

IMPEGNO SOCIALE, TRADIZIONE E MODERNITÀ NEL TEATRO TUNISINO PRE- E POSTCOLONIALE: UNA VISIONE D'INSIEME

M. ROSARIA CONTE*

The present paper aims at showing how even if the Tunisian dramatic production of the last century has always been labelled as 'immature', Tunisia has amazingly been a prolific laboratory of all the recent trends in European drama. This in spite of the outstanding problems and issues it has been facing, such as censorship, lack of professional actresses and scarcity of financial resources. Besides being an active arena for public discussion and confrontation about the quest for independence, throughout the centuries, drama in Tunisia has become a powerful means of denunciation of the most daring social and political issues, thus developing, at the same time, its own genres and original plays. After a brief phase of translation and imitation from Italian and French models, Tunisian drama has found its own ways of expression, embodying its best dramatic production in the genre of the musical play. This was also due to the rivalry – but sometimes cooperation – among the most prominent companies of the country.

Dopo aver subito una lunghissima influenza, sia nella qualità che nei temi, da una molteplicità di fattori, quali la dipendenza economica dalle autorità locali e l'assenza di attrici non dilettanti, almeno in una prima fase, il teatro tunisino ha trovato la sua fase di realizzazione nel periodo compreso tra le due guerre e l'Indipendenza, ottenuta nel 1956. Diversi studiosi ritengono che a partire da questa data sia il numero dei lavori prodotti che la loro qualità sia stata via via superiore, grazie a un'intensa opera di decentralizzazione con la quale la compagnia municipale e quelle straniere che visitavano il paese erano impegnate in intensi tour che toccavano tutte le principali città del paese, da nord a sud, ma anche grazie alla riduzione del costo dei biglietti e a maggiori finanziamenti pubblici, tanto che negli anni Settanta un quarto del budget nazionale sarebbe stato destinato al settore cultura ed educazione¹.

Gran parte dei critici, anche tunisini, concordano nel ritenere invece le esperienze teatrali postcoloniali degli anni Sessanta e Settanta ancora immature e in cerca di una vera identità, sottolineando l'assenza di «quality

* Dottore di ricerca in Studi letterari, linguistici e culturali, Università del Salento.

¹ Rafik Saïd, *Cultural policy in Tunisia. Studies and documents on cultural policies*, UNESCO 1970, Paris 1970, p. 54.

and stature proper to a major capital city» già sin dalla presenza francese nel paese, cioè già a partire dai primi decenni del secolo scorso². Tale situazione si ritiene non sia cambiata neanche a seguito della tanto attesa Indipendenza; tuttavia, resta innegabile come la presenza francese nel paese abbia senza dubbio avuto l'effetto di stimolare un forte senso di rivalse nelle compagnie locali, poi sfociato in una strenua ricerca di forme espressive più originali e fedeli al territorio.

Il teatro impegnato in Tunisia è la diretta conseguenza fin dalle sue origini della necessità delle compagnie di aprire un canale di discussione con il proprio pubblico sui temi sociali e politici più rilevanti imposti dal confronto coi modelli occidentali – il ruolo della donna, il *gap* generazionale per quel che riguarda l'importanza, ora accordata, e molto spesso negata, ai valori religiosi e alle tradizioni –, ma deriva altresì dalla necessità di sfidare le misure restrittive dei francesi, criticandole attraverso mezzi non altrimenti accettati, quali appunto la pièce teatrale.

Il presente articolo mira dunque a chiarire come tali fattori siano coesistiti nel teatro tunisino sin dalla sua nascita, fungendo da catalizzatori per la genesi di nuovi e peculiari generi, fino a portare lo stesso teatro da forme espressive giudicate rudimentali a quelle più d'*avant-garde*, in meno di trent'anni.

Il teatro tunisino e alcune questioni metodologiche

Per una comprensione reale della complessa realtà teatrale tunisina è necessario dunque prendere in considerazione i diversi motivi che al principio ne impedirono la maturità.

Occorre anzitutto tenere presente la difficoltà per lo studioso di reperire materiale autentico, dal momento che l'esistenza di un archivio nazionale in Tunisia è una realtà recente, in quanto la maggior parte dei testi teatrali esistenti sono stati tramandati meramente per via orale. Realtà assai strana se si considera che già nel 1888 un numero consistente di riviste e giornali specializzati quali "al-Zahrah" (Il fiore), "al-Nadīm" (Il confidente), "al-Nahḍah" (La rinascita) e "al-Ṣabāḥ" (Il mattino) riservavano una pagina alle rappresentazioni teatrali. Dal XX secolo, poi, le note riviste "al-Masrah" (Il teatro) e "al-Masrah wa 'l-sīnimā" (Il teatro e il cinema) venivano dedicate interamente al teatro. Tutto ciò è comprensibile solo se si considera che la maggior parte dei testi in circolazione era basato sull'improvvisazione, perché in gran parte musicali³ e comunque esistenti in

² Khalid Amine, Marvin Carlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, Studies in International Performance, series editors: Janelle and Brian Singleton, Palgrave MacMillan, London 2012, p. 66.

³ Notizie riferitemi personalmente dal compositore in un'intervista avvenuta nel luglio 2006.

una sola copia, sempre manoscritta, e divisa tra i vari membri della compagnia: questa era la causa della sparizione di un numero immenso di testi originali, tra cui quelli del grande pioniere Muḥammad al-Ḥabīb, quasi tutti venduti alla sua morte⁴. Quanto invece al testo in prosa, solo in tempi molto recenti alcuni editori hanno dimostrato un certo interesse verso i classici della storia del teatro tunisino, fra di essi, al-Šarikah al-Tūnisiyyah li 'l-Tawzī' e Dār Saḥar li 'l-Našr, avendo raccolto tutte le pubblicazioni esistenti sia in arabo che in francese. Nel 1961 poi, la rivista "al-Fikr" (Il pensiero) pubblicava un numero speciale sul teatro e da allora gli riservava regolarmente alcune pagine⁵. Alcuni anni dopo, nel 1987, "al-Ḥayāh al-ṭaqāfiyyah" (La vita culturale) aveva diffuso dieci testi fino ad allora noti solo per via orale, nella collana *Masraḥiyyāt lam tunšar min qablu* (Testi teatrali inediti)⁶. In tempi più recenti, infine, alcune monografie hanno ripercorso la storia del teatro in Tunisia, soffermandosi sui suoi generi e le sue problematiche per evidenziarne nuovamente alcune questioni aperte riguardo alla sua dibattuta inferiorità rispetto al modello occidentale⁷.

Le tre fasi del teatro tunisino e i suoi generi

È argomento ancora dibattuto se gli inizi del teatro tunisino si possano far coincidere con la nascita della prima compagnia originale *al-Naḡmah* (La stella), o piuttosto col primo testo originale, ipotesi finora più accreditata. Il primo testo drammatico originale tunisino fu quindi del 1909, *al-Sultān bayna ḡudrān Yildız* (Il sultano tra le mura di Yildız) di Muḥammad al-Ġa'āybī (1878-1938) ricordato peraltro come la prima pièce impegnata.

Secondo lo studioso Muḥammad al-Saqānḡī, è possibile distinguere almeno tre fasi nella produzione drammatica tunisina:

- la fase della traduzione (*marḥalat al-tarḡamah*), negli anni Dieci, quando si traducevano soprattutto opere egiziane ed europee;
- la fase degli adattamenti (*marḥalat al-iqtibās*), che condusse alla nascita dei primi testi originali, grazie soprattutto ai letterati Muḥammad al-Ḥabīb, Muḥammad Bourguiba, Aḥmad Buleyman⁸;

⁴ 'Izz al-Dīn al-Madanī, Muḥammad al-Saqānḡī, *Ruwwād al-ta'liḡ al-masraḥī fī Tūnis, 1900-1950*, al-Šarikah al-Tūnisiyyah li 'l-Tawzī', Tūnis 1986, p. 8.

⁵ Muḥammad Idrīs, *Bibliyūḡrāfiyyat al-masraḥ al-tūnisī 1881-1956*, Dār Saḥar li 'l-Našr, Tūnis 1993.

⁶ Muḥammad Farīd Ġāzī, *al-Masraḥ al-'arabī fī Tūnis*, in "al-Fikr", numero speciale, 6, 10 luglio 1961, p. 39.

