

Un'opera per leggere la Tunisia di oggi: *Ḥamsūn* di Ġalīlah Bakkār

Valeria Meneghelli*

This article is focused on Ġalīlah Bakkār's Ḥamsūn (Fifty), which stands as a highly representative example of Tunisian dramatic production. Since its early onset, Tunisian theatre has been characterized by a variety of trends revealing a pervasive pattern of social criticism. One of the pioneers of the new generation of Tunisian artists of the '60s, Ġalīlah Bakkār (Jalila Baccar) never ceased to support the idea of using theatre as a tool for social change and to assert the right to free expression for her whole country. Actress and dramatist, member of Tunisia's first independent theatre company, in 1993 she founded the still operating production company "Familia Productions" with director and dramatist Fāḍil al-Ġa'āybī and producer al-Ḥabīb bi 'l-Hādī. In 2006 she wrote Ḥamsūn, which deals with fifteen years of socio-political history in Tunisia. Full of poetical and historical anecdotes, Ḥamsūn also contains an in-depth analysis dramatically conveying the image of a nation still looking for its own identity. The play denounces the lack of political debate which marked Tunisian politics since national independence, thus offering a read on the country's current situation: in fact, considering recent developments, Ġalīlah Bakkār's call for renewal of individual and collective ideologies now appears more topical than ever.

Il teatro tunisino ha sempre conservato un carattere di forte contestazione politica e sociale. Ben prima dell'affermazione del teatro all'italiana, la tendenza a lanciare messaggi di critica sulla politica locale, o a commentare il comportamento di figure chiave della società attraverso l'utilizzo di allusioni e metafore, era già pratica comune alla ormai quasi leggendaria figura del cantastorie, conosciuto come *maddāḥ* o *ġawwāl* in Tunisia e Algeria o come *ḥakawātī* in Medio Oriente¹.

* Laureata in Lingue e Civiltà Orientali presso l'Istituto Italiano di Studi Orientali – ISO della Sapienza, Università di Roma.

¹ Per una definizione del *ḥakawātī* più esaustiva: Monica Ruocco, *Storia del teatro arabo. Dalla naḥḍah a oggi*, Carocci editore, Roma 2010, pp. 22-23.

Anche nel teatro delle ombre (*ḥayāl al-zill*) e nella sua versione turca ottomana, il *Karagöz* (occhi neri), affermatasi in Tunisia a partire dal XVI sec., dominano temi dissacranti e di critica sociale, tanto evidenti da suscitare lo scherno dei coloni francesi che ne vietarono addirittura la pratica tra il 1894 e il 1900².

In epoca coloniale³, quando l'attività teatrale prende la forma che generalmente le viene attribuita nel mondo occidentale, questa viene usata per affermare valori quali il nazionalismo e l'anticolonialismo e, a questo proposito, non può non essere ricordato lo spettacolo *Ṣalāḥ al-Dīn al-Ayyūbī* (Saladino l'ayubbide, 1898) di Naḡīb al-Ḥaddād (1867-1899) che verrà messo in scena da diverse compagnie tunisine, ma anche opere scritte interamente in dialetto tunisino, usato con chiaro fine patriottico come nel caso di *al-Sultān bayna ḡidrān Yildiz* (Il sultano tra le mura di Yildiz), di Muḥammad al-Ġa'āybī (1878-1938).

Dopo l'indipendenza, in Tunisia nascono i teatri regionali, grazie a due fattori interconnessi tra loro: la politica di governo del presidente Habib Bourguiba che incentivava le attività teatrali⁴ e lo sviluppo di nuovi movimenti di pensiero tra gli artisti di tutto il mondo arabo. Questi ultimi affermavano l'idea di un'arte drammatica di stampo brechtiano che fosse diretta a tutte le classi sociali, favorendo l'arabo dialettale specifico a ogni paese. È giunto il tempo di quello che Mohamed Aziza chiama: *le théâtre miroir*, un teatro impegnato, agguerrito, che non rifletta solo sulla realtà contingente, ma che guardi anche a se stesso e alle sue tecniche di comunicazione⁵. Il teatro diventa quindi un mezzo per riflettere sull'identità nazionale tunisina e un laboratorio di formazione per gli artisti che rinnoveranno la stessa arte drammatica del paese. Tra questi spicca la figura di Ġalīlah Bakkār (Jalila Baccar), tra i pionieri e fondatori del teatro tunisino contemporaneo nelle sue più moderne espressioni. Attrice e scrittrice di opere teatrali importanti che suscitano nello spettatore la necessità di riflettere sulla propria realtà contingente, ha imposto e continua a imporre con fermezza l'idea di un teatro libero e impegnato sfidando, talvolta, l'ottusità delle autorità governative. Per questo ha rifiutato i numerosi premi e inviti che le sono stati offerti dal presidente Ben Ali nel corso degli anni e ha recentemente declinato la candidatura a ministro della cultura nel governo di transizione ancora oggi in carica, dichiarando: «Il mio vero posto è sul palcoscenico. È questo ciò che so fare davvero»⁶.

