

UNIVERSITA' CATTOLICA DEL SACRO CUORE  
MILANO

Dottorato di ricerca in Discipline Filosofiche, Discipline Artistiche e Teatrali

Ciclo XXI

S.S.D: L-ART/05, L-OR/12

## UN CANONE PER IL TEATRO ARABO

UNA LETTURA DE *QĀLABU-NĀ L-MASRAḤĪ* DI TAWFĪQ AL-ḤAKĪM

Tesi di Dottorato di: Girolamo G.M. Pugliesi

Matricola: 3480142

Anno Accademico 2008-2009



UNIVERSITA' CATTOLICA DEL SACRO CUORE  
MILANO

Dottorato di ricerca in Discipline Filosofiche, Discipline Artistiche e Teatrali  
Ciclo XXI  
S.S.D: L-ART/05, L-OR/12

## UN CANONE PER IL TEATRO ARABO

UNA LETTURA DE *QĀLABU-NĀ L-MASRAĪĪ* DI TAWFĪQ AL-ḤAKĪM

Coordinatore: Ch.ma Prof.ssa Annamaria CASCETTA

Tesi di Dottorato di: Girolamo G.M. Pugliesi

Matricola: 3480142

Anno Accademico 2008-2009

*A Sandra*

#### RINGRAZIAMENTI

Alla prof.ssa Annamaria Cascetta e al prof. Paolo Branca, che mi hanno condotto nella ricerca durante questi anni di studio, va innanzitutto il mio ringraziamento. A Sumaya Abdel Qader per l'aiuto nella revisione di alcune traduzioni dall'Arabo. Ma anche all'amico Stefano per l'aiuto multiforme e perseverante. Al prof. Alberto Bondolfi grazie al quale ho varcato il confine dell'università svizzera. E poi a don Luigi, ad Elisa, insieme a tutti gli amici del Circolo R. Guardini. Ad Antony, ma anche a Felipe (per la compagnia silenziosa, ma efficace). E a mia moglie Sandra.

### AVVERTENZA

Per la traslitterazione dalla lingua araba si è usato il sistema riportato in questa tabella:

ء ’	ظ ẓ
ب b	ع ‘
ت t	غ ġ
ث ṭ	ف f
ج ġ	ق q
ح ḥ	ك k
خ ḫ	ل l
د d	م m
ذ d	ن n
ر r	ه h
ز z	و w
س s	ي y
ش š	أ ā
ص ṣ	و̣ ū
ض ḍ	ي̣ ī
ط ṭ	

La ة (tā’ marbūṭah) viene traslitterata solo se il termine si trova in stato costruito.

## INDICE

PREMESSA .....	9
1. IL FIORE E LA PRIGIONE DELLA VITA: INTRODUZIONE BIOBIBLIOGRAFICA .....	12
2. L'OPERA DI T.Ħ. NELLA STORIA DEL TEATRO ARABO DEL '900 .....	22
2.1. GLI ESORDI DEL TEATRO ARABO .....	22
2.1.1. <i>I Gesuiti in Siria</i> .....	22
2.1.1.1. <i>L'Avare secondo Mārūn an-Naqqāš</i> .....	22
2.1.2. <i>L'Egitto</i> .....	23
2.2. LA CRESCITA DEL TEATRO. LA PRIMA METÀ DEL '900 .....	24
2.2.1. <i>Ġūrġ Abyaḍ</i> .....	24
2.2.2. <i>Gli sviluppi del teatro popolare e musicale</i> .....	24
2.2.3. <i>Inizio della produzione originale</i> .....	24
2.2.4. <i>Il ruolo del governo egiziano</i> .....	25
2.2.5. <i>Testi</i> .....	25
2.2.6. <i>La nascita della letteratura teatrale araba</i> .....	25
2.2.6.1. <i>Šawqī</i> .....	26
2.2.6.2. <i>Tawfīq al-Ħakīm</i> .....	26
2.2.6.3. <i>Maḥmūd Taymūr</i> .....	27
PRIMA PARTE .....	28
3. POVERTÀ E RICCHEZZA DEI TESTI TEORICI DI T.Ħ. ....	28
4. PERCHÉ UNA LETTURA DE <i>QĀLABU-NĀ L-MASRAĦĪ</i> .....	30
4.1. "GENERE LETTERARIO" .....	31
4.2. IL "TEATRO DELLA MENTE" .....	34
4.3. PREGIUDIZI ERRATI SULLA LETTERATURA TEATRALE .....	38
4.4. GENERE LETTERARIO E "TERZA LINGUA" .....	43
5. <i>QĀLABU-NĀ L-MASRAĦĪ</i> : «IL NOSTRO CANONE TEATRALE»? .....	47
5.1. CANONE TEATRALE: UNA POSSIBILE DEFINIZIONE .....	47
5.1.1. "Canone" .....	48
5.2. PERCHÉ TRADURRE "QĀLAB" CON "CANONE" .....	50
5.2.1. <i>I sinonimi di qālab</i> .....	51
5.3. <i>QĀLAB</i> .....	55
5.3.1. <i>Etimologia di "qālab"</i> .....	55
5.3.2. <i>Qālab e šakl</i> .....	55
5.4. <i>QĀLABU-NĀ L-MASRAĦĪ</i> : «IL NOSTRO CANONE TEATRALE» .....	56
6. RETROSPETTIVA: LA QUESTIONE TEATRALE IN ALCUNI TESTI PRECEDENTI A <i>QĀLABU-NĀ L-MASRAĦĪ</i> .....	59
6.1. <i>PIĠMĀLYŪN</i> (1942) .....	61
6.1.1. <i>Coup de théâtre e il teatro di T.Ħ.</i> .....	61
6.1.2. <i>I miti greci</i> .....	64
6.2. <i>AL-MALIK ŪDĪB</i> (1949) .....	65
6.2.1. <i>Teatro e letteratura araba</i> .....	66
6.2.1.1. <i>Stampa e teatro</i> .....	66
6.2.1.2. <i>Principio di tradizione e ritorno ai Greci</i> .....	68
6.2.1.3. <i>Il "processo" di innesto letterario</i> .....	69
6.2.1.4. <i>Per una genealogia del teatro arabo</i> .....	70
6.2.2. <i>Perché la cultura araba rifiutò il teatro greco</i> .....	72
6.2.3. <i>Storia e natura religiosa della tragedia</i> .....	75
6.2.4. <i>Critica ad autori occidentali moderni</i> .....	77
6.2.5. <i>Critica dell'eccfrasi ed elogio del dialogo e dell'azione</i> .....	78

6.2.5.1.	<i>Esempî di sostituzione dell'ecfrasi</i> .....	80
6.2.6.	<i>La natura del teatro</i> .....	83
6.2.7.	<i>Differenza tra la prospettiva di al-Malik Ūdīb e Piġmālyūn: teatro della mente e teatro materiale</i> .....	85
6.2.8.	<i>Tazāwuġ, il connubio tra letteratura araba e letteratura teatrale greca</i> .....	88
6.3.	<i>YĀ ṬĀLI' AŠ-ŠAĠARA (1962)</i> .....	90
6.3.1.	<i>Il teatro arabo e l'«arte moderna»</i> .....	91
6.3.2.	<i>«Popolare e intellettuale»</i> .....	93
6.3.2.1.	<i>Letteratura ufficiale e popolare: la nostra letteratura</i> .....	94
6.3.3.	<i>Teatro dell'assurdo e teatro arabo</i> .....	95
6.3.3.1.	<i>Il «teatro per il teatro»</i> .....	97
6.3.3.2.	<i>«Nel laboratorio»</i> .....	97
SECONDA PARTE .....		99
<i>QĀLABU-NĀ L-MASRAḤĪ</i> .....		99
7.	FUNZIONE PROTRETTICA DE <i>QĀLABU-NĀ L-MASRAḤĪ</i> .....	99
8.	IL TEATRO DE <i>QĀLABU-NĀ L-MASRAḤĪ</i> .....	100
8.1.	LA QUESTIONE TEATRALE ARABA .....	100
8.2.	UNA BREVE STORIA DEL TEATRO ARABO .....	101
8.3.	DEFINIZIONE DI CANONE TEATRALE ARABO .....	103
8.4.	CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ DELLA NASCITA DEL CANONE TEATRALE ARABO .....	106
8.4.1.	<i>Primitività e teatro</i> .....	106
8.4.2.	<i>Contaminazione e sviluppo artistico</i> .....	108
8.5.	QUALITÀ E SPECIFICITÀ DEL CANONE TEATRALE ARABO .....	109
8.5.1.	<i>Caratteri “fisici” del nuovo canone</i> .....	110
8.5.2.	<i>Principî del canone arabo</i> .....	111
8.5.3.	<i>La questione dell'attore</i> .....	113
8.5.4.	<i>La questione del personaggio</i> .....	117
8.5.5.	<i>La questione dell'autore</i> .....	119
8.5.6.	<i>Questione teatrale guardando all'Europa</i> .....	121
8.5.7.	<i>«Effetto V»?</i> .....	124
8.6.	APOLOGIA DEL NUOVO CANONE “ARABO” .....	126
8.6.1.	<i>al-Masraḥ li-š-ša'b: il «teatro per il popolo»</i> .....	127
8.7.	I “NAMĀDĪĠ”, I “PROTOTIPI” PER IL NUOVO CANONE .....	128
8.7.1.	<i>Struttura</i> .....	129
CONCLUSIONI: L'EREDITÀ DI TAWFĪQ AL-ḤAKĪM .....		132
TESTI .....		139
<i>PIĠMĀLYŪN – PREFERAZIONE (1942)</i> .....		140
<i>AL-MALIK ŪDĪB – PREFERAZIONE (1949)</i> .....		144
<i>YĀ ṬĀLI' AŠ-ŠAĠARA – PREFERAZIONE (1962)</i> .....		171
<i>QĀLABU-NĀ L-MASRAḤĪ – PREFERAZIONE (1967)</i> .....		185
BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE DI TAWFĪQ AL-ḤAKĪM .....		194
BIBLIOGRAFIA .....		209

*Si, è proprio l'urto fra le due mentalità, quella degli orientali e quella degli occidentali, a dare agli uni e agli altri la possibilità di aprirsi a nuovi orizzonti. Tale incontro, il cui senso e valore ben oltrepassano il ristretto ambito individuale, è carico di una forza emblematica. Sempre, ogni volta che l'Oriente è venuto a contatto con l'Occidente, una nuova luce è sorta a illuminare il mondo, e sempre, ogni volta che trovatisi faccia a faccia si son guardati negli occhi entrambi hanno scorto la propria bellezza quasi si mirassero in uno specchio.*

(Tawfiq al-Hakīm, *Il fiore della vita*, ed. it. a cura di A. Boruso e M.T. Mascari, FrancoAngeli, Milano 2001, Lettera XXI, p. 51)

## PREMESSA

Una storia organica del teatro arabo attende ancora di essere scritta. Dico “organica”, perché di storie del teatro arabo ve n’è un buon numero in lingue straniere – e se ne trova qualcosa anche in Italiano –, tuttavia esse – com’è comprensibile per studî che hanno per oggetto campi così giovani e complessi – si concentrano soprattutto su aspetti parziali, in questo caso sulla “Letteratura teatrale”, non prendendo in considerazione la molteplicità degli approcci che il fenomeno teatrale richiede.

Bene, se si dovesse scrivere una storia organica del teatro arabo, certamente un posto centrale spetterebbe a Tawfīq al-Ḥakīm (in seguito T.Ḥ.). Non si esagera se si afferma che il teatro arabo dopo T.Ḥ. sia cambiato profondamente; dopo di lui nessun autore teatrale arabo ha potuto fare teatro senza considerare la sua opera. Egli ha traghettato alla maturità il teatro arabo, che prima di lui viveva nella semplice imitazione del teatro europeo. Grazie a lui il teatro è divenuto patrimonio autenticamente arabo, sia nella letteratura sia sulla scena.

Questo riguardo all’importanza indiscutibile dell’Autore che è punto focale di questo studio. Quanto alla prospettiva, il presente lavoro non si prefigge di compiere un’analisi storica o storiografica – senza per questo, però, poter fare a meno di riferirsi alla storia del teatro in genere, e arabo in particolare, e alla biografia dell’Autore, come a criteri dirimenti. Questo studio intende, invece, analizzare l’opera teatrale di T.Ḥ. inserendosi all’interno di una prospettiva “olistica” sul teatro. Per questo motivo si è scelto di considerare principalmente alcuni brani “teorici”, ovvero quei testi in cui T.Ḥ. si pone in bilico tra la scena e la scrittura teatrale e in cui, proprio per questo motivo, il suo orizzonte riesce ad abbracciare organicamente tutti gli aspetti coimplicati nel fenomeno teatrale.

Questa prospettiva sarà il filo conduttore di questo studio, dal momento che si ritiene che chi si occupa di teatro, fosse anche uno scrittore che opera nel chiuso della sua stanza, non possa porsi se non all’interno di un’ottica *performativa*.

Ma cosa si intende per “prospettiva olistica”, “organica” o “ottica performativa”?

Il teatro è un fenomeno complesso, nel quale diversi fattori sono coimplicati fra loro, fattori appartenenti a livelli di esperienza eterogenei e talora distanti. Questi

fattori sono però nel teatro uniti profondamente in un complesso *organico*, in cui cioè ogni parte è dipendente dalle altre, e *olistico*, ossia in cui non è possibile operare una separazione netta tra le parti. La natura del teatro infatti è primariamente vitale e, come per ogni organismo vitale, ogni parte è essenziale alla sopravvivenza dell'intero organismo. La vita poi non è oggettivabile essa è semplicemente "vita", azione, operazione. Ora, la vita del teatro è la *performance*, è l'atto teatrale.

Guadagnata l'unitarietà del fenomeno teatrale appare ancora più chiaro come considerare i fattori teatrali: essi presi separatamente non sono che "precipitati", cristallizzazioni del teatro. Se li si separa dall'atto teatrale essi non sono che fossili, e tuttavia, anche se residui inerti, essi restano pur sempre orientati intimamente all'atto teatrale da cui discendono.

Prospettiva organica e olistica sul teatro significa appunto questo: che la natura del teatro è primariamente *performativa*, con tutto quello che questo presuppone e produce.

Questa prospettiva, ancorché strutturi un metodo investigativo, trova un riscontro proprio nel pensiero di T.Ḥ. e costituisce il fulcro interpretativo di questo studio. La scoperta all'interno delle opere di T.Ḥ. di uno sviluppo teorico orientato alla valorizzazione della natura performativa del teatro è il *fil rouge* che lega ogni passo della mia analisi. Come cercherò di dimostrare, infatti, a partire dagli albori della sua produzione teatrale, T.Ḥ. manifesta una crescente attenzione agli aspetti «materiali» e performativi del teatro, sino ad arrivare ne *Qālabu-nā l-masrahī* (in seguito *Qālabu-nā*) alla formulazione chiara dell'organicità dell'esperienza teatrale. Si chiarisce questo aspetto adesso affinché non sembri che la prospettiva interpretativa tenti forzare l'oggetto di studio. Qui, invece, si è cercato di trovare proprio il metodo più adeguato all'oggetto in questione.

Questa organicità dell'esperienza teatrale, che si dà in una molteplicità unitaria, ne *Qālabu-nā* acquista una sua consistenza nella formulazione del «canone teatrale». Il *qālab*, il «canone» di cui egli parla altro non è che la concretizzazione più compiuta dell'esperienza teatrale.

L'unitarietà dell'esperienza teatrale infatti nel pensiero di T.Ḥ. non si dà solo nella molteplicità irriducibile dei fattori in gioco, ma anche nella molteplicità delle modalità culturali in cui essa può incarnarsi. Egli infatti non fa riferimento esclusi-

vamente ad un solo «canone». Ne *Qālabu-nā* sono molteplici i canoni teatrali con cui egli si rapporta, e non solo quello arabo. Quando T.Ḥ. si appella al canone lo fa dentro un orizzonte antropologico, o, detto in altro termini, *onniumano*. La possibilità di formare un canone teatrale pertiene ad ogni conformazione culturale, ad ogni popolo, per questo motivo è possibile anche alla cultura araba dar vita a un suo proprio canone teatrale.

La specificazione “arabo” o “europeo” si dà in relazione ad una differenza culturale, la quale struttura specifiche modalità esperienziali, ma pur nelle differenze il canone è sempre legato ad una comune esperienza teatrale “onniumana”. L’organicità e la radicalità della pura esperienza teatrale non permettono né una dissoluzione delle differenze culturali né di contro un’assoluta alterità dagli altri canoni o un’assoluta alienazione dalla comune partecipazione all’esperienza teatrale.

\*\*\*

È necessario, inoltre, evidenziare un altro aspetto non marginale, quello della lingua. T.Ḥ. era egiziano, la sua lingua pertanto era la Lingua Araba. Dunque, è stato necessario maturare una competenza riguardo al linguaggio tecnico del teatro arabo, non solo per determinare gli oggetti specifici dei discorsi, ma anche e soprattutto laddove era necessario ricostruire i debiti teorici nei confronti del teatro europeo.

Inoltre, i testi che si è scelto di considerare sono in larghissima parte testi mai tradotti in Italiano, pertanto si è dovuto provvedere a produrre delle traduzioni inedite.

Infine, occorre notare come la mole e la varietà dell’opera di T.Ḥ. eccedono la possibilità di essere studiate approfonditamente in uno studio come questo. Certamente l’analisi di altri testi potrebbe migliorare e affinare la ricostruzione dello *status questionis* oltre che permettere di trarne delle conclusioni più precise e definitive, ma si rimanda inevitabilmente tutto questo ad altri studi ulteriori.

## 1. IL FIORE E LA PRIGIONE DELLA VITA: INTRODUZIONE BIOBIBLIOGRAFICA

Sono due i testi esplicitamente autobiografici di T.Ḥ.: *Zahrāt al-‘umr* («Il fiore della vita», 1943) e *Siġn al-‘umr* («La prigione della vita», 1965). Il centro dei due scritti è la biografia stessa di T.Ḥ., la sua vita che viene descritta icasticamente nel suo fiorire e nelle sue catene.

È possibile intendere il “fiore” e la “prigione” semplicemente come termini antitetici, utilizzati dall’autore in due periodi diversi, e da due prospettive diverse, per descrivere la propria esperienza di vita. *Il fiore della vita*, infatti, che è costituito dal carteggio tra T.Ḥ. e l’amico André, limitato all’arco di tempo che va dal soggiorno parigino (’25-’28) al periodo, immediatamente successivo, del rientro in Egitto, è pubblicato circa dieci anni dopo. *La Prigione della vita*, che è una vera e propria autobiografia, pubblicata nel ’65, inizia la sua narrazione dalla nascita di T.Ḥ. e raggiunge il periodo immediatamente precedente al suo primo soggiorno parigino saltando infine agli anni ’30, ma soprattutto racchiude un primo bilancio esistenziale di T.Ḥ.

Così, mentre il *fiore* lascia trasparire tutta la vitalità di un artista che, fervente, si accinge a iniziare il suo percorso, la *prigione* getta uno sguardo quasi disilluso proprio su quella stessa condizione.

Eppure, potrebbe essere ugualmente adeguata anche una lettura in “endia-di”: la stessa forza vitale che si manifesta nella giovinezza, costituisce ad un tempo la prigione dentro cui T.Ḥ. si sente posto. L’accostamento di due brani molto significativi in tal senso può evidenziare la bontà di questa lettura:

Davvero mi ha stupito quello che ho visto riflesso nelle mie lettere; quante volte ho resistito e combattuto per oppormi a ciò che poteva distogliermi dall’arte! E finalmente ci sono riuscito... Sì, ce l’ho fatta. Così ora sono tutto dell’arte. E non desidero se non che essa mi accompagni fino all’ultimo respiro.<sup>1</sup>

La maggior parte delle mie capacità e del mio talento, ammesso che ne abbia avuti, è andata perduta a causa della mia natura, bucata come un crivello dai cento fori d’inerzia, del tentennamento e della trascuratezza. [...] So soltanto che morirò continuando a domandarmi: Perché non so-

---

<sup>1</sup> T. al-Ḥakīm, *Il fiore della vita*, tr. it. A. Borruso - M.T. Mascari, Franco Angeli, Milano 2001, p. 17-18; *Zahrāt al-‘umr*, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1943; in *M.K.* vol. II, p. 44, II.

no stato migliore di quel che sono? E che cos'è questa prigione che m'imprigionerà finché esisterò?<sup>2</sup>

Se leggere semplicemente in discontinuità i due diversi bilanci esistenziali permette di cogliere solo un mutamento d'opinione, la lettura in endiadi riesce a chiarire meglio una caratteristica importante del pensiero e dell'opera di T.Ḥ.: quella costante antinomia, colta nella realtà e nel pensiero e tra di essi, che è un tratto costante della sua produzione.

\*\*\*

T.Ḥ. nasce in Egitto ad Alessandria il 9 ottobre 1898<sup>3</sup>. Sua madre apparteneva ad una famiglia di origini persiane e il padre, Ismā'īl, era un magistrato egiziano. La sua infanzia non fu particolarmente serena a causa di un clima familiare non sempre tranquillo, di una salute non molto stabile e di una carriera scolastica abbastanza tortuosa.

