazza ama, perché privo di nobili natali, tutti d'accordo, il marito, la figlia e il giovane innamorato, le giocano la beffa finale attraverso la "Cerimonia francese" – invece di quella turca di Molière: Yusuf si presenta alla signora Mariam, travestito da figlio di un conte francese, annunciando le sue intenzioni di sposare sua figlia²⁹. La signora, ormai al settimo cielo, si pavoneggia con orgoglio del titolo nobiliare del promesso sposo della figlia, Adila; arriva quindi il marito, sconvolto e adirato, per le decisioni prese dalla moglie, ma riconoscendo Yusuf, nonostante il travestimento, finge di essere stato convinto dal valletto francese ad acconsentire al matrimonio.

Sulle orme di Molière, l'autore egiziano, criticando aspramente i nobili e i borghesi, prende posizione contro i matrimoni combinati, organizzati secondo la convenienza economica. La critica di Sanua, come quella di Molière, vorrebbe contribuire a riformare la società del tempo e non intende sovvertire l'ordine politico e sociale. L'autore accetta le secolari barriere fra le classi considerandole naturali, ineluttabili, inattaccabili, e satireggia i tentativi di uscirne: di tali vani tentativi ride la nobiltà, nella sua inviolabile esclusività, ma ride anche il popolo, o almeno quella parte che assiste agli spettacoli. L'autore egiziano dà però, nelle sue commedie, maggiore libertà ai rappresentanti del popolo, consentendo loro di dire ad alta voce quello che pensano dei loro signori. Ne *La principessa alessandrina*, infine, va rilevato che molieriano non è solo il tema, ma lo sono anche le tecniche adottate: Sanua fa infatti monologare i suoi protagonisti, lasciando che gli altri personaggi li commentino e li criticano.

²⁶ Si veda: 'A. al-Rā'ī, *Masraḥ al-ša'b*, Dār Šarqiyyāt, al-Qāhirah 1993; N.I. Anūs, *Masraḥ Ya'qūb Šanū'*, cit.; P.C. Sadgrove, *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, cit.; S.A. Ismā'īl, *Muḥākamat masraḥ Ya'qūb Šanū'*, al-Hay'ah al-Miṣriyyah al-Āmmah li 'l-Kitāb, al-Qāhirah 2001.

²⁷ Da sottolineare qui che negli scritti di Sanua ricorre, invece del termine arabo esatto, la parola "teatro" – come pronunciata in italiano – per indicare la costruzione adibita alla rappresentazione degli spettacoli, e non l'attività artistica stessa, e si usa pure, invece di "commedia", il termine "gioco teatrale", derivato da *play* (giocare), cioè recitare.

²⁸ N.I. Anūs ha inserito, nel suo volume *Masraḥ Ya'qūb Šanū'*, cit., varie citazioni della traduzione in arabo dell'atto unico.

²⁹ J. Sanua, *L'aristocratica alessandrina*, Typographia Jules Barbier, Cairo 1875.

4. Il marito infedele

E veniamo infine all'oggetto cui questo mio articolo è più specificamente dedicato, *Il marito infedele*, la terza delle commedie di Sanua in lingua italiana. Sanua si rivolge con questa commedia ad un pubblico formato soprattutto da italiani: ciò è reso particolarmente evidente, oltre che da altri mille dettagli di cui si parlerà, anche da una nota in cui l'autore sente la necessità di tradurre un comunissimo termine come *scitan*, il "diavolo"³⁰. L'atto unico si ispira a *La buona moglie* di Goldoni, che tratta il tema dell'infedeltà coniugale raccontando la vicenda di Bettina e Pasqualino: quest'ultimo si lascia trascinare da una forte passione per un'altra giovane, ma Bettina, aiutata dai servitori del marchese Ottavio, l'innamorato non corrisposto della giovane sposa, riesce, dopo una serie di equivoci e una bella ramanzina allo sposo, a riportarlo a casa e a tenerlo tutto per sé. L'opera di Sanua mette a fuoco efficacemente lo stesso tema, in chiave "interculturale", coinvolgendo italiani ed egiziani: il marito infedele è Enrico, un giovane mercante italiano, che, nonostante sia sposato con Carolina, una sua bella connazionale, si innamora di Zebeda, la donna levantina conosciuta un giorno in treno andando da Alessandria al Cairo. Ritrovando Zebeda, come concordato, al Cairo, nella locanda in cui prende egli stesso alloggio, Enrico cerca di convincerla a tradire il marito e a stare con lui; solo alla fine, dopo una serie di curiose vicissitudini, Enrico riconoscerà nella signora levantina dal candido velo sul volto sua moglie Carolina, a lui sempre fedele.