In queste pagine ci si propone di esaminare una delle opere più complesse di

² Khalid Amine, Marvin Carlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia: Performance Traditions of the Maghreb*, Palgrave Macmillan, London 2012, p. 39.

³ La Tunisia diventa protettorato francese nel 1881 e solo settantacinque anni più tardi, il 20 marzo 1956, la Francia ne riconoscerà la completa autonomia.

⁴ al-Ḥabīb Bū Ruqaybah (1903-2000), presidente della Repubblica tunisina dal 1956 al 1987, pronunciò alla stazione radio RTT (*Radiodiffusion-télévision tunisienne*), il 7 novembre del 1962, un famoso discorso in favore della pratica teatrale attribuendole finalmente lo *status* di mestiere riconosciuto dallo Stato ed un alto valore educativo. Il discorso può essere consultato integralmente in Habib Bourguiba, *Discours*, Tome X, 1962-63, Publication du Secrétariat d'Etat à l'Information, Tunis 1977.

⁵ Mohamed Aziza, *Régards sur le théâtre arabe contemporain*, Maison Tunisienne de l'Edition, Tunis 1970, pp. 103-112.

⁶ Dichiarazione riportata nell'articolo di Nouredine Baltayeb, *Jalila Baccar: In Defense of Freedom and the Theater*, pubblicato su "al-Aḥbār English" l'11 giugno del 2012. Cfr. il sito <http://english.al-akhbar.com/node/8340>

Ġalīlah Bakkār, *Ĥamsūn* (Corps otages/Cinquanta)⁷, oggi estremamente attuale e che la stessa autrice definisce come «esplicativa della situazione che vive ora il paese»⁸. Prima di scendere nel particolare dell'analisi, è però necessario gettare uno sguardo sul percorso artistico di questa scrittrice, per meglio comprenderne lo spessore e i messaggi da lei proposti.

1. Ġalīlah Bakkār: attrice e scrittrice, due volti della stessa donna.

Ġalīlah Bakkār nasce il 23 novembre 1952 a Tunisi. Fin dall'infanzia impara a conoscere il piacere della narrazione facendo da spettatrice ai due mondi paralleli in cui vivono i suoi genitori: il padre, impiegato statale, le racconta gli aneddoti sul passato glorioso della Tunisia, mentre la madre, casalinga di origine modesta, la inizia ai pettegolezzi e alle storie sull'universo femminile⁹.

Al liceo comincia a conoscere il teatro e, in seguito, dopo aver completato il corso di studi in lettere francesi all'École Normale Supérieure di Tunisi, nel 1973 entra a far parte della compagnia *Masrah al-Ġanūb* (Il Teatro del Sud) di Gafsa¹⁰, allontanandosi per la prima volta dalla sua città natale. Qui si unisce ad artisti come Fāḍil al-Ġa'āybī (Fadhel Jaïbi, 1945), Fāḍil al-Ġazīrī (1948), Muḥammad Idrīs (Mohamed Dris, 1944), Muḥammad Raġā' Farḥāt (1948) e 'Abd al-Qādir Muqḍād (?). Con loro sperimenta la nuova pratica della scrittura collettiva delle opere che vengono poi messe in scena dalla compagnia stessa.

Ma, per corrispondere a un'esigenza di maggiore libertà espressiva, irraggiungibile all'interno di una compagnia creata sotto l'egida dello Stato, dal 1975 partecipa alla fondazione del gruppo indipendente *al-Masrah al-Ġadīd* (Il Teatro Nuovo, 1976)¹¹ che produrrà opere spesso scritte collettivamente come: *al-'Urs* (Le nozze, 1976), *al-Warṭah* (Il patrimonio, 1976), *al-Taḥqīq* (L'indagine, 1977), *Ġassālat al-nawādir* (Pioggia d'autunno, 1980). A proposito dell'attività di questi anni l'autrice si è così espressa: «*al-'Urs* è stato il frutto di un lavoro incessante del gruppo che si riuniva tutti i giorni, anche la domenica, per discutere e prendere posizioni; nessuno tra l'altro si era ancora sposato, Muḥammad Idrīs è stato il primo a farlo in quel periodo. *al-Masrah al-Ġadīd* non era solo una compagnia teatrale, era anche un modo

⁷ Ġalīlah Bakkār, *Ĥamsūn*, Dār al-Ġanūb, Tūnis 2007

⁸ Quest'affermazione è stata riportata da Ġalīlah Bakkār durante un incontro che ho avuto con lei in data 5 marzo 2013 presso la sede di "Familia Productions" a Tunisi. Un resoconto completo dello stesso compare nella mia tesi di laurea, *Teatro rivoluzionario e pre-rivoluzione: analisi di cinquant'anni di storia socio-politica tunisina attraverso l'opera Ĥamsūn di Ġalīlah Bakkār*, Sapienza – Università di Roma, Istituto Italiano di Studi Orientali – ISO, 2013. Tale lavoro comprende inoltre una traduzione completa dell'opera.

