

LE DECLINAZIONI DELL'AMORE NELLE OPERE DI RAŠĀ 'ABD AL-MUN'IM

ALBA ROSA SURIANO*

*The aim of this study is to analyse the representations and the multiple facets of love feeling in three different plays written by the Egyptian playwright Rašā 'Abd al-Mun'im between 2007 and 2010. *Walad wa bint wa ḥāḡāt* (A Boy, a Girl and Other Things), *Ṣayd al-aḥlām* (Fishing Dreams), and *Māḡā yaḥduṭ 'indamā yaḥda' raḡul imra'at^{an}* aw *al-Ṭarīqah al-maḡmūnah li 'l-taḡalluṣ min al-buqa'* (What Happens when a Man Cheats a Woman or How to Be Sure to Remove Stains) deal with different variations of love, related to the cultural and social environment in which they were created. The richness of language and forms of linguistic and artistic expression examined in this essay provides a faithful representation of what is expressed and experienced by human beings in a specific context. Theater proves itself as one of the forms of expression which best manages to reproduce the depth and complexity that characterizes the experience of love.*

Introduzione

Lo studio che viene qui presentato si inserisce in un progetto di ricerca più ampio, che coinvolge diverse discipline oltre alla letteratura araba e analizza le forme, le manifestazioni e il linguaggio dell'amore¹. Con questo contributo si intende indagare i linguaggi relativi alle manifestazioni dell'Eros presenti all'interno dei testi teatrali *Walad wa bint wa ḥāḡāt* (Un ragazzo, una ragazza e altre cose), scritto e messo in scena nel 2007; *Ṣayd al-aḥlām* (La pesca dei sogni), scritto e rappresentato nel 2010, e *Māḡā yaḥduṭ 'indamā yaḥda' raḡul imra'at^{an}* aw *al-Ṭarīqah al-maḡmūnah li 'l-taḡalluṣ min al-buqa'* (Cosa succede quando un uomo tradisce una donna o Il modo garantito per togliere le macchie), anch'esso redatto nel 2007 e portato in scena da cinque compagnie nell'arco degli ultimi quindici anni, della drammaturga egiziana Rašā 'Abd al-Mun'im (Rasha Abd Elmonem)². Nata al Cairo

* Università degli Studi di Catania.

¹ Progetto di ricerca interdisciplinare finanziato dal Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania nell'ambito del piano dipartimentale "Piaceri", coordinato da G. Lalomia e intitolato "EROS. Medioevo romanzo e orientale. Manifestazioni, forme e lessico dell'Eros dal Medioevo al Moderno".

² *Ṣayd al-aḥlām* è un testo ancora inedito, di cui l'autrice mi ha gentilmente fornito una copia. Le opere *Walad wa bint wa ḥāḡāt* e *Māḡā yaḥduṭ 'indamā yaḥda'*

nel 1978, ha studiato letteratura araba presso la Dār al-'Ulūm; ha poi lavorato come insegnante di lingua araba presso una scuola media, coltivando allo stesso tempo la passione per il teatro. Si è iscritta all'Università del Cairo dove nel 1998 ha conseguito la laurea in letteratura drammatica teatrale ed è entrata in contatto con diversi importanti studiosi come Muḥammad al-'Inānī, che le ha proposto di collaborare con la rivista "al-Masrah" (Il Teatro), su cui ha scritto dal 1999 al 2010. Attraverso al-'Inānī ha conosciuto la moglie Nihād Ṣulayḥah (Nehad Selaiha)³, docente e critica teatrale, grazie alla quale si è avvicinata al movimento del teatro indipendente egiziano⁴, che proprio tra la seconda metà degli anni Novanta e i primi Duemila si stava sempre più sviluppando e affermando nel panorama culturale del Paese: «Professor Nehad was the one who guided me to meet young independent creators – Nora Amin, Hany El-Metennawy, and others – to document the independent theatre movement and to defend and support young people»⁵. Il suo rapporto con il mondo delle compagnie indipendenti è proseguito con strette collaborazioni molto proficue per oltre vent'anni⁶ e, fino ad oggi, lei ha continuato il suo impegno nella valorizzazione della qualità delle produzioni drammatiche contemporanee, dando visibilità e sostegno in modo particolare al lavoro delle donne nel campo teatrale. Ha fondato e dirige il *Mahraḡān "Izīs" li-Masrah al-Mar'ah* (Festival "Iside" del Teatro della Donna)⁷, e ha svolto un ruolo importante nella transizione delle istituzioni culturali dopo i recenti cambiamenti politici occorsi in Egitto: «The Supreme Council of Culture – under the Ministry of Culture – adopted this initiative through its theatre committee where the

raḡul imra'at^{an} aw al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḡalluṣ min al-buqa' sono state pubblicate insieme ad un altro testo (*Ṣubbāk maksūr*, Una finestra rotta) della stessa autrice nel volume: Raṣā 'Abd al-Mun'im, *al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḡalluṣ min al-buqa'*, Dār Rūzmānah li 'l-naṣr, al-Qāhirah 2016.

³ M. Carlson, *Nehad Selaiha and the Egyptian Theatre*, in Rahimi Babak (ed.), *Theater in the Middle East Between Performance and Politics*, Anthem Press, London-New York 2020, pp. 123-134.

⁴ Per approfondimenti sugli esordi e sullo sviluppo successivo del movimento del teatro indipendente in Egitto si vedano: Nora Amin, *The Transformations of the Performing Arts in Egypt. Independent Theatre History and Activism as a Model of Transforming Cultural Policy and Legislation*, PhD thesis, Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2023; Sonali Pahwa, *Theaters of Citizenship: Aesthetics and Politics of Avant-Garde Performance in Egypt*, Northwestern University Press, Evanston 2020; A.R. Suriano, *Il teatro indipendente nella società politica egiziana. Nascita, evoluzione e prospettive*, CET, Firenze 2010; Nehad Selaiha, *The Egyptian Theatre: New Directions*, GEBO, Cairo 2003.

⁵ Sélim May, *Egyptian playwright Rasha Abd Elmonem - A passion for theatre*, in "Ahrām Online", 12/04/2022, <https://english.ahram.org.eg/News/464475.aspx>.

⁶ Šarīf Samīr, *Raṣā 'Abd al-Mun'im: al-masrah al-mustaqill ḥiyār fannī wa māḷ... wa kiyānunā «qarār wizārī»*, in "al-Miṣrī al-Yawm", 28/03/2016.

prominent critic and playwright Rasha Abd El-Moneim was leading all the proposal writing and the organisational tactics [...]. Those bigger meeting evolved around setting up a new system of operations where the council would become an independent council for arts and humanities, with the aim of supporting the non-governmental arts' entities through funding, venues and capacity building»⁸.

Le tre opere prese qui in esame hanno strutture e forme differenti, ma affrontano tematiche vicine tra loro e in ognuna di esse l'autrice utilizza uno specifico linguaggio relativo ai sentimenti d'amore, alle sue declinazioni e agli stati d'animo a esse connesse. I primi due testi sono incentrati sui rapporti di coppia e sulle evoluzioni dei sentimenti e delle loro manifestazioni, in contesti differenti, mentre il terzo è un'evoluzione drammatica di un rapporto di coppia caratterizzato dall'incapacità di comunicare.

Walad wa bint wa ḥāḡāt

Il primo testo viene presentato come esempio per raccontare la crisi della società egiziana dell'inizio del nuovo millennio, partendo dal suo nucleo fondamentale, che è la coppia. Già negli anni Sessanta i drammaturghi egiziani avevano messo in scena la crisi della famiglia e dei suoi valori, con opere come *Bīr al-sillim* (La tromba delle scale)⁹ di Sa'd al-Dīn Wahbah, ma all'inizio del XXI secolo è l'elemento della mancanza di comunicazione che causa un corto circuito del rapporto amoroso. Quando si parla di crisi in un contesto sociale definito, non si può prescindere dall'analisi del rapporto tra gli individui nelle micro-strutture che stanno alla base di quella società: l'identità individuale e quella collettiva sono coinvolte in un problematico cambiamento, che passa anche attraverso l'uso di uno specifico tipo di linguaggio. L'incomunicabilità dei due giovani protagonisti e il contrasto tra il linguaggio verbale e quello non verbale sono alla base della riflessione dell'autrice sui mutamenti in atto nella società egiziana. 'Abd al-Mun'im, infatti, mette in risalto lo scollamento evidente tra il codice comunicativo utilizzato e il significato attribuito alle parole, oltre a sottoli-

⁷ Sārah Ni'mat Allāh, *Raṣā 'Abd al-Mun'im takṣīf ḥiṭṭat «muḥriḡ ṭawāri'»* Mahraḡān İzīs li-Masraḡ al-Mar'ah, in "al-Ahrām", 8/09/2021; Kamāl Sulṭān, *Raṣā 'Abd al-Mun'im: anṣiṭat* Mahraḡān İzīs li-Masraḡ al-Mar'ah *lan taqṭaṣir 'alā fatrat in 'iqādihi faḡaṭ*, in "al-Masraḡ Niyūz", 23/08/2021.