Riguardo al teatro, il primo contatto che ne ebbe – nelle stesse parole di T.Ḥ.: «l'inizio del mio vero interesse per l'arte nella sua forma diretta»<sup>4</sup> – avvenne a Disūq, quando il padre lo portò ad assistere al *Šuhadā al-ġaram*, versione araba del *Romeo e Giulietta*, messa in scena dalla compagnia di Salāma Ḥiġāzī<sup>5</sup> o da dei suoi emuli<sup>6</sup>.

A causa del lavoro del padre, che obbligava la sua famiglia a continui trasferimenti da una città all'altra, la formazione scolastica di T.Ḥ. fu altalenante, finché il padre divenne giudice al Cairo<sup>7</sup>. Lì la famiglia di T.Ḥ. prese casa e finalmente egli poté frequentare continuativamente la scuola elementare. Al Cairo riuscì ad assistere di nuovo a *Šuhadā al-ġaram*, interpretato, stavolta certamente, da Salāma Ḥiġāzī<sup>8</sup>. Fino a che un altro trasferimento del padre (a Damahūr) e una oftalmia purulenta lo costrinsero a una nuova battuta d'arresto<sup>9</sup>. Cionostante, nel 1914 riuscì ad ottenere la licenza elementare, e iniziò la scuola media ad Alessandria, dove, malgrado

---

<sup>2</sup> T. al-Hakīm, *La prigione della vita*, tr. it. a cura di G. Belfiore, IPO, Roma 1976, p. 194-195; *Siġn al-'umr*, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1964; in *al-Mu'allafāt al-Kāmila* (in seguito *M.K.*), IV voll., Maktaba Lubnān Nāširūna, 1994-1997, vol. III, p. 688, I-II.

<sup>3</sup> Questa è la data più accreditata, e soprattutto indicata dallo stesso autore (cfr. J.M. Landau, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, University of Pennsylvania, 1958, p. 138), ma sono state indicati anche il 1897, il 1899 il 1902 e il 1903 come date di nascita possibili (cfr. W.M. Hutchins, *Tawfiq al-Hakim. A reader's guide*, Lynne Rienner, Boulder-London 2003, p. xiii).

<sup>4</sup> *La prigione della vita*, cit., p. 51; *Siġn al-'umr*, *M.K.*, vol. III, p. 643, I.

<sup>5</sup> Cfr. § 2.1.2.

<sup>6</sup> Cfr. *La prigione della vita*, cit., p. 51; *Siġn al-'umr*, *M.K.*, vol. III, p. 643, I.

<sup>7</sup> Cfr. *Ibi*, p. 55; *M.K.*, vol. III, p. 644, I.

<sup>8</sup> Cfr. *Ibi*, p. 65; *M.K.*, vol. III, p. 647, I-II.

<sup>9</sup> Cfr. *Ibi*, pp. 74-76; *M.K.*, vol. III, p. 650, I-651, I.

l'attrazione distraente del cinema, riuscì a superare con esito positivo l'anno scolastico, eccetto che in matematica. L'anno seguente, vedendo lo scarso rendimento del figlio in aritmetica, il padre decise di fargli continuare gli studi al Cairo, dove T.Ḥ. vi si trasferì da Damanhūr, prendendo casa presso gli zii<sup>10</sup>. Al Cairo, avendo fatto giuramento di non mettere più piede dentro una sala cinematografica, si dedicò al teatro. Conobbe il teatro di Ġūrġ Abyad<sup>11</sup>, grazie al quale fece la prima conoscenza di opere teatrali come *Edipo re*, *Otello*, *Amleto*, ecc. In questo periodo con un gruppo d'amici T.Ḥ. prese a fare del teatro amatoriale, imitando gli attori più famosi. Nel 1919 infine ottenne l'«idoneità»<sup>12</sup>. Quegli anni furono importanti per il contatto massivo con la letteratura europea, a cui T.Ḥ. si avvicinò attraverso le numerose traduzioni che cominciavano a circolare in Egitto<sup>13</sup>. Del 1919 è la prima opera teatrale originale di T.Ḥ., *ad-Dayf at-taqīl* («L'ospite importuno»), ispirata alla situazione politica egiziana, ossia all'occupazione britannica<sup>14</sup>. In quello stesso anno venne arrestato per proteste contro l'occupazione inglese.

Nel 1921 ottenuto il diploma, inizia la Scuola di diritto gestita dal Ministero della Giustizia e, poiché vi si studiava il diritto sulle fonti europee ed era quindi necessaria una formazione linguistica, egli decise di frequentare un corso estivo di lingua Francese e Inglese presso la Scuola Berlitz. Da quel momento il suo contatto con le opere letterarie e teatrali europee, ed in particolare francesi, potè essere diretto: Marivaux, Alfred de Musset, Sarcey (*Quarante ans de théâtre*<sup>15</sup>), la rivista *Illustration* che pubblicava i testi integrali di molte opere teatrali rappresentate in Francia<sup>16</sup>, ecc. Ma quelli furono anche gli anni dei primi lavori per il teatro egiziano. Traduzioni e adattamenti, ma anche opere originali, come la pièce *al-Mar'a l-ġadīda* («La donna moderna», 1923) o la pièce *al-'Arīs* («Lo sposo», 1924), ispirata a *Le coup d'Arthur* di Valabrègue e *Hātam Sulaymān* («Il sigillo di Salomone», 1924), ispirata a *Abhijñānaśākuntalā* («Il dramma di Śakuntalā») di Kalidasa, messe in scena dalla compa-

<sup>10</sup> Cfr. *Ibi*, p. 85; *M.K.*, vol. III, p. 653, I-II.

<sup>11</sup> Cfr. § 2.2.1.

<sup>12</sup> L'attestato della scuola media, alla quale seguivano due anni per conseguire il diploma che abilitava alla Scuola superiore, che poi divenne l'Università.

<sup>13</sup> Cfr. *La prigioniera della vita*, cit., p. 95-99; *Siġn al-'umr*, *M.K.*, vol. III, pp. 657, I-658, I.

<sup>14</sup> Cfr. *Ibi*, p. 109; *M.K.*, vol. III, p. 661, I.

<sup>15</sup> Di cui conserverà memoria anche molti anni dopo, come nella prefazione di *al-Malik Ūdīb*, cfr. T. al-Ḥakīm, *al-Malik Ūdīb*, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1949; *Dār al Kitāb al-Lubnānī*, Bayrūt 1978; in *M.K.*, vol. II, p. 169, II.

<sup>16</sup> Cfr. *La prigioniera della vita*, cit., p. 111-113; *Siġn al-'umr*, *M.K.*, vol. III, p. 662, I-II.

gnia dei fratelli 'Ukkaša<sup>17</sup>.

Nel 1925<sup>18</sup> terminata con successo la Scuola di diritto, T.Ħ., su volere del padre, parte alla volta di Parigi per conseguire un dottorato in Legge. Vi restò fino al 1928. Non ne tornò col dottorato ma con un bagaglio di esperienze teatrali, artistiche e culturali che fecero cambiare profondamente direzione alla sua vita. Gli stimoli intellettuali percepiti a Parigi lo portarono a considerare diversamente il lavoro dell'autore teatrale e a cambiare l'idea di teatro che si era formata in Egitto. Di questo percorso, segnato da una dirompente scoperta artistica, egli dà testimonianza ne *Il fiore della vita*<sup>19</sup>, che verrà pubblicato nel 1943. Il quadro delle esperienze artistiche che se ne ricava è ricchissimo, vi si trovano dentro tutti i personaggi chiave della migliore produzione artistica di qualsiasi tipo: dalla letteratura di Joyce, al teatro di Pirandello, di Ibsen e di Cocteau, alla danza della Duncan, alla musica di Stravinskij, alla pittura di Matisse.

Riguardo al teatro, in particolare, in quegli anni poté frequentare la *Comédie Française* e prendere parte ai circoli teatrali, come quello diretto da Pitoëff, in cui venivano messe in scena le opere degli autori più innovativi dell'epoca:

Tuttavia, in quel tempo, all'epoca della mia permanenza a Parigi, non era ancora arrivato il momento del loro trionfo [Ibsen, Pirandello, Bernard Shaw, Matherlinck]; erano ancora nella fase della lotta eroica. Vidi rappresentare Ibsen in un piccolo teatro davanti ad un pubblico ristretto e per pochi giorni, come pure assistetti al dramma *Sainte Jaune* o *Jeanne d'Arc*, la più moderna delle opere teatrali di Bernard Shaw, rappresentata per la prima volta a Parigi davanti a un numero limitato di spettatori, metà dei quali non ne capivano un'acca. In quel tempo solo l'ardito attore e direttore russo George Pitoëff osò presentarla a Parigi e, prima che si aprisse il sipario, si fermò tra noi per prevenirci, chiedendoci di aver pazienza, con quell'espressione che ricordo ancora, che cioè in un'opera come quella «egli era come se camminasse su una corda sottile». Anche Pirandello era argomento riservato alle persone colte della Parigi di allora. Alle prime dei suoi drammi, gli spettatori si voltavano disapprovando

---

<sup>17</sup> Cfr. *Ibi*, pp. 113-121; *M.K.*, vol. III, pp. 662, II-664, II.

<sup>18</sup> Discorda da questa cronologia la data fornita da A. Borruso e M.T. Mascari nella *Presetazione* anteposta alla loro traduzione de *Il fiore della vita* (cit.), dove scrivono: «*Il fiore della vita* [...] riflette la prima esperienza europea dell'autore il quale, recatosi nel 1929 a Parigi [...] vi soggiornò circa un triennio» (p. 9). Tuttavia tutte le altre fonti che ho consultato concordano nell'indicare il triennio '25-'28 come quello del primo soggiorno parigino di T.Ħ.

<sup>19</sup> Si tratta di una raccolta di lettere inviate all'amico André, nella casa del quale abitò durante il primo periodo del suo primo soggiorno parigino, e col quale anche dopo il rientro in Egitto restò per molto tempo in contatto epistolare, come testimoniano appunto le lettere.

e nella sala si sentiva solo bisbigliare: – ci hai capito qualcosa? – No. – E neppure io!<sup>20</sup>

A cavallo tra il 1925-6, quindi a metà tra il Cairo e Parigi scrisse *‘Alī Bābā*, una pièce ispirata ai racconti de *Le mille e una notte*. Successivamente prese a scrivere delle opere teatrali in Francese: del 1926 sono *Le sphynx* e *Devant son guichet*<sup>21</sup>. Ben presto però smise di scrivere le sue pièces in Francese, in particolare dopo aver ricevuto dei pareri negativi sul suo stile<sup>22</sup>. Nel 1927 scrive *‘Awdat ar-rūḥ* («Il ritorno dello spirito»), un romanzo dalla forte connotazione autobiografica, che sarà poi pubblicato nel 1933. Della parentesi parigina fanno parte anche due vidende amorose, la prima con Emma Durand, una maschera del teatro Odéon e la seconda Sasha Schwartz, una ballerina di un teatro «del tipo delle Folies Bergères o del Moulin Rouge»<sup>23</sup>.

Nel 1928 fallito il dottorato, ritorna in Egitto. Fino al 1929 lavora presso la corte mista di Alessandria. Dal 1929 al 1934 è procuratore nelle zone rurali: si sposterà a Ṭanṭā (dove nel 1930 comprerà il bastone di cui parlerà spesso nelle sue opere<sup>24</sup>), Disūq e Damanhūr. Di questo periodo sono molte opere teatrali: *al-Ḥurūḡ min al-ġanna* («l’uscita dal paradiso» 1928), *Bayna l-ḥulm wa-l-ḥaqīqa* («Tra sogno e realtà» 1928), *Sirr al-muntaḥira wa-ba’d al-mawt* («Il segreto del suicidio o dopo la morte», 1929), *Hayāt tahaṭṭamat* («La vita frantumata», 1930), *az-Zammār* («Il pifferaio» 1932). Tutte queste opere verranno poi pubblicate nella raccolta *Masraḥiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm* del 1937.

Nel 1933 pubblica *Ahl al-kaḥf*, ispirata alla *sūra* 18 del Corano, detta “della caverna”, in cui si narra dei “dormienti di Efeso”. È la sua prima grande opera, la quale riscuoterà il consenso della critica letteraria (ed in particolare il plauso di Ṭāḥā Ḥusayn, con il quale nascerà un rapporto di amicizia e di collaborazione, di cui un frutto sarà, ad es., la stesura *al-Qaṣr al-Maṣḥūr* [1936], ma anche la documentazione di critica coranica da cui T.Ḥ. trarrà ispirazione per la pièce *Muḥammad*) e una volta messa in scena, nel 1935 dalla Compagnia Nazionale, anche un discreto successo di

<sup>20</sup> *La prigioniera della vita*, cit., pp. 148-149; *Sign al-‘umr*, M.K., vol. III, p. 673, I-II.

<sup>21</sup> Nel 1935 fu tradotta in arabo da Aḥmād Ṣāwī Muḥammad.

<sup>22</sup> «Monsieur Hepp mi esortava a non scrivere più in francese, non perché non fossi padrone della lingua ma perché pensava che mi abbandonassi all’artificio usando frasi lambiccate e un’eloquenza di seconda mano che imprigionava il mio spirito nei ceppi della convenzionalità. Aveva colpito nel segno», *Il fiore della vita*, cit., Lettera XXXIII, p. 86; *Zahrat al-‘umr*, M.K., vol. II, p. 72, II.

<sup>23</sup> *Ibi*, Lettera XXV, p. 68; M.K., vol. II, p. 65, I.

<sup>24</sup> Cfr. W.M. Hutchins, *Tawfīq al-Ḥakīm. A Reader’s Guide*, cit., p. xiii.

pubblico<sup>25</sup>. Come scriverà in seguito, quest'opera segna per la prima volta l'ingresso di un'opera teatrale all'interno della Letteratura araba<sup>26</sup>. Nello stesso anno viene pubblicato il romanzo *'Awdat ar-rūh*, scritto nel 1927 a Parigi.

Nel 1934 pubblica la pièce simbolista *Šahrazād*, ispirata a *Le mille e una notte*. Questa ebbe grande successo in patria, e venne presto tradotta anche in Francese. Fu tanto importante per il percorso artistico di T.Ḥ. che ne parlò diverse volte, riconoscendole in modo particolare il merito di aver unito la letteratura «popolare» a quella «ufficiale»<sup>27</sup>. Dello stesso anno è la raccolta di racconti e di pièces, *Ahl al-fann* («Gli artisti»).

Nel 1934 viene trasferito su sua richiesta al Cairo, presso l'Ufficio investigativo del Ministero dell'Educazione. Vi rimarrà fino al 1939.

La sua opera risentirà della vicinanza al cuore intellettuale dell'Egitto. Così, ad esempio, nel 1936 viene alla luce la pièce *Muḥammad*, che prende spunto e materiale dagli studî storico-critici di studiosi quali Ṭāḥā Ḥusayn. In compagnia di quest'utimo nell'estate dello stesso anno T.Ḥ. compie un viaggio in Europa, durante il quale visita nuovamente Parigi e partecipa al Festival di Salisburgo. Durante il viaggio hanno poi la possibilità di lavorare insieme alla stesura de *al-Qaṣr al-Maṣḥūr* che sarà pubblicato alla fine dello stesso anno.

Nel 1937 pubblica la raccolta della sue prime pièces *Masraḥiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm*, ma di questo periodo sono anche opere non teatrali, come il *Yawmiyyāt nā'ib fī-l-aryaf* («Diario di un procuratore di campagna», 1937), romanzo autobiografico sul suo servizio giudiziario nelle zone rurali, in cui criticava il sistema giudiziario egiziano: fu una delle opere più tradotte all'estero. *'Uṣfūr min aš-šarq* («Un uccello dall'Oriente», 1938), romanzo autobiografico; *Taḥta šams al-fikr* («Sotto il sole del pensiero», 1938), una raccolta di saggi sulla politica, la religione e la letteratura.

Nel 1938 trascorse l'estate sulle Alpi e pubblicò la raccolta di novelle *Ta'rīḥ ḥayāt ma'ida* («Storia di uno stomaco») e la raccolta di pièces *'Ahd aš-Šayṭān* (Il patto di Satana). Alla fine del '39, probabilmente a causa dello scalpore causato dal *Ya-*

<sup>25</sup> Per una lista dettagliata delle messe in scena delle opere di T.Ḥ. si rimanda al volume C.W.R. Long, *Tawfīq al-Hakīm. Playwright of Egypt*, Ithaca, London 1979, pp. 208-211.

<sup>26</sup> Cfr. *al-Malik Ūḍīb*, *M.K.*, vol. II, p. 174, I.

<sup>27</sup> Cfr. T. al-Ḥakīm, *O tu che sali l'albero*, tr. it. A. De Simone, IPO, Roma-Palermo 1971, pp. XXVIII-XXIX; *Yā ṭāli' aš-šāğara*, *Maktabat al-Ādāb*, al-Qāhira 1962; in *M.K.*, vol. III, p. 499, II.

*wmiyyat nā'ib fī-l-aryaf* venne trasferito dal Ministero dell'Educazione al nuovo Ministero degli Affari Sociali<sup>28</sup>. Del '39 sono: *Rāqīsat al-ma'bad* («La danzatrice del tempio»), una raccolta di novelle e *Praxa aw muškila l-ḥukm* («Praxa o il problema del potere»), una pièce di satira politica. Negli anni successivi continuerà a pubblicare racconti (*Ḥimār al-Ḥakīm*, «L'asino di al-Ḥakīm», 1940), saggi (*Min al-burğ al-'āğī*, «Dalla torre d'avorio»; *Adab al-ḥayā*, «Letterature della vita», 1941), miscellanee (*Taḥta al-miṣbāḥ al-aḥdār*, «Sotto la lampada verde», 1942). Del 1942 è la pièce simbolista, ispirata al mito greco Pigmalione e Galatea, *Piğmalyūn*, che segna anche il ritorno alla speculazione sul teatro: nella prefazione, in particolare, emergono l'interesse verso il teatro greco e l'attenzione alla messa in scena.

Nel 1943 T.Ḥ. lascia tutti gli impieghi per dedicarsi completamente alla scrittura. È dello stesso anno la pubblicazione di *Zahrat al-'umr* («Il fiore della vita»), raccolta delle lettere, che egli aveva inviato all'amico André nell'ultima fase del soggiorno pargino del '25-'28 e nei primi tempi dopo il ritorno in Egitto, tradotte in Arabo dallo stesso T.Ḥ.

È del 1944 la versione filmica di *Raṣāṣa fī l-qalb* (scritta nel 1931, pubblicata nel 1937 nella raccolta *Masraḥiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm*), altre sue pièces in seguito verranno adattate per il cinema<sup>29</sup>, ciò è indicativo anche del successo che T.Ḥ. riscuoteva nella società egiziana.

Nel 1945 comincia la sua collaborazione nel quotidiano *Aḥbār al-Yawm*, per il quale scriverà stabilmente fino al 1951: vi scriverà di emancipazione della donna, di religione, di spirito faraonico, di politica, di società ecc.; egli però, a differenza di Ṭāḥā Ḥusayn che era schierato politicamente, non prenderà mai una posizione politica precisa, ma si riserverà la prerogativa di criticare qualsiasi partito o posizione politica.

Nel 1946 si sposa<sup>30</sup>, e un anno dopo gli nascerà il figlio Ismā'īl; sempre nel 1947 T.Ḥ. incontra Mahfouz. Sono gli anni del secondo Dopoguerra, e nel 1948 si ha la dichiarazione d'indipendenza d'Israele, con la conseguente guerra israelo-egiziana.

Nel 1949 T.Ḥ. pubblica *al-Malik Ūdīb* («Il re Edipo»), versione araba

---

<sup>28</sup> Cfr. P. Starkey, *From the Ivory Tower*, Ithaca, London 1987, p. 29.

<sup>29</sup> Si veda Cfr. W.M. Hutchins, *Tawfīq al-Ḥakīm. A Reader's Guide*, cit., p. xiv.

<sup>30</sup> Seguiamo la datazione proposta da W.M. Hutchins, *Tawfīq al-Ḥakīm. A Reader's Guide*, cit., p. xiv; tuttavia le fonti a mia disposizione non concordano, P. Starkey, ad esempio, indica come data del matrimonio il 1944 (cfr. P. Starkey, *From the Ivory Tower*, cit., p. 32).

dell'*Edipo re* di Sofocle, con la quale intende realizzare definitivamente il “*tazawuġ*”, il «connubio», tra teatro e cultura araba. Del 1950 è la raccolta di pièces *Masraḥ al-muġtama* («Teatro della società»), raccolta di pièces di carattere sociale, originariamente apparse nelle pagine del *Aḥbār al-Yawm*<sup>31</sup>.

Dal 1951 al '56 riprende un incarico istituzionale, viene chiamato come direttore generale del *Dār al-kutub*, la Biblioteca Nazionale Egiziana, probabilmente grazie all'amico Ṭāḥā Ḥusayn, che a quel tempo era Ministro dell'Educazione<sup>32</sup>.