⁹ Nouredine Baltayeb, *Jalila Bakkar: In Defence of Freedom and the Theatre*, cit.

¹⁰ Una delle compagnie nate in risposta alla politica di decentralizzazione del teatro promossa dal governo Bourguiba negli anni '60 che guadagnò grande fama nella seconda metà del decennio successivo. Proponeva spettacoli mirati alla valorizzazione della tradizione popolare e, per questo, si differenziava da un'altra famosa compagnia attiva nello stesso periodo, quella di *Le Kef*, che vantava un maggiore impegno a livello politico e sociale.

¹¹ Tra i fondatori e membri stabili della compagnia, oltre alla già citata Ġalīlah Bakkār, si ricordano i nomi di: Fāḍil al-Ġa'āybī, Fāḍil al-Ġazīrī, Raġā' Bin 'Ammār, Muḥammad Idrīs e al-Ḥabīb al-Masrūqī. A essi si affiancarono spesso altri attori, tra cui il famoso Tawfīq al-Ġibālī (1944), poi fondatore dello spazio indipendente *El Teatro* nel 1986.

di vedere, di lavorare, di produrre, di pensare; era una sorta di scuola di teatro»¹².

In seguito alla progressiva disgregazione del gruppo, iniziata dopo il suicidio di uno dei membri stabili della compagnia, al-Ḥabīb al-Masrūqī (1950?-1980)¹³, Ġalīlah Bakkār fonda nel 1993, in collaborazione con il suo compagno di lavoro e di vita Fāḍil al-Ġa‘āybī ed il produttore teatrale al-Ḥabīb bi ‘l-Hādī (Habib Belhadi), una nuova casa di produzione audiovisiva e compagnia teatrale: *Fāmīlyā*, meglio conosciuta come “Familia Productions”.

I lavori del nuovo *ensemble*, scritti da Fāḍil al-Ġa‘āybī con la partecipazione di Ġalīlah, propongono un’analisi delle relazioni umane e delle bizzarrie che si consumano all’interno delle realtà familiari. È il caso di *Fāmīlyā* (Famiglia, 1993)¹⁴, *‘Uššāq al-maqhà al-mahğūr* (Les amoureux du café désert/Gli amanti del caffè deserto)¹⁵ e *Sahrah hāššah* (Soirée particuliere/Serata particolare, 1997), in cui i riflettori sono puntati sulla vita delle coppie tunisine contemporanee.

Il 1998 saluta la prima opera scritta interamente da Ġalīlah: si tratta di *al-Baḥt ‘an ‘Ā’idah* (Alla ricerca di Aida)¹⁶, il cui testo è stato tradotto in francese da Fāḍil al-Ġa‘āybī e pubblicato nello stesso anno in Francia dalla casa editrice Les Solitaires Intempestifs. La pièce, una sorta di riflessione dell’autrice sulla questione israelo-palestinese, basata sulle sue esperienze personali, è stata messa in scena per la prima volta a Beirut, poi nella città di Saint-Denis, in Francia, in occasione del festival internazionale “Du mond entier”. Due donne, una tunisina e l’altra palestinese, si raccontano l’una all’altra per scoprire di appartenere a uno stesso mondo di oblio e costrizione¹⁷.

Ġalīlah affronta quindi due dei temi che ricorreranno in tutte le sue opere, quello della memoria e della ricerca della libertà individuale e sociale, scrivendo dei monologhi ricchi di lirismo:

[...] Si je pouvais voler, AÏDA, Si j’étais un oiseau
Je déploierais mes ailes et t’emmènerais là-haut...
Ensemble oh s’élèverait, ma sœur, ma cousine
Au dessus de la belle... de la divine...
De l’Eternelle terre de PALESTINE...¹⁸

¹² Ġalīlah Bakkār, dall’incontro del 5 marzo 2013, cit.

¹³ Le ultime opere de *al-Masrah al-Ġadīd* saranno il frutto della collaborazione del trio formato da Fāḍil al-Ġa‘āybī, Ġalīlah Bakkār e Fāḍil al-Ġazīrī. Ne risulteranno gli spettacoli: *al-Umm* (La madre), bandito dalla prima rappresentazione, *‘Arab* (Arabi, 1987), da cui verrà realizzato un film nel 1988, e *al-‘Awwādah* (La suonatrice di liuto, 1990).