L'atto unico è, come lo definisce l'autore stesso, "una scena di attualità locale"³¹. Sanua scrive nella sua dedica alla Contessa di Khevenhuller che

il cameriere del suo [la Contessa] albergo del Cairo le avrà parlato al certo col medesimo linguaggio, se tal possa dirsi, del mio Mustafa: la mia M.^mc Tamburon è la vivente personificazione di quel tipo speciale che qui acquista la industriale Europea: parecchi Bull avrà incontrati la S. V. nei viaggiatori inglesi: ed il carattere e lo spirito di Zebeda sono comuni nelle donne orientali quando sono dotate di Educazione Europea³².

Il marito infedele presenta, quindi, un modello di convivenza fra culture diverse, riflettendo esemplarmente un aspetto particolare della società egiziana della fine del XIX secolo, ossia la consolidata presenza di parecchie comunità straniere: gli italiani, abitanti per lo più ad Alessandria, che godono di una certa cultura e di un certo benessere economico, frutto delle loro attività commerciali, rappresentati nella commedia da Enrico e dalla moglie Carolina; gli inglesi, inseriti nel ceto mercantile egiziano e rappresentati da Bull, appunto un mercante (sottolineo che nel 1876 – anno della pubblicazione della commedia – non era ancora iniziata l'occupazione britannica del paese); ed infine i francesi, che partecipano efficacemente a varie attività culturali ed economiche della società egiziana, estendendo il loro controllo a tutte le amministrazioni pubbliche e sono rappresentati nel testo di Sanua da Madame Tamburon, la locandiera. Sullo sfondo della commedia è però rappresentato il popolo egiziano, al quale appartiene il servitore Mustafa. È significativo che Sanua rappresenta, in modo puntuale e

³⁰ J. Sanua, *Il marito infedele*, Typographia Jules Barbier, Cairo 1876, p. 9.

³¹ Ivi, p. IV.

³² *Ibid.*

realistico, non solo la presenza straniera in Egitto e alcuni aspetti importanti della società egiziana nella seconda metà dell'Ottocento, come, per esempio, il fiorire del commercio favorito dall'inaugurazione del Canale di Suez (17 novembre 1869), ma pure la pacifica convivenza e la grande collaborazione fra queste diverse popolazioni; una collaborazione, si noti, non solo economica (settore affaristico- commerciale), ma anche, oserei dire, affettiva.

Il marito infedele focalizza un modello di convivenza solidale tra i personaggi di nazionalità diverse. I personaggi di nazionalità britannica, francese e egiziana aiutano la sposa italiana a riportare il marito a casa. Pure il mercante inglese, Bull, aspramente criticato dai due protagonisti italiani, Enrico e Zebeda, appena incontrati nella Locanda delle quattro nazioni, per la sua naturale antipatia, non è per niente ridicolizzato:

ZEBE: E non sa di essere antipatico.

ENR: Antipaticissimo.

ZEBE: Egli ha, come diciamo noi in arabo, un sangue da insetti.

ENR: (*ridendo*) Ben detto.

ZEBE: Se sua madre avesse fatto due di quei tipi la gaiezza del nostro paese si sarebbe convertita in noia.

ENR: Che dolci espressioni! Che spirito!

ZEBE: Egli è così pesante che il suolo geme sotto le sue zampe³³.

Bull mostra una vera nobiltà di spirito, pregando Carolina di perdonare il marito:

ENR. (*a Bull*) intercedete per me, mio caro Bull. Fatemi questa grazia, ed io vi sarò riconoscente per tutta la mia vita.

BULL. (*facendolo inginocchiare innanzi a Carolina*) Così, non movimento, andiamo, dietro mi, facete ripetizione mie parole.

[...]

BULL. Silenzio (*dopo breve pausa ad Enrico*) Ripetite: Io Enrico infedele, mentitore, non onorabile, domando perdono al mio consorte³⁴.