Del 1952 è il saggio *Fann al-Adab* («L'arte letteraria»). È l'anno della caduta della monarchia e della rivolta dei Liberi ufficiali. Egli mantenne il suo distacco dalla classe politica, non schierandosi apertamente con il nuovo regime, nonostante i numerosi riconoscimenti che questi gli assegnava<sup>33</sup>: eletto membro dell'Accademia di Lingua Araba del Cairo nel 1954, eletto membro dell'alto consiglio delle Arti, Letteratura e Scienze Sociali dal 1956-59, insignito del Cordone della Repubblica nel 1958, nominato delegato egiziano per l'UNESCO a Parigi per il biennio 1959-60, insignito del Premio Letterario di Stato nel 1961 e infine nel 1963 la fondazione del Teatro “*Tawfīq al-Ḥakīm*” al Cairo.

In questo frangente la sua produzione letteraria e teatrale non ebbe interruzioni. Dal '52 al '56 pubblicherà: la raccolta di novelle *Arinī-llāh* («Guardami, o Dio», 1953); *al-Aydī an-nā'ima* («Le tenere mani», 1954), pièce sulla rivoluzione socialista egiziana; *Ta'ammulāt fī-s-siyāsa* («Riflessioni politiche», 1954), raccolta di articoli; *Īzīz* («Iside», 1955), pièce ispirata ai miti faraonici; il saggio *Ta'āduliyya al-Ḥakīm* («L'equilibrio di al-Ḥakīm», 1955). Del 1956 sono l'importante e imponente raccolta di pièces *al-Masraḥ al-munawwa* («Teatro vario»); e la pièce *aṣ-Ṣafqa* («L'affare»), nella quale tenta di proporre l'uso della «terza lingua»<sup>34</sup> in teatro; in seguito perseguirà lo stesso intento, con approfondimenti via via maggiori, con le pièces: *aṭ-Ṭa'ām li-kulī fam* («Il cibo per tutti», 1963) e *al-Warṭa* («Il guai», 1966).

Nel 1960 rientra al Cairo dopo il biennio trascorso a Parigi e pubblica, *as-Sulṭān al-ḥā'ir* («Il sultano indeciso»), pièce dedicata al tema del rapporto tra giusti-

---

<sup>31</sup> Cfr. P. Starkey, *From the Ivory Tower*, cit., p. 31.

<sup>32</sup> Cfr. *Ibi*, p. 32.

<sup>33</sup> Cfr. *Ibi*, p. 33.

<sup>34</sup> Cfr. G. Montaina, *Tawfīq al-Ḥakīm e il problema della «terza lingua»*, «Oriente moderno», 9 (1973), pp. 742-755.

zia e potere politico, la quale riscuoterà molto successo<sup>35</sup>.

Dal 1961 comincia a collaborare con il quotidiano *al-Ahrām* e nel 1962 dà alle stampe *Yā ṭāli‘ aš-šağara* («O tu che sali l'albero») con la quale inaugura la fase “avanguardistica” del suo teatro. Infatti, *Yā ṭāli‘ aš-šağara* è seganta da una netta prosimità al teatro dell'assurdo e successivamente con *aṭ-Ṭa‘ām li-kulli fam* (1963), e poi con *Qālabu-nā l-masrahī* («Il nostro canone teatrale», 1967) fino a *Ḥārūn ar-Rašīd wa-Ḥārūn ar-Rašīd* (1969), continuerà la sua sperimentazione passando per l'*happening theatre*, il *Living theatre* e il teatro dell'improvvisazione.

Nel 1964 pubblica la sua vera e propria autobiografia, *Siğn al-‘umr*, che però è limitata alla prima fase della sua vita, ovvero fino al rientro dal primo soggiorno parigino. Del 1966 sono *Bank al-Qalaq* («La banca dell'inquietudine»), *Maṣīr Ṣarṣār* («Il destino di uno scarafaggio»).

Nella prima metà degli anni '70 continuò a pubblicare pièces (*Mağlis al-‘adl*, «Il consiglio di giustizia», 1972; *al-Ḥubb* «L'amore», 1973, raccolta di pièces su soggetti affini e già pubblicate altrove; *ad-Dunyā riwāya hazaliyya*, «Il mondo è una farsa», 1974; *al-Ḥamīr* «Gli asini», 1975) e molti saggi (*Ṭawrat aš-šabāb*, «La rivoluzione della gioventù», 1971; *Ḥimārī wa ‘aṣāya wa-l-aḥarūn*, «Il mio asino, il mio bastone e gli altri», 1972; *‘Aṣā al-Ḥakīm fī d-dunyā*, «Il bastone di Ḥakīm nel mondo», 1973; *Ḥadīṭ ma‘a al-kawkab*, «Discorso al pianeta», 1974; *‘Awdat al-wa‘ī* «Il ritorno della coscienza», 1974; *Ṣafaḥāt min al-ta‘rīḥ al-adabī min wāqī‘ rasā’il wa waṭā’iq*, «Pagine di storia letteraria a partire da trattati e documenti», 1975).

È da segnalare infine la partecipazione di T.Ḥ. alla Dichiarazione degli scrittori contro Sadāt del 1973.

Dalla seconda metà degli anni '70 la vita pubblica di T.Ḥ. diminuì d'intensità per molteplici cause. Prima la morte della moglie, avvenuta nel 1977, e l'anno successivo la perdita del figlio Ismā‘īl. Le frizioni con i musulmani radicali che gli contestavano le posizioni liberali nei confronti della religione. Il contrasto in seguito si acui specialmente a causa della pubblicazione di *al-Aḥādīṭ al-arba‘a*, «Le quattro tradizioni» (1983), una raccolta di riflessioni teologiche, che agli occhi dei radicali erano fin troppo moderniste.

Inoltre malgrado i numerosi riconoscimenti che gli vennero conferiti (nomi-

---

<sup>35</sup> Cfr. *O tu che sali l'albero*, cit., p. XVII; *Yā ṭāli‘ aš-šağara*, M.K., vol. III, p. 495, II.

nato presidente del *Nadi l-qissa*, il «club dei novellisti» nel 1974; eletto presidente dell'Unione degli Scrittori nel 1976; nominato membro del Consiglio Supremo per la Cultura nel 1981) veniva ormai considerato più come un vegliardo della letteratura e del teatro che un autore in piena attività. L'ultima pubblicazione è del 1985, *Le troisieme Faust*, pubblicata in lingua francese, in edizione limitata e con lo pseudonimo *Goethe fils*<sup>36</sup>.

T.H. muore il 26 luglio 1987.

---

<sup>36</sup> Cfr. W.M. Hutchins, *Tawfiq al-Hakim. A reader's guide*, cit., p. xvi.

## 2. L'OPERA DI T.Ḥ. NELLA STORIA DEL TEATRO ARABO DEL '900<sup>37</sup>

Dall'incontro con il teatro europeo, giunto nei paesi arabi nella metà dell'800 insieme al Colonialismo europeo, il teatro arabo vide la luce. Lo sviluppo del teatro arabo fu velocissimo, nel giro di un secolo sorsero teatri, nacque una produzione teatrale araba, e il teatro arabo poté colmare ben presto la distanza che lo separava dal teatro europeo.

Gli stadi di questo sviluppo repentino sono stati descritti T.Ḥ. ne *Qālabu-nā*. Egli suddivide lo sviluppo del teatro arabo moderno in tre fasi: 1) trasmissione e adattamento (*naql e iqtibās*), 2) imitazione (*muḥākāt*), 3) produzione originale (*ibtikār*).

Più analiticamente sono distinguibili altri piccoli passi compiuti dal teatro arabo nel "secolo breve" della sua fioritura e del suo sviluppo. Seguiremo pertanto la scansione tripartita proposta da T.Ḥ., arricchendola però di qualche particolare.

### 2.1. GLI ESORDI DEL TEATRO ARABO

Furono due i principali focolai da cui scaturì la diffusione del teatro nei paesi arabi. Due focolai ben individuabili geograficamente: a) gli istituti gestiti dalla Compagnia di Gesù in Siria e b) le compagnie teatrali al seguito degli europei in Egitto.

#### 2.1.1. I Gesuiti in Siria

Il luogo in cui si può dire sia nato il teatro arabo è la Siria, insieme al Libano. Lì l'opera educativa dei Gesuiti e di altre famiglie religiose portò a conoscenza degli arabi la pratica del teatro. Dunque, fu proprio nei centri educativi e missionari di questi gruppi religiosi che il teatro arabo mosse i primi passi. Ovviamente, ciò era dovuto alla provenienza e ai contatti che questi gruppi avevano con la cultura europea.

##### 2.1.1.1. *L'Avare* secondo Mārūn an-Naqqāš

La prima testimonianza accertata di una rappresentazione teatrale pubblica

---

<sup>37</sup> Testi diriferimento di questa breve ricostruzione sono: R. Allen, *La letteratura araba*, Mulino, Bologna 2006, pp. 233-258; I. Camera d'Afflitto, *Letteratura araba contemporanea*, Carocci, Roma 1998, pp. 248-258; el-Sayed Attia A.N., *Le théâtre arabe et ses origines*, «Cahiers d'histoire mondiale», XIV, 4 (1972), pp. 881-898; J.M. Landau, *Op. cit.*, pp. 1-153; Barbour N., *The Arabic Theatre in Egypt*, «Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London», VIII, 1 (1935), pp. 173-187.

nel mondo arabo è *L'Avare* di Molière, messo in scena nel 1848 da Mārūn an-Naqqāš (1818-1875)<sup>38</sup> nell'adattamento che questi ne fece, facendolo diventare *al-Bahīl*, su un palco improvvisato a Beirut. Mārūn an-Naqqāš era un cristiano maronita, che aveva trascorso diversi anni in Italia, dove conobbe il teatro e se ne innamorò.

È importante sottolineare alcuni aspetti di questa primissima messa in scena, poiché resteranno caratteri tipici del primo teatro arabo:

- a) l'adattamento della pièce venne condotto senza stravolgere l'originale, ma soltanto riducendo o espandendo alcune parti al fine di renderla più comprensibile all'uditorio arabo. Ad esempio, tutti i nomi furono "arabizzati" e furono cambiate le ambientazioni delle scene;
- b) la musica inserita nella messa in scena costituiva un elemento centrale della rappresentazione;
- c) le donne non recitavano, pertanto anche le parti femminili venivano interpretate da attori (ma abbastanza presto anche le donne entrarono a far parte delle compagnie di attori);
- d) la compagnia era a conduzione familiare.

### 2.1.2. L'Egitto

In seguito, il nipote di Mārūn an-Naqqāš, Salīm an-Naqqāš si trasferì con la compagnia teatrale in Egitto, dove da questo momento il teatro arabo popolare si radicò e si sviluppò molto velocemente.

Il teatro era già presente in Egitto, in particolare ad Alessandria e al Cairo, grazie alle compagnie europee, soprattutto italiane che operavano già dalla prima metà del XIX secolo. Inoltre, già nel 1798 Napoleone Bonaparte aveva fatto costruire proprio ad Alessandria un teatro ad uso però soltanto dell'esercito francese. Nel 1869 venne inaugurato del Teatro dell'Opera del Cairo e nel territorio egiziano si era già formato un arcipelago molto fitto di altri piccoli teatri. Il teatro, anche per volontà del governo egiziano (in particolare grazie a Ismā'il Pasha, 1830-1895), ebbe un largo sviluppo e una diffusione capillare. Già alla fine dell'800 erano attive delle compagnie: oltre alla già citata di S. an-Naqqāš, anche quella dell'ebreo Ya'qūb Ṣannū<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Si veda anche Moosa M., *Naqqāsh and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria*, «Journal of Arabic Literature», 3 (1972), pp. 106-117.

<sup>39</sup> Cfr. M.M. Badawi, *The Father of the Modern Egyptian Theatre: Ya'qūb Ṣannū*, «Journal of Arabic

(1839-1912, conosciuto con lo pseudonimo di James Sanua), quella del damasceno Aḥmad Abū Ḥalīl al-Qabbānī (1836-1906), e quella della famiglia Ḥiğāzī (aš-Šayḥ Salāmah Ḥiğāzī, 1855-1917).

## 2.2. LA CRESCITA DEL TEATRO. LA PRIMA METÀ DEL '900

### 2.2.1. Ğūrğ Abyaḍ

Personaggio decisivo per il teatro egiziano della prima metà del '900 fu Ğūrğ Abyaḍ. Siriano e cristiano, andò a studiare arte drammatica a Parigi, tornato nel 1910 intraprese la sua carriera nei paesi arabi. Gli adattamenti che egli metteva in scena erano caratterizzati dalla fedeltà ai testi originali, le traduzioni che egli utilizzava erano realizzate prevalentemente in arabo classico. Era un attore drammatico e portava in scena soprattutto tragedie e drammi storici (ad es. *Edipo re*, *Otello* ecc.). Formò numerosi attori ed ebbe molto influsso sul teatro egiziano, tuttavia il suo teatro rimase un paradigma isolato, a causa della predilezione del pubblico egiziano per il teatro musicale, da cui egli restava distante.

### 2.2.2. Gli sviluppi del teatro popolare e musicale

Esponenti di spicco del teatro melodico furono Fāṭima Rušdī e Yusūf Wabbī. A differenza del teatro di Abyaḍ il loro era un teatro “di massa”, leggero, a tratti comico, in cui l'elemento musicale era determinante. Le opere messe in scena da queste compagnie erano sostanzialmente delle “riviste” sul modello delle *vaudeville* francesi.

### 2.2.3. Inizio della produzione originale

Inizia quasi subito una produzione testuale originale. Vennero richieste numerose pièces a poeti famosi, fra i quali ricordiamo in particolare Aḥmad Šawqī (1868-1932) e Ibrāhīm Ramzī (1884-1949).

All'interno del filone teatrale musicale ricordiamo Najīb Riḥānī (1891-1949), il quale scrisse numerose opere che gli valsero il titolo di “Molière d'Oriente”, tuttavia, nonostante le sue opere fossero originali, non possedevano ancora un valore letterario molto significativo.

---

Literature», 16 (1985), pp. 132-145.

#### 2.2.4. Il ruolo del governo egiziano

Il governo egiziano sosteneva il teatro in vario modo. In primo luogo attraverso una politica dei prezzi che permettesse l'accessibilità di tutti i cittadini agli spettacoli e favorendo la distribuzione degli spettacoli sul territorio. Inoltre, finanziava direttamente le *troupes* teatrali e i teatri stessi. Riguardo alla formazione degli artisti, sosteneva gli attori che volevano studiare le arti drammatiche in Europa, e istituì delle scuole d'arte drammatica in Egitto, fra le quali la prima, aperta nel 1930, che annoverava fra i suoi docenti anche Ṭāhā Ḥusayn.

#### 2.2.5. Testi

Come si è già notato i testi utilizzati in questa fase erano prevalentemente degli adattamenti dalle pièces europee o dalle opere classiche. La “parola chiave” di quest'opera di adattamento era “egizianizzazione” o “arabizzazione”: le opere venivano tradotte in lingua corrente – talvolta in arabo classico – e inoltre le ambientazioni, i contesti, i nomi dei personaggi, le musiche adottate, tutto doveva essere in linea con il gusto degli spettatori egiziani.

Accanto agli adattamenti si ponevano le traduzioni letterali dei classici europei. Abyaḍ, ad esempio, utilizzava quasi esclusivamente l'arabo classico, rispettando il più possibile i testi originali. Questa corrente non divenne però mai teatro di massa, pur influenzando decisamente la produzione originale successiva e la formazione dei nuovi artisti.

Le opere originali che vennero prodotte in questa fase avevano una pluralità di soggetti, che in larga parte avevano il loro modello nelle opere classiche europee. Una parte cospicua di esse erano farse, pièces storiche, melodrammi e commedie. Accanto ad esse vi erano drammi e tragedie e in ultimo pièces politiche e simboliste. Pian piano però lo stile teatrale arabo acquisirà una sua fisionomia specifica.

#### 2.2.6. La nascita della letteratura teatrale araba

Gli autori più importanti che contribuirono all'affermazione anche letteraria della produzione teatrale araba furono in particolare: Aḥmad Šawqī, Tawfīq al-Ḥakīm (1898-1987) e Maḥmūd Taymūr (1894-1973).

### 2.2.6.1. Šawqī

Celebre poeta, scrisse molte opere per il teatro, tra le quali *Mağnūn Laylā*, ispirata alle vicende del poeta Qays; *Maşra‘ Kliyūpātrā*, «La morte di Cleopatra», tratta dall'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare; *Qambīz*, di sapore nazionalista; *‘Antara*, ripresa dell'epica preislamica racchiusa nella *Sīrat ‘Antar*. Come si nota già ad una rapida ricognizione Šawqī prediligeva scrivere pièces d'amore ambientate storicamente, anche se la ricostruzione storica era più che altro una cornice e non dimostrava una particolare attenzione da parte dell'autore. Per Šawqī, nonostante il grande successo delle sue, la scrittura teatrale tuttavia non aveva ancora dignità letteraria, e per questo non pubblicò neanche una delle sue pièces.

### 2.2.6.2. Tawfīq al-Ḥakīm

Fu il primo scrittore a mettere la letteratura teatrale al centro della sua attività. Conobbe la letteratura teatrale e il teatro “impeganto” in Europa, dove soggiornò per cercare di conseguire senza successo un dottorato in legge, dal 1925 al 1928. Scrisse moltissimo: articoli, novelle, saggi, ma la sua attività principale consistette nella scrittura di opere teatrali e nell'affermazione letteraria del teatro. Egli si impegnò a fondo per far in modo che il teatro egiziano, e arabo più in generale, potesse colmare definitivamente la distanza che lo separava dalla produzione teatrale “occidentale”. La sua opera si pose numerosi obiettivi: un primo obiettivo consisteva nell'affermazione letteraria del teatro. *Ahl al-kahf* («La gente della caverna», 1933), ispirata alla leggenda dei “sette dormienti di Efeso”, tratta dalla «sura della caverna» (XVIII), riuscì ad ottenere il consenso della critica letteraria. Nel suo *al-Malik Ūdīb* (1949), riscrittura dell'*Edipo re* di Sofocle, giustificò l'assimilazione completa, anche se critica, del teatro classico occidentale. Con *Yā ṭālī‘ aš-šāğara* («O tu che sali l'albero», 1962), introdusse il teatro dell'assurdo. Con *Qalabu-nā l-masrahī* («Il nostro canone teatrale», 1966), auspicò la nascita di nuovo canone teatrale arabo: il teatro arabo era pronto a pensare e costruire un suo proprio canone, non separato dai canoni classici e contemporanei europei e mondiali; il teatro arabo era pronto a confrontarsi alla pari con il teatro mondiale e a proporre qualcosa di nuovo.

Molte delle sue opere vennero tradotte e rappresentate in altri paesi, specialmente in Francia, dove si guadagnò l'attenzione di molti critici. Infine, dal punto di vista stilistico, l'opera di T.Ḥ. (non soltanto quella teatrale) si contraddistingue per

una predilezione per il dialogo asciutto, eppure evocativo: tutta la descrizione delle circostanze e degli accadimenti è affidata a ciò che un dialogo può lasciare intuire allo spettatore o al lettore. Non fu un caso, dunque, se divenne un grande autore teatrale.

### 2.2.6.3. Maḥmūd Taymūr

Maḥmūd Taymūr (1894-1973) condivise la passione per il teatro insieme al fratello maggiore Muḥammad Taymūr (1892-1921). Realismo e un certo impegno sociale furono i tratti caratteristici delle sue pièces, alle quali dava più autenticità con l'utilizzo del dialetto. Fra le sue opere ricordiamo *al-Maḥba' raqm 13* («Rifugio n. 13», 1941); *Ḥaflat šāy* («La cerimonia del té»), pièce di critica sociale; *Qanābil* («Bombe», 1941), commedia ironica sulla Seconda Guerra mondiale. Taymūr costituisce inoltre il primo esempio di critico teatrale del mondo arabo.

## PRIMA PARTE

### 3. POVERTÀ E RICCHEZZA DEI TESTI TEORICI DI T.Ḥ.

Un autore come T.Ḥ. preferisce scrivere pezzi teatrali<sup>40</sup> piuttosto che saggi sul teatro, e quando non scrive per il teatro si occupa prevalentemente di novelle, ma con lo stesso tocco: nelle novelle come nelle *pièces* teatrali a lui interessa descrivere la vivacità dei personaggi, la verità non cronachistica degli eventi, il vissuto della cultura di un popolo e, più a fondo, il senso stesso dell'esistenza<sup>41</sup>.

La sua predilezione per il dialogo sia nel teatro, sia nella novellistica<sup>42</sup>, sia, perfino, nella saggistica<sup>43</sup> ne è un segno evidente:

Quante volte ti ho intrattenuto parlandoti dello stile [*uslūb*] artistico di cui vado in cerca! Dove lo troverò alla fine?... E tuttavia ho l'impressione di averlo a portata di mano pur senza rendermene conto. Perché non potrebbe essere il dialogo [*al-ḥiwār*] cui ho consacrato tanto tempo? È la forma [*al-qālab*]<sup>44</sup> nella quale avevo cominciato a esercitarmi, come tu sai ancora prima della mia partenza per l'Europa; per coltivarla mi sono perfino allontanato dagli scritti politici che la gente del mio paese predilige... [...] Ahimè, se la letteratura araba potesse almeno conoscere e rispettare il dialogo quale forma [*qālab*] artistica...<sup>45</sup>

Ma qui è necessario che mi chieda perché la mia prima opera fu un'opera teatrale. Forse per una naturale disposizione all'arte drammatica, cioè alla creazione del personaggio attraverso il dialogo e non già facendo ricor-

---

<sup>40</sup> Per trovare un bilancio quantitativo, anche se non definitivo, dell'opera di T.Ḥ. si veda J. Fontaine, *Mort-resurrection. Une lecture de Tawfiq al-Ḥakīm*, Bouslama, Tunis 1978, pp. 38-40.