¹⁴ Quest’opera è disponibile nella versione in arabo: Fāḍil al-Ġa‘āybī, *Fāmīlyā*, Dār al-Ġanūb, Tūnis 2001.

¹⁵ Faḍhel Jaībi, *Les amoureux du café désert*, Dār al-Ġanūb, Tūnis 1995 (in francese). Della stessa opera esiste anche una versione in italiano, ormai fuori catalogo: Faḍhel Jaībi, *Les amoureux du café désert nella messa in scena di Faḍhel Jaībi per il teatro municipale di Tunisi*, Grin, Roma 1996.

¹⁶ Ġalīlah Bakkār, *al-Baḥt ‘an ‘Ā’idah*, Dār al-Ġanūb, Tūnis 2002.

¹⁷ Già a partire dalla data di formazione dello Stato israeliano e, ancor di più, dopo la fine degli anni ‘60, il tema del conflitto israelo-palestinese diventa estremamente importante per molti letterati arabi, questione che si è spesso intrecciata con la storia delle loro realtà nazionali. Per approfondire questo tema può essere consultato: Isabella Camera d’Afflitto, *Cento anni di cultura palestinese*, Carocci, Roma 2007, pp. 134-35.

¹⁸ Jalila Baccar, *À la recherche de Aïda*, Epilogue, in Samir Ayadi (textes réunis et présentés par) *Anthologie du théâtre tunisien*, Ecrivains tunisiens, Tunis 2005, p. 141.

Ma è con *Ġunūn*, che prende il titolo dal nome del protagonista dell'opera, che Ġalīlah Bakkār e *Fāmīlyā* raggiungono la fama internazionale. L'opera è ispirata al libro della psicoanalista Néjia Zemni *Chronique d'un discours schizophrène*¹⁹, in cui quest'ultima affronta il tema della schizofrenia come malattia curabile attraverso un lavoro psicoanalitico sul paziente e i suoi familiari, contestando la pratica di sedazione sistematica degli assistiti all'interno delle strutture psichiatriche e richiamando quindi a una loro modernizzazione.

Lo spettacolo viene presentato a Tunisi e, all'estero, al "Festival d'Avignon" del 2002. Un anno dopo il testo viene pubblicato in francese da Éditions Théâtrales sotto il titolo di *Démences* e, nello stesso 2003, vince il premio SACD della drammaturgia francofona²⁰. Il tema principale è la negazione del diritto alla parola: il protagonista è un disoccupato di venticinque anni, vissuto nei bassifondi di Tunisi, che rivendica la necessità di liberarsi dal peso degli idealismi politici e religiosi di una società fortemente patriarcale. La conclusione però non lascia spazio ad alternative: Nūn, in preda alle allucinazioni, finisce in un ospedale psichiatrico; e qui l'ambiente, asettico e freddo, non fa altro che evidenziare il senso di alienazione e isolamento del protagonista, ovvero dell'individuo in generale.

Dietro al personaggio di Nūn si cela Munawwar Šamādaḥ (Mnaouar Smadah) il famoso poeta rivoluzionario tunisino che si è posto, fino alla data della sua morte nel 1998, in continua lotta per la liberazione del suo popolo dai retaggi politico-economici oppressivi coloniali e post-coloniali. Uomo di grande sensibilità, tormentato da seri problemi psichici, fu più volte ricoverato in un ospedale psichiatrico. In *Ġunūn* le citazioni di alcuni dei versi più conosciuti di Šamādaḥ acquisiscono due sfumature semantiche: non sono solo un tributo a un artista estremamente importante per il popolo tunisino, ma anche un modo per precisare il messaggio dell'opera stessa. Nūn diventa simbolo della denuncia di Ġalīlah Bakkār in quanto prodotto umano di una società che induce all'alienazione e alla schizofrenia, ma anche perché è un emblema dell'impegno sociale e artistico come *alter ego* di una personalità che ha avuto una specifica connotazione politica.

Nel 2004 lo spettacolo sarà trasformato in un film, poi ripetutamente premiato in Europa, con la sceneggiatura adattata dalla stessa Ġalīlah Bakkār e la regia di Fāḍil al-Ġa'āybī.

Un'altra opera che ha ottenuto il premio SACD è *'Araberlīn (Araberlin)*²¹, scritta nel 2002, la cui *première* è stata presentata al "Berliner Festspiele" di Berlino. L'autrice propone la storia di Muḥtār, un immigrato tunisino in Germania che scompare all'improvviso. La sua sparizione sembra dare fondamento ai sospetti che lo vedono coinvolto nelle attività di una cellula terroristica, tanto da esporre i membri della sua famiglia alle persecuzioni della polizia, non che alla stigmatizzazione della società.