Se pure Enrico e Carolina/Zebedà sono entrambi i protagonisti dell'opera, solo al primo viene data la libertà di esprimere i propri pensieri e le proprie riflessioni interiori. Il primo monologo di Enrico dimostra il conflitto fra la promessa di un amore eterno fatta alla moglie e la travolgente passione per la signora egiziana:

Ah sì, io sono un marito infedele; ma che volete, quando Satana mi presenta il pomo proibito sulla palma della candida mano d'un'angelica figlia della Valle del Nilo, come si fa, domando io, vincere la tentazione della gola, violando i più sacrosanti giuramenti d'amore e fede che genuflesso pronunziai innanzi all'ara del signore, in presenza di quel ben pasciuto frate di padre Ambrogio?³⁵

Subito dopo, Enrico racconta la storia del suo incontro con la signora amata in treno:

Innocente esco questa mattina da casa, dopo avere impresso non so quanti baci sulle caste labbra della mia prosaica, tre quarti, che fra parentesi debbo rammentarmelo, aveva il presentimento, povera Carolina, di qualche mia scappata; ma io le giurai sull'onore d'un sensale di Minet-el-Bassal di non tradirla, e di non preferire a lei

³³ Ivi, p. 20.

³⁴ Ivi, p. 32.

³⁵ Ivi, p. 13.

neppure la più bella e giovane Regina del mondo. Ebbene, arrivato che fui a Kafr-el-Zajat veggio entrare nel mio vagone una setti Zebeda, avvilluppata nella sua ampia libera, che, pregata da me, mi fece suo confidente, e mi narrò che fuggiva il crudele trattamento del tiranno marito per venire qui in Cairo ed accusarlo al Patriarca od al Vescovo. La setti Zebeda deve essere levantina, allevata dalle pudiche suore d'Alessandria, tant'è vero che parla la nostra lingua a perfezione, sebbene con molte figure poetiche arabe. Ella mi disse che prendeva alloggio in questo umile albergo, e ciò voleva dire, precedetemi. Io compresi l'invito, ed eccomi qui bello ed allegro più che nel di delle mie nozze³⁶.

Nel secondo monologo, alla scena decima, Enrico mostra la sua gelosia e la sua rabbia nei confronti di Bull che corteggiava, qualche sera prima, la sua sposa, Carolina, ed ora sta ostacolando il suo piano di tentare la signora egiziana:

Onde del mare! Perché non vi scatenaste contro la fregata corazzata che Bull comandava? O voi furiose tempeste perché non spingeste il suo legno contro qualche solida roccia che infranto l'avrebbe ed esca ai pesci sarebbe stato il nostro malaugurato capitano? Ma io mi perdo qui in ciarle invece di trovare rimedio per uscire d'imbarazzo³⁷.

Zebeda/Carolina rappresenta il carattere di una donna colta, intelligente, intraprendente, fundamentalmente onesta, che sa conversare. Ella, mostrando innegabili doti morali e intellettuali, rifiuta di stare a guardare passivamente i continui tradimenti del marito e decide di dargli una lezione indimenticabile. Gli altri due personaggi stranieri sono per lo più stereotipati: Madame Tamburon è la locandiera francese interessata soprattutto a fare funzionare alla perfezione il suo albergo, mentre Bull è il mercante inglese che si vanta continuamente delle sue origini, della sua cultura e della sua lingua. Alla fine della commedia, Bull e Madame Tamburon, insieme a Mustafa, il servitore della locanda, formano un coro, chiedendo ad una sola voce a Carolina di perdonare il marito infedele:

TAMB: Questo troppo galan. Pardon Madame, pardon per lui.

MUST: Per vita tuoi occhi belli, bardon per lui.

BULL: (A Carolina) Oh yes perdonate lui signora, perché avuto bela lezione, questa lezione per lui bastimento, non bisogna ancora.

CAROL: Sebbene ei non meriti il mio perdono, pure io glielo concedo per compiacere voi mister Bull, e questi gentilissimi signori spettatori, augurando loro d'avere la fortuna di trovare nelle loro caste e adorabili spose, mogli così compiacenti al pari di me, perdonando così facilmente le loro frequenti scappate³⁸.