<sup>41</sup> «Tutta l'opera di di Tawfiq al-Ḥakīm – esclusa quella che appartiene al genere della fantasia o scherzo letterario o bozzetto satirico – si riduce all'esame dell'uomo, all'indagine della creatura. Ma siccome per i suoi fini non raramente moraleggianti egli ha bisogno di un'espressione suprema diversa da questa o da quello, e più di questa o di quello rinchiudente in sé i valori universali, egli fa appello ai valori dell'animo umano, all'eterno, pur senza distrarlo – sarebbe utopistico tentativo – dal perituro, ma anzi inserendovelo», U. Rizzitano, *Il simbolismo nelle opere di Tawfiq al-Ḥakīm*, «Oriente Moderno», XXVI (1946), p. 118.

<sup>42</sup> «La concezione è un po' pirandelliana, nel senso che anche il nostro grande drammaturgo ha avuto la tendenza – nella novella, ad esempio – di far prevalere il dialogo e ridurre a poche sobrie battute l'elemento narrativo. E quante, del resto, non sono le novelle di Pirandello trasformate in lavori teatrali con un semplice processo di adattamento, reso possibile appunto dalla stretta affinità tra la sua prosa novellistica e quella delle sue commedie?», *Ibi*, p. 117.

<sup>43</sup> È il caso del saggio di autocritica “dialogato”: *Ta'duliyya l-Ḥakīm* (Makt. al-Ādab, Le Caire 1955; in *M.K.*, vol. IV, pp. 443-484).

<sup>44</sup> Occorre notare che nell'originale arabo T.Ḥ. scrive il termine «*al-qālab*» tra caporali (come anche «*al-ḥiwār*»), come i termini per i quali intende evidenziare un uso specifico o comunque diverso dall'uso comune. In seguito si vedrà meglio come intendere nell'opera hakimiana questo termine importante.

<sup>45</sup> *Il fiore della vita*, cit., Lettera XXXVII, p. 101; *Zahrat al'umr*, *M.K.*, vol. II, p. 78.

so alla descrizione, il crearlo dalla realtà delle sue stesse parole, non dalla decrizione altrui, ecco quel che si confà alla mia natura.<sup>46</sup>

Per questo motivo non ha lasciato molte opere teoriche sul teatro e quelle che abbiamo sono perlopiù prefazioni a opere o raccolte teatrali.

Quel poco che ha lasciato di teorico è però molto denso e, come nella sua scrittura teatrale, egli vi soppesa ogni parola, non lasciando al caso termini e “concetti”. È necessario dunque fare un’autentica ermeneutica dei suoi testi teorici e un’“archeologia” e un’“eziologia” del suo pensiero. Occorre quindi prestare molta attenzione ai termini “chiave” che egli dissemina, ripete, richiama e combina all’interno dei testi. A tal fine sarà opportuno effettuare un’indagine *terminologica*, alla quale si aggiungerà – poiché un termine non è semplicemente un concetto ma un “ricamo” nella trama di un discorso – una ricognizione *grammatologica e sintattica*, la quale a sua volta si integrerà – poiché parlare e scrivere è pensare – con un’indagine *teoretica*. Tutto ciò però deve avvenire *sincronicamente*, dal momento che tutti i livelli sono strettamente coimplicantisi fra loro.

\*\*\*

Il presente studio si articola in due parti: una parte preliminare in cui si cercherà di delineare il quadro dentro cui leggere il testo in esame e una seconda parte in cui si condurrà una lettura e un’analisi puntuale del testo stesso.

---

<sup>46</sup> *La prigione della vita*, cit., p. 109; *Siġn al-‘umr*, M.K., vol. III, p. 661, I.

#### 4. PERCHÉ UNA LETTURA DE *QĀLABU-NĀ*<sup>47</sup> *L-MASRAĪ*

Partendo da *Qālabu-nā*, che è opera “matura” e quindi definitiva, pensata e ponderata, cercheremo, a ritroso, in opere precedenti, le radici della teoria teatrale lì espressa.

Una delle questioni principali da discernere è certamente quella del “canone” teatrale arabo che ne *Qālabu-nā* viene esplicitamente messo a tema. Sostenere che il termine *qālab* in questo testo possa essere tradotto efficacemente con “canone” – questione terminologica, ma non per questo marginale – è il tentativo che si farà nel prossimo capitolo. Qui, preme sottolineare l’importanza della questione del *qālab*:

The question of form which remains difficult to pinpoint. We feel that he has the form in mind when he uses such words as *aškāl*, *qawālib*, and when he refers to the oral rendering of storyteller, leaving to the reader to the guess exactly what he means. In the context of the theatre, the word *qālib* takes on another meaning, namely, that of a genre which allows direct contact with the audience, a means of freeing the actor from the art of performing, showing the audience how theatre works (*Qālib*, 20)<sup>48</sup>. Apart from that, the author makes no further attempt to define form.<sup>49</sup>

Quello del *qālab*, cioè della “forma”, del “modello”, del “canone”, benché nel quadro generale dell’opera di T.Ḥ. sia un tema sotterraneo, nell’interpretazione degli studiosi diventa punto cruciale per la ricostruzione dell’intera opera di T.Ḥ.: esso costituisce precisamente il bivio dinanzi al quale si sceglie di intenderla come tesa alla promozione del “genere letterario” teatrale, oppure come tesa alla promozione dell’arte teatrale *tout court*.

È evidente che l’alternativa sia in sé inconsistente. A ben vedere non si può promuovere il teatro senza riconoscergli nello stesso tempo un’alta dignità culturale e quindi letteraria. E tuttavia questo della promozione teatrale non è un processo nel quale il “fenomeno teatro” possa essere dissezionato promuovendo ora la parte letteraria, ora quella performativa, ora quella registica, ecc. Se, come fa T.Ḥ., si propone il teatro come arte, *ipso facto* si promuove il valore artistico di tutto ciò che lo costi-

<sup>47</sup> Seguiamo la vocalizzazione della parola *qālab* come indicata nell’edizione delle opere di T.Ḥ., *al-Mu’allafāt al-Kāmila* (cit.), saranno citati testi in cui la vocalizzazione seguirà la forma “*qālib*”, ciò è dovuto al fatto che la lingua araba considera, in questo caso, entrambe le forme come equipollenti. Se poi si considera che in alcune edizioni le parole non sono affatto vocalizzate, al momento della traslitterazione il lettore è libero di usare la vocalizzazione che preferisce.

<sup>48</sup> Si riferisce all’edizione de *Qālabu-nā l-masraḥī*, Maktaba l-Adab, Cairo 1967.

<sup>49</sup> C.F. Audebert, *al-Ḥakīm’s Yā ṭāli’ al-šağara and the folk art*, «Journal of arabic Literature», 9 (1978), p. 139.

tuisce, e quindi si afferma implicitamente anche il valore del genere letterario teatrale. L'aspetto particolare non deve sopraffare l'intero organico, altrimenti si corre lo stesso rischio di chi difendendo solo una mezza verità di fatto promuove il falso.

#### 4.1. "GENERE LETTERARIO"

C'è chi sostiene che la preoccupazione principale T.Ḥ. fosse quella di garantire, all'interno del panorama letterario arabo, il diritto di cittadinanza al teatro in quanto "genere letterario":

Es cierto [...] que durante gran parte de su actividad literaria al-Ḥakīm centró su interés prioritariamente en el texto literario y sus dos elementos básicos: el diálogo y los personajes, desentendiéndose en gran medida del otro plano del hecho teatral: la puesta en escena y la representación.<sup>50</sup>

Il limite di questa lettura è che, come si vedrà meglio in seguito, T.Ḥ. ha ben chiaro quale sia la portata reale e quale il senso dell'esperienza teatrale. Egli, infatti, in diversi passaggi de *Qālabu-nā* e in altri scritti precedenti dimostra di non voler ridurre mai la complessità dell'esperienza teatrale alla sola "letteratura" teatrale<sup>51</sup>.

Ai suoi occhi il problema si pone non in termini di affermazione del teatro in ambito letterario, ma al contrario di affermazione di uno spessore letterario in ambito teatrale. T.Ḥ. desiderava che si potesse andare a teatro non semplicemente per esperire «avvenimenti eccitanti», ma per «leggere», per confrontarsi con «un dialogo colto ricco di idee profonde». Che vi fossero dei generi letterari colti, e che i testi teatrali potessero entrarne nel novero, egli non dubitava, ma che questi potessero diventare esperienza teatrale fruibile da chiunque, questo non era ancora accaduto nella storia del giovane teatro arabo e costituiva il suo rovello:

Sai, André, perché non mi aspetto di riuscire? Perché nel mio paese la rappresentazione [*tamṭīl*], il dramma [*«tašḥīṣ»*] sono ancora avulsi dalla letteratura. Per noi la composizione teatrale [*tamṭīliyya*] è una cosa da rappresentare [*yumattalu*], non da leggere [*lā yuqra'u*]. Ma forse, e ciò scuserebbe la letteratura, è impossibile destinarla alla lettura perché si fonda solo su avvenimenti eccitanti [*ḥawādīṭ muṭīra*], sulla gestualità [*ḥ-*

<sup>50</sup> M.A. Martínez Núñez, *El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm: un género literario y su legitimación*, «Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos», 46 (1997), p. 221.

<sup>51</sup> Collegato alla questione del teatro come genere letterario, si affianca quella del teatro come «forma conoscitiva», cfr. M.A. Martínez Núñez, *Qalabu-nā l-masraḥī, ensayo sobre el teatro árabe de Tawfīq al-Ḥakīm y su relación con las Dialogadas de Naʿīb Maḥfūz*, in AA.VV., *Actas de las I Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea*, Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales – Universidad Autónoma De Madrid, Madrid 1991, pp. 182 sgg.; questo tema sarà affrontato nei capitoli successivi.

*arakāt*], sui colpi di scena [*mufāġa'āt*] ed è estranea a un dialogo colto ricco di idee profonde... Però se introducesse un dialogo su queste basi... quale credi sarebbe l'atteggiamento della letteratura araba nei suoi confronti?<sup>52</sup>

La risposta all'ultimo interrogativo sarà formulata successivamente ne *La prigionia della vita*, dove peraltro lo stesso T.H. dichiara che l'affermazione *letteraria* del suo nuovo tipo teatro avvenne facilmente<sup>53</sup>, non così invece per il tipo di *performance* che il suo teatro richiedeva:

a Parigi non continuai nei generi coltivati in Egitto, per lo più quelli del teatro comico, del *vaudeville*, dell'operetta e della commedia popolare, che continuavano ad esistere in Francia in quelli che si chiamavano i teatri del Boulevard, il quale somigliava in quel tempo alla nostra via Imād ad-Dīn, con i suoi locali e divertimenti, le sue opere teatrali e i suoi scrittori, che godevano di grande successo sul vasto pubblico. E accadde che abbandonai quell'arte facile, di cui non mi attraeva il successo altrettanto facile e mi volsi in una nuova direzione optando per un altro gruppo di scrittori, di autori e direttori di scena, impegnati in un rinnovamento, rispetto alla prima maniera trionfante: il gruppo di Ibsen, Pirandello, Bernard Shaw, Maeterlinck, scrittori ed autori che incontravano grandissima difficoltà nel guadagnarsi il favore del vasto pubblico dell'epoca [...]. Tuttavia questo mio nuovo orientamento non trovò alcuna difficoltà ad affermarsi nel nostro ambiente letterario, perché esso era realmente pronto ad accoglierlo e invero lo accolse bene, mentre quello teatrale continuava su un altro indirizzo, in specie dopo il mio ritorno dall'estero. Erano già scomparse finanche le buone traduzioni e il teatro egiziano in quel tempo aveva ceduto a due correnti, la corrente comica e la corrente querula; ve n'era quindi assolutamente bisogno quindi di una terza, quella colta.<sup>54</sup>

D'altra parte occorre indagare quale fosse il tipo di letteratura a cui T.H. pensava come luogo ideale per il suo teatro. Dalle lettere (*Il fiore della vita*) questo luogo non sembra essere la letteratura araba, così come essa era conformata ai tempi delle prime opere di T.H.:

Secondo me la letteratura araba, dal punto di vista artistico, manca di un saldo impianto strutturale, ed il motivo è semplice. [...] Ci troviamo di fronte ad una lingua opulenta, che vede la luce in un ambiente sterile e

---

<sup>52</sup> *Il fiore della vita*, cit., p. 101; *Zahrat al-'umr*, M.K. vol. II, p. 78, I.

<sup>53</sup> A suffragio di questa affermazione si può citare anche quanto scrive nella prefazione alla *pièce* *Yā ṭālī' aš-šāġara* in cui scrive a proposito della sua *pièce* *Šahrazād*: «Ho proceduto come in *Shahrazād* da mediatore d'accordo e di pace fra la letteratura popolare e quella «ufficiale» nel tentativo di abbattere il diaframma esistente fra esse, ed io ritengo che esso sia stato ora definitivamente eliminato, dal momento che *Shahrazād* è entrata nell'ambito della nostra letteratura «ufficiale» non come entità popolare, ma anche come entità intellettualistica», *O tu che sali l'albero*, cit., p. XXVIII; *Yā ṭālī' aš-šāġara*, M.K., vol. III, p. 499, II.

<sup>54</sup> *La prigionia della vita*, cit., p. 147-149; *Siġn al-'umr*, M.K., vol. III, p. 673, I-II.

desertico. [...] La nostra letteratura classica si è preoccupata della parola più del necessario e non ha voluto rinunciare a quella perfezione formale che stimava eloquenza per esprimere piuttosto l'autentico e vivo sentire del popolo, per attingere alla ricchezza della sua immaginazione. E qui è accaduta una cosa straordinaria. Lo spirito del popolo è invincibile! Questo popolo, col progredire della civiltà islamica, anelava ad una nuova letteratura, non più di impronta beduina ma stavolta bensì alla sua concreta esperienza di vita in un mondo in continua evoluzione... una letteratura che si radicasse in un'arte simile e parallela alle fiorenti arti coeve cui guardava con entusiasmo... [...] Nacque così la letteratura popolare, la cui apparizione non fu altro in certi casi che un segno della sterilità della letteratura convenzionale e un modo di reagire al purismo retrivo... [...] E tuttavia la letteratura popolare non è stata riconosciuta fino ad oggi quale autentica arte... [...] Dopo tanti secoli si erge ancora una barriera – vera muraglia cinese – fra la prosa araba con la sua rima e i suoi artifici, e la fantasia del popolo e dei suoi bisogni, le nostre lettere occuperebbero oggi nel mondo il posto di maggiore rilievo.<sup>55</sup>

L'orizzonte letterario all'interno del quale egli pone il teatro arabo è dunque più ampio della sola letteratura araba dotta, o convenzionale. Il teatro, al modo in cui è teorizzato da T.Ḥ., addirittura assolverebbe al compito di riformare la letteratura araba donandole quella freschezza che il fissismo tradizionalista aveva reso una sterile e vuota ripetizione di modelli stereotipati.

Al contrario, il contesto letterario dentro cui il teatro arabo deve inserirsi e giustificare la sua presenza è «mondiale»: se nel pensiero di T.Ḥ. c'è del "nazionalismo", o qualcosa di simile, esso è comunque simbiotico e dialogico con lo scenario letterario mondiale.

Ciò a cui T.Ḥ. mira è una letteratura, che sia, sì, colta, ma ad un tempo anche "popolare"<sup>56</sup>. Questa tendenza, che, come detto precedentemente, è evidente già ne *Il fiore della vita*, viene resa esplicita in *Yā ṭāli' aš-šāğara*, dove parla di «accostamento di popolare e di intellettuale»<sup>57</sup>, e viene infine confermata ne *Qālabu-nā*, nel quale, inoltre, insiste molto sulla necessità di abbattere il muro che separa la letteratura mondiale colta dal popolo:

Allo stesso modo è nelle loro possibilità [il narratore, il *muqallid*, il pagnegirista] realizzare la speranza che diffusamente tutte le genti di ogni luogo si augurano: «la popolarità della cultura più alta», o, in altri termi-

<sup>55</sup> *Il fiore della vita*, op. cit., pp. 94-96.98; *Zahrat al-'umr*, M.K. vol. II, pp. 75, II-76, I. 77, I.

<sup>56</sup> Questo lo si affronterà anche in seguito: § 6.3.2; § 8.6.

<sup>57</sup> *O tu che sali l'albero*, cit., p. XXIII; *Yā ṭāli' aš-šāğara*, M.K., vol. III, p. 497, II.

ni, la demolizione del muro di separazione tra la maggioranza del popolo e la migliore produzione artistica mondiale.<sup>58</sup>

Eppure, questo aspetto riformatore del teatro resta soltanto *uno* degli aspetti. La proposta di T.Ḥ., infatti, non è diretta primariamente al rinnovamento della letteratura araba. In realtà egli cerca di innescare un circolo virtuoso in virtù del quale una nuova forma di teatro veicoli un rinnovamento complessivo e una “culturazione” della letteratura, che a loro volta permettano la comparsa e lo sviluppo di una genuina esperienza teatrale. Senza il riconoscimento di questo circolo si corre il rischio di attribuire erroneamente a T.Ḥ. una strumentalizzazione del teatro, il quale sarebbe pertanto esclusivamente un mezzo di educazione culturale e letteraria delle masse, o addirittura quasi uno strumento di diffusione dello spirito nazionalistico<sup>59</sup>.

#### 4.2. IL “TEATRO DELLA MENTE”

Per altro verso, un'altra lettura è stata proposta: quella che verte sul cosiddetto “teatro della mente”<sup>60</sup>. È importante discernere anche questa categoria, poiché il “teatro della mente” è stato assunto a paradigma per l'esatta lettura dell'opera teatrale di T.Ḥ.:

Le centre de gravité de la création dramatique de Tawfīq al-Ḥakīm réside dans le *pièces* que la critique littéraire arabe désigne couramment

---

<sup>58</sup> T. al-Ḥakīm, *Qālabu-nā l-masrahī*, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1967; in *M.K.* vol. III, p. 888, II.

<sup>59</sup> È questa la posizione di M.A. Martínez Núñez, quando scrive: «una de sus mayores preocupaciones sea la búsqueda literaria, el encontrar las formas capaces de permitir que el espíritu nacional o la esencia epigónica se manifiesten en la literatura. Si a esto unimos otra idea decisiva en él, y es que la misión de la literatura ha de promover la reflexión, aportar cultura y educar la gente, se entenderá su interés en hacer que su teatro haga pensar y reflexionar al lector/espectador», *Qalabu-nā l-masrahī, ensayo sobre el teatro árabe de Tawfīq al-Ḥakīm y su relación con las Dialogadas de Naʿīb Maḥfūz*, op. cit., p. 178.

<sup>60</sup> Detto anche «teatro astratto»: «Among Arab dramatist and critics, al-Ḥakīm is known for his 'theatre of the mind', or 'abstract theatre', that is based entirely on ideas, in which each character reifies a certain abstract notion», M.R. Salama, *The Aesthetics of 'Pygmalion' in G.B. Shaw and Tawfīq al-Ḥakīm: A Study of Transcendence and Decadence* «Journal of Arabic Literature», vol. XXXI, 3 (2000), p. 228. Le critiche esposte in questa sezione non sono da addebitare anche a W.M. Hutchins, che ha denominato un volume in cui ha raccolto alcune *pièces* di T.Ḥ. «Theatre of the Mind», (*Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfīq A-Hakim*, Volume I: *Theatre of the Mind*, Three Continents Press – Unesco, Washington D.C., 1981), egli infatti nella sua *Introduzione* scrive: «In his comments about his work he has described himself as a Easterner and therefore a spiritual playwright, a social critic and therefore a reformist playwright, and a pioneer and therefore a diverse playwright» (p. 3). La dizione «theatre of the mind» sarebbe da intendere in Hutchins soprattutto come termine di distinzione “contenutistica”, essa farebbe coppia con «theatre of society» (*Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfīq A-Hakim*, Volume II: *Theatre of Society*, Three Continents Press – Unesco, Washington D.C., 1984), e sarebbe costituita per fare una cernita tra le tante opere di T.Ḥ.: «It is hoped to identify in this way some of the themes and characteristics which give the plays of Tawfīq al-Hakim their diverse unity» (p. 3).

comme masraḥīyāt fikrīya [pièces spirituelles, théâtre d'idées]. Ces termes saisissent de manière précise la substance de sa théorie du théâtre. Dans sa préface à Pygmalion, Tawfīq al-Ḥakīm a écrit qu'il bâtissait et développait son théâtre non pas sur la scène, mais dans l'intellect [dākhil ad-dīhn] et que ses acteurs étaient des idées vêtues de l'habit des symboles, actrices évoluant dans le monde spirituel des significations. [...] Dans ses masraḥīyāt fikrīya, Tawfīq al-Ḥakīm s'adresse avant tout au lecteur et non pas au spectateur.<sup>61</sup>

Questa ricostruzione poggia su alcune frasi contenute nella prefazione della pièce *Piḡmālyūn*:

Io adesso costruisco il mio teatro nella mente. Faccio muovere idealmente gli attori nella libertà dei miei pensieri, facendo loro indossare le vesti dei simboli.<sup>62</sup>

e ancora:

Alcuni si sono chiesti: «È possibile che queste opere appaiano ugualmente nel teatro vero e proprio?». Ammetto di non aver pensato a questo aspetto durante la scrittura di pièces come *Ahl al-kahf*, *Šahrazād* o anche *Piḡmālyūn*.<sup>63</sup>

Tuttavia, non è difficile dimostrare che queste frasi siano da intendere in altro modo. A detta di T.Ḥ., ai tempi della pubblicazione di opere come *Ahl al-kahf*, *Šahrazād* o *Piḡmālyūn* in Egitto non solo non c'erano compagnie che potessero assolvere in modo degno alla loro messa in scena, ma non vi era neanche un pubblico che riuscisse a percepire la reale qualità di quel tipo di teatro che T.Ḥ. proponeva. Vi erano infatti compagnie che con le loro produzioni al più potevano andare in contro ai gusti della gente; non a caso la prefazione di *Piḡmālyūn* si apre con una critica all'uso del «*coup de théâtre*»<sup>64</sup> tanto in voga nel teatro egiziano e tanto apprezzato dal pubblico. Un'eccezione era costituita dalla *Compagnia Nazionale*:

fu fondata la Compagnia nazionale nel 1935 e ne fu affidata la direzione al poeta Khalil Mutrān e ne assunse le responsabilità artistiche il direttore Zaki Tulaimāt, dopo il suo ritorno da Parigi, dove era stato inviato in missione di studio. S'inaugurò con il mio *Ahl al-kahf* (La gente della caverna), cui seguirono *The merchant of Venice*, *Antigone*, *King Lear*, tra-

---

<sup>61</sup> J. Olivierus, *Le monde des idées et des significations dans les pièces de théâtre de Tawfīq al-Ḥakīm*, «Archiv Orientální», 41 (1973), p. 355.