⁷ Si tratta, in particolare, dell'ultimo studio di Muḥammad Mas'ūd Idrīs, Ḥāfiẓ Ġadīdī (*ḡam' wa taqḏīm wa taḥqīq*), *Bidāyāt al-naqd al-masraḥī fī Tūnis min ḥilāl musāhamat Būruḡaybah wa 'l-Ġazīrī wa Būsunaynat*, al-Ma'had al-'Ālī li 'l-Fann al-Masraḥī, Dār Saḥar li 'l-Našr, Tūnis 2011.

⁸ Il nome di molti dei personaggi citati è fornito nel modo in cui essi sono maggiormente noti.

la fase della composizione originale (*marḥalat al-ta'liḥ*), che si impose negli anni a cavallo dell'Indipendenza.

Per quanto riguarda i generi, almeno in una prima fase, il teatro tunisino ereditò indirettamente quelli europei, come la pièce storica e l'operetta, avendo subito l'influenza delle compagnie che dall'Italia e l'Egitto visitarono il paese tra il 1910 e il 1920, mescolandone temi e contenuti con forme di intrattenimento più popolari, come il teatro delle ombre e il *vaudeville*. Come osserva giustamente il musicista Ṣalāh al-Mahdī, durante la prima fase del teatro e almeno fino agli anni Quaranta, l'autore doveva tuttavia ricorrere agli espedienti più vari per rendere lo spettacolo più allettante per un pubblico non abituato a trascorrere un tempo molto lungo in platea, ricorrendo a *sketch* musicali umoristici e limitando l'esecuzione a non più di due ore⁹.

Nel periodo compreso tra le due guerre, il pubblico tunisino si divideva infatti in due gruppi: quello degli intellettuali, sofisticati ed esigenti, anche perché abituati al teatro francese, e quello popolare, in maggior parte analfabeta o interessato al teatro come forma di intrattenimento fine a se stessa, sebbene in qualche modo sensibile alla musica per via di un'antica tradizione musicale qui già esistente grazie agli egiziani *ṣayḥ* Salāmah Ḥiḡāzī and Fāṭimah Ruṣḍī¹⁰. Quello dell'alfabetizzazione fu infatti uno dei problemi affrontati soltanto negli anni Sessanta dal presidente Ḥabīb Bourguiba, che rese quello del rinnovamento culturale uno dei pilastri della sua riforma, contando sul teatro come potente mezzo d'istruzione delle masse. Ciò rese possibile alla pièce teatrale di aprirsi a nuovi generi originali che, tuttavia, sarebbe impossibile considerare simili a quelli europei, pur trattandosi, come già detto, soprattutto di adattamenti da testi egiziani: lo stesso testo poteva infatti essere diffuso in versioni differenti ed ovviamente, almeno all'inizio, si trattava di testi solo lontanamente fedeli agli originali, anche per via di una scarsa conoscenza delle lingue di partenza¹¹; non a caso, a questo proposito, Muhammad Driss affermava che «la grande partie de cette production sont des traductions, ou des adaptations d'œuvres étrangères; c'est-à-dire des copies»¹². Questa tendenza a riadattare testi del passato permase immutata almeno fino agli inizi del XXI secolo e si

⁹ Dall'intervista all'autore e musicista, registrata nel luglio 2006.

¹⁰ Ivi, pp. 94-101.

¹¹ Atia El-Saïd Abul Naga, *Recherche sur les termes de théâtre et leur traduction en arabe moderne*, SNED, Alger 1973 (troisième édition). Dello stesso autore si veda anche *Le sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939). Etudes et documents*, SNED, Alger 1972, p. 35.

¹² Muhammad Driss, *La tradition orale et les spectacles contemporains en Tunisie. Décadence ou Evolution?*, Thèse de 3ème cycle en Cinématographie présentée sous la direction du prof. Henrico Fulchigroni, année universitaire 1979-1980, Université de Paris I, Pantheon-Sorbonne U. E. R. Art et Archeologie, p. 113.

sostanzialmente soprattutto nel far passare testi ben noti come invece inediti, semplicemente cambiandone il genere, come fu il caso di uno di quelli più amati dal pubblico tunisino, *Othello* di William Shakespeare¹³.

Impegno sociale e censura

Il Trattato del Bardo del 1881, che ufficializzò l'inizio dell'occupazione francese in Tunisia, non riuscì a sminuire l'orgoglio nazionale tunisino, fortemente radicato nelle sue antiche tradizioni religiose e culturali e prima di tutto nella lingua araba. I veri strumenti della resistenza tunisina, prima ancora del teatro e del romanzo, erano stati le riviste e i giornali, grazie anche alla militanza del partito democratico-nazionalista *al-Dustūr* (La Costituzione), nato negli anni Venti, fra cui mosse i primi passi da politico il futuro presidente Bourguiba. Già dopo gli anni Venti, che coincisero con la fase dell'affermazione del teatro, le compagnie più in vista si preoccupavano di trattare tematiche sociali finalizzate all'emancipazione del paese, tanto che una delle compagnie leader degli anni Trenta, *al-Masrah* (Il teatro), scelse di proporre solo testi originali tunisini. Nonostante i suoi meriti, questa compagnia oggi rimane però pressoché ignorata, per via della sua breve esistenza, soltanto due anni¹⁴. Anche i fondatori della compagnia *al-Ādāb* (Le lettere) furono sempre motivati dalla volontà di promuovere un teatro nazionale che si facesse portavoce di un crescente orgoglio panarabo e panislamico. I loro testi vertevano su temi storici, che la compagnia si impegnò a diffondere in tutta la regione del Maghreb, dall'Algeria al Marocco¹⁵. Nonostante l'occupazione straniera, il Maghreb restava infatti sempre connesso al resto del mondo arabo-musulmano grazie a un'intensa circolazione di libri, riviste e giornali¹⁶.

Sin dagli esordi, gli attori tunisini si trovarono a fronteggiare il problema della censura, che dagli anni Venti era divenuta più violenta, non solo intervenendo direttamente sui testi, per tagliarne interi passaggi, o impedendone la messa in scena, come fu il caso delle pièce storiche originali più note, *Šuhadā' al-waṭaniyyah* (I martiri della patria) e *al-Wāṭiq bi-llāh al-Ḥafṣī*, entrambe di Muḥammad al-Ḥabīb, quest'ultimo considerato uno dei testi drammatici più intensi, insieme a quello sociale di Sa'īd Abū Bakr

¹³ Secondo la studiosa Ferial Ghazoul questo sarebbe il dramma più famoso e più riadattato nella storia del teatro tunisino e arabo in genere. Si veda Ferial Ghazoul, *The Arabization of Othello*, in "Comparative Literature", Vol. 50, No. 1 (Winter 1998), pp. 1-31.

¹⁴ Taoufik Baccar, Salah Garmadi, *Écrivains de Tunisie. Anthologie de textes et poèmes traduits de l'arabe*, La Bibliothèque arabe Sindbad, Paris 1981, p. 11.

¹⁵ Khalid Amine, Marvin Carlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, cit., p. 102.

¹⁶ Ivi, p. 73.

al-Zawāğ al-damī (Matrimonio di sangue). Studiosi come Ṣadr al-Zaṣralī insinuano a questo proposito come lo scopo principale della politica coloniale francese in Tunisia fosse di azzerare le strutture politiche, come la stessa memoria storica del paese, ragion per cui l'occupazione francese in Tunisia fu una sottomissione culturale, prima che fisica e politica¹⁷. Quando infatti *al-Šahāmah* (L'audacia) decise di rappresentare *Šuhadā' al-waṭaniyyah* nel 1921, si vide negata la possibilità di esibirsi presso il teatro Municipale, divieto che non ne impedì comunque il grande successo: dietro la rievocazione delle fasi principali che segnarono la liberazione del paese, infatti, l'autore esaltava lo spirito di cooperazione e solidarietà come i principali valori propulsori dei movimenti di liberazione degli anni Venti e Trenta. Anche la compagnia *al-Sa'ādah* (La felicità, 1926-1933) si adoperò per lo stesso obiettivo, dando una serie di rappresentazioni patriottiche presso il teatro Bin Kamla, tra cui i classici *Šalāh al-Dīn al-Ayyūbī*, *Faṭḥ al-Andalus* (La conquista della Spagna), *Faṭḥ Ifrīqiyah* (La conquista dell'Africa), insieme a un testo subito censurato dalle autorità: *Tāriq ibn Ziyād* di 'Abd al-Ḥaqq Ḥāmid. Gli interventi sempre frequenti delle autorità fecero sì che diversi studiosi si schierassero a denunciarne gli abusi, come fu il caso del critico al-Madanī, che fu per questo allontanato dal paese.