⁸ Nora Amin, *The Transformations of the Performing Arts in Egypt. Independent Theatre History and Activism as a Model of Transforming Cultural Policy and Legislation*, cit., p. 139.

⁹ Sa'd al-Dīn Wahbah scrisse *Bīr al-sillim* nel 1966, ma il testo fu censurato. Si veda a proposito Ismā'il Sayyid 'Alī, *al-Raḡābah wa 'l-masraḡ al-marfūḡ (1923-1988)*, Hindāwī, Windsor 2021, p. 267. È stato edito poi nel volume *al-A'māl al-kāmīlah li-Sa'd al-Dīn Wahbah: al-masraḡ*, II, al-Faḡr li 'l-naṣr wa 'l-tawzī', al-Qāhirah 1995.

neare il senso di alienazione delle nuove generazioni, causato dalla crisi ideologica, culturale, sociale ed economica in atto nel Paese.

Nel 2007 la compagnia *al-Sā'ah* (L'Ora), diretta da Hānī 'Afīfī, ha scelto di rappresentare questo testo, con una produzione del *Masrah al-Šabāb* del Cairo, presso la Yusuf Idriss Hall del teatro *al-Salām*. La scena, suddivisa in modo netto tra la parte anteriore pressoché vuota e quella posteriore in cui si trovano molti vecchi oggetti ammucchiati (tra i quali un grammo-fono), ci indica subito la distinzione tra le storie rappresentate: quella dei due giovani innamorati di oggi (il ragazzo e la ragazza del titolo) e quella dell'uomo quarantenne che ricorda la sua storia d'amore del passato. L'amore tra i due ragazzi è di tipo fisico, anche se nasce da un incontro virtuale su internet e si evolve tra centri commerciali e discoteche; si tratta di un amore privo di speranza nel futuro, proprio come lo sono i protagonisti, simbolo di una generazione cui non è permesso sognare e che non crede nella possibilità di un domani più luminoso. L'uomo di mezza età, invece, vive un amore fatto di lettere romantiche e di canzoni di altri tempi: mentre legge alcuni stralci del suo diario di allora, dal grammofono si sente la voce di Umm Kulthūm.

Le due storie si intrecciano sovrapponendosi, come anche si intersecano tra loro i dialoghi dei tre protagonisti, creando alcuni contrasti ironici che vengono estesi anche al linguaggio degli innamorati e ai loro comportamenti: la lingua utilizzata dalla coppia riproduce fedelmente quella dei giovani cairoti odierni e fa da contraltare in modo stridente a quello lirico e poetico dell'uomo adulto. Nelle lettere che egli scrive all'amata troviamo alcune citazioni dall'opera *Il collare della colomba* del letterato andaluso Ibn Ḥazm e da alcuni racconti brevi di Dino Buzzati, come l'autrice stessa ha voluto evidenziare nella brochure dello spettacolo.

L'uomo dei ricordi, come viene definito dall'autrice nei dialoghi del testo, esprime il suo desiderio di instaurare un rapporto sincero con l'amata, mentre i due ragazzi, indicati nel testo con i pronomi personali *Huwa* e *Hiya* (Lui e Lei), nella loro iniziale conoscenza mentono reciprocamente non solo sul proprio aspetto fisico e sulla professione che svolgono, ma perfino sui loro nomi. L'uomo che rappresenta il passato, durante lo spettacolo, è sempre seduto nella parte posteriore del palco e, grazie al distacco da quelle emozioni giovanili, spinge lo spettatore a riflettere sulle esperienze della vita e a prendere coscienza della realtà circostante in modo critico, dando così all'opera un tono da teatro epico. Come dice Māy Sālim (May Sélim): «Après ces séquences d'introduction, le metteur en scène et la dramaturge ont opté pour un style brechtien, visant à rompre tout de suite l'illusion du spectateur. Celui-ci est alors complice et témoin»¹⁰.

¹⁰ May Sélim, *Je t'aime, moi non plus!*, in "Al-Ahram Hebdo", 664 (30 mai-5 juin 2007).

La giovane coppia, d'altra parte, sembra cinicamente consapevole della propria impotenza e marginalità rispetto al mondo che la circonda e l'amore tra i due può apparire sterile e virtuale come la realtà che sono abituati a vivere. Un momento particolarmente intenso è rappresentato dalla scena in cui i due giovani guardano in televisione le immagini di guerra provenienti dal Libano e si prendono per mano stringendosi l'uno all'altra, mostrandosi insicuri e vulnerabili. Le loro frasi romantiche (come «Tu sei il mondo per me»¹¹) diventano vuote, di fronte a queste scene di distruzione. I due decidono di spegnere la tv, ma le loro mani si stanno ormai disgiungendo mentre loro si allontanano sempre di più l'uno dall'altra, psicologicamente ed emotivamente. A tale proposito, il regista ha affermato: «The couple here is listening to news of the invasion of Lebanon by Israeli forces, but they are not reacting. They aren't interacting with the outer world as if their privacy is one realm that is disassociated from the rest of their surroundings»¹². Essi simboleggiano, dunque, in realtà, tutta una generazione alienata che è in qualche modo costretta a vivere solo nel presente, come dichiara la ragazza più volte, senza poter pensare né al passato né al futuro. È così che il ragazzo, ad un certo punto, confessa di aver provato anche lui a tenere un diario (cosa che l'uomo adulto dice di aver fatto per molti anni): «Non ho mai scritto dei ricordi, ma col tempo ho iniziato a scrivere un mio diario. Volevo scriverlo ogni giorno, ma dopo una settimana ho realizzato che avevo scritto solo ciò che avevo mangiato a colazione, a pranzo e a cena. Questa cosa mi svuotava, mi dicevo: "A che serve? Quindi la mia vita è così vuota?" E da quel giorno fu inutile scriverlo»¹³.

Imād, il giovane protagonista, è un neo-laureato che non trova il lavoro per il quale ha studiato e, nonostante sia assunto come rappresentante per una ditta, non è in grado di affrontare i costi esorbitanti che richiederebbe il matrimonio e la vita coniugale. Egli, come la ragazza, si muove sempre nella parte anteriore del palco proprio per rappresentare il presente. Lei, dal canto suo, afferma di essere disposta ad aspettare che la situazione di lui migliori, ma questa attesa frustra il suo desiderio di costruire una famiglia¹⁴ ed è consapevole, inoltre, di non possedere un passato a cui aggrapparsi né tantomeno un futuro nel quale sperare: «It seems the director is trying to say that the failure of the relationship echoes the couple's failure to

¹¹ Rašā 'Abd al-Mun'im, *al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa'*, cit., p. 46. Qui e altrove, le traduzioni italiane dall'arabo sono a cura di chi scrive.

¹² Ahmad Maged, *A boy, a girl and the marriage thing*, in "The Daily Star Egypt", 25/04/2007.

¹³ Rašā 'Abd al-Mun'im, *al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa'*, cit., p. 50.

¹⁴ Ḥalīfah Mu'min, *Walad wa bint wa ḥāḡāt wa 'l-ḥubb fī wāqi 'ihi al-ḡadīd*, in "Ḡarīdat al-Aḥbār", māyū 2007.

identify with their homeland, and the inertia that nourishes the social and political havoc where their frustration implicitly originates»¹⁵.

L'inserimento del telegiornale e degli annunciatori nella scena è funzionale alla narrazione della crisi del Paese nel suo complesso (da un punto di vista politico, sociale ed economico), all'interno della quale i due ragazzi vivono l'incessante lotta per salvaguardare e proteggere il loro amore dalle influenze esterne. Il termine *ḥāḡāt* del titolo significa, in dialetto egiziano, "cose" e qui sta ad indicare tutte quelle "altre cose" estranee al sentimento amoroso e alla vita di coppia che si frappongono fra i due e che turbano il loro rapporto, rendendolo confuso e opaco. Sono dunque tutte quelle circostanze, ragioni, condizionamenti sociali e bisogni che non appartengono direttamente ai due ragazzi, ma che modificano di fatto la loro relazione e la spingono verso il fallimento. Ad esempio, nella prima parte del testo, all'elenco della ragazza di tutti i beni di prima necessità da acquistare per il mese in corso e i loro rispettivi costi, fa da contraltare la voce del cronista televisivo che parla di come quello egiziano sia tra i migliori popoli del mondo, utilizzando delle iperboli molto taglienti. Subito dopo la ragazza mette a confronto il suo salario con il totale delle spese e, rendendosi conto che queste sono molto più alte, comincia a eliminare le voci meno importanti, come la carne e altri prodotti più onerosi, fino a dover tagliare persino sul costo del pane e delle verdure: in sottofondo si odono ancora le parole del giornalista che continua a lodare le qualità del popolo egiziano e la grandezza della sua nazione¹⁶.