<sup>62</sup> T. a-Ḥakīm, *Piḡmālyūn*, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1942; Dār al Kitāb al-Lubnānī, Bayrūt 1984; in *M.K.*, vol. I, 863, I.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> «Certo, io effettivamente ancora conservo lo spirito del «*coup de théâtre*», ma i colpi di scena nella loro realizzazione pratica non hanno la stessa resa che hanno nel pensiero. Per questo si è allargato il baratro tra me e il palcoscenico. Così per far arrivare alla gente opere come queste non trovo altro «ponte» che la «stampa»», *Ibidem*.

dotti rispettivamente da Khalil Muṭrān, dal dottor Taha Husain e da Ibrahīm Ramzi, ed altre opere teatrali che furono criticate per il loro elevato livello culturale. Infatti la loro rappresentazione in un'unica stagione, in un gran teatro, in quella forma artistica seria, scarna, scosse e lasciò perplesso il pubblico. La campagna di attacchi intesi a distruggere l'orientamento della Compagnia ebbe successo, grazie all'appoggio degli instabili partiti politici.<sup>65</sup>

Dunque, la prima messa in scena di *Ahl al-kahf* prodotta dalla appena costituita *Compagnia Nazionale* non ebbe il tipo di successo sperato:

Avevo visto ciò che temevo: che quest'opera non era per niente adatta alla rappresentazione, o almeno non era adatta a quel tipo di rappresentazione a cui la maggior parte della gente era abituata. Così gli attori recitavano scene e passaggi critici, ma il pubblico non le apprezzò allo stesso modo di quelle scene che sono scritte per suscitare emozioni!<sup>66</sup>

Ma nello stesso testo egli prosegue il suo ragionamento chiarendo come non si trattava affatto di una refrattarietà delle sue opere alla messa in scena, bensì della loro non conformità al gusto popolare a quei tempi predominante in Egitto. Esse erano lontane dal *divertissement*, cui invece assolvevano le rappresentazioni più popolari di allora, e richiedevano un grande sforzo artistico e una grande sensibilità per renderne bene lo spirito e i contenuti:

Si può ritenere conveniente che simili pièces ricevano un determinato tipo di regia in un determinato tipo di teatro – una regia nella quale si ricorra a mezzi misteriosi, come la musica e la pittura, luci e ombre, azione e stasi, tecnica mimica e vocale! – e quant'altro riesca a produrre quell'atmosfera capace di far intuire ciò che quelle idee assolute vogliono evocare? Forse anche riguardo a questo aspetto non avrei potuto dire granché, se non mi fossi imbattuto nell'opinione di Lugné-Poe sulla pièce *Šahrazād*. Egli scrisse testualmente: «*La conte a fort bien dit, mais cela mériterait d'être présent à la scène française avec goût et intelligence: Le poème reste si beau, et si profond*».<sup>67</sup>

Allora, non è in questione tanto la refrattarietà alla messa in scena delle opere di T.Ḥ., semmai il problema è costituito dai mezzi, dalle modalità con cui il pezzo viene recepito e messo in scena:

Questo artista [Lugné-Poe] afferrava il nodo problematico di questa pièce. Tutta la difficoltà nella sua realizzazione sta nel fatto che la poesia e la filosofia siano rese nell'atmosfera del teatro allo stesso modo in cui sono diffuse nell'atmosfera del libro.<sup>68</sup>

<sup>65</sup> *La prigione della vita*, cit., p. 149-150; *Siġn al-'umr*, M.K. vol. III, p. 673, II.

<sup>66</sup> *Piġmālyūn*, M.K. vol. I, p. 863, II.

<sup>67</sup> *Ibi*, p. 864, I.

<sup>68</sup> *Ibi*, p. 864, I.

È immaginabile che questo sia ciò che ogni autore teatrale richiederebbe a chi metta in scena una propria opera. E non c'è dunque in T.Ḥ., neanche nelle cosiddette *masraḥiyyāt fikriyya*, un teatro esclusivamente “letterario”<sup>69</sup>.

Si può ragionevolmente affermare che egli avesse in mente la sua esperienza all'interno dei teatri europei quando scriveva opere come *Ahl al-Kahf*, *Šahrazād o Piḡmālyūn*, eppure egli si trovava in Egitto, e così non poteva fare altro che immaginare le rappresentazioni di quelle opere. Era tanto chiara in lui la consapevolezza della distanza tra la performatività “europea”, richiesta dalle sue opere, e la performatività che il teatro egiziano poteva offrirgli, che egli nemmeno si chiedeva se stava scrivendo per il teatro egiziano o no. Sapeva con certezza però di poter scrivere per dei lettori egiziani o arabofoni, per stimolare eventualmente almeno la consapevolezza che un altro tipo di teatro poteva nascere anche in Egitto, e a quel tempo forse questo gli bastava<sup>70</sup>.

In questo concordo con quanto scritto da P. Starkey, a proposito dell'utilizzo che T.Ḥ. fa della stampa in questo periodo, cioè quello di strumento per colmare la distanza tra sé e il palco:

“I set up my theatre inside my mind, and I make the actors thoughts moving freely amidst ideas, wearing the costumes of symbols! In fact, I still retain the spirit of the *coup de théâtre*, but the dramatic surprises are no longer in the plot so much as in the thought”. This he concludes, explains why he had to resort to the printing-press, to bridge the gap between himself and the stage.<sup>71</sup>

Inoltre che fosse il raggiungimento del vasto pubblico nei teatri e non solo la produzione letteraria o filosofica il suo obiettivo è provato anche in un altro testo dello stesso T.Ḥ, la prefazione a *O tu che sali l'albero* (1962), dove certamente non

---

<sup>69</sup> Si trova conferma di questa congettura anche in P. Starkey, il quale, analizzando le pièces del cosiddetto “teatro della mente,” scrive: «It is difficult indeed to believe that al-Ḥakīm composed these lines without having in his mind any image of the dramatic effect they would produce on the stage», *From the Ivory Tower*, cit., p. 209.

<sup>70</sup> La breve ricostruzione di P. Cachia corrobora quanto detto fin qui: «It flopped [la messa in scena di *Ahl al-Kahf*], however, and Tawfīq al-Ḥakīm's own account of the venture is that he was skeptical of its chances from the start, kept away from rehearsals, was appalled by the performance he was prevailed upon to attend, and asked for the play to be withdrawn. He went on to claim that he was writing with the printing-press in the mind, not the stage, at the same time hinting heavily that this was due not so much to an intrinsic unsuitability of “cerebral” plays for live presentation as non limitations in the cultural background of the public and in the resources of the theatre in Egypt», *Idealism and Ideology: the Case of Tawfīq al-Ḥakīm*, «Journal of the American Oriental Society», vol. 100, 3 (1980), p. 226.

<sup>71</sup> P. Starkey, *Philosophical Themes in Tawfīq al-Ḥakīm's Drama*, in «Journal of Arabic Literature», VIII (1977), p. 136.

nega la «profondità di pensiero» delle sue piéces, ma allo stesso tempo non le separa mai dalla loro messa in scena:

Si potrebbe dire che commedie quali *aş-Şafqa* (1956) e *al-Aydī an-nā'imah* (1954) siano più vicine alla nostra realtà sociale e alla situazione del nostro teatro odierno e candidate ad un maggiore successo [...], ma anche l'altro genere ha una sua validità – anche se in un ambito ristretto – e intendo riferirmi al genere del «realismo intellettualistico» - come potrei chiamarlo – o del «pensiero realistico»... questo perché Ibsen e Bernard Shaw e il loro attuale continuatore Jean Paul Sartre quando trattano un fatto sociale o politico non ne danno una semplice trasposizione esteriore o epidermica, ma scendono piuttosto nelle profondità di pensiero che esso comporta... e da qui deriva la consistenza di questo teatro e la sua inadattabilità ad un pubblico di massa. Per questo stesso motivo – e in maniera ancora più precisa – è difficile rappresentare commedie quali *Ahl al-kahf* e *Şahrazād* perché il pensiero in queste commedie non è il «pensiero realistico», ma il pensiero metaforico o leggendario con i suoi personaggi leggendari o metaforici che non è possibile incontrare nella vita reale. Ma la difficoltà non ci deve fare disperare; né deve spingerci a rinunciare del tutto a questo genere di teatro a favore di altri generi che abbiano una maggiore possibilità di rispondenza presso un pubblico di massa...<sup>72</sup>

Perché interrogarsi sulla «maggiore possibilità di rispondenza presso un pubblico di massa», se l'obiettivo fosse stato esclusivamente quello di produrre una letteratura teatrale?

Infine, corrobora e conferma questa tesi anche ciò che T.Ḥ. scrive nella prefazione a *al-Malik Ūdīb*, dove affrontando la questione dell'opposizione tra «teatro della mente» (*masrah dīhnī*) e «teatro materiale» (*masrah māddī*), ne raggiunge un sostanziale superamento a favore di una armonizzazione polare dei due aspetti<sup>73</sup>.

#### 4.3. PREGIUDIZI ERRATI SULLA LETTERATURA TEATRALE

Sia la lettura a partire dalla questione del “genere letterario”, sia quella del “teatro della mente” partono dal pregiudizio che scrittura teatrale e rappresentazione siano atti distinti e del tutto separabili – travisando così il reale valore della priorità cronologica della scrittura rispetto alla rappresentazione –, quando in realtà fra i due momenti vi è, sì, una scansione cronologica, ma essa si dà solo a partire da un'unità intenzionale che li struttura in reciproca implicazione:

---

<sup>72</sup> *O tu che sali l'albero*, cit., pp. XVII-XVIII; *Yā ṭāli' aš-šağara*, M.K. vol. III, p. 496, I.

<sup>73</sup> Si veda § 6.2.7

Dunque il testo drammatico è una tecnica che appartiene alla letteratura, ma guarda alla scena. Drammaturgia è una tecnica che appartiene al teatro, ma guarda alla letteratura. La vita del testo drammatico è duplice: nella scena coscienziale del lettore solitario e, mediato dalla drammaturgia, nel confronto vivo della pratica sociale, di gruppo, del teatro, che non è semplicemente passaggio di significati, conoscenza intellettuale, ma drammatica degli affetti, iperintensificazione delle emozioni e delle percezioni, sinestesia, stimolo, prima che comunicazione e passaggio di significati decodificabili [...].<sup>74</sup>

L'irriducibilità del circolo che così si crea smentisce chi vorrebbe appiattare l'unitaria conformazione incipiente della creazione teatrale ad uno solo dei due poli di cui è costituita.

È che anche il nudo testo teatrale non può darsi primariamente ad una scrittura (e ad una lettura) "letteraria" e solo successivamente ad una declinazione attiva e performativa. No, non si dà una precedenza astratta, mentale, immateriale o universale del testo teatrale, cui seguano le varie messe in scena: la scrittura teatrale è già essa stessa una messa in scena realizzata nella "vita" (ancor più che nella mente) dello scrittore.

"Epifania" della struttura originariamente e intimamente performativa della scrittura teatrale è la costante e irrinunciabile forma dialogica, che costituisce il testo teatrale, pur nelle varianti storiche di forme poetiche o prosaiche, musicali o declamatorie, afasiche o semplicemente mimiche. La costante dialogica esclude la possibilità di ammettere una genesi puramente concettuale del testo teatrale:

Lo statuto del testo drammatico è anzitutto definito, sul piano tecnico formale, dalla deissi e dalla performatività: i discorsi sono istituzionalmente innervati nella dinamica dell'azione, enunciare equivale a compiere.<sup>75</sup>

Dal momento stesso in cui appare, il testo teatrale richiede un investimento performativo, anche soltanto a livello immaginativo (non perché immaginativo però esso risulta essere meno dispendioso e impegnativo), e così è destinato a situarsi, a crearsi uno spazio:

[Il testo drammatico] richiede al lettore una cooperazione attiva e immaginativa, assimilabile in un certo senso a quella del regista o dell'attore, molto più forte di quella richiesta da altri testi, per riempire il non detto, l'implicito, il non descritto, la motivazione nascosta. Ma la sua virtualità

---

<sup>74</sup> A. Cascetta, *La parola per la scena: teoria, forme e problemi di metodo*, in A. Cascetta – L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro*, Le Lettere, Firenze 2003, p. 141.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

scenica non ne intacca l'autonomia, e non vuol dire, come si è creduto per un certo tempo, che esso sia una sorta di struttura profonda che ingloba tutte le significazioni, disposta a un puro processo di trascondificazione. Esso richiede, comunque, che si attualizzino le sue matrici di rappresentatività sulla scena mentale o materiale. Non spiegato o giustificato dalla scena, esso va comunque letto «all'interno della dinamica scenica», anche se l'incontro concreto con lo spettacolo entro la «normale vita di relazione» è «provvisorio e non necessario».<sup>76</sup>

Inoltre, la scelta stessa di scrivere un testo teatrale pone lo scrittore nella condizione di privarsi dell'ecfrasi, che pure è l'elemento essenziale della letteratura, ossia quella «descrizione plasticamente oggettivante»<sup>77</sup> la realtà. Lo scrittore teatrale deve costruire la sua opera utilizzando esclusivamente il dialogo. Certo, è possibile che l'ecfrasi sia utilizzata all'interno di un testo teatrale, tuttavia ciò sarebbe da intendere come un'eccezione. In ogni caso la valorizzazione della narrazione orale e di elementi pre- o proto-teatrali tratti dalla tradizione popolare araba sembra orientare il teatro di T.Ḥ. ad una conformazione decisamente non "ecfrastica", né semplicemente "letteraria".

Lo stesso T.Ḥ. ci testimonia che questo rifiuto dell'ecfrasi è il motivo principale della sua vocazione teatrale:

Ma qui è necessario che mi chieda perché la mia prima opera fu un'opera teatrale. Forse per una naturale disposizione all'arte drammatica, cioè alla creazione del personaggio attraverso il dialogo (*ḥiwār*) e non già facendo ricorso alla descrizione (*waṣf*), il crearlo dalla realtà delle sue stesse parole, non dalla descrizione altrui, ecco quel che si confà alla mia natura.<sup>78</sup>

Ma, restando nella scia di queste osservazioni, vogliamo ritornare alla citazione di Audebert<sup>79</sup> e alla questione del canone. Audebert coglie un aspetto che certamente sarà utile per la comprensione profonda di tutta l'opera di T.Ḥ. e non solo de *Qālabu-nā*:

In the context of the theatre, the word *qālib* takes on another meaning, namely, that of a genre which allows direct contact with the audience, a means of freeing the actor from the art of performing, showing the audience how theatre works (*Qālib*, 20). Apart from that, the author makes no further attempt to define form.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> *Ibi*, pp. 143-144.

<sup>77</sup> S.J. Averincev, *Atene e Gerusalemme*, Donzelli, Roma 1998, p. 31.

<sup>78</sup> *La prigionia della vita*, cit., p. 109; *Siġn al-'umr*, M.K. vol. III, p. 661, I.

<sup>79</sup> Cfr. § 4.

<sup>80</sup> C.F. Audebert, *Op. cit.*, p. 139.

Questa chiarificazione assolve alla funzione di “antidoto” utilissimo rispetto al rischio di “intellettualizzazione” cui sono state sottoposte le opere di T.Ḥ. da parte di alcuni studiosi, e al rischio di sovradeterminazione letteraria del “*qālab*”. E nello stesso tempo fa compiere un deciso passo avanti nella giusta comprensione di ciò che T.Ḥ. intende per *qālab*.

Il *qālab*, più che un genere letterario, è un ambito in cui attore e spettatore sono ricompresi come in una stabile frequentazione: *qālab* è una relazione in cui attore e spettatore già “s’intendono”.

Limitare al solo “genere letterario” il senso del *qālab* è dunque troppo riduttivo, sebbene sicuramente T.Ḥ. si sia posto anche il problema della levatura culturale e letteraria del teatro arabo.

D’altra parte, sarebbe errato pensare al *qālab* soltanto come ad una modalità operativa. C’è molto di più che la ricerca di una ortoprassi teatrale. T.Ḥ. ha in mente il teatro in tutta la sua completezza e complessità.

Egli però è cosciente del fatto che un’unica esperienza antropologica, qual è il teatro, si dà in molti modi: popoli e culture diverse, in luoghi e periodi storici diversi, hanno dato vita a conformazioni teatrali necessariamente diverse. Nel pensiero di T.Ḥ., dentro la proposta del canone teatrale arabo, si trova la consapevolezza della presenza di un “genio del popolo arabo”, la consapevolezza della unicità culturale del popolo arabo, coscienza, ad un tempo, di una “originalità” necessariamente mai asettica, né assoluta, né *autarchica*, e tuttavia propria e *autonoma*:

Non c’è dubbio, l’autentico spirito della civiltà islamica si è manifestato nello sforzo di giungere, per quanto possibile, alla piena conoscenza delle civiltà coeve nelle loro dottrine, scienze e arti. [...] I filosofi arabi ebbero stretti contatti con l’Europa, i dotti e i letterati accolsero con grande apertura qualunque evoluzione si prospettasse [...]. Se vogliamo seriamente che si compia il tempo della rinascita [*nahḍa*], dobbiamo lasciarci pervadere da questo spirito [...]. A mio parere, dunque, per questa rinascita è necessaria innanzi tutto di una ‘cultura totale’ [*at-ṭaqāfa at-tāmma*]... Sì, abbiamo bisogno di personalità che somiglino a quelle del Rinascimento europeo, personalità enciclopediche capaci di abbracciare qualunque frutto dell’ingegno umano, sia nel presente sia nel passato.<sup>81</sup>

Sono i fermenti degli studî antropologico-culturali<sup>82</sup> a stimolare questa co-

---

<sup>81</sup> *Il fiore della vita*, op. cit., Lettera XLIII, pp. 112-113; *Zahrat al-‘umr*, M.K. vol. II, pp. 83, II-84, I.

<sup>82</sup> Particolarmente interessante in questo senso è poi la questione della specificità culturale del popolo egiziano. Attraverso riflessioni, disseminate qua e là nei suoi scritti, T.Ḥ. descrive le radici dell’identità

scienza, oltre alla frequentazione costante con il panorama teatrale, letterario e, in generale artistico europeo, con i quali a partire dal '25 – data del suo primo soggiorno parigino – egli sempre si confronterà.

T.Ḥ. dimostra di essere un vero autore, e in quanto tale, teorico originale, sensibile alle idee che nascevano e si sviluppavano. Egli è “*auctor*”, contribuisce a far crescere questi fermenti e non segue soltanto indicazioni suggerite da altri, né, tanto meno, soltanto subisce le mode culturali del tempo.

Di questi fermenti se ne hanno tracce in molte opere e in particolare nei due testi autobiografici, *Il fiore della vita* e *La prigione della vita*.