Negli anni Trenta e Quaranta i movimenti indipendentisti avevano ricevuto nuova linfa, facendo del teatro uno dei più attivi strumenti nazionalisti. Questa era anche l'era d'oro del teatro storico in Tunisia, come dimostrava il numero sempre crescente di frequentatori dei teatri e i sempre più floridi introiti delle compagnie. Due in particolare erano le compagnie protagoniste di questa fase della maturità: *Mustaqbal al-tamīl* (Il futuro del teatro) e *al-Tamīl al-'arabī* (Il teatro arabo). Alcuni dei loro testi, come *'Abd al-Raḥmān al-Nāšir*, *Fī sabīl al-tāğ*, *'Amm 'Uṭmān al-Ṭayyās*, e soprattutto *Ġīl al-yawm*, del quale si parlerà meglio più avanti, sarebbero diventati dei classici il cui messaggio nazionalista incitò in più occasioni il pubblico a reagire con proteste e boicottaggi¹⁸. A seguito di ciò, le autorità tentarono di unificare queste compagnie, dichiarando la necessità di dover contenere le spese e ottenendo, di fatto, che queste sottoponessero, in cambio di finanziamenti, i loro testi a una commissione specializzata, che ne poteva decidere tagli e impedirne la rappresentazione.

Negli anni Trenta la Tunisia era stata inevitabilmente coinvolta nell'accesso dibattito sulla modernizzazione (*al-tağdīd*) e il rinnovamento dei generi letterari¹⁹, dibattito talmente acceso da condurre questo paese in

¹⁷ Ṣadr al-Zaṣralī, *Qaḍāyā al-masraḥ bi-Tūnis*, in "al-Fikr", anno III, n. 2, gennaio 1959, p. 16.

¹⁸ Muḥammad Mas'ūd Idrīs, *Dirāsāt fī tāriḥ al-masraḥ al-tūnisī 1881-1956*, Dār Ṣaḥar li 'l-Našr, Tūnis 1993, p. 61.

¹⁹ Taoufik Baccar, Salah Garmadi, *Écrivains de Tunisie. Anthologie de textes et poèmes traduits de l'arabe*, cit., p. 11.

meno di vent'anni da una retorica arretrata alle forme d'avanguardia. La rinascita letteraria in Tunisia fu favorita da almeno tre ulteriori fattori: il movimento religioso salafita, i movimenti panarabi, che consideravano l'intellettuale come il portavoce della rivendicazione dell'identità araba, in opposizione a quella coloniale e, infine, la *nahḍah*, che dalla regione siro-libanese impose la necessità di non seguire pedissequamente gli occidentali e che in questo paese ebbe come massimi esponenti al-Ḥaddād e al-Šābbī. Fu questo fervore culturale a spingere i letterati a riflettere sul ruolo sociale e politico che il teatro, per la sua stessa intrinseca abilità di arrivare al pubblico più direttamente, non poteva mancare di assolvere, soprattutto considerata la naturale propensione dei tunisini per questo genere letterario, come ben capirono due dei suoi più grandi fautori degli esordi, Muḥammad Bourguiba (1882-) e Maḥmūd Buleyman (-1944). I primi a rivendicare il dovere del teatro di farsi strumento di educazione delle masse furono appunto gli autori Muḥammad al-Ḥabīb e Muḥammad al-Minšārī e la compagnia francese *L'Essor*.

Sin da subito fu evidente un interesse crescente da parte del pubblico nei confronti del testo prima che della rappresentazione, forse per via di una certa influenza del romanzo realistico e del racconto breve, entrambi generi ereditati dal modello egiziano²⁰.

In questi anni anche la critica giornalistica si impose al pubblico, divenendo sempre più la coscienza critica del paese: i critici non perdevano occasione per sollevare la necessità di coinvolgere quei registi e quelle compagnie che, ancora schiave dei gusti di un certo pubblico, preferivano testi comici e leggeri. Ciò è tuttavia comprensibile se si considera che almeno all'inizio, fatta eccezione per figure centrali del teatro, come Ḥalīfah al-Šambulī, la maggior parte degli uomini di teatro erano "mutuati" dalla letteratura o il giornalismo e mal sopportavano di dover sottostare all'incompetenza del pubblico che ancora riteneva il teatro mero strumento di evasione. L'uomo di teatro divenne via via una figura centrale, dal ruolo non più confinato alla scrittura: al contrario, esso diveniva anche produttore e alcune volte attore e correttore della pronuncia degli attori.

Il passato storico arabo era contemplato con grande nostalgia, in particolare i fasti delle dinastie fatimida e hafside, ancora impresso nella memoria collettiva per avere reso grande il nome degli arabi nel mondo. La prima vera forma di impegno nel teatro si concretizzò dunque nella restaurazione dell'orgoglio panarabo in un periodo in cui questo era umiliato e sottomesso da decenni di presenza straniera nel paese: in opposizione a quelli che sembravano essere i valori fondati dell'occidentalità rappresentata e ostentata dai francesi, tirannia, dissolutezza dei costumi, rozzezza e ignoranza, essi esaltavano quei valori che da sempre avevano contraddistinto

²⁰ Per una visione sulla letteratura araba e i suoi generi si veda I. Camera d'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea. Dalla nahḍah a oggi*, Carocci, Roma 2007 (2^a ed.).

gli eroi arabi del passato: saggezza, autorità politica, timore religioso. I testi più apprezzati di questo genere furono quelli composti da Muḥammad al-Ḥabīb and Muḥammad al-Ġa‘āybī, veri e propri libelli nazionalisti in forma teatrale. Non era una coincidenza che entrambi questi autori fossero membri del partito *al-Dustūr*²¹.

Secondo Muḥammad al-Saqānġī, qualunque fosse il suo genere, gli scopi principali del testo teatrale tunisino negli anni Trenta e Quaranta erano quelli di promuovere un’identità nazionale che si identificasse con l’arabismo in generale e l’appartenenza al grande Maghreb arabo, nonché la lingua araba e l’Islam come principali simboli di tale identità nazionale, e infine quello di istruire le masse sulla nobiltà e la grandezza del passato islamico²². Rappresentativi di questo genere furono i testi *‘Antarah al-‘Absī* e una versione rivisitata di *Maġnūn Laylā* (Il folle di Laylā, 1931) di Aḥmad Ṣawqī (1861-1932). In una famosa intervista nel 1932 il noto autore Ibrāhīm al-Akūdi riteneva necessità del pubblico tunisino quella di vedere rappresentate le proprie virtù come i propri vizi, ragione per cui molta della produzione degli anni Trenta fu dedicata anche al teatro sociale, spesso tradotto. Il dibattito si inasprì tuttavia nei confronti di alcuni testi, come fu il caso di *al-Hurayyim* (Piccolo harem) di Gaston Costa, ritenuti incuranti di certi tabù religiosi che comunque non dovevano essere travalicati per promuovere un vero teatro di qualità, e dunque attaccati perfino da quegli stessi autori che all’inizio si erano fatti precursori di un cambiamento nel teatro²³.

Dagli anni Trenta la rinnovata compagnia *al-Šahāmah al-‘arabiyyah al-ġādīdah* (La nuova audacia araba) decise di dedicarsi al teatro sociale, producendo due tra i suoi maggiori successi, *Uns al-ġalīs* (La piacevole compagnia), nota anche come *Ḥilm al-mulūk* (La mitezza dei re) e *Cinna* di Corneille. Lo studioso Muḥammad Farīd Ġāzī sostiene che si debba in maggior misura a queste compagnie l’evoluzione del teatro come strumento di educazione²⁴.

L’impegno sociale negli anni Quaranta: un testo di successo, Othello di William Shakespeare, e gli altri testi originali

Ancora negli anni Quaranta, si poteva assistere a una spaccatura sempre più evidente tra una élite letteraria sofisticata e attenta ai modelli occidentali, e un pubblico ancora interessato al teatro musicale. In un articolo apparso nel 1947 sulle pagine del giornale “al-Usbū” (La settimana), Muḥammad Ḥafzī replicava a una recensione del critico Zayn al-‘Ābidīn bin al-Sanūsī su una

²¹ ‘Izz al-Dīn al-Madanī, Muḥammad al-Saqānġī, *Ruwwād al-ta’līf al-masraḥī fī Tūnis, 1900-1950*, cit., p. 23.

²² Ivi, p. 25.

²³ “al-Wazīr”, 7 gennaio 1932, p. 4.