La scenografia, realizzata per la rappresentazione del 2007 da 'Umar Ḡayyāt (Omar Ghayyat), fornisce una serie di suggestioni, oltre ad essere molto incisiva, simbolica ed evocativa: le pareti sono scure e su di esse sono appesi dei disegni di bambini e dei graffiti. Il soffitto, anch'esso nero, è punteggiato da alcuni paralumi distribuiti in modo sparso. Questo sfondo restituisce, quindi, un senso di sconforto e l'assenza di luce è allegoria della mancanza di speranza. Nella parte posteriore del palco vi sono diversi oggetti vecchi, come un antico grammofo, delle scatole, dei pezzi di carta e di stoffa, quasi a rappresentare il caos e l'ammassarsi dei ricordi del passato, che i giovani non riescono a immaginare e a comprendere. Infatti,

¹⁵ Ahmad Maged, *A boy, a girl and the marriage thing*, cit.

¹⁶ Sulla retorica nazionalista e la costruzione dell'immaginario nazionale egiziano si vedano: L. Casini; M.E. Paniconi; L. Sorbera, *Modernità arabe. Nazione, narrazione e nuovi soggetti nel romanzo egiziano*, Mesogea, Messina 2013; J. Shalan, *Writing the Nation: The Emergence of Egypt in the Modern Arabic Novel*, in "Journal of Arabic Literature", 33, 3 (2002), pp. 211-247; Samah Selim, *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt, 1880-1985*, Routledge Curzon, London-New York 2004; I. Gershoni; J.P. Jankowski, *Egypt, Islam, and the Arabs: The Search for Egyptian Nationhood, 1900-1930*, Oxford University Press, Oxford 1986; H. Kilpatrick, *The Modern Egyptian Novel: A Study in Social Criticism*, Ithaca Press, London 1974.

la parte anteriore è totalmente spoglia e vuota, vi sono solo una panca di legno e due blocchi quadrati che servono da sedie.

Per il regista Hānī ‘Afīfī è stata la prima messa in scena da professionista in un teatro statale, e l’opera ha ottenuto il premio per la migliore attrice emergente (Ayā Ḥamīdah) e quello per la migliore scrittrice emergente, in occasione del Festival del Teatro Nazionale del 2007. La critica Nihād Ṣulayḥah ha definito questo spettacolo una visione sconsolata della storia egiziana moderna, come una serie di false partenze e bruschi finali, di seduzioni e tradimenti, che portano all’impotenza e all’alienazione¹⁷, e secondo Māy Sālīm si tratta di «une comédie noire où l’on déplore le bon vieux temps et l’on se méfie du présent»¹⁸.

Sia il testo che la realizzazione scenica hanno suscitato notevole interesse nella critica, come possiamo vedere dalla quantità di recensioni positive che l’autrice e la compagnia hanno ottenuto. Amāl Bakīr ha scritto che questo lavoro «ci presenta una visione e un teatro completamente nuovi sia per il linguaggio della scrittura assolutamente al di fuori del contesto storico in cui si colloca, per una tecnica di scrittura sarcastica totalmente innovativa [...]. Una regia piacevole del giovane Hānī ‘Afīfī, che si è meritato gli appellativi di “grande” e di “artista”»¹⁹.

Raṣā ‘Abd al-Mun‘im ha riprodotto, infatti, fedelmente il linguaggio tipico dei giovani egiziani di oggi, un gergo duro, diretto, a volte sarcastico e aggressivo. Invece, il linguaggio dell’uomo dei ricordi è volutamente sentimentale e poetico, con alcuni picchi di eccessivo lirismo e ampollosità che lo rendono fortemente ironico²⁰. Si tratta di un tentativo sincero di dare risposta all’urgente domanda: «Nel presente c’è ancora posto per i sognatori romantici? Oppure, come molte cose nella nostra vita, [il romanticismo] ha perso il suo valore?»²¹. L’uomo dei ricordi racconta il suo amore giovanile e impacciato per una ragazza che poi non ha potuto sposare, perché egli non era all’altezza delle aspettative della famiglia di lei dal punto di vista economico. Si tratta quindi di un amore incompiuto e, come tutti gli amori che non trovano appagamento e realizzazione, è idealizzato nel ricordo e pertanto eternizzato. Al contrario, il racconto della sua relazione con quella che è poi diventata sua moglie, dalla quale ha avuto anche due figli, non ha nessuna connotazione romantica: il loro rapporto, infatti, è basato sull’affetto e la stima reciproca, ma come sottolinea lui stesso a più riprese,

¹⁷ Nehad Selaiha, *A battered Cupid*, in “al-Ahram Weekly”, 10-16/05/2007.

¹⁸ May Sélīm, *Je t’aime, moi non plus!*, cit.

¹⁹ Amāl Bakīr, *Walad wa bint wa ḥāgāt. ‘Indamā yuṣṭbuka al-ikṭi’āb bi ‘l-ḍaḥīk... wa ‘l-faraḥ bi ‘l-bukā’*, in “al-Ahrām”, 09/04/2007.

²⁰ Nehad Selaiha, *A battered Cupid*, cit.

²¹ Ḥusayn ‘Amrū, *al-Masraḥiyyah Walad wa bint wa ḥāgāt... al-ḥubb al-īlīkrūnī*, in “al-Yawm al-Sābi’”, 16/05/2007.

non può essere paragonato all'amore che egli aveva provato per la sua adorata Mona:

L'amore per me era un bacio alla fine di un film arabo, con protagonisti come 'Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz²² e Zubaydah Ṭarwat²³. In base a quello che avevo letto sul libro *Il collare della colomba* di Ibn Ḥazm, immaginavo che l'amore fosse un tema ampio, complesso e intricato. Non si tratta di una classica storia d'amore tra la figlia del pascià e il figlio del contadino, né della storia dell'eroina malata di un morbo letale e che interpreta il tradimento del suo amato come una dimostrazione del disprezzo per lei, no! L'amore è il significato che sta dietro questi racconti, non è la semplice storia nella sua durata. Ho capito che c'è un'unica cosa che può dare significato ad ogni vita ed è l'amore²⁴.

Le storie di tutti i personaggi finiscono con una separazione e un allontanamento ma, come scrive Nihād Ṣulayḥah, l'unica differenza è che mentre l'amante più anziano, il rappresentante della generazione romantica degli anni Sessanta, ha un passato da custodire, per quanto illusorio, ed è in grado di scaldarsi con vecchi ricordi negli anni freddi della maturità quando i suoi sogni di gioventù sono andati in frantumi, la generazione più giovane non ha niente – né un passato da ricordare, né un futuro in cui sperare –, solo un flusso di momenti che una volta andati non lasciano nessuna traccia dietro di sé²⁵.

I due giovani rappresentano tutti gli egiziani della loro generazione che si sentono confusi, insicuri, sfiduciati e indifferenti a tutto ciò che li circonda. Anche l'espressione d'amore per eccellenza, la frase "Ti amo", viene pronunciata dai due ragazzi sulla scena in modo via via differente, diventando vuota e perdendo completamente il suo valore. Nella routine della vita quotidiana il «Baḥebbak»²⁶ si trasforma da tenera confessione a freddo saluto, fino a diventare un urlo violento e una lite furibonda²⁷. Come è stato descritto bene da Māy Sālim: «La scène de dispute entre les deux amoureux, où chacun fait sa déclaration en lançant un "Je t'aime" sur un ton colérique et violent, exprime bien le changement. Actuellement, les sentiments n'ont plus d'espace au quotidien accablant»²⁸.

²² È stato uno dei più famosi cantanti egiziani tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta del Novecento; nato nel 1929, si è spento prematuramente nel 1977.

²³ Attrice egiziana nata ad Alessandria nel 1940 e morta al Cairo nel 2016, è ricordata per la sua straordinaria bellezza e per i suoi esordi in film romantici, nei quali ha recitato con i maggiori attori dell'epoca.

²⁴ Rašā 'Abd al-Mun'im, *al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa'*, cit., p. 32.

²⁵ Selaiha Nehad, *A battered Cupid*, cit.