Mio caro André,  
non so se per mia fortuna o sfortuna, ma certo è che io vivo ora in Europa in mezzo ad un rivolgimento di pensiero senza rivolgimento di pensiero senza precedenti. Da questa grande guerra da poco arrivata nelle arti e nelle lettere con la rivoluzione del modernismo, è inevitabile sia influenzato anch'io; ma nello stesso tempo io sono un orientale, venuto ad osservare la cultura dell'Occidente fin dalle sue origini. Perciò sono diviso adesso, come vedi, tra il classico e il moderno.<sup>83</sup>

Il modernismo di cui parla è il rinnovamento delle arti avvenuto nella prima metà del XX secolo, (simbolismo, ecc.) nella pittura, nella musica e anche nel teatro:

Qui è lo spiraglio che si è aperto su un modo straordinario e nuovo: quello dell'arte moderna, arte che si è indirizzata proprio ad approfondire la portata di questo qualcosa di recondito, e suo primo mezzo per arrivare a ciò è stata proprio l'astrazione dal significato e dal nesso logico. Così la pittura è diventata un puro insieme di colori, la scultura un puro insieme di volumi, la musica, un puro insieme di suoni e la poesia un puro insieme di parole [...] e da ciò è risultata una forma d'arte che si ricollega direttamente con la vista e con l'udito senza passare per l'intelletto. [...] Il teatro degli anni venti di questo secolo – quarant'anni fa – aveva già cominciato a guardare con stupore all'innovatore italiano Pirandello. [...]

---

culturale egiziana, spingendosi fino alla riscoperta delle fonti egizie. Ma oltre a questo dato, queste tracce sono utilissime per comprendere quale fosse l'orizzonte della sua teoria culturale: «Recentemente però qualcuno ha voluto modificare la nuova formula e, non pago della risultante di quei due elementi formativo del pensiero egiziano moderno, ha prospettato la necessità di cercarli anche altrove; e, sotto il fascino della civiltà faraonica, ha ritenuto doveroso per l'Egitto di oggi ispirarsi oltre che allo spirito occidentale e alla tradizione islamica, al pensiero dell'Egitto antico. Il movimento, detto “faraonico”, ebbe per così dire una “sinistra” e una “destra” – per usare espressioni molto care ai politicanti – e raccolse tanto coloro (invero pochi) che avrebbero voluto vedere nella riesumazione della civiltà faraonica il presupposto della odierna cultura egiziana (anzi ci fu chi dichiarò esplicitamente che l'Egitto avrebbe dovuto ignorare gli altri paesi arabi) quanto chi, più saggio, consigliò non doversi trascurare, con lo studio di quella civiltà, altre forme e modi di cultura. A questa seconda categoria appartiene l'egiziano Tawfīq al-Ḥakīm», U. Rizzitano, *Spirito faraonico e spirito arabo nel pensiero dello scrittore egiziano Tawfīq al-Ḥakīm*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», Scritti in onore di Francesco Beguinot, n.s., III (1949), pp. 488.

<sup>83</sup> *Il fiore della vita*, cit., Lettera VI, pp. 26-27; *Zahrat al-'umr*, M.K. vol. II, p. 37, I.

E se Ibsen e Bernard Shaw venivano, sempre in quel periodo, rappresentati a Parigi in teatri d'avanguardia frequentati soltanto da dagli intenditori, per quel che concerne Čechov non vi era ancora nessuno che pensasse al suo teatro o che osasse tentarne la rappresentazione a Parigi. Questo era quel che veniva allora chiamato «teatro moderno».<sup>84</sup>

A Parigi trascorrevano le giornate curvo sullo scrittoio nella stanza n. 48 di rue Pelleport. Leggevo, leggevo... finché lessi di tutto in tutti i campi dello scibile. Mi gettai a capofitto nello studio della letteratura, della filosofia, dell'arte dei vari popoli senza plecludermi alcun campo d'indagine, giacché ero convinto – e lo sono tuttora – che il letterato di oggi dev'essere enciclopedico.<sup>85</sup>

La novità del pensiero di T.H. è costituita dal connubio che egli propone come l'unico possibile per il teatro arabo: l'unione tra creazione artistica “monadica” (occidentale) e creazione artistica culturale di tutto un popolo (orientale)<sup>86</sup>. È questa la *Nahḍa* («rinascimento», «rinnovamento») che egli predica.

#### 4.4. GENERE LETTERARIO E “TERZA LINGUA”

A complicare il quadro delle questioni teorico-letterarie e teatrali si inserisce la questione della “terza lingua”. È una questione che riguarda un aspetto, diremmo, primariamente “materiale” del teatro, la lingua. È utile affrontare adesso questo tema poiché può meglio chiarire come l'orientamento dell'opera di T.H. non sia diretto ad un solo aspetto del fenomeno teatrale, ma implichi più livelli contemporaneamente.

In questo caso T.H. si fa promotore di un'innovazione linguistica: dapprima inserendo il dialetto egiziano nella scrittura stessa delle *pièces*, in un secondo momento proponendo una sorta di mediazione linguistica tra lingua colta e dialetto.

Per capire la portata di queste innovazioni occorre avere presente quale sia la conformazione linguistica dei paesi arabi, per la quale è vigente quella che è nota come “diglossia”, ovvero la presenza di due lingue entrambe aventi corso: il dialetto (che però varia da paese a paese, e da regione a regione) e l'Arabo classico, che è rimasto essenzialmente quello del Corano, e che in virtù della venerazione di quest'ultimo è riuscito a mantenersi inalterato nel corso dei secoli, salvo aver generato i vari dialetti.

<sup>84</sup> *O tu che sali l'albero*, cit., pp. XV-XVI; *Yā ṭālī' aš-šāğara*, M.K. vol. III, p. 495, I-II.

<sup>85</sup> *Il fiore della vita*, cit., Lettera XXXIII, p. 81; *Zahrat al-'umr*, M.K. vol. II, p. 70, II.

<sup>86</sup> La estaneità all'idea di “autore individuale” dell'opera letteraria è un tratto tipico delle culture arabe e del Vicino Oriente: cfr. A. Kilito, *L'autore e i suoi doppi*, Einaudi, Torino 1988 e S.J. Averincev, *Op. cit.*, pp. 15 sgg.

Ora, la proposta di T.Ḥ., articolata nei suoi due momenti, mira ad elevare, in quanto avente dignità culturale, il dialetto e in un secondo momento a elevare la qualità della lingua parlata cercando, attraverso il teatro e la letteratura, di reinserire all'interno della lingua parlata regole, termini, qualità che nella sua divaricazione dall'Arabo classico aveva progressivamente perso.

Egli elabora la sua proposta in tre diverse opere: *aṣ-Ṣafqa* (1953), *aṭ-Ta'ām li-kulli fam* (1963) e *al-Warṭā* (1966), nell'ultima in particolare affronterà approfonditamente la questione della «terza lingua» in un'ampia nota a margine.

Potrebbe sembrare che il problema della lingua non riguardi la questione della qualità del canone teatrale proposto da T.Ḥ. Ma in realtà può fare molta luce su di essa poiché la questione della lingua chiarisce quale sia l'orizzonte in cui si pone T.Ḥ. La sua proposta manifesta infatti finalità che sono rivolte alla promozione sociale e alla *performance* teatrale, e in cui l'aspetto letterario sembra giocare un ruolo secondario. La contemporaneità della formulazione di questo problema (*al-Warṭa*, 1966) e della pubblicazione di *Qālabu-nā* (1967) inserisce il tema della terza lingua dentro il cuore della questione del canone teatrale.

La questione della lingua è soprattutto un aspetto “materiale”, perché – proprio secondo quanto dice T.Ḥ. – riguarda in modo particolare la messa in scena:

E sebbene io adoperi una lingua di mia elaborazione quanto mai semplificata, tuttavia, al momento di mandare in scena una commedia ho sempre il bisogno che qualcuno la modifichi ulteriormente «traducendola» in dialetto.<sup>87</sup>

L'uso del dialetto a teatro è essenziale per dare immediatezza alla scena, tuttavia il teatro non lo utilizza per indulgere verso il pubblico, così come altrove non evita di usarlo per smarcarsi da ciò che non è colto. Nell'uno e nell'altro verso assumerebbe un atteggiamento fin troppo *snob*.

Il fine è, come abbiamo già ricordato, anche sociale, nel momento in cui rivalutando il dialetto si vuol promuovere la società che lo parla, e il mezzo principale per realizzare questa promozione sociale è primariamente il teatro. Il teatro che non ha solo una funzione descrittiva, ma agisce sulla realtà:

Non basta infatti affermare di essere descrittori di realtà; il dovere è anche quello di agire sulla realtà, di modificarla, creando la realtà di doma-

---

<sup>87</sup> T. al-Ḥakīm, *al-Warṭa*, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1966; in *M.K.*, vol. III, p. 831, I; tr. it. in G. Montaina, *Op. cit.*, pp. 747.

ni.<sup>88</sup>

La tentazione di indulgere verso forme di pretenziosa superiorità culturale è molto forte in chi scrive e si occupa di teatro o anche di altre forme diffuse di espressione artistica, poiché è semplice fare della facile ironia su ciò che viene comunemente considerato non apprezzabile, incolto, come la fraseologia dialettale. Tuttavia occorre resistervi:

Noi, dunque, per suscitare l'ilarità scarifichiamo gli scopi più importanti dal punto di vista artistico e sociale, ossia l'innalzamento del livello linguistico della classi popolari.<sup>89</sup>

Invece, la prossimità alla cultura popolare fa maturare in T.H. la consapevolezza che anche la lingua popolare, appunto il dialetto, abbia una sua dignità intellettuale tale da giustificare una sua assunzione "colta", e ad un tempo garantire la possibilità che il dialetto non rimanga chiuso in sé stesso ma ritrovi le sue radici nella lingua cosiddetta colta. È questa la «terza lingua» di cui parla T.H.:

è quella del comune conversare della nostra vita quotidiana, ma con tutto ciò essa è vicina alla lingua araba corretta. Di conseguenza al momento della rappresentazione non avrà bisogno di essere tradotta nel cosiddetto dialetto; non ci saranno quindi, in questo caso, due testi per una sola commedia ma un unico testo.<sup>90</sup>

La tesi da cui parte il progetto della terza lingua per il teatro è quella dell'assurdità della diglossia. Le due lingue devono tornare ad essere un'unica lingua, tuttavia quest'operazione non può essere compiuta eliminando uno dei due poli bensì avvicinandoli, riunificandoli, tenendo fisso però nello stesso tempo il valore della lingua coranica, in quanto fonte del dialetto.

La questione della «terza lingua» ci consegna dunque un'ulteriore conferma di quanto qui cerchiamo di dimostrare, ossia che il valore del canone teatrale proposto da T.H. supera il confine di una classificazione *sic et simpliciter* letteraria. Il teatro per T.H. non si pone più soltanto sul piano letterario, esso gioca su molteplici livelli, esso è meta-letterario, allo stesso modo in cui è meta-linguistico.

Certo la questione della «terza lingua» si pone ad un tempo come un indirizzo anche letterario, poiché richiede di *scrivere* dei testi a partire da un parametro linguistico certamente non indifferente. Tuttavia, questo effetto dell'uso della terza

---

<sup>88</sup> *Ibi*, p. 832, I; tr. it. G. Montaina, *Op. cit.*, p. 749.

<sup>89</sup> *Ibi*, p. 832, I; tr. it. G. Montaina, *Op. cit.*, p. 750.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

lingua non ne costituisce né il fine né tanto meno la scaturigine.

L'ipotesi della conquista del genere letterario "dialettale" viene peraltro ridimensionata fortemente se si considerano le attestazioni, presenti già a partire dalla seconda metà del XIX secolo, di forme letterarie in "lingua dialettale"<sup>91</sup>, senza considerare, inoltre, la presenza già nella letteratura classica di forme letterarie pseudodialettali, come – per citare un esempio rievocato anche da T.Ḥ. – i poemi cavallereschi dei Banū Ḥilāl<sup>92</sup>.

I confini del canone teatrale dunque, dentro il quale rientrerebbe la questione della «terza lingua», la lingua teatrale, per T.Ḥ. sono molto più ampi di ciò che può essere circoscritto al problema del "genere letterario".

---

<sup>91</sup> Cfr. F. De Angelis, *L'arabo parlato in Egitto*, Jouvence, Roma 2007, pp. 60-71.

<sup>92</sup> Cfr. *Ibī*, pp. 53-59.

## 5. QĀLABU-NĀ L-MASRAHĪ: «IL NOSTRO CANONE TEATRALE»?

### 5.1. CANONE TEATRALE: UNA POSSIBILE DEFINIZIONE

Definire cosa si possa intendere per “canone teatrale” non è semplice, tuttora sono in corso indagini per cercare di darne una comprensione soddisfacente e soprattutto per delinearne i contorni, oltre che per descriverne le dinamiche interne e i processi di formazione:

In reality [...] is not possible to identify universally valid criteria. It is therefore not possible to say *a priori* which principles, more than the others, guide the creation of canons. It will, if anything, be possible to try to identify, each time in different historical epochs and in different cultures, the factors (the system of factors) that have led to the creation of canon. [...] We believe that theatre, what we call the “dramatic canon”, lends itself to an analysis of this type.<sup>93</sup>

Il problema, poi, si pone ad esempio, nei termini di “canone teatrale europeo” o di “canone drammatico europeo”, partendo eminentemente da due dati entrambi coesistenti e inesauribili: esiste un’omogeneità – filogenetica e filologica – teatrale che parte dalla classicità greca e arriva, non senza salti, rivolgimenti e buchi, ai giorni nostri e, nello stesso tempo, esiste, nonostante e in virtù di questa omogeneità, una variegata pluralità di “forme” teatrali – il secondo dato –, talora quasi antinomiche tra loro. Il problema, detto altrimenti, sarebbe simile a quello che per i filosofi fu il problema degli “universalisti”. Questa sorta di “universale teatrale”, che è il canone drammatico, esiste o non esiste? E se esiste in che modo agisce? Si tratta di un patrimonio ereditato dal passato, che quindi viene trasmesso nel corso del tempo? O si tratta piuttosto di un “retaggio” letterario, artistico e culturale, di un condizionamento che passivamente influisce sulla produzione teatrale posteriore?

Inoltre, introdurre la questione del canone teatrale *europeo* potrebbe sembrare fuori luogo, dal momento che si sta studiando un testo in cui si parla di canone teatrale *arabo*, tuttavia lo stesso T.Ĥ., come si vedrà meglio in seguito, pone la nascita del nuovo canone teatrale arabo in strettissima relazione al canone europeo, anzi considera l’assunzione del canone europeo<sup>94</sup>, avvenuto in Egitto e nei paesi arabi dal-

---

<sup>93</sup> S. Locatelli, *Notes for the Study of the Dramatic Canon*, in A. Cascetta, *A Canon of European Drama*, ISU Università Cattolica, Milano 2005, p. 12.

<sup>94</sup> D’altra parte è molto interessante notare come, negli anni ’20 del XX secolo, un egiziano potesse avere una chiara consapevolezza della reale consistenza di un canone teatrale europeo. La visione autoreferenziale degli studiosi europei, non ha forse mai tenuto in considerazione la possibilità di trova-

la fine dell'800 in poi, come la condizione di possibilità per la nascita del canone teatrale arabo.

### 5.1.1. “Canone”

Terminologicamente la parola “canone” vede le sue accezioni raggruppabili in due principali categorie<sup>95</sup>: 1. “strumento di misurazione”, “criterio”, “modello”, “norma”; 2. “lista”, “catalogo”.

Il *Vocabolario della Lingua Italiana*, Treccani<sup>96</sup>, ne dà questa definizione:

**cànone** s. m. [dal lat. *canon* -*ōnis*, gr. *κανών* -*όνος* (der. di *κάννα* «canna»), termine che indicò originariamente la canna e quindi il regolo usato da varî artigiani, da cui poi, sin dall'età omerica, i significati traslati]. – 1. Regola, norma, dedotta non di rado da esempî: *c. grammaticali*, *c. letterari*; [...] 2. Per estens.: a. Elenco di opere o di autori porposti come norma, come modello [...], e quindi elenco in genere.

I due raggruppamenti semantici sono comunque collegati “geneticamente”. Il processo linguistico che ha portato alla nascita del secondo gruppo (canone: lista, catalogo) è metonimico: l’“effetto”, il “prodotto” assume lo stesso nome della “causa”. “Canone” è, così, nome e del criterio e del cernito. Il nome corrisponde alla realtà, infatti, il “canone-catalogo” è formato da ciò che è canonico<sup>97</sup>, cioè da ciò che corrisponde o è conforme al “canone-criterio”; ma evidentemente la polisemia interna del canone che così si crea è tanto meno fastidiosa quanto più la corrispondenza tra criterio e catalogo è intima e non estrinseca. Il metasemema metonimico si allontana sempre più dalla contraddizione, quanto più riesce a veicolare la portata “simbolica”<sup>98</sup> del canone. Tanto più che un canone non si dà mai in astratto, ma sempre in “modelli” concreti.

---

re uno specchio affidabile nella visione che altre culture hanno del teatro occidentale. Presso l'Occidente si sono cercati, sì, elementi di continuità o di discontinuità tra il suo teatro e le forme teatrali scoperte in culture non-occidentali, eppure le visioni che queste ultime hanno avute del teatro occidentale non hanno mai influito granché sull'autocoscienza del teatro occidentale. Così si ritiene, perlopiù, che il problema del canone drammatico europeo sia risolvibile a partire da una ricognizione intra-europea, senza richiedere l'intervento critico di altre culture.

<sup>95</sup> Cfr. S. Locatelli, *Op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>96</sup> Voce «canone», in *Il vocabolario Treccani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1997.

<sup>97</sup> «Canonico agg. [dal lat. *canonicus*, gr. *κανονικός*, der. di *κανών* -*όνος*] (pl. m. -*cí*). – 1. che corrisponde o è conforme a un determinato canone, a una norma fissata: *stile, procedimenti, modello c.*», *Ibidem*.

<sup>98</sup> Simbolo è ciò che non riduce e non esaurisce le cose che sono poste insieme (syn-ballo) in esso, ma nel loro accostamento fa rilucere la loro comune partecipazione, così nel caso del canone, non vengono ridotte la consistenza, la differenza e l'opposizione tra criterio o strumento (causa) e lista o catalogo (effetto), pur mostrando, ad un tempo, come entrambi siano “canone”.

Così è possibile intuire come si diano due possibili conformazioni interpretative del canone: una che privilegia una misura “settoriale”, l'altra – per la quale si propende qui – che mira ad una misura “olistica”.

Detto in altri termini, il processo di creazione del canone, se vuole essere compreso e non soltanto descritto, deve necessariamente essere inteso a partire da un orizzonte più ampio del solo ambito dentro cui lo si riconosce o lo si vuole riconoscere.

La funzione “esemplare” del canone lo avvicina in maniera assai significativa ai simboli, così come l'appellarsi al canone è prossimo all'esperienza simbolica. Il canone è quel luogo privilegiato dove esperire ed elaborare un certo tipo di esperienza. Allo stesso modo, per esempio, il canone teatrale sarebbe il solo luogo all'interno del quale si può esperire il teatro e quindi produrlo.

Il canone teatrale è, cioè, la condizione di possibilità per pensare il teatro stesso: esso precede ogni esperienza teatrale e assume l'effetto di ogni esperienza teatrale. Ciò evidentemente ha valore dal momento che il canone sia di più che una lista di modelli o di criteri stilistici “oggettivi”, bensì che corrisponda ad un vissuto comune.

Posto in questi termini, il canone acquista una sua fisionomia specifica: ha una radice, un'origine sempre viva in un certo tipo di esperienza, o detto altrimenti, è antropologicamente fondato. Il canone teatrale, per esempio, ha la sua radice antropologica in un tipo di esperienza particolare, quella appunto teatrale. Lo stesso vale per altre forme di esperienza, la poesia, la pittura, ecc. Tale esperienza originaria non si dà mai in modo neutro, essa è esperita secondo modalità concrete diverse (secondo stili, gusti, lingue, ecc.) generate culturalmente, cioè condivise e trasmesse: non si fa esperienza di teatro *in generale*, ma solo dentro forme *determinate* di teatro. Queste mediazioni sono i “canoni”. Il canone ha così una storia, si evolve, si involge, si modifica nel tempo. Questo aspetto storico mostra il legame genetico di ogni conformazione rispetto alla precedente, pertanto è impossibile prescindere assolutamente dagli stati precedenti.

Il canone è dunque sia un “soggetto” sia un “prodotto” culturale, e come tale ha la sua cristallizzazione in testimonianze di vario genere (testi, monumenti, ecc.), attraverso le quali è possibile farne “archeologia”, ma ha la sua vita nella cultura del

popolo in cui si è costituito. Ogni canone non è nient'altro che un *luogo* culturale.

Nessuna delle accezioni intermedie del termine “canone” va dunque respinta, va però restituita la giusta priorità alla verità viva dell'evento rispetto alla fissità logica delle significazioni.