²⁴ Farīd Ġāzī, *al-Masraḥ al-‘arabī fī Tūnis*, cit., p. 52.

rappresentazione di *Othello* che quest'ultimo aveva giudicato ormai anacronistica e inadatta al gusto corrente. Da quando era stato rappresentato per la prima volta a Tunisi da Muḥammad Bourguiba, nel 1908, la celebre tragedia di Shakespeare era rimasta tra le più apprezzate e rappresentate di sempre tra quelle occidentali e non casualmente, come sostiene Ferial Ghazoul, che ritiene che nessun altro testo al pari di questo ha saputo meglio rappresentare le vicissitudini di un arabo in terra straniera, con tutte le implicazioni del caso in termini di scontro tra culture e civiltà²⁵. Nonostante le sue evidenti manipolazioni – quello che circolava a Tunisi non era infatti una traduzione dal testo originale (*targamah*), ma una arabizzazione (*ta'rib*)²⁶ – e le evidenti imperfezioni nella traduzione, questo testo tornò alla ribalta soprattutto nel periodo coloniale, sempre con medesimo interesse di pubblico e critica.

La critica che ne fu fatta scatenò dunque una dura reazione soprattutto nei confronti dell'autore della recensione: Ḥafzī si stupiva dell'ignoranza del critico riguardo al fascino imperituro di questo testo che, insieme a *Maḡnūn Laylā*, veniva rappresentato almeno due volte l'anno, destando ogni volta lo stesso immutato interesse. L'autore rievocava poi tutta la carica simbolica che faceva di *Othello* un testo culto per il pubblico arabo, in primo luogo perché riscattava l'uomo orientale da tutti i consueti pregiudizi, facendone anzi l'eroe che salva Venezia dal declino, poi perché trattava valori cari al pubblico orientale come quelli del tradimento e dell'onore. Tuttavia, nel caso in cui anche gli altri critici più autorevoli fossero stati d'accordo con al-Sanūsī, sarebbe stato opportuno riconsiderare il valore di tutta la produzione, tunisina e straniera, rappresentata fino ad allora²⁷.

Fra i testi storici che hanno contribuito a fondare una tradizione teatrale a Tunisi occorre menzionare altresì l'operetta *Faṭḥ Ifrīqiyah*, ricordata per avere incassato le somme più alte della storia del teatro in Tunisia. Scritta dallo stesso Zayn al-'Ābidīn bin al-Sanūsī, anch'essa deve il successo al suo tema centrale: la conquista islamica della regione del Maghreb alla fine dell'ottavo secolo. Infatti, "Ifrīqiyah" si riferisce alla definizione di quell'area geografica prima dell'arrivo nel paese della dinastia fondata da 'Abd Allāh ibn al-Zabīr al-Sahm. Allora, Algeria, Marocco e Libia erano parte del regno di Costantinopoli, con Isbaytīlah come capitale²⁸. Essendo al centro della Repubblica di Tunisia, Tunisi visse in quegli anni la sua *âge d'or* e fu anche la prima a convertirsi all'Islam. Il testo mira a gettare luce sugli eventi che segnarono questa svolta storica. La pièce fu rappresentata dalla compagnia *al-Ittiḥād al-masrahī* (L'unione teatrale) il 15 dicembre

²⁵ Ferial J. Ghazoul, *The Arabization of Othello*, cit., pp. 1-31.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Muḥammad Ḥafzī, *Lam yurfa' al-sitār* (Non si è alzato il sipario), in "al-Usbū", 15 giugno 1947, p. 7.

²⁸ Antica città in Turchia. Ivi, p. 111.

1938, ed ebbe un tale consenso da rimanere la sola rappresentata per tutta la stagione, vincendo inoltre il premio nazionale per il migliore testo storico. Anche questo testo fu pubblicato nel secolo scorso soltanto dopo anni di circolazione in forma manoscritta. Fatta eccezione per un'intervista del 13 dicembre 1938, apparsa sul quotidiano "al-Nahḍah", non si hanno notizie di nessun tipo su questo capolavoro, che rimane per questo uno dei più sconosciuti²⁹.

Per completare questo *excursus* sui testi storici impegnati non si può omettere infine il primo testo drammatico originale, *al-Sulṭān bayna ġudrān Yildız* di Muḥammad al-Ġa'āybī, considerato il precursore della drammaturgia tunisina. Prima di dedicarsi al teatro, al-Ġa'āybī era già noto come giornalista di successo: nel 1904 aveva fondato l'autorevole quotidiano "al-Şawāb" (Il giudizio), subito divenuto una delle voci del nazionalismo tunisino, seguito nel 1906 da un secondo giornale, "Ḥayr al-Dīn". L'autore, sin da sempre politicamente impegnato, nel 1934 aveva preso parte anche alla fondazione della sezione di *al-Dustūr* di Qaṣr Hilāl, che inasprì i suoi rapporti con le autorità locali, tanto che il primo dei suoi giornali fu chiuso dal 1911 al 1920.

Questo testo storico-politico in prosa rimata in quattro atti era già stato portato in scena dalla compagnia dello *şayḥ* Salāmah Ḥiġāzī nel 1909, presso il teatro Rossini. Essendo stato concepito in un periodo che guardava alle traduzioni di Shakespeare, Molière, Racine, Hugo, Corneille, Tolstoj come modelli principali, ne assunse la stessa natura drammatica, a dispetto del suo lieto fine, pur non potendo essere considerato una commedia, per via del tema impegnato. Il suo linguaggio è fresco, più giornalistico che letterario. L'intento storiografico di questo testo si può chiaramente evincere dalla maniera in cui l'autore scandaglia il rapporto tra il sultanato, la classe militare e il popolo, e le fazioni partitiche, ma anche per via di alcuni riferimenti a precisi eventi storici, come la "costituzione fondamentale", che fu firmata prima dell'occupazione francese in Tunisia e più tardi tradita dal Bey Muḥammad al-Şadiq nel momento in cui questi consegnò il paese ai francesi. Tale intento è palesato altresì dalla volontà di rivivere le tappe della storia del califfato ottomano nel Maghreb e i Balcani sostenendo come la dinastia ottomana abbia contribuito a modificare i costumi religiosi e le tradizioni in Tunisia³⁰.

Il testo racconta la presa di Istanbul da parte dei Giovani Turchi nel 1908, nel momento in cui questi forzarono il sultano 'Abd al-Ḥamīd II ad abdicare in favore del fratello Muḥammad Rašīd Effendi, 'Abd al-Muḥammad V. I Giovani Turchi ottenevano una nuova Costituzione, tuttavia mai approvata a causa della caduta del sultano, ma continuavano a perorare la causa

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 32.

fondando a Parigi i partiti *Mechveret* (Consultazione) e *Ittiḥad ve Terakki Cemiyeti/Ġam'iyat Ittiḥād wa Taraqqī* (Comitato di Unione e Progresso). Alla fine si narra come il sultano fosse costretto a firmare la Costituzione, grazie all'opera di corruzione dei suoi funzionari. Il 24 aprile 1908 la città di Yıldız cadeva nella mani dell'armata e l'assemblea nazionale decideva di esiliare il governatore a Salonico.

Secondo Moncef Charfeddine, nei suoi quattro atti la trama del racconto è fedele sia agli eventi storici narrati – e scanditi da una prosa rimata molto solenne – che alla tradizione imposta dalla scuola egiziana, e in particolare da Ismā'īl al-‘Āṣim e al-Ṭāḥir al-Ḥaddād. Nonostante ciò, secondo il critico, si nota una certa frettolosità nel finale, che impedisce allo spettatore di districarsi nella complessità degli eventi narrati³¹.

L'ultimo testo storico degno di menzione e purtroppo mai pubblicato, a dispetto della sua preziosità, è *al-Rašīd wa Šarlamān* (al-Rašīd e Carlo Magno) di ‘Abd al-Razzāq Karabākah³². La figura del celebre governatore, rispettato dalla storiografia islamica come da quella cristiana, viene qui assunto quale simbolo di rivendicazione delle radici arabo-islamiche dello scrittore arabo-ispánico. Anch'egli sceglie di guardare allo splendore e ai fasti della Corte del califfato abbaside di Hārūn al-Rašīd (763-809), tuttora l'esponente le cui gesta sono le più decantate non solo nel campo storico ma anche in quello della tradizione letteraria popolare.