²⁶ Rašā 'Abd al-Mun'im, *al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa'*, cit., p. 48.

²⁷ Ḥusayn 'Amrū, *al-Masraḥiyyah Walad wa bint wa ḥāḡāt... al-ḥubb al-īlīkrūmī*, cit.

²⁸ May Sélim, *Je t'aime, moi non plus!*, cit.

Il testo, infatti, si chiude con i giovani protagonisti seduti alle due estremità del palco, lontani l'uno dall'altra, che tremano per il freddo:

Lei: Ho freddo.

Lui: Muoio di freddo (silenzio) ... su, avviciniamoci.

Lei: Se mi muovo dal mio posto morirò di freddo.

Lui: Probabilmente se ci avvicinassimo, ci riscalderemmo.

Lei: Ma potremmo anche non riscaldarci.

Lui: Hai ragione, è un rischio che non si può prevedere.

Lei: È più sicuro rimanere ognuno al suo posto²⁹.

La drammaturga lascia però l'ultima battuta all'uomo dei ricordi, che si ricollega al freddo provato dai giovani: «Quando il freddo arriva, un senso di solitudine cresce. Io ho una teoria su questo argomento: quando l'uomo è solo e non ha accanto a sé l'amata, ricorre ai ricordi per scaldare la sua anima. Hai mai provato a scrivere i tuoi ricordi?»³⁰.

Ṣayd al-aḥlām

Il secondo testo preso qui in esame è stato scritto nel 2010 e rappresentato al Festival del Teatro Sperimentale del Cairo nel settembre dello stesso anno dal marito della drammaturga, il regista e maestro di marionette Muḥammad Fawzī (Mohammed Fawzy)³¹. Si tratta di un lavoro che prevede la commistione tra il teatro d'ombre (*Ḥayāl al-ẓill*), le marionette e la recitazione di attori in carne e ossa. Inizialmente, una narratrice introduce il tema del sogno³² e della distanza tra ciò che avviene nella dimensione onirica e la vita reale degli esseri umani:

Se il sogno fosse appagante, non ci ridesteremmo mai dal sonno,
se tutto ciò che è nel sogno saziasse, non ci ridesteremmo mai dal sonno,
se l'acqua del sogno dissetasse, non ci ridesteremmo mai dal sonno³³.

²⁹ Raṣā 'Abd al-Mun'im, *al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa'*, cit., p. 52.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Muḥammad Fawzī è direttore e fondatore della Kayan Marionette Egypt Puppet Independent, responsabile generale del World Puppet Festival network e lavora presso il *Masrah al-Qāhirah li 'l-'Arā'is* (Teatro delle Marionette del Cairo).

³² Per maggiori approfondimenti sul valore simbolico dei sogni nella cultura arabo-islamica e sulla loro interpretazione si veda: Muḥammad Ibn Sīrīn, *Tafsīr al-aḥlām al-kabīr*, Maktabat wa maṭba'at Muḥammad 'Alī Ṣabīḥ wa awlādihi, al-Qāhirah 1982; I. Zilio Grandi, *Muḥammad Ibn Sīrīn. Il libro del sogno veritiero*, Giulio Einaudi editore, Torino 1992.

³³ Raṣā 'Abd al-Mun'im, *Ṣayd al-aḥlām* (testo inedito), p. 1.

La rappresentazione prosegue quindi con l'ingresso dell'ombra del personaggio principale, il povero pescatore³⁴ 'Alī, deluso dalla vita che miseramente conduce e ansioso di ritornare a casa la sera per potersi sdraiare sul suo letto di paglia e immergersi nei suoi sogni. È in quest'altra dimensione che trova consolazione: egli è libero, infatti, di immaginare di possedere ricchezza e magnificenza, palazzi, giardini e abiti di seta³⁵, animali esotici e belle ragazze; ed è sempre qui che 'Alī incontra la splendida Nūr, di cui si innamora. I due trascorrono il tempo a scambiarsi effusioni erotiche sotto un albero, danzando e godendo della perfezione irrealistica dei loro corpi e delle situazioni idilliache all'interno dello spazio onirico. La descrizione della ragazza che viene fatta dall'autrice 'Abd al-Mun'im riecheggia lo stile delle storie popolari o quello de *Le mille e una notte*: «[...] una ragazza che ti fa benedire il Creatore per averla creata, una luce il cui nome è Nūr, che ballava nuda sotto la luce del sole, mentre il sole stesso si vergognava della propria luce. Sentì il suo cuore tremare nel petto facendolo vibrare... mentre lei era una farfalla che si librava... che fluiva nella luce da cui prendevano forma i suoi movimenti... e il potere di lei riempiva il sogno di calore, mentre il cuore di lui era raggelato. 'Alī si sentì confuso e continuò a starle di fronte»³⁶.

Il calore è una delle sensazioni caratteristiche della condizione dell'innamoramento ed è collegato in questo passaggio all'elemento naturale della luce, sia quella solare (che ovviamente scalda) che quella emanata dalla fanciulla stessa (implicita anche nel suo nome, che vuol dire appunto Luce). La bellezza femminile viene quindi rappresentata con riferimenti agli animali (la grazia del volo delle farfalle), così come nella tradizione poetica araba pre-islamica e del periodo classico, mentre l'ambiente circostante accoglie gli innamorati creando le condizioni per una situazione di perfetta armonia: dopo la danza, infatti, i due siedono sotto le fronde di un

³⁴ Il personaggio del povero pescatore è un *topos* molto caro alla letteratura araba (e non solo), lo ritroviamo sia nelle storie popolari, che in parte sono anche confluite in alcune edizioni delle *Notti* [si vedano U. Marzolph; R. Van Leeuwen (eds.), *The Arabian Nights Encyclopedia*, ABC-Clio, Santa Barbara 2004; Hasan M. El-Shami, *A Motif Index of The Thousand and One Nights*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2006] che in quelle del *Kalīlah e Dimnah*, come ad esempio la storia *Il pescatore e la perla* ('Abd Allāh Ibn al-Muqaffā', *Kalīlah wa Dimnah*, Dār Āšūr Bānībāl, Bagdād 2020, pp. 54-55).

³⁵ Il divieto imposto agli uomini musulmani di indossare indumenti di seta (così come oggetti in oro, entrambi materiali considerati muliebri) verrà meno nella vita ultraterrena, dove i credenti meritevoli vivranno in paradiso, in uno splendido giardino, abbigliati di seta purissima: «E della lor pazienza li ha premiati, premio di giardino e di seta [...] E avranno vesti verdi di seta fine e broccato [...]». Cor. LXXVI: 12, 21. Le citazioni tratte dal Corano sono riportate in A. Bausani (a cura di), *Il Corano*, Fabbri Editori, Milano 1997.

³⁶ Rašā 'Abd al-Mun'im, *Ṣayd al-aḥlām*, cit., p. 2.

albero a scambiarsi effusioni. Viene descritto quello che possiamo definire un colpo di fulmine da parte del pescatore e, poiché egli si trova all'interno di un suo sogno, anche la ragazza corrisponde immediatamente il suo sentimento «dal primo sguardo» («min awal nazrah») ³⁷, senza farsi troppe domande, e si abbandona con lui ad un intenso amplesso.

Il personaggio della narratrice parla di un tempo indefinito (come lo è il tempo nella dimensione onirica) trascorso dagli innamorati in quell'abbraccio, aggiungendo che il lettore/spettatore può immaginare da solo il seguito, dato che nei sogni non esiste la censura. Dopo quest'esperienza il povero pescatore trascorre le sue giornate in preda a una smania e a un desiderio continuo di riaddormentarsi per poter rincontrare e riabbracciare l'amata, fino a che non decide di cercare un modo per far diventare concreto quel loro amore, tentando di portare Nūr nella dimensione reale. Presa questa decisione e comunicatala alla ragazza, che esprime le proprie perplessità ed esita ad assecondare l'amato nel suo intento, 'Alī nel sogno si reca in cerca del Califfo per domandargli aiuto. È qui che l'autrice crea delle interferenze tra i due mondi in cui si muovono i personaggi: ciò che viene visto e fatto in una delle due dimensioni interagisce concretamente con gli avvenimenti dell'altra, così come il Califfo, sua moglie, il mago Qārūn ³⁸ e persino i soldi si muovono in uno spazio liminale intermedio che si confonde e sovrappone, proprio attraverso l'uso dell'immaginazione e della narrazione fantastica.