## 5.2. PERCHÉ TRADURRE “QĀLAB” CON “CANONE”

Diversi studiosi hanno dovuto imbattersi nella traduzione del termine «*qālab*», avendo più o meno coscienza della sua reale portata teorica. Forniamo adesso una rapida carrellata delle varie traduzioni:

- «**form**» e «**a genre which allows direct contact with the audience**», C.F. Audebert, *Al-Ḥakīm's Ya ṭālī' al-shajara and the folk art*, in «Journal of Arab Literature», IX (1978), p. 139.
- «**Our Theatre Model**», R. Long, *Tawfīq al-Ḥakīm, playwright of Egypt*, Itaca, London 1979, p. 106.
- «**Artistic form**», cfr. P. Starkey, *From the Ivory Tower. A Critical Study of Tawfīq al-Ḥakīm*, Ithaca, London 1987, p. 216.
- «**Nuestro molde** teatral», M.A. Martínez Núñez, *Qalabu-nā l-masraḥī, ensayo sobre el teatro árabe de Tawfīq al-Ḥakīm y su relación con las Dialogadas de Na'yīb Maḥfūz*, in AA.VV., «Actas de las I Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea», Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales – Universidad Autónoma De Madrid, Madrid 1991, p. 165.
- «**Notre modèle** théâtral», L. Denooz, *Entre Orient et Occident : rôles de l'hellenisme et du pharaonisme dans l'œuvre de Tawfīq al-Ḥakīm*, Droz, Genève 2002, p. 427.
- «**Our Theatrical Form**», W.M. Hutchins, *Tawfīq al-Hakim. A Reader's Guide*, Lynne Rienner, Boulder-London 2003, p. 243.

Come si può notare, gli studiosi traducono *qālab* con “modello” o con “forma”. È probabile che molti di essi non abbiano studiato a fondo la portata teorica del libro di cui ci si occupa qui. Ad un'analisi non superficiale emergono dei punti certamente non trascurabili al fine di una esatta interpretazione non solo de *Qālabu-nā*, ma anche di tutta la produzione teatrale di T.Ḥ. Un punto essenziale della tesi,

che in questo studio viene sostenuta, passa infatti dalla convinzione che *Qālabu-nā* non sia stato un episodio isolato, un tentativo collaterale rispetto al filone principale della produzione e della teoria teatrale hakimiana. Al contrario esso rappresenta un epifenomeno che chiarisce il suo pensiero precedente e costituisce un punto fermo per la produzione seguente.

T.Ḥ. parla spesso del teatro europeo o mondiale e quando ne parla spesso utilizza dei termini che semanticamente si avvicinano a *qālab*. Tuttavia *qālab* costituisce una sorta di *hapax legomenon* nel vocabolario hakimiano, egli infatti non ha usato di frequente questo termine in opere precedenti e, in ogni caso, l'uso privilegiato che ne fa ne *Qālabu-nā* richiede un discernimento specifico. Scopo di questa brevissima indagine terminologica è, dunque, capire perché ne *Qālabu-nā* egli scelga di utilizzare il termine *qālab* e non quelli usati in altri testi, benché sinonimi, e perché, all'interno de *Qālabu-nā*, *qālab* faccia spesso coppia con *šakl*, e quale sia il rapporto tra questi due termini nell'economia complessiva del testo. Si tenterà, inoltre, di giustificare la scelta di tradurre il termine arabo *qālab* con l'italiano "canone".

### 5.2.1. I sinonimi di *qālab*

Prima di occuparci direttamente del termine *qālab*, analizzeremo altri termini ad esso sinonimi. Sono quattro in particolare i termini sinonimi o affini utilizzati da T.Ḥ. in altri scritti: *miṭāl*, *uslūb*, *ṭawb*, *lawn*, *šakl*.

#### a. *Miṭāl*

In *Siġn al-'umr* T.Ḥ. scrive così:

Egli [Giorgio Abyad] recitando e al-Manfaluti componendo, l'uno con la sua voce querula e tremula, l'altro con il suo stile lacrimoso, facevano versare fiumi di lacrime ed erano considerati da molti il modello (*miṭāl*) della vera arte. E se è lecito definire questo modello (*miṭāl*) come romantico...<sup>99</sup>

Riguardo allo stesso termine l'*Arabic Lexicon* dà la seguente definizione:

*Quality, mode, manner, fashion, and form; (Mšb;) a model according to which another thing is made or proportioned; a pattern, (miqdār) by which a thing is measured, proportioned, or cut out: (T:) an exemple of a class of words, of a rule, &c.*<sup>100</sup>

Se nel pensiero di T.Ḥ. il "canone teatrale" fosse semplicemente un esempio, un

<sup>99</sup> *La prigioniera della vita*, op. cit., p. 88-89; *Siġn al-'umr*, M.K., vol. III, p. 655, I.

<sup>100</sup> E.W. Lane, *Arabic-English Lexicon*, Williams and Norgate, London-Edinburg 1863-1877, pp. 3017-3018.

modello o un prototipo, allora non avrebbe scelto il termine *qālab*, ma *miṭāl*. La differenza tra *qālab* e *miṭāl* sta dunque nella singolarità oggettiva di ciò che è un *miṭāl* rispetto alla pluralità interna del *qālab*.

*Miṭāl* è comunque legato a *maṭal* («detto proverbiale»), che come dice Ibn Rašīq: «Si dice che il significato di *maṭal* sia quello dell'esempio (*miṭāl*) che viene imitato, come se essi lo rendessero un modello (*miqyās*) destinato a qualcuno»<sup>101</sup>. La funzione paradigmatica del *miṭāl* non è affatto estranea al campo semantico del *qālab*, quest'ultimo funzionerebbe piuttosto come un insieme di *amṭila*. Non a caso T.Ḥ raccoglie ne *Qālabu-nā* dei «*namādiğ qaṣīra li-ba'd hādīhi al-ātār al-masrahī al-kubrā*»<sup>102</sup>, «dei brevi esempî [o modelli] di alcune di queste grandi opere teatrali».

Va letta così la stessa struttura de *Qālabu-nā*, che fornisce una serie di esempî, di prototipi teatrali testuali e performativi, con nessuna pretesa di esaustività del *qālab* proposto, bensì con la proposta di un *corpus* introduttivo al *qālab* stesso.

### **b. Uslūb**

Un altro termine prossimo semanticamente a *qālab* è *uslūb*. Egli lo usa in altri testi, nei quali emerge piuttosto chiaramente l'accezione con la quale T.Ḥ. lo usa.

Riguardo al termine *uslūb* l'*Arabic Lexicon* dà la seguente definizione:

*A row of palm-trees; as also uskūb. [...] – A road, or way, (M, Mṣb, Ḳ, TA,) that one takes: (M, TA:) any extended road or way: a way or direction [in which one goes] : (TA:) a way, course, mode or manner, of acting or conduct or the like: (A, TA:) a mode, manner, sort, or species; syn. fann (Ṣ, M,\* Mṣb, TA:) pl. asālīb (Ṣ, M, A, Mṣb)*<sup>103</sup>.

Il *Supplément aux dictionnaires arabes* riporta:

Chez Ibn-Khaldoun, *le moule dans lequel on forme les phrases*; aussi: *ce qui a été formé dans ce moule*, c.à.d., *la phrase à laquelle on a donné une tournure conforme au génie de la langue*, de Slane Prol. III, 368, n. 3<sup>104</sup>.

I lessici che si sono citati ci consegnano un senso del termine “*uslūb*” che è molto vicino all'italiano “stile”. L'accezione nella quale lo utilizza T.Ḥ. possiede questa determinante sfumatura. Per esempio, ne *Il fiore della vita* T.Ḥ. scrive:

Ah la parola stile [*uslūb*], la parola forma [*formule*]! Fu allora che cominciai a capire... e mi resi conto finalmente, dopo una corsa lunga e

<sup>101</sup> Cfr. A. Pagnini, *Maṭal e verso a confronto. Una questione di poetica araba classica alla luce di un'analisi paremiologica*, Università di Firenze, Firenze 1998, p. 20.

<sup>102</sup> *Qālabu-nā*, M.K., III, p. 889, I.

<sup>103</sup> E.W. Lane, *Op. cit.*, pp. 1400.

<sup>104</sup> R. Dozy, *Supplément aux dictionnaires arabes*, Brill-Maisonneuve, Leyde-Paris 1967<sup>3</sup>, vol. I, p. 671.

sposante, che lo stile [*uslūb*] è solo un pretesto cui si appiglia chi non ha niente da dire.<sup>105</sup>

In *Yā ṭāli‘ aš-šağara* scrive:

Questo perché l'artista popolare non si è cimentato nell'imitazione dei tradizionali canoni (*asālīb*, pl. di *uslūb*) di bellezza artistica...<sup>106</sup>

La lettura del termine *uslūb* all'interno di questi due piccoli brani ci mostra cioè il carattere primariamente "esteriore" dell'*uslūb*. Esso è la forma esterna non necessariamente coerente con il cuore del prodotto artistico. Nel primo brano inoltre lo stesso T.Ḥ. ci dà il senso del termine arabo, traducendolo con il francese "formule".

Se il canone che aveva in mente T.Ḥ. fosse stato solo un "metodo", una "tecnica", un "genere", o uno "stile", allora molto probabilmente non avrebbe scelto *qālab* ma *uslūb*.

### c. *Lawn*

Nell'incipit de *al-Malik Ūdīb* T.Ḥ. scrive:

«Letteratura teatrale» è un capitolo che non è stato mai aperto in ambito arabofono, eccetto nel secolo presente. La «letteratura araba» esitò nell'accogliere questo genere (*lawn*) [letterario] straniero.<sup>107</sup>

Il Lane a proposito del termine *lawn* scrive:

*Colour* : (Ş, Mşb, Ḳ :) *distinctive qualità or property* : (M, Ḳ :) *sort, or species* : (Ş, Ḳ :) *mood, disposition, or character*.<sup>108</sup>

*Lawn*, in relazione alla letteratura, esprime inoltre il senso tecnico di "genere letterario", ricollegandosi pertanto al senso di «*sort, or species*».

Se T.Ḥ. nel suo *Qālabu-nā* avesse voluto esprimere l'idea di un nuovo genere letterario o teatrale avrebbe probabilmente usato il termine *lawn*. Tuttavia, non è specificamente il "genere" ciò di cui egli vuole parlare nel suo *Qālabu-nā*.

### d. *Šakl*

A proposito del sinonimo più importante – ne *Qālabu-nā* – il *Supplément aux dictionnaires arabes*:

*šakl* figure; *šakl ḥarfī* «figure formant une lettre,» Prol. II, 388, 2. – Figure mathématique, Bc; *šakl munṭaẓim* polygone régulier, Bc. – Problème de géométrie, Abdoulfaradj 280, 2 a. f., Amari 420, 5 a. f. – Figure de

<sup>105</sup> *Il fiore della vita*, cit., Lettera XXXIII, p. 85; *Zahrat al-'umr*, M.K., vol. II, p. 72, I.

<sup>106</sup> *O tu che sali l'albero*, cit., p. XXVI; *Yā ṭāli‘ aš-šağara*, M.K., III, p. 498, II.

<sup>107</sup> *al-Malik Ūdīb*, M.K., vol. II, p. 167, I.

<sup>108</sup> E.W. Lane, *Op. cit.*, Supplement, pp. 3015.

géomance, M. – Nature, sorte, espèce, Bc, espèce, genre, Hbrt 46, Macc. I, 138,3<sup>109</sup>.

Di *šakl* il solito *Arabic Lexicon* scrive:

*i. q. šabah<sup>um</sup>* [as meaning *A likeness, resemblance, or semblance*; a well-know signification of the latter word, but one which I do not find unequivocally assigned to it in its proper art. in any of the lexicons]. [...] \_ And *I. q. miṭāl* : you say, *hāḍā ‘alā šakl hāḍā*, meaning ‘*alā miṭāli-hi* [i. e. *This is according to the model, or pattern, or the mode, or manner, of this*]. (T.A.) \_ And *The shape, form, or figure, (šūra,*) of a thing; *such as is perceived by the senses*; and *such as is imagined*: (Ḳ :) *the form (hay’a), of a body, caused by the entire contents’ being included by a boundary, as in the case of a sphere; or by a several boundaries, as in those bodies that have several angles or sides, such as have four and such as have six [&c.]* [...] \_ [It often means *A kind, sort, or variety*, of animals, plants, food, &c.] \_ [And *The likeness, or the way or manner, of the actions* of a person:] it is said in a trad. respecting the description of the Prophet, *sa’altu abī ‘an šakli-hi*, meaning [*I asked my father respecting the likeness of his action, or] respecting what was like is action*; accord. to Iamb : or, accord. to Az, *respecting his particular way, course, mode, or manner, of acting, or conduct*: (O :) and *šākila* [likewise, and more commonly] signifies a particular way, course, mode, or manner, of acting, or conduct<sup>110</sup>.

Come si può notare dalle voci appena proposte il campo sematico del termine *šakl* è piuttosto variegato, ma è comunque attraversato costantemente dall’idea di “forma”. Primariamente indica dunque l’aspetto esteriore e visibile, ma assume anche il senso delle modalità espressive, del modo di agire. Insieme a tutto questo si trova anche il senso ulteriore di specie o varietà.

*Šakl* si rivela molto prossimo all’idea di arte performativa, poiché l’accostamento, che esso in sé prevede, tra forma esteriore e modalità dell’agire permette di istituire già a livello terminologico una connessione che è molto importante per il teatro: la connessione tra modalità performative (agire) e tipo di teatro (caratteri esteriori). Non è un caso che T.Ḥ. abbia scelto di accostare, di unire profondamente il termine *šakl* all’altro termine chiave de *Qālabu-nā*, ovvero, “*qālab*”. Anche se quest’ultimo supera lo *šakl*, *qālab* infatti non è *sic et simpliciter* una modalità espressiva, ma qualcosa di più.

<sup>109</sup> R. Dozy, *Op. cit.*, vol. II, p. 779.

<sup>110</sup> E.W. Lane, *Op. cit.*, pp. 1586-1587.

### 5.3. QĀLAB

#### 5.3.1. Etimologia di “qālab”

Di «qālab» l’*Arabic Lexicon* fornisce la seguente definizione:

*A model according to which the like thereof is made or proportioned: (T in art. maṭal, MA, KL, MF:) the model [or last] (KL) of a boot, (Ṣ, O, Mṣb, KL,) and of a shoe, (KL,) &c.: (O, Mṣb, KL:) and a mould into whic metals are poured.<sup>111</sup>*

Il *Supplément aux dictionnaires arabes*:

Ce mot vient de *καλάπους* ou *καλόπους*, et désigne donc primitivement *forme, modèle qui sert à donner à un soulier la forme qu’il doit avoir*, Fleischer Gl. 72, Alc. (horma de çapatero), M, 1001 N. IV, 681, 16 *embouchoir* ou *embauchoir*, instrument pour élargir les bottes, Bc. – *Moule*, Alc. (molde vaziadizo), Ht, de Sacy Chrest. I, 235, 4 a f. Au fig., *ṣabba ‘alā* (ou *fī*) *qālab fulān imiter* quelq’un, Abbad. III, 39, 11, 56, n. 4. [...] *Boîte de plomb*, Tha’ālibī Latāif 129, 5 [...]. – *sukkar qālab du sucre en pain*, Hoest 271, Martin 30; *qālab sukkar pain de sucre*, Bc, 1001 N. I, 125, 10. – *qālab ġubn un fromage*, Hbrt 12. – *qālab ṭūb brique*, Bc, Hbrt 190. – *Presse*, machine qui sert à imprimer, Alc. (prensa); *ṣāhib qālab imprimeur*, Alc. (impressor). – *Calibre*, Ht. [...] – *Règle* (instrument qui sert à tirer des lignes droites), Hbrt 83. – *Réglement, règle*, Ht. – *L’extérieur* d’un homme, Abd-al-wāhid 62, 3 [...]. – *Corps*, par opposition à esprit, âme, etc. Rutgers 145, 2 a f.<sup>112</sup>

Il lessico arabo *Lisān al-‘arab* ne dà la seguente definizione:

Quella cosa in cui si foggiano i gioielli, affinché siano uguali a ciò da cui sono stati modellati, e analogamente è la forma della scarpa, la cui posizione è interna<sup>113</sup>.

Il termine *qālab*, dunque, ha la triplice valenza di “somiglianza”, di “forma” su cui si modella e dello “stampo” dentro al quale si fa prender forma a qualcosa. Inoltre il *Supplément* aggiunge l’accezione di «calibro», «regolo», «regola» o «regolamento».

#### 5.3.2. Qālab e šakl

Nella teoria teatrale di T.Ḥ., tra i termini *qālab* e *šakl* intercorre un intimo legame testimoniato dal loro accostamento insistito, anche se non esclusivo. È lecito pensare che il binomio *qālab-šakl* possa essere inteso come endiadi a partire dall’uso costante di combinarli nei sintagmi «*šakl au qālab*» (5 volte) o «*šakl wa-qālab*» (2

<sup>111</sup> *Ibi*, p. 2555.

<sup>112</sup> R. Dozy, *Op. cit.*, p. 391

<sup>113</sup> Ibn Manzūr, *Lisān al-‘arab*, Dar Sader, Bayrūt 1968, p. 689.

volte), attraverso le congiunzioni *au*: «o», «oppure», «ossia»; e *wa*:- «e». Che il sintagma sia stabile è verificato dalla successione fissa con cui i termini vengono spesso ordinati: il sintagma è stereotipato. L'idea che l'endiadi «*qālab au šakl*» suggerisce è che il «canone» ha una sua fisionomia, una sua «forma» propria. D'altra parte è proprio la stessa etimologia dei termini a fornirci una chiave di lettura: il *qālab* è lo stampo e lo *šakl* è la forma che lo stampo dona alla materia che vi si versa dentro; il rapporto che c'è tra *qālab* e *šakl* è quella superficie identica donata dallo stampo e assunta dalla materia<sup>114</sup>.

Tuttavia, dalla preminenza che si palesa nel testo (a partire dalla stessa scelta del titolo) certamente il termine *qālab* è più forte. Esso compare molto più spesso e in contesti diversi: *qālab* compare 29 volte contro le 8 di *šakl*. *Šakl* non compare mai da solo ma sempre in coppia con *qālab*; inoltre soltanto *qālab* compare in stato costruito (12 volte) con il pronome personale suffisso *-nā* («noi») con valore genitivo: nel testo quindi si trova sempre scritto sempre «*qālabu-nā*» («il nostro canone») e mai «*šaklu-nā*» («la nostra forma»). *Qālab* compare 13 volte seguito da attributo (*arabī*, «arabo» 4; *‘ālamī*, «mondiale» 4; *urubbī*, «europeo» 3; *masraḥī*, «teatrale» 2). Si può dunque concludere che, nonostante il sintagma ad endiadi li fonda in una sola idea, i due termini comunque non sono assunti semplicemente come sinonimi. Il binomio bensì tenderebbe a mostrare che lo *šakl* è contenuto nel *qālab*.

#### 5.4. QĀLABU-NĀ L-MASRAḤĪ: «IL NOSTRO CANONE TEATRALE»

Da quanto è emerso fin qui sarebbe possibile e lecito tradurre il termine *qālab* con «canone», laddove però si abbia l'accortezza di recepire la traduzione nella complessità che i due termini – uno arabo, italiano l'altro – ciascuno a suo modo, hanno. Indubbiamente entrambi mantengono reciprocamente un grado di intraducibilità, eppure, riguardo al testo in questione, sembrano essere quelli più adatti a offrire la migliore polarità semantica, all'interno di quella tensione mai risolvibile tra «traduzione» e «tradimento». Polarità che ha il suo contatto in *qālab* – con il suo dinamismo di interno/esterno, esso infatti è stampo dove colare i metalli e forma-modello, ma nello stesso tempo è regolo e metro – così come in *canone* – che è in-

<sup>114</sup> Chiaramente la similitudine va presa per quella che è: in particolare qui preme sottolineare che come si è visto sopra, *qālab* ha un campo sematico articolato che non è riducibile alla sola accezione di «stampo».

sieme ciò che è o sarà canonico ed è ad un tempo la norma per tutto ciò che del canone farà parte.

Resta la carica simbolica che l'esperienza di traduzione necessariamente richiede e porta con sé. Senza di essa nessuna traduzione che aspiri essere almeno accettabile sarebbe possibile, solo essa infatti è capace di superare i confini linguistici che non sono "logicamente" valicabili o, se lo sono, lo possono essere soltanto a prezzo di svilire tutta la forza e la ricchezza delle parole.

Una tale digressione ha senso perché si ha ragione di credere che la scelta stessa del termine arabo *qālab* da parte di T.Ḥ non sia stata affatto casuale. È molto probabile che T.Ḥ fosse a conoscenza dell'origine greca del termine *qālab*<sup>115</sup> e che, oltre alla sua semantica, lo abbia eletto a termine chiave anche per questo motivo. La stessa storia del termine *qālab* sembra, inoltre, anticipare in sé la storia che T.Ḥ preconizza riguardo al teatro arabo: quello come questo provenienti dalla cultura occidentale e metabolizzati completamente dalla cultura araba.

"Canone" sembra poi essere la traduzione più adeguata alle idee che informano il testo. T.Ḥ fornisce nella sua opera tutti gli elementi necessari per intendere quale sia la sua teoria sul canone teatrale arabo. Dapprima, nella prefazione, espone le motivazioni, le radici e i criteri del canone teatrale arabo<sup>116</sup>; poi, con i testi teatrali "riversati" (usa il verbo *ṣabba*, «versare»<sup>117</sup>) nel canone arabo, offre degli esempî di come sia possibile metterlo in atto<sup>118</sup>.

È importante sottolineare come egli non intenda fornire dei modelli da imitare, bensì mostri degli "esperimenti", dei piccoli prototipi<sup>119</sup>, giusto per dare prova della reale eseguibilità del canone che egli propone. D'altra parte, egli sa bene – come si vedrà meglio in seguito – che un canone artistico si sviluppa continuamente e che nessun modello potrebbe in alcun modo esaurirne l'ampiezza<sup>120</sup>.