Nel 2006 è finalmente la volta di *Ḥamsūn* che anticipa alcuni elementi tematici poi ribaditi in *Yahyà ya 'īš* (Yahyà vive), tradotto con *Amnésia* nella versione francese, opera più recente di Ġalīlah Bakkār, ancora inedita. Scritta assieme a Fāḍil al-Ġa'āybī nel 2010, ha curiosamente anticipato la caduta del presidente

¹⁹ Néjia Zemni, *Chronique d'un discours schizophrène: récites d'une psychanalyse sans divan*, l'Harmanattan, collection Psycho-Logique, Paris 1999.

²⁰ Nel 2001 l'opera era già stata pubblicata in arabo dalla casa editrice Dār al-Ġanūb.

²¹ Jalila Baccar, *Araberlin*, Éditions Théâtrales, Passages Francophones, Paris 2003.

Ben Ali. Infatti, tre giorni dopo la sua rappresentazione al teatro Le Mondial di Tunisi, il 14 gennaio 2011, Ben Ali fuggiva dal paese.

La trama narra la storia di un ufficiale dello Stato che viene spodestato e messo agli arresti domiciliari. Sorpreso dal suo destino, si chiude nella biblioteca di casa che, un bel giorno, viene data misteriosamente a fuoco. Salvato *in extremis*, Yaḥyà viene ricoverato sotto shock in un ospedale ma, dopo un inutile interrogatorio in cui gli viene chiesto il motivo dell'incendio, scompare altrettanto misteriosamente.

2. Ĥamsŭn: un'opera di storia e attualità.

Nel 2006 Ġalīlah Bakkār compie cinquantaquattro anni e scrive *Ĥamsŭn*, un'opera che racchiude in sé cinquant'anni di storia del suo paese. Della *Sua* storia.

La rappresentazione dello spettacolo viene bloccata dalla censura a Tunisi; quindi la sua prima mondiale ha luogo nel giugno 2006 nel prestigioso teatro Odeon di Parigi con il titolo *Corps otages*. Nell'ottobre 2008 viene finalmente messo in scena al teatro Le Mondial di Tunisi.

La storia comincia a pochi mesi dai festeggiamenti per il cinquantesimo anniversario dell'Indipendenza. Una professoressa di liceo si fa esplodere nel cortile della scuola dove insegna. Intanto Amal, una giovane ragazza di famiglia medio borghese e di orientamento laico e progressista, viene coinvolta nelle indagini. Con lei la sua famiglia e i suoi conoscenti. Poco a poco, attraverso una serie di interrogatori e racconti dei personaggi che rievocano eventi avvenuti nel passato, prende forma la storia di Amal stessa: durante una delle manifestazioni scoppiate a Tunisi nel 2001 in sostegno alla seconda *intifāḍah*, ancora liceale, era stata scoperta in possesso di volantini di stampo marxista. Costretta ad allontanarsi dalla sua terra d'origine, in Francia conosce una compagna di università che la inizia alla religiosità. Dopo qualche tempo Amal si mette il velo e diventa una fervente musulmana, cosa che delude e fa infuriare i genitori. Il padre, Yūsuf, da allora è costretto al mutismo per un cancro alla gola, mentre la madre, Maryam, cerca inutilmente di dissuaderla. Tornata a Tunisi la ragazza viene accolta da una squadra antiterrorismo e portata per la prima volta in commissariato, dove viene interrogata sulle attività che ha svolto in Francia. Viene poi rilasciata per mancanza di prove a suo carico, ma, quando tornerà a casa, troverà un'altra fredda accoglienza, perché il padre le sbatte letteralmente la porta in faccia. Esiliata dalla sua stessa famiglia trova rifugio in una moschea, dove conosce quelle che diventeranno le sue compagne di appartamento. Una di queste è Ġūdāh, l'insegnante che si farà saltare in aria.

La storia torna quindi al presente, ma è solo alla fine dell'opera, dopo aver assistito a un'altra serie di interrogatori, che lo spettatore viene finalmente a sapere i motivi di questo atto drammatico. Ġūdāh, professoressa di chimica, aveva scoperto un piano terroristico progettato da uno dei suoi studenti e, per evitargli la morte, lo aveva convinto di voler aderire al piano. Per non perdere credibilità davanti a lui aveva poi effettivamente confezionato una bomba e alla fine si era fatta esplodere in modo da non coinvolgere nessun altro.

Amal viene quindi liberata e nell'ultima scena c'è un altro cambiamento, perché compie l'atto simbolico di togliersi il velo pronunciando un inno alla libertà.

Nel paese si festeggia il cinquantesimo anniversario dell'Indipendenza. Sembra si sia tornati al principio, ma nessuno pare ricordare cosa sia accaduto.