Nonostante si tratti di un'opera che non attiene al realismo, ma che anzi attinge a piene mani dalla tradizione favolistica araba, l'autrice non manca di utilizzare qualche battuta sarcastica per riferirsi alle circostanze dell'attualità egiziana: quando Qārūn chiede ad 'Alī un'ingente somma di denaro per aiutarlo a realizzare il desiderio di portare la giovane nella sua realtà, si raccomanda che il pagamento avvenga in *dīnār* (monete d'oro) e non in lire egiziane:

Qārūn [...] L'importante è che mi porti i mille *dīnār* e fa' attenzione che non siano in lire egiziane, che si svalutano sempre di più.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Il nome scelto per il mago richiama quello di un personaggio citato nel Corano e presente anche nel Talmud che ha assunto nella tradizione islamica il valore allegorico di una persona estremamente ricca, ma anche ingiusta, da qui l'accostamento al Faraone: «[...] a Faraone, a *Hāmān* e a *Qārūn* e dissero: "È un incantatore bugiardo!"», Cor. XL: 24; si veda A. Bausani (a cura di), *Il Corano*, cit. Viene citato anche da Ibn Qalāqīs nel componimento 118 della sua raccolta. Per un'analisi approfondita si veda I. Licitra, *Viaggio d'un poeta straniero nella Sicilia normanna: dislocazione e alterità nei versi di Ibn Qalāqīs*, in Laura Bottini; Mirella Cassarino; Aboubakr Chraïbi (a cura di), *Medioevo e Moderno: Fenomenologia delle rappresentazioni dell'alterità fra Oriente e Occidente*, Rubettino, Soveria Mannelli 2021, pp. 143-160.

‘Alī: (stupito) Perfino tu, Qārūn³⁹!

I motivi che spingono il pescatore a volere la ragazza con sé non sono solo romantici. Infatti, l'autrice svela la volontà dell'uomo di poter comandare sulla donna (cosa che nel sogno non poteva avvenire), di poterla rimproverare e persino prendere per i capelli per farla obbedire. Non mancano nemmeno i sentimenti di ansia e gelosia nel doverla lasciare in compagnia del mago, mentre lui si sveglia per andare dal Califfo a farsi dare la somma necessaria, né quelli collegati al pudore e al tabù sociale di dover provvedere a coprire immediatamente Nūr (che nel suo sogno era completamente svestita) una volta giunti nella dimensione reale. Il pescatore, quindi, lentamente scivola da quello stato di completo assorbimento, nella fase d'innamoramento, e di totale distacco dal contesto di appartenenza verso una più prosaica possessività fino alla concretizzazione di un vero rapporto con tutte le grette problematiche a esso connesso.

La ragazza, nel frattempo, chiede spiegazioni al mago sulle condizioni in cui si ritroverebbe una volta fuori dal sogno, se cioè continuerebbe a mantenere quelle caratteristiche fisiche possedute in sogno (come i suoi lunghi capelli) o se invece sarebbe come nella sua vita reale: la conferma da parte di Qārūn sullo stato di normalità che l'avrebbe nuovamente caratterizzata rattrista ovviamente Nūr. Ritroviamo, infatti, la povera fanciulla, descritta inizialmente come un essere fiabesco e fatato, trasformata in una donna normale, bella ma di una bellezza canonica, con gli indumenti che invecchiano e si sporcano, con gli occhi cisposi del risveglio mattutino e l'alito non sempre profumato. Proprio da questa situazione comincia nuovamente a rifuggire il protagonista maschile, che d'altra parte non ha grandi mezzi economici e non può offrire alla ragazza che una vita di miseria e di privazioni. Il pescatore, dopo aver realizzato il suo "sogno" d'amore, se ne distacca e ricomincia ad attendere la sera per potersi addormentare e andare nuovamente in cerca di belle ed eternamente giovani ragazze con cui trascorrere le notti.

L'originalità di questo testo consiste nel riuscito accostamento tra elementi formali e contenutistici tipici della letteratura popolare e la trattazione di temi moderni come la pura e semplice descrizione dello stato di innamoramento e della sua successiva evoluzione, fino alla disillusione e alla delusione per l'umana fallibilità e per l'imperfezione della persona amata. In questo l'autrice è riuscita a creare un forte senso di scollamento tra le due fasi, grazie all'espedito artistico dell'uso combinato del teatro d'ombre, nella prima parte dell'opera, e degli attori in carne e ossa, nella seconda parte. Quando, infatti, i due giovani superano l'iniziale idillio e riescono a riunirsi nella dimensione extra-onirica, ‘Abd al-Mun‘im li fa uscire anche da dietro il telo del *Ḥayāl al-zill*: i due attori che interpretano i

³⁹ Rašā ‘Abd al-Mun‘im, *Ṣayd al-aḥlām*, cit., p. 5.

personaggi diventano visibili e, quindi, reali anche per il pubblico; diventano cioè due esseri umani come tutti gli altri, che vivono nella loro quotidianità le difficoltà di una relazione uguale a tutte le altre relazioni, con litigi, frustrazioni, difetti e mancanze da parte di entrambi. L'amore, dunque, non è più quello struggente dei primi momenti, in cui la chimica stessa del cervello umano spinge a idealizzare l'amato e a credere nella forza indistruttibile ed eterna del sentimento provato. Diventa invece la noia di un viso che apparentemente rimane sempre lo stesso, ma che invecchia, non è attraente come prima, non soddisfa più quanto si era immaginato. Per questa ragione, l'uso delle marionette e delle loro ombre come metafora del sogno d'amore risulta quanto mai coerente con la percezione che gli amanti hanno nei primi momenti del loro rapporto, così come il risveglio viene ben descritto dalla corporeità degli attori: un corpo che emana odori non sempre gradevoli, che è soggetto a decadimento e che è destinato al deterioramento.

La storia di 'Alī e Nūr è stata scritta inizialmente dall'autrice come uno dei tanti racconti narrati dai vari personaggi presenti nell'opera *Ḥakāwī al-ḥarāmlik* (Racconti del harem) della compagnia indipendente *al-Misahḥarātī* (Lo svegliatore) diretta dalla regista 'Abīr 'Alī. Questo spettacolo, messo in scena la prima volta nel 2004, è frutto di un laboratorio che ha visto la drammaturga, la regista e gli attori tutti coinvolti in un lavoro di creazione collettivo, processo che è in effetti la cifra distintiva delle realizzazioni sceniche di questa troupe indipendente e della sua produzione artistica⁴⁰. 'Abd al-Mun'im ha successivamente scelto di tornare su questo racconto per rielaborarlo e renderlo un testo originale a sé stante, introducendo l'elemento delle ombre e delle marionette: «Ho scritto questa pièce nel 2010 ed è stata ispirata da una storia [popolare] palestinese⁴¹ raccontatami da un amico palestinese ('Abd al-Raḥmān 'Uṭmān) e che avevo precedentemente inserito come storia nella pièce *Ḥakāwī al-ḥaramlik* con la regista 'Abīr 'Alī. Poi ci sono ritornata e ho scritto il testo di *Ṣayd al-aḥlām*, messo in scena dal regista Muḥammad Fawzī 'Alī presso il Masraḥ al-Ġad nel 2010, utilizzando le tecniche del teatro delle marionette: *Ḥayāl al-zill* e pupazzi, combinati con la recitazione umana. Questa storia mi ha stimolato perché poteva avere in sé molti significati sociali e politici, quindi ho sempre avuto vivo il desiderio di rielaborarla e farla rappresentare come testo autonomo e in forma

⁴⁰ A.R. Suriano, *La costruzione della memoria collettiva attraverso il ricordo individuale: il ciclo di rappresentazioni al-Sahraiyya nel teatro egiziano contemporaneo*, in P. Branca; M. Demichelis (a cura di), *Memorie con-divise. Popoli, Stati e Nazioni nel Mediterraneo e in Medio Oriente*, Narcissus.me, [s.l.] 2013, pp. 163-172.

⁴¹ Si vedano, tra gli altri: Hasan M. El-Shami, *Types of the Folktale in the Arab World*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2004; Ibrahim Muhawi; Sharif Kanaana, *Speak, Bird, Speak again. Palestinian Arab Folktales*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1989.

teatrale. Non c'è modo di spiegare la difficile situazione di Nūr e di coloro che sono caduti nella rete dell'abbaglio, poiché ognuno si vede in sogno in una forma che non corrisponde alla realtà. Dove sono la bellezza e la ricchezza, una volta che se ne esce? La realtà li ucciderà o riusciranno ad adattarsi alla loro miseria? È il dilemma dei sognatori che vivono nella nostra dura realtà»⁴².

Anche qui, come nel testo precedente, la scrittrice si interroga su come possano vivere in un mondo tanto gretto e spietato alcune persone che possiedono un animo più sensibile, quelli che lei definisce appunto come sognatori.