Diversamente da quello omayyade con sede in Damasco, che durò soltanto 90 anni, il califfato abbaside di Baghdad si protrasse per quasi cinque secoli (VIII-XIII), espandendosi dall'Iraq all'Egitto e al Nord Africa, la Siria, la Palestina, l'antica Persia e perfino in Europa³³. Nonostante una certa volontà di alcuni storici di ridimensionare la figura di al-Rašīd, per via di quella lenta decentralizzazione del potere avvenuta in quel dato periodo storico e che condusse inesorabilmente allo smembramento dell'impero, la restante parte della critica storica concorda nel ritenere il periodo tra il 700 e il 1200 l'*âge d'or* dell'arte islamica, la letteratura e la cultura in generale, come della politica, grazie anche a una efficiente organizzazione interna che condusse l'impero islamico a divenire punto di riferimento per lo stesso Occidente³⁴.

³¹ Moncef Charfeddine, *Mohamed Jaïbi premier dramaturge tunisien*, in “L'Action Magazine”, lunedì 9 août 1982, p. 11.

³² Si veda la mia pubblicazione *Una pièce trovata negli archivi della Radiodiffusion-Télévision Tunisienne: al-Rašīd wa Šarlamān (al-Rašīd e Carlo Magno) di ‘Abd al-Razzāq Karabākah*, in “La rivista di Arablit”, I, n. 2, dicembre 2011, pp. 51-74.

³³ Si veda F. Gabrieli, *La letteratura araba*, Sansoni/Accademia, Firenze/Milano 1962, p. 122.

³⁴ Si veda S. Noja, *Breve storia dei popoli arabi*, A. Mondadori, Milano 1997, p. 128.

al-Rašīd, il noto quinto califfo della dinastia abbaside, il cui regno durò 23 anni, rimane una figura rispettata ovunque nel mondo arabo, anche nel Maghreb e in Tunisia, dove la sua figura è per il paese sinonimo di una fase di grande prosperità, pace e tolleranza religiosa, come pure di massima esaltazione delle tradizioni locali³⁵.

La pièce intende rimarcare in particolare l'apertura mentale e religiosa del governatore, confermando, come citano le fonti, il rapporto di amicizia e stima reciproca che legava quest'ultimo all'altra grande figura del secolo, l'imperatore Carlo Magno (742-814), amicizia ampiamente dimostrata dalla loro corrispondenza epistolare. Ciò che qui può colpire il lettore è rappresentato dall'assenza di esaltazione dei valori militari e umani tipici dell'eroe arabo, come accade nei testi prima analizzati, a vantaggio di uno sforzo di porre le due figure sullo stesso livello, di lodare la levatura morale di entrambi, nonostante le differenze. Certo, qua e là l'autore non perde occasione per dichiarare la sua fierezza panislamica quando, ad esempio, pone un personaggio cristiano a simbolo del coraggio islamico. Realtà neanche nuova per i lettori di Karabākah che più volte nei suoi scritti si era compiaciuto per il suo doveroso ritorno in patria³⁶. Resta comunque lo stupore che deriva dall'imparzialità dell'occhio dell'autore, meramente volto all'ammirazione delle doti di due figure tra cui non intende scegliere un vincitore e un perdente.

Per concludere, in Tunisia, nell'ambito del teatro impegnato, ebbe un grande consenso anche la pièce più famosa del poeta egiziano nazionalista Aḥmad Šawqī, *Mağnūn Laylā*, che fu forse il testo più rappresentato nella storia del teatro tunisino grazie alle sue riuscite inserzioni musicali, ma soprattutto all'archetipo sempre vincente dell'amore impossibile e contrastato fino all'estremo sacrificio³⁷. Anche le pièce *'Antarah* (1932), *Amīrat al-Andalus* (La principessa d'Andalusia) e *Mašra' Kliyūbātrā* (La passione di Cleopatra, 1929) furono molto acclamate. L'ultimo testo in particolare, in quanto, la storia del mito pre-islamico rivivendo, la rappresentazione riuscì ad infiammare l'animo dei tunisini, che seppero

³⁵ Questo stimato califfo fu, tra l'altro, il fondatore, insieme al suo erede e successore al-Ma'mūn, della nota Casa della Sapienza (*Bayt al-Ḥikmah*), sita a Baghdad, che contribuì a studiare, diffondere e preservare la cultura greca nel mondo arabo. Si veda il sito di "The Jewish virtual library", www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Rashid.html.

³⁶ Sulla figura di 'Abd al-Razzāq Karabākah come poeta si veda J. Fontaine, *Histoire de la littérature tunisienne*, tome 2, Du XIII siècle à l'indépendance, 2eme édition, Cérés Éditions, Tunis 2000, pp. 187-189.

³⁷ Per conoscere i testi teatrali di Šawqī si veda Aḥmad al-Ṭawaylī, *Masraḥiyyāt Šawqī bayna al-tārīḥ wa 'l-ḥayāl*, in "al-Ḥayāh al-ṭaqāfiyyah", n. 4, febbraio 1978, p. 50.

interpretare le metafore ideate per aggirare la censura e ne apprezzarono altresì le musiche³⁸.

Quasi tutte le opere sopra menzionate vengono riconosciute come appartenenti al genere dell'operetta; tuttavia, definirle in questa maniera potrebbe essere fuorviante, in quanto difficilmente queste rispettano i parametri occidentali, a cominciare da quelle più note, traduzioni di testi occidentali. Questi testi si possono infatti ritenere un misto tra poesia e prosa, contenenti elementi comici e tragici insieme, sempre arricchiti e inframmezzati da elementi musicali in cui l'aria ha il mero scopo funzionale di evidenziare il *climax* della storia o la fine dell'atto. Tale definizione è applicabile persino alle pièce attribuite al genere del teatro cantato, *al-masrah al-ġinā'ī*, tra i più in voga nel periodo compreso tra gli anni Venti e Cinquanta in tutta la regione del Maghreb.

In Tunisia la tradizione del teatro cantato era stata importata dal pioniere Sulaymān al-Qirdāhī e dalle compagnie egiziane che visitarono il paese dagli anni Venti. Simili al genere dell'Opera, i suoi testi erano basati soprattutto sulla *qaṣīdah*, con inserzioni musicali tra un atto e l'altro. Qualche anno dopo, le *salāmāt* dello *ṣayḥ* Salāmah Ḥiġāzī, una sorta di variazione delle *maqāmāt*, iniziarono a prenderne il posto. Le compagnie più attive di quegli anni, *al-Šahāmah* e *al-Ādāb*, fecero del loro meglio per preservare questo genere nella capitale; poi, soprattutto *Mustaqbal al-tamīl* negli anni Trenta e *Kawkab al-tamīl* (L'astro della recitazione)³⁹. Furono poi Muḥammad al-Ḥabīb e Bašīr al-Miṭinnī, grazie anche alla collaborazione col musicista Sayyid Ṣattā, ad importare nel paese i testi che divennero i classici del genere, come *Mašra' Kliyübātrā*, *Šamšūn wa Dalīlah*, *Maġnūn Laylā*. Tuttavia, Šalāḥ al-Mahdī esorta a non ritenere neanche queste delle Opere, perché non si trattava in nessun modo di canto lirico⁴⁰. Nonostante tutto, il solo fatto che si trattasse di testi originariamente occidentali era spesso garanzia sufficiente per assicurarne il successo⁴¹.

Dopo una fase di lieve declino, questo genere ritornò in auge negli anni Sessanta e Settanta ad opera dell'egiziano Zakī Ṭulaymāt, per un periodo direttore della compagnia municipale e autore del testo *Laylah min Alf laylah* (Una notte dalle Mille e una notte), ultima operetta definita tale in Tunisia. In quegli anni altri compositori subirono l'influenza della scuola classica, come nel caso di un altro dei direttori della compagnia municipale, Muḥammad al-'Aġrībī, autore della celebre operetta *Wallādah wa Ibn Zaydūn* di cui si parlerà a breve.

³⁸ Khalid al-Mubarak, *Arabic Drama. A Critical Introduction*, Khartoum University Press, Khartoum 1986, p. 31.

³⁹ Muḥammad 'Abd al-'Azīz 'Uṭmān, *al-Masrah al-ġinā'ī bi-Tūnis*, in "al-Ḥayāh al-ṭaqāfiyyah", n. 5, 1978, p. 66.

⁴⁰ Dalla mia intervista all'attore, avvenuta nel luglio del 2006.

⁴¹ *Ibidem*.

I più importanti compositori degli anni Settanta, Muḥammad Sa'dah, Muḥammad Ġarfī e Ḥamādī bin 'Uṭmān, riuscirono a preservarne alcuni elementi tradizionali, come l'uso dello *sketch* musicale, mescolandoli alle più recenti tendenze occidentali, grazie alla collaborazione con direttori più moderni, come al-Munṣif al-Swīsī, 'Abd al-Mağīd al-Aḥāl, Kamāl al-'Alāwī, al-Munġī bin Ibrāhīm, al-Fāḍil al-Ġa'āybī. Insomma, anche se si ritiene che il genere dell'Opera sia scomparso negli anni Cinquanta, un nuovo tipo di teatro musicale nasceva dalle sue ceneri. Gran parte della produzione impegnata, sia che fosse quella definita storica o quella sociale, rimaneva comunque quasi sempre cantata⁴².