Come tutte le opere di Ġalīlah Bakkār, anche *Ĥamsūn* presenta diversi piani di lettura, talvolta non fruibili a una prima, poco attenta analisi.

Se Amal è la protagonista, il personaggio più complesso è in realtà quello di Maryam, ruolo che è stato interpretato dall'autrice che recita anche la parte di una poliziotta.

Maryam sembra essere infatti la personificazione di un intero popolo diviso tra forze opposte e, per questo, intrappolato in una condizione senza uscita.

I personaggi possono essere ordinati per gruppi ideologici: Amal è una musulmana convinta di orientamento mistico moderato, che pensa che la religione non debba interferire con la politica; Ĥanān, amica di Amal, è imbevuta di propaganda islamista e vive di stereotipi che ripropongono ancora la contrapposizione tra il mondo di *Dār al-Islām* e di *Dār al-Ĥarb*²²; la martire rappresenta tutta quella schiera di musulmani insoddisfatti per la perdita dei valori morali e spirituali della maggioranza; il fidanzato di quest'ultima è il povero cittadino inerme, il brav'uomo che si lascia trasportare dagli eventi e Aḥmad, colui che progetta il piano terroristico, rappresenta, invece, una nuova generazione di ragazzini che facilmente cedono al fascino di idee più grandi di loro, tanto che si potrebbe dire che giochi a fare il terrorista senza nemmeno capire molto bene perché.

Poi ci sono Yūsuf e Lamyā', ancora convinti comunisti, che hanno perso una posizione attiva nella società. Infatti Yūsuf, malato, resta rinchiuso nella sua stanza in totale mutismo, mentre l'assistente dell'avvocata di Amal, Lamyā', si comporta come fosse un'orfana di padre, di quel padre ideale che dovrebbe guidarla nella vita e nella società. L'avvocata fa la parte dell'opportunist, pronta a venire a patti col migliore offerente, sperando di poter poi, chissà quando, riaffermare delle posizioni "di sinistra".

E poi Gaddūr²³, il vecchio poliziotto che ha torturato in passato Yūsuf in nome del "dovere per la patria", è chiaramente uno dei figli del sistema dittatoriale di Bourguiba e Ben Ali, quello che, parafrasando: «non ha mai avuto un parere su nulla»²⁴.

In quest'opera ci sono davvero tutte le correnti di pensiero che si possono ritrovare nella società tunisina di ieri e di oggi. Chi paga le conseguenze più amare di ciò che accade è Maryam che, nella scena in cui Yūsuf caccia Amal di casa, dice una frase che costituisce la chiave per comprendere l'opera tutta: «*Je refuse d'être l'otage de deux intégrismes*»²⁵.

Ma non è solo Maryam a trovarsi ostaggio degli idealismi degli altri personaggi, perché anche questi ultimi sono ostaggi dei loro stessi idealismi o, meglio, dei loro integralismi mentre, a un livello macroscopico, sono ovviamente tutti quanti

²² Il concetto di *Dār al-Islām* è da riferirsi all'epoca califfale. Benché non sia mai stato definito in maniera estesa, esso corrisponde a tutti i territori in cui vigeva la legge islamica con una popolazione assoggettata al dominio di un sovrano musulmano. Facevano parte di *Dār al-Ĥarb* (letteralmente "casa della guerra"), invece, tutte le terre al di fuori del dominio islamico e per questo le popolazioni che le abitavano erano concepite come potenziali nemici.

²³ La lettera *g* si è voluta qui differenziarla dalla lettera *ġ* perché nella scrittura del dialetto tunisino viene indicata con un carattere speciale, ovvero una *qāf* con tre puntini sovrascritti.

²⁴ In francese nel testo. Ġalīlah Bakkār, *Ĥamsūn*, cit. p. 130.

²⁵ *Ibid.*, p. 96.

ostaggi di uno stato poliziesco che non lascia spazio alla vera libertà espressiva. E qui emerge un altro elemento-chiave delle opere dell'autrice, ovvero l'importanza della Parola. Parola che resta strozzata in gola, come nel caso di Yūsuf che vorrebbe urlare ma non ci riesce quando vede la foto della figlia velata; parola che viene tirata fuori a forza dai poliziotti durante gli interrogatori; parola che si ripete sempre uguale da parte degli interrogati, come dice Maryam nel ricordare tutte le volte in cui si è ritrovata in commissariato per atti che non ha compiuto personalmente; parola a vuoto come quella che traduce sospetti infondati e congetture.

Anche il linguaggio della pièce è utilizzato come strumento per rappresentare i vari gruppi che compongono la società, differenziando il registro linguistico, che passa da un dialetto di strada, costellato da espressioni scurrili, a una lingua letteraria forbita nei passaggi poetici e nei monologhi del narratore, fino a diventare una sorta di lingua mista che alterna espressioni e vocaboli di dialetto tunisino citadino all'arabo letterario.