Oltre alle difficoltà nella relazione con l'altra persona all'interno della coppia, in quest'opera troviamo quindi ulteriori temi posti al centro della riflessione, come ad esempio il rapporto con la società che giudica imponendo regole comportamentali rigide, che ci spinge anche a desiderare ciò che non possiamo avere (le ricchezze, la bellezza, l'eterna gioventù) e che allo stesso tempo limita gli orizzonti concreti poiché non ci permette di raggiungere i nostri obiettivi. La dura realtà di cui parla l'autrice dell'opera è quella in cui la bella Nūr è costretta ad andare al palazzo del Califfo per chiedere di poter lavorare come cameriera nell'harem, dopo che il pescatore 'Alī, anche lui ormai completamente diverso da quello del sogno, non le rivolge più nessun tipo di attenzione e di affetto, ma al contrario sogna nuovamente di conquistare una donna più bella, più giovane, sempre idealizzata e irrealista.

Mādā yahduṭ 'indamā yahda' raḡul imra'at^{an} aw al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa'

Questo breve testo teatrale, con un titolo tanto lungo quanto esplicativo dei suoi due temi centrali, ha riscosso notevole successo presso i registi egiziani contemporanei, tanto da essere stato messo in scena da oltre cinque compagnie diverse. Scritto nel 2007 in unica sessione, come l'autrice stessa ha dichiarato in un'intervista al programma *Šibbāk al-fann* (La finestra sull'arte) del canale TeNTV⁴³, è un lavoro che ha una sua particolarità rispetto alle tante altre sue opere, che è solita rielaborare più volte prima di considerarle compiute. Questo sarebbe, dunque, un testo meno tecnico e artistico in senso stretto, ma con una forte componente di sincerità che lo ha

⁴² L'autrice è stata da me intervistata il 18 gennaio 2023 presso lo spazio dell'Opera House al Cairo e successivamente contattata per via telematica in diverse occasioni. Le parole qui riportate sono state scritte da lei nell'ultima mail inviata il 23 febbraio 2024.

⁴³ Il video, che include anche l'intervista al regista Aḥmad 'Alā' e una breve parte del suo spettacolo, è disponibile su YouTube al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=FC34JndVu_8 (ultimo accesso 28 febbraio 2024).

fatto apprezzare molto, soprattutto al pubblico femminile⁴⁴. Ad esempio, alla fine della settima scena la protagonista chiude con un breve e intenso monologo scritto in un linguaggio fortemente poetico, dedicato alla differente percezione del tempo da parte delle donne rispetto agli uomini, sia per ragioni di tipo fisiologico legate alla diversa natura del corpo femminile, sia per l'idea che la società ha di esso, e a come ciò influisca sull'auto-rappresentazione delle donne e sulla loro percezione di sé⁴⁵:

Cosa vuol dire “sei diventata grande e anch'io sto diventando grande”?

No... non è la stessa cosa!

Il tempo nella vita di una donna è tutta un'altra cosa.

Il tempo nella vita di una donna significa perdere fiducia, speranza e desiderio.

Il tempo significa che la sua spugna interiore ha assorbito molte più esperienze di quante qualsiasi uomo possa assorbire.

Il tempo significa occhiaie, fragilità delle ossa e fiacchezza di spirito.

Il tempo significa rughe, afflosciamento e voce roca.

Il tempo significa perdita di fertilità, menopausa e data di scadenza.

Il tempo nella vita di una donna è tutta un'altra cosa!

(L'orologio suona mentre lei stringe forte a sé i suoi oggetti)⁴⁶.

La protagonista, una donna sui trentacinque anni, è l'unico personaggio che parla e agisce sulla scena, contornata da vari oggetti all'interno della sua casa. Le poche cose che sappiamo di lei è che è molto precisa e ama abbigliarsi con cura, si notano infatti molti abiti di differenti colori tutti opportunamente abbinati ad accessori e scarpe dello stesso colore. Ha una spiccata propensione per la pulizia e fin dalla prima scena la troviamo intenta a fare un grosso bucato, mentre ascolta delle registrazioni su cassetta che spiegano come ottenere dei risultati garantiti contro le macchie sugli indumenti grazie all'uso della soda caustica. Il suo stato d'animo, tuttavia,

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ A proposito di questo tema si veda, tra gli altri: Nora Amin, *Migrating the feminine*, 60pages, Berlin 2016; Ead., *The female voice in Egyptian theatre: between tradition of muting and new waves of revolution*, in E. Fischer-Lichte; T. Jost; S.I. Jain (eds.), *Theatrical Speech Acts: Performing Language*, Routledge, London-New York 2020; Nehad Selaiha; Sarah Enany, *Women playwrights in Egypt*, in “Theatre Journal”, 62, 4 (December 2010), pp. 627-643; Rima Sadek, *The Representations of Gender and Sexuality in Contemporary Arab Women's Literature: Elements of Subversion and Resignification*, PhD thesis, University of South Carolina, Columbia 2018; M. Censi, *Le Corps dans le roman des écrivaines syriennes contemporaines: dire, écrire, inscrire la différence*, Brill, Leiden 2016; Miral Mahgoub, *Writing Sexuality in the Autobiographical Form. A Reflection of Mona Prince's Novel So You May See*, in “Annali di Ca' Foscari”, 58, 1 (2022), pp. 151-182; B.A. Olive, *Writing Women's Bodies: A Study of Alifa Rifaat's Short Fiction*, in “The International Fiction Review”, 23 (1996), pp. 44-49.

⁴⁶ Rašā 'Abd al-Mun'im, *al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa'*, cit., p. 18.

appare fortemente turbato e la donna lo manifesta con movimenti rapidi e continui, con improvvisi sussulti per il suono del campanello e del telefono, con un andirivieni spasmodico dentro e fuori dalla scena, oltre che con diversi cambi d'abito.

Inizialmente vestita di nero, il primo cambio avviene nella terza scena quando indossa il vestito blu, colore che lei dice di non amare affatto perché difficile da ripulire dalle macchie rosse⁴⁷, ma si tratta dello stesso vestito del primo appuntamento con il suo compagno e che lui aveva molto apprezzato, trovandolo estremamente seducente. Il secondo invece è rosso, questo chiaramente simbolo di amore e passione, ma che aveva suscitato disappunto e fastidio nell'uomo quando lei lo aveva indossato per andare al cinema con lui: «Stavamo andando al cinema per vedere un film romantico, ma sfortunatamente era chiuso e, quindi, siamo andati a vedere un film dell'orrore: in mezzo all'abbondanza di sangue sullo schermo, io ero l'unica macchia rossa nei corridoi»⁴⁸. Gli sguardi degli altri uomini e l'attenzione inevitabile attirata da un colore così acceso e poco usuale nell'abbigliamento tradizionale egiziano sono elementi che suscitano immediatamente la gelosia del compagno, che sente di doverle domandare come se lo sia procurato, temendo che si tratti del regalo di un precedente fidanzato o di uno spasimante. Nell'ottava scena la protagonista entra abbigliata di verde, gettando il vestito rosso nella vasca mentre racconta che si tratta effettivamente di un regalo da parte dell'unico uomo che non l'abbia mai fatta soffrire, perché era un uomo forte e capace di parlare dei propri sentimenti e delle proprie emozioni, senza aver paura del confronto con lei. È qui che la donna ha come un'epifania, arrivando a comprendere finalmente che la sofferenza impostale dal compagno non era dovuta ad altro che alla debolezza di lui («Oh... Come ho fatto a non pensarci prima?! Mi hai ingannato perché eri debole, non ti fidavi di me!»⁴⁹), e che mentre lei percepiva sé stessa come l'anello debole all'interno della relazione, in realtà era sempre stata in una posizione di forza, perché la fragilità dell'uomo l'aveva fortificata:

La tua fragilità è ciò che ho amato di più in te ed è stata quella che ti ha portato ad ingannarmi. Era la tua fragilità che ti faceva avere paura di me. Sì, avevi paura di me. Non eri in grado di lasciarmi e avevi bisogno di un motivo per farlo, anche se il motivo era un'altra donna. Io da parte mia avevo paura e perciò desideravi la mia debolezza e mi correvi incontro quando ti dicevo che avevo bisogno di te... ma avevo così tanto bisogno di te che non dicevo niente. Cioè mi hai ingannato perché avevi paura, avevi paura

⁴⁷ Questa specificazione viene giustificata dalla donna col ricordo dell'arrivo del menarca e dell'imbarazzo provato con i compagni per la macchia sulla divisa scolastica.

⁴⁸ Rašā 'Abd al-Mun'im, *al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa'*, cit., p. 9.