Il caso scandalo di al-Ḥurayyim di Gaston Costa e le altre

Tra le compagnie che negli anni Trenta si impegnarono a diffondere un teatro impegnato, *al-Sa'ādah* si impose fra tutte, per via di due pièce storiche di grande successo: la prima, del 1931, fu il primo dramma storico *al-Wāṭiq bi-llāh al-Ḥafṣī* di Muḥammad al-Ḥabīb, che all'epoca era anche il direttore della compagnia *al-Rašīd wa 'l-Barāmākah*⁴³. Con la seconda pièce la compagnia svoltava a favore del testo sociale con un dramma in quattro atti che sarebbe diventato un classico del genere: *Ġīl al-yawm*, sempre dello stesso autore.

Questo testo denunciava con decisione il contrasto generazionale come uno dei problemi più urgenti della società tunisina di allora. Se da una parte, tuttavia, esso mirava principalmente ad ammonire le vecchie generazioni, il cui sistema educativo ormai troppo rigido e intollerante non era adatto ai tempi correnti, dall'altro lato esortava le nuove generazioni a guardarsi dai rischi derivanti dall'assenza totale di valori religiosi e morali che aveva condotto a una riprovevole corruzione delle élite religiosa e politica. Il messaggio di questa pièce fu così franco da essere ben accolto dalla critica, che si auspicò potesse essere da sprone per altre sullo stesso genere⁴⁴. Anche in provincia, ad esempio a Kairouan, il testo fu apprezzato pure per via delle sue musiche⁴⁵. La stampa si dichiarò entusiasta di vedere come finalmente si rispondesse alla volontà del pubblico di aprire un dibattito su questi temi⁴⁶.

⁴² Muḥammad al-Madyūnī, *Muḡāmarat al-fi'l al-masrahī fi Tūnis*, Dār Saḥar li 'l-Našr, Tūnis 2000, p. 111.

⁴³ Si veda M^a.V. González Rebolledo, *Una panorámica del teatro tunecino contemporáneo 1900-1975*, Universidad de Granada, Granada 1991, p. 47.

⁴⁴ “*Ġīl al-yawm*” *aw aḥlāq al-'ašr* (“La generazione di oggi” o le virtù contemporanee), in “al-'Ālam al-adabī”, III, n. 6, aprile 1932, p. 13.

⁴⁵ “al-Wazīr”, 30 aprile 1933, p. 4.

⁴⁶ “al-Wazīr”, 14 aprile 1932, p. 4.

Per i motivi appena esposti, la compagnia *al-Sa'ādah* fu considerata la migliore al momento e se ne lodò in particolare l'audacia⁴⁷.

In effetti, l'esempio di *al-Sa'ādah* fu da sprone anche per la sua maggiore rivale, *al-Tamīl* (La recitazione), che portò in scena un nuovo testo sociale riadattato da Muḥammad Farāḥ: *Ġarīmat ab* (La colpa di un padre), apprezzato sia da pubblico che da critica per aver trattato efficacemente il ruolo della donna nella famiglia⁴⁸.

Qualche anno dopo, nel 1936, due tra le compagnie più in vista, *al-Tamīl al-'arabī*, *al-Masrah* e *Mustaqbal al-tamīl*, venivano unificate sotto il nome di *al-Ittihad al-masrahī*, sia per ragioni economiche che politiche. Il direttore, Muḥammad al-Wartatānī (1885-), fu scelto da *al-Tamīl* per avere già diretto altre società. La compagnia, da questo momento la più influente e interessante sulle scene, decise così di esordire con una lettura pubblica di una pièce di un autore franco-italiano, *Piccolo harem* di Gaston Costa, tenuta nella casa della cultura Ibn Ḥaldūn.

Tradotta come *al-Hurayyim*, il testo divenne subito oggetto di un dibattito sull'emancipazione femminile talmente violento che alla fine si decise di non rappresentarla: erano gli anni in cui la pubblicazione del testo femminista di al-Ṭāḥir al-Ḥaddād aveva già sortito l'effetto di dividere il pubblico dei lettori in due fazioni. Nella compagnia era presente l'attrice Faḍīlah Ḥitmī, una delle figure di spicco del teatro di quegli anni. La decisione di non portare in scena il testo fu oggetto di divisioni anche all'interno della stessa compagnia, tanto che l'attrice infine stabilì di staccarsene per fondarne un'altra, purché il testo fosse rappresentato.

al-Hurayyim arrivò al pubblico tunisino nella versione francese di Victor Daninos, poi in quella araba di E. David. Nei suoi quattro atti, il testo affrontava il tema della poligamia e le sue conseguenze. La sua polemica si scagliava con violenza in particolare verso quegli uomini che ancora preservavano ostinatamente questa antica tradizione, mero frutto piuttosto dei loro smodati appetiti sessuali. Ciò che rendeva questo testo provocatorio non era tanto il tema in se stesso, né la trama, ma la maniera in cui alcune tradizioni proprie della cultura arabo-islamica venivano messe in ridicolo. La rappresentazione fu preceduta da una lunga propaganda, il cui scopo era quello di convincere la compagnia e le autorità locali a portarla in scena presso il teatro Municipale⁴⁹. Sulle prime, il testo circolò negli istituti di cultura – fu infatti rappresentata in italiano –, mentre la stampa francese ne continuava la propaganda, causando contrasti nell'opinione pubblica.

Perfino l'attrice Ḥabībah Messika (1900-1930), famosa per i suoi eccessi, rifiutò il ruolo da protagonista, per rispettare il volere del pubblico, che

⁴⁷ "al-'Ālam al-adabī", anno 3, n. 6, 11 aprile 1932, p. 13.

⁴⁸ "al-Wazīr", 27 novembre 1930, p. 4.

⁴⁹ Muḥammad Mas'ūd Idrīs, *Dirāsāt fi tāriḥ al-masrah al-tūnisī 1881-1956*, cit., p. 88.

organizzò violente proteste di massa contro la sua messa in scena⁵⁰. Anche noti critici, tra cui al-Ṣadiq al-Razqī, ritennero che quella rappresentata dalla pièce fosse una realtà falsata, dal momento che certe tradizioni non venivano più osservate neanche nei paesi più conservatori. Dello stesso parere era Ḥusayn al-Ġazīrī che, nel quotidiano “al-Wazīr” (Il ministro), si dichiarò scandalizzato per la quantità immane di falsità presenti nel testo, certamente dovute a una errata interpretazione dei costumi tunisini e solo frutto di un evidente pregiudizio. Se anche il suo fine fosse stato dei più innocenti, continuava il critico, la violenza del suo attacco non poteva essere tollerata e sarebbe stato stupido pensare che questo testo potesse essere accolto benevolmente altrove da un qualche teatro europeo o americano⁵¹. Alla fine, la situazione si dimostrò talmente intricata che si chiese l'intervento degli *'ulamā'* di al-Azhar, che a loro volta si rivolsero alle autorità chiedendo loro di intervenire contro gli irresponsabili che avevano fatto circolare quest'opera⁵².

Perfino il critico Maḥmūd Bourguiba, che pure si era sempre schierato a favore dei modernisti, fu molto duro, dichiarando il suo disappunto dalle pagine di “al-Wazīr”, il giorno dopo la prima dell'opera: rivolgendosi direttamente all'autore, si ritenne ferito, tradito e disgustato dal fatto che un tale affronto fosse stato perpetrato da un sedicente amico della cultura islamica, peraltro ingrato nei confronti della terra che lo aveva ospitato con calore. Quello che non poteva tollerare, concludeva il critico, era soprattutto il fatto di essere trattato, con la sua gente, da primitivo, incapace di distinguere tra il bene e il male. Ciò nonostante, la recensione terminava con le lodi alla produzione dello spettacolo per la sua qualità in generale, anche se le musiche e i costumi non gli erano sembrati appropriati⁵³.