Mustafa ha i caratteri del *Karagöz* egiziano, della marionetta del teatro popolare; è comico, superstizioso, bravo, intelligente e sempre dedito al perseguimento dei suoi interessi. Il servitore della locanda ci fa pensare pure al personaggio della Commedia dell'Arte e poi goldoniano di Brighella, per la prontezza e l'agilità della sua mente. Continuamente egli osserva e giudica i comportamenti della sua padrona francese.

MUST: (*Entra con due bauletti nelle mani, osserva M. Tamburon e dice fra sé*) Maschina Madama. Lei barlato amore el mister Ingliz, ma lei non masmasel, lei più

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ivi*, p. 19.

³⁸ *Ivi*, p. 32.

vecchio di nostra lavandaja Omni Zenab, che veduto il grande Nabolion, fransai quando venuto qui. Maschina Madama. El Mister Ingliz forse barlato lei (imita la voce di Bull) Tu siete madre di sessanta anni, e se tu avete quaranta anni più a basso, noi giocare con te il amore³⁹.

Sanua adotta la solita tattica di fare parlare ai personaggi una lingua che non è la loro per suscitare le risate del pubblico. Entro questo quadro risulta comico il gioco di parole che anima il primo incontro fra Mustafa ed Enrico, appena arrivato in locanda:

MUST: (gridando) Allah, tu m'avete rombutto el eschiena col bugno, Mustafa morto, calas; ancora un bugno e Mustafa andare in cielo da Mohamed. (si leva) Dove el candila?

ENR: Ciecaccio maledetto; e so io dove diavolo l'hai gettata?

MUST: Fa il biacere cercare con mi, io di questo el barte dove il sole monta e tu sagnur taliani...

ENR: Ed io dall'Occidente.

MUST: Si tu all'accidente⁴⁰.

La lingua de *Il marito infedele* varia a seconda della nazione del parlante; ad un italiano ottocentesco che mette in parodia certi stili letterari si alterna un altro italiano pronunciato e scritto alla francese, all'inglese, e all'egiziana, un italiano che rispetta e rispecchia, allo stesso tempo, le peculiarità fono-morfologiche di queste diverse lingue. Ecco qui qualche esempio tratto dai dialoghi dei personaggi secondari di Sanua:

Madame Tamburon	Mister Bull	Mustafa
Ma non <i>parlé</i> con lui molto; perché un <i>domestique</i> non deve parlare con molto familiarità con viaggiatori. Dunque andate e <i>porté</i> con voi una <i>sciandela</i> perché ora molto <i>obsкуро</i> ⁴¹ .	<i>Henrico</i> tu sei <i>blagard</i> , vuol dire birbante nella lingua di Torquato Tasso che scritto Gerusalem <i>delivreta</i> ⁴² . [...] Io sono <i>serioso</i> , e le cose seriose meritano mio attenzione. Parlete, parlete, io non voglio perdere un sol sillabo del vostro <i>conversiscien</i> . Parlete ⁴³ .	Allah, Allah, bardon, bardon, per la vita del tuo badre, bardon, bardon, masmusel, bardon mio biccola badruna. (si inginocchia davanti a lei) Ber el tuo occhi belli, bardon bel tuo occhi belli, bardon bel bovero Mustafa: io non bastonare il tuo testa abbosta; <i>Allah</i> voluto così, <i>Allah</i> scritto sul tuo fronte el bastonamento del due casse del viaggiatore taliano che venuto adessu ⁴⁴ .

La locandiera dà al servitore ordini in italiano e in francese insieme (*andate/porté/parlé*); questa efficace miscela linguistica si estende ai singoli vocaboli, creando di *osкуро* (in italiano) e *obscur* (in francese) un vocabolo

³⁹ Ivi, p. 8.

⁴⁰ Ivi, p. 9.

⁴¹ Ivi, p. 8.

⁴² Ivi, p. 14.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Ivi, p. 8.

nuovo: *obscuro*. Certi elementi del sistema fonologico inglese prevalgono nettamente nel discorso del mercante inglese, ne sono esempi l'aspirata di *Henrico* e la trascrizione evidentemente inglese di *conversiscion*. È pure significativo che Mister Bull, orgoglioso della sua conoscenza di lingue straniere, tenda ad inserire dei vocaboli francesi nel suo discorso (si veda, nell'esempio sopracitato, *blagard* e *delivreta*).