⁴⁹ Ivi, p. 16.

perché eri debole e mi hai rinforzato perché eri più debole dell'amore. Eri più debole dell'amore perché eri pieno di macchie. Non preoccuparti di tutto ciò per un po', che ti libererò da tutte le macchie dentro di te... e questo è l'ultimo regalo che posso farti⁵⁰.

Questa riflessione risulta senza dubbio centrale all'interno dell'opera, perché a questo punto lo spettatore ha già scoperto che il bucato speciale che la donna è intenta a fare con la soda caustica altro non è che l'occultazione definitiva del cadavere del compagno che lei ha ucciso. Le macchie che vuole togliere definitivamente, non sono solo quelle del sangue di lui, ma si tratta di un riferimento allegorico al fango che l'uomo le ha gettato addosso tradendola e lasciandola per un'altra donna. Egli, tuttavia, le aveva fatto un ultimo regalo, di cui lei si avvede solo in questa penultima scena, ossia un vestito bianco con scarpe e accessori dello stesso colore, e con sguardo fermo sorride. La protagonista viene, dunque, rappresentata da 'Abd al-Mun'im come una donna ferma e risoluta (non in preda ad un raptus di follia o di gelosia) che continua per tutto il tempo ad essere consapevole e determinata nei suoi intendimenti, avendo compreso di doversi sobbarcare tutte le responsabilità della situazione. La sua forza e la sua debolezza sono definite nel rapporto con l'altro, che sa di essere debole e che pertanto non si assume neppure la responsabilità delle proprie azioni. Le comunica il tradimento e la volontà di interrompere la relazione soltanto per telefono, senza avere il coraggio di incontrarla per guardarla negli occhi, e la incolpa di essere stata lei ad aver causato tutto ciò perché ha lasciato che lui si guardasse intorno, non gli ha impedito di andare a cercare qualcosa al di fuori della loro coppia. In modo piuttosto sorprendente, almeno apparentemente, la donna non si sottrae alle accuse di lui, ma anzi si assume appieno il carico di dover gestire interamente da sola le conseguenze degli errori altrui:

C'è un'altra donna, ecco! C'è un'altra donna nella sua vita: così come c'è un frigorifero e un congelatore, c'è anche un'altra donna. [...] io sono la prima donna, perché ce n'è una seconda, e lei non sono io naturalmente. È un bene che io sia arrivata prima in qualcosa! Quanto al fatto che fosse colpa mia, non c'era bisogno che me lo dicesse, in tutte le serie TV, le canzoni e i film arabi dicono: "Se tradisci un uomo, sei una criminale e la colpa è tua. Se lui ti ha tradito, anche questo è colpa tua". Sono responsabile di concedere o meno i permessi di tradimento in tutto il mondo! Non solo, sono responsabile di tante altre cose: sono responsabile di una foglia seccata nei giardini del Cairo, sono io che ho causato la crisi economica, sono io il vero responsabile della guerra in Iraq e in Libano, e sono io che dirigo le operazioni per uccidere le figure di spicco delle organizzazioni di Fath e Hamās in Palestina, e io, sempre io, pianifico ogni crimine, uccidendo e violentando bambini di strada e ragazze vergini, quando non

⁵⁰ Ivi, p. 17.

riesco con gli stupri, mi accontento delle molestie e delle agitazioni di massa, sono anche la causa della repressione in tutti i paesi del Terzo Mondo⁵¹.

Questo passaggio è uno dei più significativi di tutto il testo, poiché oltre che a mostrare il punto di vista predominante nella società egiziana, sulle colpe che le donne hanno nei tradimenti inflitti dai mariti e dai compagni, la protagonista qui si fa carico in modo iperbolico di tutto ciò che di orribile avviene nel mondo⁵², con una nota ovvia di sarcasmo, ma allo stesso tempo con la consapevolezza che le persone deboli non sono capaci di assumersi le proprie responsabilità e che quindi tocchi ai più forti accettare colpe non proprie, per prendere in mano le situazioni e risolvere fattivamente i problemi. È evidente che la decisione della donna di uccidere il compagno per purificarlo è fortemente connessa all'idea di onore presente nella società cui appartiene: l'errore di lui ha causato un'onta anche su di lei che, per correggerlo, ha dovuto farsi carico ancora una volta della soluzione a modo suo, drasticamente, decidendo di scioglierlo in acqua bollente e soda per «mandar via le macchie» in modo definitivo⁵³.

L'elemento dell'onore macchiato, causato da comportamenti ritenuti socialmente deprecabili e che vanno ad incidere anche a un livello più ampio sull'intera famiglia, lo ritroviamo in un'altra pièce della stessa autrice, intitolata *Du'ā' al-karawān* (L'invocazione del chiurlo)⁵⁴. In questo lavoro l'errore commesso da una delle protagoniste femminili è quello di aver avuto un rapporto sessuale prematrimoniale con un uomo che poi non l'ha sposata. Il disonore ricadrebbe dunque sull'intero nucleo familiare, tanto che lo zio materno decide di uccidere la nipote per riparare al torto e, ancora una volta, togliere le macchie in modo definitivo. Anche in questa occasione, l'azione omicida dell'uomo viene giustificata con argomentazioni di carattere sociale e la responsabilità del suo gesto viene attribuita alla vo-

⁵¹ Ivi, pp. 12-13.

⁵² Sawsan Mukḥal, "*al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa'*" *masraḥiyyah tuḥākī wāqi' al-masraḥ*, in "al-Ġad", 6/04/2014.

⁵³ «Ora che non c'è più dubbio che sia colpa mia, cosa dovrei fare per correggere questo mio errore? Se fossi stata io a lasciarti guardare fuori, allora non sarebbe assolutamente possibile risolvere questo errore, se non lasciandoti guardare dentro, molto dentro, dentro più dentro di quanto avresti mai immaginato, ma mentre guardi dentro di nuovo, non mi troverai, perché io rimarrò fuori, fuori da qualunque tuo personale dentro (fine della quinta scena)». Rašā 'Abd al-Mun'im, *al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa'*, cit., p.13.

⁵⁴ Ispirato al romanzo di Ṭāhā Husayn del 1934, il dramma *Du'ā' al-karawān* è stato scritto nel maggio del 2010. Si tratta di un testo ancora inedito, messo in scena nel settembre dello stesso anno nell'ambito del Festival del Teatro Sperimentale, come rappresentante dell'Egitto nella manifestazione. Si veda Ġamāl 'Abd al-Nāšir, "*al-Qawmiyyah li 'l-'urūd al-turāṭiyyah*" *turašših 3 a'māl li-Mahraḡān al-Masraḥ al-Taḡrībī*, in "al-Yawm al-Sābi'", 28/09/2010.

lontà della sorella (la madre della ragazza). Si tratta, quindi, di una situazione molto differente da quella descritta nell'opera che stiamo analizzando, ma che racconta sempre una storia d'amore infelice segnata dal senso della vergogna rispetto al nucleo sociale.

In queste due opere la scelta di ricorrere al cosiddetto "delitto d'onore" non è certamente caratterizzante di un vero sentimento amoroso, pertanto è sorta inevitabilmente la questione se *Mādā yahduṭ 'indamā yahda' raḡul imra'at^{an} aw al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa'* possa essere effettivamente considerato un dramma dell'amore, o se invece entrino in gioco quegli elementi psicologici del possesso e dell'orgoglio tipici dell'umano, che riempiono le pagine di cronaca nera e che non possiamo ritenere connessi con l'amore, se non come suo opposto. Da qui dunque una necessaria riflessione sulla classificazione dei termini che nella lingua araba rientrano nel campo semantico dell'Eros, per definirne le varie sfumature, anche in base agli effetti che i sentimenti producono sulle persone che li provano. In particolare i termini che Obiedat, nel suo saggio del 2017, colloca tra quelli riferibili ai sentimenti più intensi come forza nella loro esperienza, che sono connotati tuttavia in modo sempre più negativo: *wala'* (l'amore ardente, l'essere follemente innamorato, dal significato letterale della radice che è "prendere fuoco, accendersi, bruciare"), *ḡarām* (passione, desiderio ardente, dal concetto primario di "perdita, danno, ammenda"), *taym* (l'essere ammaliato, il divenire schiavo d'amore, il perdere la testa per amore), *walah* (il perdere la testa o le staffe, l'essere sconvolto per amore o di dolore), *ḡawā* (lo struggimento d'amore o di dolore, l'essere preso da passione amorosa, ma anche da malinconia cupa)⁵⁵, *futina* o *uftutina* (l'andare pazzo o il fare follie per amore, l'essere infatuato, questo lemma ha un legame stretto con l'ammaliamento e l'incantamento d'amore, oltre che con la tentazione e l'ossessione diabolica), *tawq* (il vivo desiderio, la bramosia). In relazione alla definizione di follia è interessante ricordare le parole di Ouyang nella sua analisi di alcuni personaggi descritti nel *Kitāb al-aḡānī*: «Junūn is the extreme antonym of 'aql. 'Aql is in turn defined as the innate ability or intelligence to curb, forbid (ḥajr or ḥijr), or stop an action (nahy), particularly that which is driven by desire or, better, passion (hawā)»⁵⁶. In questo passaggio, in modo particolare, ci si ricollega al più

⁵⁵ Obiedat, a proposito di questo lemma, aggiunge anche il termine *īḡtawā* definendolo: «a psychological state similar to feeling a stomach ache or acid burn». Ahmed Zayed Obiedat, *The Semantic Field of Love in Classical Arabic: Understanding the Subconscious Meaning Preserved in the Ḥubb Synonyms and Antonyms through Their Etymologies*, in Alireza Korangy; Hanadi al-Samman; Michael Beard (eds.), *The Beloved in Middle Eastern Literatures: The Culture of Love and Languishing*, Bloomsbury Publishing, New York 2017, pp. 300-322.