Solo un esiguo numero degli intellettuali del tempo colse questa come l'occasione per rivedere un tema scottante la cui trattazione non era più rimandabile; tra di essi al-Hādī al-'Abīdī, che tentò di fare comprendere come non si fosse trattato affatto di un attacco diretto alla religione, ma solo verso alcune tradizioni desuete con cui la Tunisia peraltro non aveva più nulla a che fare. Per questo egli tentò invano di convincere *Mustaqbal al-tamīl* a rappresentarla. Alla fine, sarebbe stata una donna ad avere il coraggio di portare questo testo in scena. La sera della sua prima, una violenta protesta scoppiò fuori dal teatro, dove si tentò di impedire l'ingresso al pubblico⁵⁴.

⁵⁰ Husayn al-Ġazīrī, *Riwāyat al-Ḥurayyim* (La pièce *Piccolo harem*), in “al-Nadīm”, 1° giugno 1929, p. 1.

⁵¹ Muḥammad Mas'ūd Idrīs, *Dirāsāt fī tāriḥ al-masrah al-tūnisī 1881-1956*, cit., p. 88.

⁵² Muḥammad Bourguiba, al-Ḥurayyim *'ala masrah al-baladiyyah* (*Piccolo harem* presso il Teatro Municipale), in “al-Wazīr”, 13 giugno 1929, p. 4.

⁵³ Muḥammad Mas'ūd Idrīs, *Dirāsāt fī tāriḥ al-masrah al-tūnisī 1881-1956*, cit., p. 90.

⁵⁴ *Ibidem*.

Correlato al problema dell'impegno sociale, vi era infine quello della scelta del medium linguistico che meglio potesse veicolare l'intento riformatore degli uomini di teatro tunisini. Tuttavia, la querelle sulla scelta della lingua, che aveva coinvolto gli intellettuali di tutto il mondo arabo risolvendosi non senza accesi dibattiti, in Tunisia non lasciò spazio a nessun dubbio: sia i critici che gli autori, infatti, furono sin da subito concordi nel ritenere l'arabo *fushà* la lingua della pièce storico-politica, in coerenza con la volontà di riproporre al pubblico il passato islamico. Allo stesso modo, se si voleva ottenere il massimo dell'efficacia, era necessario riservare il dialetto alla pièce sociale, soprattutto mirando alla totalità del pubblico, anche quello meno istruito⁵⁵. Vi fu pertanto una fase nella storia del teatro in cui autori come 'Alī al-Dū'āġī, Āmir al-Tūnisī, Aḥmad Ḥayr al-Dīn, convinti dell'urgenza di dover condurre il paese a una vera emancipazione, dedicarono la loro produzione interamente al testo sociale in dialetto; per contro, altri autori di spicco ritennero di servire la causa nazionalistica specializzandosi nel teatro storico in lingua classica. Tra di essi si ricordano Ḥalīfah al-Ṣtambūlī, Muḥammad al-Ḥabīb, Aḥmad al-Muḥtār al-Wazīr, al-Hādī al-'Abīdī, Muḥammad al-Ġa'āybī, Zayn al-'Ābidīn bin al-Sanūsī, 'Abd al-Razzāq Karabākah, uno dei più rappresentativi del genere e autore di due dei testi storici più belli del teatro tunisino, alcuni dei quali destinati a diventare dei classici del genere storico, come *Amīrat al-Mahdiyyah* e *Wallādah wa Ibn Zaydūn*; altri testi sono ancora purtroppo poco noti e meritevoli di essere diffusi. Di 'Abd al-Razzāq Karabākah si riparlerà più avanti⁵⁶.

Alcuni accenni alle donne "impegnate" del teatro tunisino: Šafīyyah Rušdī e la pièce sociale 'Ā'īšah al-Qadrah e le altre

Le donne tunisine del teatro impegnato si trovarono senza dubbio a pagare un doppio prezzo, sia per via dei pregiudizi condivisi dai più, che per avere osato sfidare un sistema già consolidato che non lasciava spazio alle donne, fino ad allora non ritenute sufficientemente professionali. Era opinione e convinzione diffusa, infatti, che le donne potessero dedicarsi solo a un teatro popolare d'intrattenimento, comico o sensuale. Nonostante ciò, tra gli anni Venti e Quaranta vi fu un'intera generazione di donne attrici, direttrici e fondatrici di compagnie che non solo riuscirono a imporsi in un mondo dominato dal genere maschile, ma seppero addirittura superare i loro colleghi, in certi casi. Il loro impegno, dunque, concorse ad innalzare il livello di professionalità del teatro e, al contempo, a mantenere aperto il dibattito sui diritti femminili. Quattro furono le attrici che più si distinsero

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Si veda l'introduzione alla pièce *Fath Ifrīqiyah* in "al-Ḥayāh al-ṭaqāfiyyah", n. 1, gen./feb. 1979, pp. 121-147.

nell'ambito: Ḥabībah Messīka, pioniera e fondatrice di uno "star system" in Tunisia, attrice molto amata che pagò con la vita il prezzo del suo impegno; Faḥiyyah Ḥayrī (1918-), che condusse il melodramma tunisino alla sua massima espressione, grazie alla sua professionalità non certo improvvisata, ma frutto di studi canori e musicali che la resero la principale esponente dell'Opera in Tunisia, grazie anche alle sue competenze musicali e linguistiche. Furono proprio le sue competenze a farle guadagnare i ruoli principali nelle maggiori compagnie del tempo, come *Kawkab al-tamīl*, in tragedie come *Mašra' Kliyūbātrā* di Šawqī e *Mağnūn Laylā*, il suo cavallo di battaglia. La critica la adorava per essere un'attrice completa, dotata di grandi capacità interpretative, tanto che la stampa spesso diceva che non c'era una sola Faḥiyyah, ma una molteplicità⁵⁷. Nel 1958 fu l'interprete dei più noti canti nazionalistici, divenendo «la voce dei tunisini nell'epoca coloniale», anche per la sua militanza attiva nel dare ospitalità ai combattenti feriti⁵⁸.

Un'altra protagonista degli anni Trenta fu Faḍīlah Ḥitmī, ricordata non solo come attrice e cantante professionista, ma anche perché nel 1929 fondò la compagnia che prendeva il suo nome, con l'aiuto del letterato 'Abd al-Razzāq Karabākah e dei critici al-Hādī al-'Abīdī, 'Abd al-'Azīz al-'Arwī, Ğamāl al-Dīn Būsīnah, Bilḥasan al-Šāḥlī⁵⁹. Il suo coraggio fu osannato dalla critica che scrisse come Tunisi fosse alla ricerca di precursori come lei da tempo⁶⁰. La dura campagna contro *al-Ḥurayyim* ed il rifiuto di concedere sussidi alla sua compagnia, la forzarono ad unirsi alla compagnia *al-Mustaqbal* per prendere il posto di Ḥabībah Messīka, fino a che, nel 1939, non decise di dedicarsi interamente alla music hall e alla radio⁶¹ dopo l'ultimo tentativo di fondare una nuova compagnia, *Masraḥ al-yawm* (Il teatro oggi)⁶². Quest'attrice fu assai attiva anche nel campo letterario: il suo circolo culturale rappresentò infatti un punto di riferimento per molti letterati dell'epoca. Nel 1932 aveva tentato la carriera cinematografica e lavorò alla

⁵⁷ Néfissa Ben Said, *Figures de la chanson tunisienne. Fethia Khairi, mieux qu'une bellevoix... un style, un ame, une dignité...*, in "L'Action Magazine", dimanche 4 juillet 1982, p. 11.

⁵⁸ Muḥammad Būḍīnah, *Faḥiyyah Ḥayrī 1918-1986*, silsilat 169, Manšūrāt Muḥammad Būḍīnah, al-Ḥammāmāt-Tūnis 1996, p. 7.

⁵⁹ al-Munṣif Šaraf al-Dīn, *Min riwwād al-masraḥ al-tūnisī wa a'lāmihi*, al-Maktabah al-'Atīqah, Tūnis 1997, p. 134.

⁶⁰ Muḥammad 'Abbāzah, *Taṭawwur al-fi'l al-masraḥi bi-Tūnis min al-naš'ah ilā 'l-tā'sīs*, Dar Saḥar li 'l-Našr, Tūnis 1997, p. 79.

⁶¹ Hamadi Ben Halima, *Un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie (1907-1957)*, Publications de l'Université de Tunis, Tunis 1974, p. 98.

⁶² Nağāh 'Izz al-Dīn, *Faḍīlah Ḥitmī. Ḥayātuhā, našātuhā wa āṭaruhā al-fanniyyah*, tesi di laurea dell'Istituto d'Arte Drammatica di Tunisi, a.a. 1992, p. 60.

produzione di un musical in francese e arabo basato su *Mağnūn Laylā*⁶³. Come musicista, Faḍīlah fu un'apprezzata esecutrice di canti tradizionali, in particolare le *adwār*, di cui fu compositrice⁶⁴ per le case discografiche Badayphone e Columbi⁶⁵.