Sul piano temporale le digressioni e l'intervento di più figure di narratori fa sì che il passato si mescoli al presente, per rappresentare la fissità di un sistema politico e sociale che può pure aver cambiato nel tempo i nomi delle figure al potere, ma non la sua sostanza.

I personaggi perdono o si scambiano i ruoli, le loro identità si confondono perché l'identità stessa della Tunisia, come la presenta l'autrice, sembra confusa, quasi che la nazione fosse ancora divisa tra la volontà di restare ancorata a una storia gloriosa e quella di abbracciare il progresso che rischia di cancellare una tradizione che ha dei valori da salvare. A questo proposito prende forma un'altra questione sollevata nell'opera: la necessità di definire cosa voglia dire oggi essere musulmani. L'esigenza è quella di specificare a quale interpretazione di Islam la nazione faccia riferimento, oppure come questo venga utilizzato dalle parti politiche per legittimare la loro affidabilità. Ecco uno scambio di battute tra il commissario e Amal durante un interrogatorio:

Layt: Che rapporto c'è tra l'Islam di mia madre e quello di Bin Lādin, me lo puoi dire? Tra l'Islam dei talebani e quello di al-Ṭāhir Bin 'Aṣūr, tra quello del *mufīr* di al-Azhar e quello di Abū Muṣ'ab al-Zarqāwī? Tra il tuo Islam e il mio? Di che Islam stai parlando? Dell'Islam dei gruppi che si nascondono dietro alla religione, che vogliono deprivere l'uomo della ragione e della sua libertà? Della religione politicizzata, che avvelena, che infesta i discorsi dei salafiti reazionari? Nel nome di ciò che è giusto, che Dio li esautori da ogni diritto.

Amal: Proprio tu parli di diritti e libertà? Chi è che ha politicizzato la religione per distruggere le sinistre? Chi?²⁶

Una voce al di sopra delle parti è invece quella del narratore fuori scena che, all'inizio, pare assumere le sembianze della Nazione che presenta se stessa. Nelle scene successive perde questa connotazione simbolica, ma resta una voce assoluta che aiuta lo spettatore a dare consequenzialità agli eventi. La Voce, inoltre, è quella che riferisce il comportamento dei cittadini che reagiscono passivamente a tutto ciò che accade, come fossero spettatori del "telegiornale della vita", pronti a cancellare ogni trascorso in favore di un nuovo facile intrattenimento. Sono personaggi senza memoria e tale caratterizzazione è contrapposta ai continui accenni storici che ricorrono in tutta la pièce. Essi servono a evidenziare il valore fonda-

²⁶ *Ibid.*, p. 46.

mentale della Memoria nazionale e nello stesso tempo sono uno stimolo per lo spettatore che deve interpretarle nell'immediato per poter comprendere meglio le scene o il testo che ha davanti.

Dal cassetto dei ricordi vengono quindi "riesumate" le grandi civiltà che hanno dominato la Tunisia fino alla conquista degli arabi, ma anche avvenimenti importanti della storia moderna come l'indipendenza dalla Francia, l'attività degli *yūsfiyyīn*²⁷ e del Partito Comunista tunisino negli anni '60, il giovedì nero²⁸, il conflitto israelo-palestinese, l'affermazione della corrente salafita a partire dagli anni '80 e così via. Non a caso "La Voce" dirà: «15 ottobre 2004. Festa dell'Evacuazione dopo la battaglia di Bizerte²⁹. Ma ormai chi ne parla più?»³⁰

Ġalīlah Bakkār ricorda e induce alla pratica del ricordare, animando una sorta di scambio dialettico molto fine tra fruitore e opera. Inutile ovviamente specificare che è proprio il fruitore quello che potrebbe identificarsi nei cittadini passivi, ma esso, attraverso questo gioco mnemonico, recupera parte della sua storia.

I personaggi attivi, quale che sia il loro orientamento religioso o ideologico, rivendicano invece il diritto alla scelta, negata di fatto da un sistema dittatoriale che conduce alla follia.