⁵⁶ Wen-chin Ouyang, *A Hairy State of Mind: Creativity in the Arabic Literary Imaginary*, in "Al-Masāq. Journal of the Medieval Mediterranean", 30, 1 (2018), pp. 71-89.

celebre pazzo della letteratura araba, il poeta Qays, diventato famoso con l'appellativo di *maġnūn Laylā* (pazzo di Leila) il cui amore non ricambiato lo aveva condotto alla follia.

Possiamo dunque affermare che i sentimenti che muovono la protagonista dell'opera di 'Abd al-Mun'im sono probabilmente più legati a questi ambiti semantici, cioè alla perdita della coscienza e del lato razionale dell'essere umano (*al-'aql*), perché lei si ritrova sopraffatta da emozioni incontrollabili causate da un senso di attaccamento estremo all'oggetto della passione. La scelta di utilizzare qui il termine "oggetto", nonostante si parli di un essere umano, è dovuta al processo psicologico che caratterizza il senso del possesso che porta ad arrogarsi il diritto di utilizzare la persona investita del sentimento amoroso alla stregua di una proprietà. Se vogliamo sottolineare la differenza tra questo tipo di omicidio e quelli che vengono chiamati femmicidi (a parte l'ovvia inversione dei ruoli), è necessario ricongiungersi a quanto già detto in merito alle responsabilità addossate alle donne nel tradimento dei mariti e in tutte le altre questioni relazionali di coppia. Sarebbe quindi una piena assunzione delle proprie colpe in quanto donna, ma anche una sorta di tentativo di rieducazione del "maschio" portata alle estreme conseguenze. Tuttavia, la protagonista è certa del suo amore, tanto da confessare a voce alta di aver sempre tentato di affondare il più possibile nella carne di lui per giungere al midollo della sua stessa essenza, per cogliere nel profondo la sua natura e stabilire con lui un'intimità mai provata prima:

Adesso stai evaporando, tra un'ora di te non rimarrà nulla, anche le tue ossa evaporeranno. L'osso, finalmente l'ho raggiunto. Il mio corpo si tuffava sempre negli strati della tua carne per raggiungere l'osso, peccato che lo vedrò ma non potrò toccarlo, ero convinta che se l'avessi toccato avrei toccato anche la tua anima. Sono certa che l'anima risiede nell'osso, perché l'osso è la prima cosa che viene creata e l'ultima cosa che si decompone [...]. Non ho pensato di tenermi qualcosa come ricordo prima di metterti qui. Avrei dovuto farlo... lo so... Perché?!... Perché mi mancherai... Mi mancherai tantissimo... [...]. Sei così completamente evaporato... Non è rimasto nulla di brutto di te dentro di me. La macchia che mi hai fatto è andata via e sono tornata pulita, pura. Non ho un briciolo di odio per te. In questo modo, ho conservato il tuo amore dentro di me per sempre. Perdonami se ti ho fatto del male. Non era mia intenzione farlo. La mia intenzione era purificarti. (Esce dalla scena col suo abito bianco)⁵⁷.

I colori hanno una funzione centrale all'interno di questa pièce: non è un caso che la donna sia inizialmente vestita di nero, che attraversi varie fasi di colori differenti (il blu, il rosso, il verde) fino ad uscire di scena indossando un abito bianco, simbolo di purezza e candore, che è proprio il regalo dello stesso uomo che l'ha tradita, infangandola, e che lei ha ucciso, per

⁵⁷ Rašā 'Abd al-Mun'im, *al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa'*, cit., p. 22.

ripulire sé stessa e il loro amore. Si tratta di un testo molto breve che in sole sei pagine riesce a racchiudere molti significati profondi, ed è la ragione per cui è stato così tante volte scelto da diversi gruppi teatrali, come, ad esempio, la compagnia *Abyaḍ wa Aswad* (Bianco e Nero), che lo ha messo in scena alla tredicesima edizione del Festival del Teatro Nazionale nel dicembre del 2020 presso il *Masrah al-Ṭalī'ah*⁵⁸, e la compagnia *Ġamā'at Tamarrud li 'l-Funūn* (Gruppo Ribellione per l'Arte), che lo ha portato in Giordania in occasione della nona edizione del Festival del Teatro Libero nell'aprile del 2014 presso la sala principale del Royal Cultural Center di Amman.

Conclusioni

Le tre opere prese in esame evidenziano come 'Abd al-Mun'im senta l'esigenza di rappresentare l'idea di amore e declinarla secondo casi differenti, collegandola in modo molto stretto al contesto culturale e sociale in cui questo sentimento emerge e si manifesta. L'amore profano trattato in questi testi, così come negli altri due citati della stessa autrice, rappresenta ancora una volta alcune delle possibili espressioni di questo sentimento, che è difficile definire e circoscrivere all'interno di confini netti e precisi, ma che appare invece come un'immagine riflessa in uno specchio rotto, i cui frammenti restituiscono visioni scomposte e rifrante. Si tratta, infatti, di una gamma di sfumature di significati che vengono espressi anche dalla lingua araba attraverso l'uso di una ricca terminologia, collegata a lemmi e radici differenti, e resasi necessaria alla cultura che l'ha prodotta per riuscire a contemplare le molteplici situazioni emotive vissute dall'essere umano. Proprio il linguaggio è il demarcatore più evidente delle necessità di espressione legate al contesto di vita sociale esperita da un determinato gruppo umano e ai conseguenti sentimenti.

È, quindi, particolarmente interessante notare come una sola autrice abbia scelto di scrivere testi molto diversi tra loro che trattano questo stesso tema, sempre in riferimento a quella angolazione dell'Eros rappresentata dal livello più profano e prosaico della relazione uomo-donna. Tuttavia, è opportuno ricordare come 'Abd al-Mun'im abbia scritto anche altri due testi estremamente densi e pregnanti sull'amore spirituale e mistico: le opere *Aṭyāf al-mawlawiyyah* (Le visioni dei Mevlevi, scritta nel 2009) e *Qawā'id al-'išq al-arba'ūn* (Le quaranta regole dell'amore), entrambe inedite, sono imperniate e costruite sul rapporto con la filosofia sufi della *ṭarīqah* di Ġalāl al-Dīn al-Rūmī⁵⁹, che nella seconda opera citata è uno dei personaggi principali della storia. Tali lavori saranno al centro di una trattazione specifica,

⁵⁸ Ġamāl 'Abd al-Nāṣir, "*Abyaḍ wa aswad*" fī 'l-Mahraġān al-Qawmī li 'l-Masrah bi-"*al-Ṭarīqah al-maḍmūnah li 'l-taḥalluṣ min al-buqa*"", in "al-Yawm al-Sābi'", 26/12/2020.

legata a una differente rappresentazione del concetto e del sentimento amoroso, inteso come legame spirituale con il divino in quanto elemento creatore e primo agente di qualsiasi forma di vita e di ogni avvenimento.

Per concludere, la ricchezza linguistica e la varietà delle forme di espressione artistica esaminate riescono a rappresentare un vissuto comune agli esseri umani nell'ambito specifico dell'amore, e il teatro si dimostra lo strumento che meglio riesce a restituire la profondità e la complessità che caratterizza l'esperienza di questo sentimento.

⁵⁹ A. Bausani (a cura di), *Rûmî. Poesie mistiche*, BUR classici, Milano 2010; A.R. Nicholson, *Rumi: Poet and Mystic*, Oneworld Publications, London 1995.