Concludiamo questa visione d'insieme citando un'altra nota attrice e cantante degli anni Quaranta, pioniera anche come autrice di testi teatrali: Šāfiyyah Rušdī.

Il suo carisma le guadagnò l'appellativo di “la Castafiore della Tunisia”, coniato per lei da Hatem Bouriel. Nata nella campagna tunisina, divenne famosa nella capitale come interprete di canti tradizionali: si dice infatti che fosse la sola a conoscere tutte e nove le variazioni delle *ma'lūf* e le *nūba*, oltre a saper leggere e comporre musica.

Il suo esordio avvenne nel 1928, nel dramma *Šahāmat al-'arab* (La saggezza araba). A Tunisi esordì invece in *Ḥalīfah al-Ḥayyār wā Hārūn al-Rašīd* (Il califfo al-Ḥayyār e Hārūn al-Rašīd), per poi divenire la prima attrice di *Mustaqbal al-tamīl* e di tutte le maggiori compagnie del tempo e infine la fondatrice di *Nuğūm al-fann* (Le stelle della recitazione)⁶⁶. Šāfiyyah diede il suo efficace contributo di musicista alla scuola nazionale di musica *al-Rašīdiyyah*, della quale fu anche finanziatrice, per poi fondare un proprio gruppo musicale noto come “La compagnia di Nānā”, il suo soprannome, che ebbe la capacità di riunire i maggiori talenti musicali dell'epoca⁶⁷. Recitò con grande successo fino agli anni Sessanta, soprattutto operette, tra cui *Mağnūn Laylā*, *Othello*, *Aida*, *Hamlet*. Nel 1962 fu co-fondatrice dell'Università delle arti drammatiche di Tunisi. Dal 1938 condusse una trasmissione radiofonica settimanale⁶⁸. In seguito prese parte al noto circolo letterario *Taḥt al-sūr* (Sotto la pensilina) e fu poi fondatrice di un proprio circolo frequentato da letterati del calibro di Aḥmad Ḥayr al-Dīn, Ḥalāl al-Dīn al-Naqqāš, Maḥmūd Bourguiba. Questi ultimi furono gli autori dei suoi maggiori successi e legati alla cantante tanto da essere da questa considerati la famiglia che non aveva mai avuto. Attrice nota anche per il suo carattere bizzoso e lunatico, aveva avuto una vita privata assai infelice che decise di esternare in quello che sarebbe divenuto il suo maggiore successo, la pièce autobiografica *Ā'išah al-Qadrah* (‘Ā'išah l'astuta)⁶⁹. A proposito di questo testo è opportuno

⁶³ “al-Wazīr”, 18 agosto 1932, numero 361, cit. in Nağāh ‘Izz al-Dīn, *Faḍīlah Ḥītmī. Ḥayātuhā, našāṭātuhā wa ātāruhā al-fanniyyah*, cit., p. 12.

⁶⁴ al-Munšif Šaraf al-Dīn, *Mīn ruwwād al-masrah al-tūnisī wa a'lāmihi*, cit., p. 134.

⁶⁵ Hamadi Abbasi, *Tunis chante et danse, 1900-1950*, Alif, Tunis 1991, p. 8.

⁶⁶ Ivi, p. 9.

⁶⁷ Questo fu praticamente il suo secondo nome, o nome d'arte, datole proprio da Karābakah.

⁶⁸ Muḥammad Būḍīnah, *Šahīrāt al-ṭarab fī tāriḥ al-ğinā' al-'arabī*, Manšūrāt Muḥammad Būḍīnah, Tūnis 1995, p. 141.

⁶⁹ Hamadi Abbasi, *Tunis chante et danse, 1900-1950*, cit., p. 54.

chiarire tuttavia che la Rušdī ne è sempre stata considerata l'autrice erroneamente, in realtà invece ne fu soltanto l'ispiratrice e collaboratrice dell'autore, 'Abd al-Razzāq Karabākah.

Si trattava di un altro lavoro mirato a denunciare le tradizioni tunisine più maschiliste che consentivano ancora a un uomo di privare la sua donna di ogni diritto personale e materiale, compiendo, immune, qualunque tipo di reato: il testo mirava a evidenziare l'incomunicabilità del mondo maschile con quello femminile, attraverso l'esperienza di una donna prima tradita e poi spogliata delle sue ricchezze, ma talmente astuta da riuscire a vendicarsi e riuscire a fare altrettanto nei confronti della nuova donna del suo ex marito. La chiara somiglianza tra la vita del personaggio 'Ā'īshā con l'attrice stessa fece sì che queste due figure fossero associate per il resto della sua vita, tanto che una volta ella dichiarò di essere morta insieme al suo personaggio.

Conclusioni

Nonostante il teatro tunisino degli anni Sessanta e Settanta venga ancora ritenuto frivolo e privo di ispirazione, se comparato alle coeve avanguardie europee, resta innegabile come la Tunisia abbia saputo cogliere queste ultime, sapendo non solo farle proprie ma addirittura, secondo alcuni critici, alle volte anticipandole⁷⁰. Ciò non è poco, se si considera che la Tunisia è stata uno di quei paesi che ha dovuto subire ben ottant'anni di dominazione straniera, dominazione tuttavia incapace di recidere le sue profonde radici culturali, ma che ha reso, al contrario, questo paese un interessante quanto unico laboratorio culturale, ponte tra Occidente e Oriente, tradizione e avanguardia, e il più attivo nella regione, dall'Indipendenza ad oggi, tanto che a partire dal 2001 si contano ben 91 compagnie professionali e 106 amatoriali su tutto il territorio, oltre alla Compagnia nazionale. Tra il 1995 e il 2001 sono stati portati in scena 570 testi in dialetto e 299 in arabo classico e francese, una produzione ritenuta eccezionale non solo per il Maghreb ma per tutto il mondo arabo⁷¹.

Ancora oggi il teatro in Tunisia assume un ruolo centrale nella denuncia delle più scottanti tematiche politiche, come dimostrano anche i recenti lavori di due dei suoi attuali pilastri, Ġalīlah Bakkār e Fāḍil al-Ġa'āybī (*Tsunami-2013*) o alcuni adattamenti dialettali di pièce classiche, come quello di *Macbeth* (2013) di Luṭfī 'Āšūr, un testo che ha rivisitato i trenta anni di presidenza che hanno visto al potere, con una certa continuità, l'ex capo di Stato Ben Ali, per domandarsi come sia stato possibile che la sua

⁷⁰ Si confronti il mio articolo *Il contributo di 'Alī al-Dū'āġī alla rinascita letteraria e teatrale della Tunisia. Echi di teatro dell'assurdo nella pièce teatrale Rā'ī al-nuġūm («Il guardiano delle stelle»)*, in "Orientalia Parthenopea", n. 9, 2009, p. 266.

⁷¹ Khalid Amine, Marvin Carlson, *The Theatres of Morocco, Algeria and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, cit., p. 216.

celata dittatura si sia protratta così a lungo: se i protagonisti di questo testo sono ovviamente il politico e la sua consorte, incarnati in Macbeth e Lady Macbeth, qui rese due figure tanto crudeli quanto ridicole, il vero destinatario del messaggio politico del regista è in realtà lo stesso popolo tunisino, di cui si vuole denunciare la complicità col dittatore e quindi la reale corresponsabilità del regime, in quanto “passivo o indifferente” nei confronti dello stesso⁷². Ancora un testo di provocazione, dunque, questa volta contro lo stesso pubblico tunisino.

La primavera araba del 2011 ha in qualche modo rinforzato questo *continuum* con il passato: esaurito l’entusiasmo iniziale seguito alla rivoluzione, i registi e drammaturghi tunisini continuano a denunciare il peso della repressione politica che il teatro si trova tuttora a subire e le crescenti difficoltà nel gestire la complessa realtà che Rafika Zahrouni chiama «della postrivoluzione»⁷³. Nel comparare la produzione precoloniale, postcoloniale e successiva al 2011, non resta dunque che prendere atto di quanto la situazione resti invariata.

⁷² Si veda “al-Ahram on line”, 26 February 2013, <http://english.ahram.org.eg/News/65631.aspx>.

⁷³ Rafika Zahrouni, *Tunisian Theater Through the Lens of Revolution: Theatrical Expression as Resistance, Anxiety, Aspiration*, in “Review of Middle East Studies”, vol. 47, No. 2 (Winter 2013), p. 183.