La vita delle collettività fa spazio ad un'interessante variazione linguistica, o, meglio, ad una lingua nuova. L'italiano, che non ha mai sostanzialmente conosciuto un'affermazione dovuta agli eserciti (tranne i tentativi di colonialismo nel primissimo Novecento e in età fascista), come è successo invece ad altre lingue, è stato esportato soprattutto dagli emigranti, dalla loro intraprendenza imprenditoriale. In particolare, la lingua di Mustafa sembra un esempio tardo della lingua franca, la lingua di mediazione commerciale e culturale, che concorda essenzialmente con un modo di parlare individuale, da cui si sviluppa come il tronco dalla radice, come sottolineato da Hugo Schuchardt⁴⁵. È una lingua che, trasmessa di generazione in generazione, viene parlata dal popolo egiziano che la sceglie come sorta di "interlingua", e che qui è messa sulla bocca del servo, l'unico personaggio "interculturale", posto il suo ruolo "interagente" con tutte le comunità presenti all'epoca in Egitto. Ma a differenza di quanto indicato da Schuchardt riguardo al solito fondamento non romanzo della lingua franca⁴⁶, la lingua di mediazione adottata da Sanua è basata sulla lingua italiana (una delle lingue romanze) e vige la tendenza a utilizzare il dialetto egiziano come completamente. Mustafa diviene così il personaggio più ricco, dato che parla una sorta di mescolanza delle tre lingue europee all'epoca più importanti (italiano-francese-inglese), riflettendo così il carattere multi- e interculturale della società egiziana del tempo. Questo miscuglio di vocaboli stranieri è uniformemente caratterizzato dalla sostituzione della *p* con la *b*, che imita l'assenza dell'occlusiva bilabiale sorda tipica dell'arabo, e con la sostituzione della *i* atona dell'articolo determinativo con la *e*, di nuovo un tratto tipico dell'arabo che non conosce la *i* nelle sillabe atone.

Il marito infedele dunque, trattando della società egiziana ottocentesca, presenta un modello di vera convivenza, soprattutto a livello linguistico, tra varie e diverse culture. È la produzione letteraria che fa sempre, a mio avviso, i primi passi verso un'integrazione dinamica e dignitosa tra i popoli; un'integrazione che consiste in fruttuosi scambi reciproci e fa nascere una nuova cultura basata sullo scambio e sulla valorizzazione reciproca.

⁴⁵ Per la lingua franca e per le sue ultime manifestazioni, proprio nell'ambito del teatro ebraico cfr. Hugo Schuchardt: <http://schuchardt.uni-graz.at>. Tutti i testi cui Schuchardt fa riferimento sono invece stati raccolti da Renata Zago nella sua dissertazione (*A Dissertation on Lingua Franca*) e sono dunque consultabili al seguente sito: <http://www.uwm.edu>. Per una traduzione italiana dell'articolo di Schuchardt cfr. F. Venier, *La corrente di Humboldt. Una lettura di «La Lingua franca» di Hugo Schuchardt*, Carocci, Roma 2012.

⁴⁶ F. Venier, *Traduzione italiana di La lingua franca di Hugo Schuchardt*, in "Linguistica e filologia", 29, 2009, pp. 14-15.

-5-

IL MARITO INFEDELE

Commedia in un atto

Personaggi

Enrico	Negoziante Italiano
Zebeda	Signora Levantina
Bull	Negoziante Inglese
M ^{re} . Tamburon	Locandiera
Mustafa	Suo Servo
Un Arpista	} che non parlano
Un Violinista	

ATTO UNICO

Salà all' Hôtel delle quattro Nazioni bene adobbata con una porta in fondo, e quattro laterali conducenti a camere da letto per i Viaggiatori

Scena I.

M^{re}. TAMBURON E MUSTAFA

TAMB. *Le Monsieur Anglais il signor Anglese chi è arrivato a mezzo giorno è sorti u no?*

MUST. *El mister Inglisi con el barba granda granda come el escopa, lui ancora in suo camera.*

TAMB. *Lui mangé in camere ou à Table d' Hôte abasso?*

MUST. *Lui fatto mangheria dentro il camera e mangiato khamse*