Chi non è capace di scegliere resta solo, come Gaddūr che paga con l'abbandono i mali che ha inferto negli anni con il suo mestiere di poliziotto. Dall'altro lato anche la sua vittima, Yūsuf, che non è stato in grado di aprirsi al cambiamento dei tempi, rischia di restare «a gufare da solo», come dice a un certo punto l'avvocata. Non è un caso che Yūsuf, simbolo dell'opposizione di vecchia generazione, alla fine muoia, proprio quando si apre una nuova possibilità di inizio che si concretizza nei gesti e nelle parole della figlia. Amal, infine, si spoglia dei vecchi idealismi per abbracciare l'universo intero che non può essere limitato e iscritto in un solo modo di vedere la realtà, ma è invece una complessità verso la quale l'uomo deve mantenersi pronto ad apprendere e a crescere per migliorare ciò che lo circonda e migliorare se stesso. Amal pronuncia un inno alla vita, un inno al diritto di esistere nel tutto. Un inno al cambiamento forse:

²⁷Movimenti di opposizione al governo Bourguiba. Quello degli *yūsfiyyīn*, in particolare, subì una violentissima repressione durante gli anni '60. I membri di questo gruppo si ispiravano alla figura di Šālāh Bin Yūsuf, politico nazionalista che nel 1955 si ribellò alla politica di accondiscendenza tunisina nei confronti del governo francese che, a suo parere, veniva perpetrata dal Partito *Neo-Destour*. Per avere un quadro generale della storia tunisina possono essere consultati: Kenneth Jonathan Perkins, *A History of Modern Tunisia*, Cambridge University Press, Cambridge 2004; Mohamed Béchir Halayem, Hédi Mhenni, *La Tunisie, le monde: une nouvelle histoire se construit, 1954-2006*, Orbis éditions, Ksar Saïd 2006.

²⁸Nelle giornate del 26 e 27 gennaio del 1978 la Tunisia è stata teatro di uno sciopero generale indetto dall'UGTT (*Union Générale Tunisienne du Travail*) che fino ad allora era stato sempre in linea con la politica di governo. In seguito all'intervento dell'esercito si sono potuti contare 365 feriti e 56 morti.

²⁹Riferimento alla battaglia iniziata nel 1958 tra il presidente Bourguiba e il governo francese per ottenere il ritiro dell'esercito straniero dal suolo tunisino. Da principio guerra diplomatica, nel 1961 si trasforma in un vero e proprio scontro armato, in seguito alla decisione presa dai francesi di estendere l'aeroporto della base militare di Bizerte. L'evacuazione avvenne solo due anni più tardi, nel 1963. Tale ricorrenza si festeggia ogni 15 ottobre.

³⁰Ġalīlah Bakkār, *Hamsīn*, cit., p. 84.

La Voce: Non conoscevo niente quindi ho letto e ho studiato e ho creduto di sapere. Così ho parlato e ho parlato ma ho scoperto che ignoravo tutto ciò che credevo di aver appreso. Ho taciuto. Ho taciuto e ho sofferto. Ho taciuto e ho riflettuto. Ho taciuto e ho provato piacere. Ho provato piacere e ho gioito. Ho creduto di essere una perla ma ho scoperto questa essere un atomo e l'ho gettato nel gravido, intero universo³¹.

Secondo l'autrice Amal afferma qui un concetto che è il contrario dell'egocentrismo: «non si può risolvere nulla se non con gli altri. E possiamo risolvere solo piccolissime cose»³².

L'idea di libertà acquisisce valore quindi solo se include anche il concetto dell'*altro*, del diverso da sé, ovvero un fondamento essenziale delle società democratiche basate sul dialogo politico tra le parti. La scelta di concludere il testo alla data del 20 marzo 2006, ovvero al cinquantesimo anniversario dell'Indipendenza, ha un significato ben preciso: evidenziare, dopo le vicende presentate nel corso della storia, come questa indipendenza del paese in verità non esista. Sullo sfondo dei festeggiamenti di tutta una nazione, divisa tra posizioni religiose e politiche inconciliabili e un governo cieco e oppressivo, questa data acquisisce un che di paradossale. Superando poi il concetto di indipendenza nazionale quale mera liberazione dal controllo di una potenza coloniale esterna, a non essere indipendenti sono gli individui che restano vincolati a idee ormai sterili, a ideali che dovrebbero mettersi al passo con i cambiamenti che sono avvenuti nel corso della storia recente o, invece, che non sono avvenuti affatto. La libertà che invoca l'autrice è una libertà dalla rigidità della mente, dai partiti presi, dai ruoli prestabiliti e immutabili. *Ĥamsūn* è uno sguardo su un paese, è un'invocazione al dialogo tra tutte le parti che compongono la società, è un inno alla diversità dell'universo e alle possibilità che questo può aprire. Non può chiaramente proporre una soluzione e questo perché la popolazione, come quella descritta nell'opera, era (forse è?) ignara, non era pronta.

Malgrado le recenti evoluzioni che si sono prodotte in Tunisia, la mancanza di un sistema politico realmente multipartitico e libero negli anni precedenti ha portato a una gestione del potere attuale confusa in cui si pone ancora all'ordine del giorno un problema identitario.

C'è ancora bisogno di riflettere. *Ĥamsūn* è un punto di partenza.

³¹ *Ibid.*, p. 189.

³² Si veda la n. 8.