La *lectio difficilior* che qui si vuol seguire, dunque, porta a tradurre *qālab* con

---

<sup>115</sup> Si veda la voce «*qālab*» del R. Dozy, *Supplément aux dictionnaires*, cfr. § 5.3.1.

<sup>116</sup> Cfr. *Qālabu-nā*, M.K., vol. III, pp. 887-890.

<sup>117</sup> «In questo volume ho selezionato dei brevi esempî (*namāḍīg*) di alcune di queste grandi opere teatrali, non senza averle prima "riversate" (*ṣabbu-hā*) nel nostro canone teatrale arabo», *Ibi*, p. 889, I.

<sup>118</sup> Cfr. *Ibi*, pp. 891-932.

<sup>119</sup> Cfr. § 8.7.

<sup>120</sup> Egli stesso dice espressamente: «Le possibilità di sviluppo di questo canone non hanno limite. A patto che restiamo sui fondamenti della sua filosofia (*falsafa*), che in sé è diversa dalla filosofia del canone teatrale europeo, e che è comunque fondata sull'idea di imitazione (*taqlīd*) e non sull'idea di rappresentazione (*tamtīl*)», *Qālabu-nā*, M.K., vol. III, p. 889, II.

«canone», ma, insieme alla complessità che essa implica, offre certamente il vantaggio di non opporsi alle traduzioni menzionate prima, avendo la capacità di accettarle e integrarle in sé.

Dal testo emerge un altro aspetto da non trascurare, ossia la correlazione tra *qālab*, *turāt* («patrimonio» culturale) e *ḥaḍāra* («cultura», «civiltà»). I due termini sono correlati per lo più dagli attributi «arabo/a» (*‘arabī/iyya*), «popolare» (*š-a‘bī/iyya*) e posti in stato costruito con il pronome suffisso di I pers. pl. *-nā*.

L’analisi di T.Ḥ riconosce la possibilità che anche la cultura araba con il suo patrimonio possa generare un suo canone teatrale. Proprio in questa relazione necessaria tra canone e patrimonio culturale si gioca l’ampiezza della categoria di *qālab*. Il *qālab* arabo non è soltanto il teatro infarcito di contenuti tratti dalla tradizione culturale araba, anzi, come si è in parte già visto e come si vedrà meglio in seguito, il processo che T.Ḥ riconosce come veramente tipico del canone è l’opposto: i contenuti di altre culture devono riversarsi nel canone; così è per il canone europeo o occidentale, così deve essere per il canone teatrale arabo.

Il canone si muove su un altro piano che non è quello di una cultura fatta solo di “contenuti”. L’assunto di base è in realtà una teoria culturale elaborata, secondo la quale parte determinante del patrimonio culturale di un popolo, insieme ai monumenti letterari e artistici, sono anche gli stili di vita e la *Weltanschauung* propria di quella cultura.

Fra canone e cultura c’è un vincolo che va al di là della semplice causalità. Il rapporto è osmotico e, di più, genetico: il canone “funziona” quindi come il patrimonio culturale.

Questo è il motivo per il quale T.Ḥ sottolinea molto il rapporto genetico che deve instaurarsi tra il teatro e le arti popolari, la cultura locale, la lingua locale<sup>121</sup>. Non si tratta di strumentalizzare il teatro o la cultura; il fine non è l’arabizzazione o l’occidentalizzazione del teatro o della cultura. Il rapporto invece non può che essere genetico: l’esperienza teatrale, se vuole essere autentica, deve necessariamente iscriversi nella vita, nella carne di un popolo.

---

<sup>121</sup> Questo ha rilevanza non solo ne *Qālabu-nā* ma anche in numerosi altri testi, fra i quali segnaliamo in particolare *Yā ṭāli‘ aš-šāğara* (cit., 1962, tr. it. *O tu che sali l’albero*, cit.), ma vi sono riscontri molto significativi anche ne *Zahrat al-‘umr* (cit., 1943, tr. it. *Il fiore della vita*, cit.).

## 6. RETROSPETTIVA: LA QUESTIONE TEATRALE IN ALCUNI TESTI PRECEDENTI A *QĀLABU-NĀ L-MASRAHĪ*

È possibile ricostruire la parabola evolutiva della teoria teatrale di T.Ḥ a partire da brani particolari quali sono alcune prefazioni alle sue più importanti opere. Tali scritti ci offrono la possibilità di riconoscere il suo pensiero teorico sul teatro nella prossimità alla realizzazione delle pièces in sé stesse, poiché qui egli precisa chiaramente quale fosse il suo obiettivo. Senza dubbio quello del rapporto tra teoria teatrale e contenuto reale delle pièces di T.Ḥ, al fine di saggiarne oltre alla coerenza la capacità compositiva, è un aspetto che s'intuisce sia davvero utile studiare; tuttavia non è prioritario nel percorso che qui si sta seguendo.

Il nostro centro d'interesse è costituito, in questo caso, dalle risposte alla domanda sull'essenza del teatro e sulle sue modalità essenziali. Questa domanda costituisce a sua volta il centro attorno al quale gravita non solo l'elaborazione teorica, ma soprattutto la produzione teatrale hakimiana tutta. Se c'è, come è riscontrabile, una evoluzione nella produzione e nel pensiero teorico di T.Ḥ., esso poggia su un'unica domanda di fondo: "che cos'è il teatro?".

Si potrebbe obiettare che questo è un problema esclusivamente teorico; che non si può pensare che T.Ḥ avesse sempre in mente una tale interrogativo; e che, più in generale, non si scrive una pièce per definire cosa sia il teatro.

Il fatto è che non c'è pièce che non si dia, essa stessa in sé stessa, come "definizione" di teatro, prova ne è la presenza nelle prefazioni di giustificazioni non solo, come ci si aspetterebbe, relative al tema o alla "storia" della stesura della pièce, ma anche e soprattutto relative alla natura del teatro e al modo in cui la pièce ne sia innervata.

Il rapporto tra teoria e pratica non è estrinseco e sarebbe superficiale attribuire ora ad una ora all'altra la priorità. In verità, la teoria non può sostituire l'atto creativo e operativo, tuttavia quella non può essere situata esternamente ad esso: la migliore indagine teorica teatrale la si compie primariamente *facendo* teatro, dove il fare è di tutti gli "attori" in gioco: lo scrittore, l'attore, il regista, l'astante, il lettore ecc.

Ma qual è il fulcro del rapporto tra teoria e operatività teatrale? Il fulcro è che il teatro viene vissuto da T.Ḥ quale luogo antropico. Il teatro, cioè, non è per T.Ḥ solo un luogo in cui *riflettere* sull'esistenza, sulle sue contraddizioni, sulla «lotta

tra l'uomo e quella forza misteriosa che è più grande dell'uomo stesso – come il tempo, la verità o lo spazio, ecc.»<sup>122</sup>, il teatro è luogo in cui *esperire* questi temi. La ricerca e la produzione teatrale si muovono all'interno di questo dato, di cui però esse non possono disporre fino in fondo. Se, come afferma T.Ḥ, i grandi temi del teatro riguardano la lotta tra l'uomo e il tempo o lo spazio, perché non raccontare di questa lotta in testi di prosa, anziché a teatro? Perché il teatro può farla esperire in modo del tutto unico. Eppure questa caratteristica del teatro è un dato inesauribile, e non è creata o escogitata dall'artista, egli può soltanto scegliere di accoglierla, di porvisi all'interno.

Chi fa teatro lo fa perché percepisce che il grande “mistero” della vita è compatibile con il più piccolo “mistero” del teatro. E fare teatro è sondare il senso della vita e ad un tempo approfondire il senso dell'esperienza teatrale.

Per questo probabilmente T.Ḥ correda ogni pièce importante di una giustificazione teorica, perché ogni pièce è anche necessariamente un passo in avanti nel percorso della comprensione dell'esperienza teatrale.

\*\*\*

Adesso si procederà ad una rapida analisi di prefazioni di alcune fra le più significative opere di T.Ḥ. Qui si effettuerà soltanto una lettura sincronica, ovvero una ricognizione tesa ad evidenziare quei punti di continuità con *Qālabu-nā*.

---

<sup>122</sup> *al-Malik Ūdīb*, M.K., vol. II, p. 174, I.

## 6.1. *PIĠMĀLYŪN* (1942)

Della prefazione a *Piġmālyūn* si è già parlato in precedenza, in particolare a proposito del tema del “teatro della mente”. Qui, è molto utile evidenziare altre tematiche che emergono in questa prefazione.

La prefazione esordisce ironicamente accennando al rapporto tra letteratura teatrale e stampa:

E il senso vero e proprio dello scrivere per il teatro è ignorare che esistano le «case editrici».<sup>123</sup>

Questo tema non è affatto marginale e non è un aspetto irrilevante per la sua teoria teatrale, infatti ne *al-Malik Udīb* affronterà il problema della letteratura teatrale anche da questo punto di vista, dandone una lettura specifica – ma questo aspetto sarà trattato in seguito.

Tuttavia, anche quando, come nella prefazione a *Piġmālyūn*, prevede che la pièce avrà una diffusione esclusivamente editoriale e che, almeno per un po' di tempo, non sarà messa in scena, T.Ħ. certamente riconosce la finalità performativa della scrittura teatrale. Anzi, la stampa viene intesa soprattutto come uno strumento per cercare di colmare la distanza che si crea tra l'autore e il palcoscenico<sup>124</sup>; la stampa, infatti, permette al lettore di immaginare, e quindi quasi di preparare, la messa in scena.

Ma come mai T.Ħ. si pone il problema della distanza tra il suo teatro e il palcoscenico? In verità, questo sembra essere il filo rosso seguito in tutta la prefazione, attraversandone tutti i temi: la critica al teatro egiziano, la questione del *coup de théâtre*, la proposta di un teatro che metta in scena pièces dal forte contenuto esistenziale o filosofico, la questione della resa scenica di tali pièces, l'utilizzo di miti greci nel teatro arabo.

### 6.1.1. *Coup de théâtre* e il teatro di T.Ħ.

Il teatro necessariamente produce delle emozioni. Esse sono il motore di qualsiasi pezzo teatrale e costituiscono il motivo per il quale la gente ama il teatro e segue gli spettacoli. Fra gli strumenti che lo scrittore teatrale ha per generare emo-

<sup>123</sup> *Piġmālyūn*, M.K., vol. I, p. 863, I.

<sup>124</sup> «Per questo si è allargato il baratro tra me e il palcoscenico. Così per far arrivare alla gente opere come queste non trovo altro “ponte” che la “stampa”», *Ibi*, M.K., p. 863, I.

zioni, uno dei più importanti è il *coup de théâtre*. Ora, questo strumento è diventato il cardine di pezzi teatrali di basso livello e di scarso valore intellettuale, alle rappresentazioni dei quali eppure la gente accorre. Il *coup de théâtre*, infatti, garantisce una efficacia emozionale provata. La ripetizione di canovacci già rodati offre a chi scrive tali pezzi la possibilità di garantire il successo di pubblico a chiunque li metta in scena.

T.Ḥ. non mette in discussione la portata del *coup de théâtre*, né critica la ricerca di emozioni a teatro, egli al contrario li ritiene elementi essenziali del teatro, rivendicando inoltre di essere stato tra i primi a introdurre il *coup de théâtre* nel teatro egiziano<sup>125</sup>.

T.Ḥ. critica piuttosto l'uso fine a sé stesso del *coup de théâtre* all'interno di canovacci sempre uguali, e lamenta il fatto che il suo teatro, che pure recepisce il *coup de théâtre* nella sua pura essenza, non riesca ad essere fruito appieno dagli spettatori. Perché la gente che apprezza la rappresentazione dell'amore, dell'odio, della vendetta<sup>126</sup>, non riesce ad apprezzare la rappresentazione della lotta tra l'uomo e il tempo?

Ma che cosa proverebbero [gli spettatori] davanti ad una lotta tra l'uomo e il tempo; tra l'uomo e lo spazio; tra l'uomo e le potenze che lo sovrastano? Queste cose oscure, queste idee misteriose sono capaci di sommuovere i sentimenti nella stessa misura in cui sono capaci di lacerare le menti?<sup>127</sup>

Il problema non è costituito dalle emozioni previste da un pezzo teatrale, ma dalla chiusura intellettuale e percettiva del pubblico, e, insieme, dall'incapacità, dall'inesperienza o dalla mancanza di mezzi di chi lo mette in scena: tutte cose indispensabili per rendere sperimentabili quelle emozioni.

Quanto al contenuto delle opere teatrali: già qui si parla della «lotta tra l'uomo e il tempo; tra l'uomo e lo spazio; tra l'uomo e le potenze che lo sovrastano», che sarà uno dei temi principali della prefazione de *al-Malik Ūdīb*. Questo tema tuttavia qui è inserito per ottenere una riflessione diversa. Mentre, nella prefazione a *al-Malik Uḏīb* il tema della lotta «tra l'uomo e le forze che lo sovrastano» è introdotto

---

<sup>125</sup> «A quel tempo, l'obiettivo che perseguivo nelle mie pièces era ciò che viene chiamato "*coup de théâtre*"», *Ibī*, p. 863, I.

<sup>126</sup> Ne *al-Malik Ūdīb*, confermando questo pensiero, scriverà: «Incontestabilmente la lotta tra sentimento e sentimento, o tra volontà e volontà è il più facile tipo di lotta da presentare al pubblico», *M.K.*, vol. II, p. 174, II.

<sup>127</sup> *Piḡmālyūn*, *M.K.*, vol. I, p. 863, II.

per dimostrarne la portata fondativa riguardo alla tragedia, qui viene proposto per descrivere icasticamente la portata filosofica del suo teatro, affermando, ad un tempo, la validità teatrale sia performativa sia contenutistica delle pièce.

Si potrebbe concludere deducendo una sorta di legge teatrale, secondo la quale, più è alto il valore di un testo teatrale, maggiore è la richiesta di perizia e di mezzi per poterla mettere in scena in maniera adeguata.

Data la validità di un testo teatrale, rivestono un'importanza capitale le scelte artistiche e registiche nella messa in scena.

A conferma della validità artistica della sua produzione e della necessità che esse vengano messa in scena utilizzando mezzi adeguati, T.Ḥ riporta l'opinione di Lugné-Poe sulla pièce *Šahrazād*:

Egli [Lugné-Poe] scrisse testualmente: «*La conte a fort bien dit, mais ce-la mériterait d'être présent à la scène française avec goût et intelligence: Le poème reste si beau, et si profond*». Questo artista afferrava il nodo problematico di questa pièce. Tutta la difficoltà nella sua realizzazione sta nel fatto che la poesia e la filosofia siano rese nell'atmosfera del teatro allo stesso modo in cui sono diffuse nell'atmosfera del libro.<sup>128</sup>

Di contro, la distanza riscontrata da T.Ḥ tra sé, il pubblico e il palcoscenico è dovuta alla scarsa capacità di rendere adeguatamente sulla scena il suo teatro:

Certo, io effettivamente conservo ancora lo spirito del «*coup de théâtre*», ma i colpi di scena (*al-mufāḡa'āt al-masrahīyya*) nella loro realizzazione pratica non hanno la stessa resa che hanno nel pensiero. Per questo si è allargato il baratro tra me e il palcoscenico. Così per far arrivare alla gente opere come queste non trovo altro «ponte» che la «stampa».<sup>129</sup>

Quanto ai mezzi con i quali si possono efficacemente mettere in scena pièces, come quelle proposte da T.Ḥ, si nota una sostanziale differenza con quanto verrà detto ne *Qālabu-nā*. Nella prefazione al *Piḡmālyūn*, come anche – lo si vedrà nel prossimo paragrafo – nella prefazione de *al-Malik Ūdīb*, viene considerato lecito l'uso di ogni strumento o strumentazione, arte o tecnica, che sia in grado di rendere al meglio il contenuto della pièce:

Si può ritenere conveniente che simili pièces ricevano un determinato tipo di regia in un determinato tipo di teatro – una regia nella quale si ricorra a mezzi misteriosi, come la musica e la pittura, luci e ombre, azione e stasi, tecnica mimica e vocale! – e quant'altro riesca a produrre

---

<sup>128</sup> *Ibi*, p. 864, I.

<sup>129</sup> *Ibi*, p. 863, I.

quell'atmosfera capace di far intuire ciò che quelle idee assolute vogliono evocare?<sup>130</sup>

Ne *Qālabu-nā* invece si propone un canone teatrale in cui l'utilizzo di altre arti è ridotto al minimo indispensabile.

### 6.1.2. I miti greci

Un altro aspetto importante, anche se collaterale rispetto al centro d'interesse di questo studio, è l'apertura significativa alla possibilità di utilizzo dei miti greci<sup>131</sup> nel teatro arabo.

Certamente, la trattazione di questo argomento in questa prefazione era necessaria al fine di giustificare il soggetto stesso dell'opera: il mito di Pigmalione. Ma ciò che colpisce, rispetto alla prefazione della successiva *al-Malik Ūdīb*, è l'omogeneità che egli scorge tra miti di diversa origine e natura:

Tuttavia, chi lo sa?, forse alcuni critici coranici, accorgendosi che *Ahl al-kahf* è tratta dal Corano, che *Šahrazād* è ispirata a *Le mille e una notte* e *Piḡmālyūn* è stata attinta dai miti greci, noteranno che tutte queste cose non sono che sguardi diversi su un unico volto!<sup>132</sup>

In ogni caso la sua prospettiva verrà esplicitata e spiegata negli scritti successivi, anche se, in verità, non sarà mai chiarita fino in fondo. Resterà sempre nel suo pensiero circa il rapporto tra Occidente e Oriente, tra mondo greco e mondo arabo, una sorta di antinomia inestinguibile. Un'antinomia sempre presente in una cultura come quella araba, che ha una sua specifica fisionomia, una sua identità, eppure ha radici meticce e alloctone<sup>133</sup>.

---

<sup>130</sup> *Ibi*, p. 864, I.

<sup>131</sup> Cfr. L. Denooz, *Entre Orient et Occident: rôles de l'hellénisme et fu pharaonisme dans l'œuvre de Tawfīq al-Ḥakīm*, Droz, Genève 2002.

<sup>132</sup> *Piḡmālyūn*, M.K., vol. I, p. 864, I.

<sup>133</sup> Cfr. U. Rizzitano, *Spirito faraonico e spirito arabo nel pensiero dello scrittore egiziano Tawfīq al-Ḥakīm*, pp. 487 sgg.

## 6.2. *AL-MALIK ŪDĪB* (1949)

*al-Malik Ūdīb* non è un adattamento della tragedia scritta da Sofocle, ma una vera e propria riscrittura, alla luce delle acquisizioni circa il patrimonio teatrale greco.

Nella prefazione che precede questa versione dell'*Edipo re* T.Ḥ. condensa tutte le ragioni che lo hanno portato alla consapevolezza del dovere che la cultura araba ha di assimilare completamente tutto il patrimonio teatrale, diremmo così, “occidentale”, la cui radice originaria è costituita proprio dal teatro greco.

Già con *Piḡmālyūn* T.Ḥ. si avvicina al terreno della cultura greca, attingendo dal patrimonio della letteratura mitica, tuttavia in questa fase compie un balzo in avanti, non solo utilizzando un soggetto greco, ma prendendo prima di tutto coscienza del senso profondo che l’acquisizione del patrimonio teatrale e letterario greco implica. Se fino ad allora utilizzare il patrimonio teatrale greco, e più largamente occidentale, era per gli autori arabi un dato di fatto, una consuetudine, in questo scritto T.Ḥ. coglie il valore che quella consuetudine cela al suo interno. L’atto di attingere al patrimonio teatrale occidentale diventa così un atto pienamente cosciente e volontario, ma se è tale esso richiede però di essere anche giustificato. Bisogna vagliarne le ragioni, e, poiché si tratta di qualcosa di “nuovo” per la cultura araba, di comprenderlo anche alla luce del quadro storico-culturale arabo.

Questa prefazione altro non è che un saggio di critica storica del teatro arabo posto come introduzione a un’opera teatrale che, per la prima volta nella cultura araba, è pienamente consapevole del legame genetico con l’occidente, ma, ad un tempo, proprio in forza di questo legame sa superare la mera imitazione e riesce a raggiungere quella maturità che gli consente di poter essere autonoma rispetto alla sua origine. In questa prefazione, cioè, sono condensati i due momenti fondamentali della genesi artistica all’interno di una cultura: la coscienza dell’origine “alloctona” di un’arte e la consapevolezza della propria originalità.

Il teatro giunge alla cultura araba dall’Europa, ma questo non vincola il teatro arabo alla supina imitazione del teatro europeo, il teatro arabo non solo può, esso deve generare un suo proprio teatro, rifuggendo ogni “autofondazione”, eppure riconoscendosi la capacità di camminare con le proprie gambe.

Questo tema del rapporto tra riconoscimento di un'origine alloctona e autonomia farà da sfondo a tutta la prefazione.

Questo stesso tema, a ben vedere, costituisce inoltre una ben delineata teoria interculturale, corroborata da considerazioni storiche e antropologiche, a supporto della promozione dello scambio fra diverse culture, e quindi tra cultura europea e araba.

### **6.2.1. Teatro e letteratura araba**

La prefazione si apre con la trattazione della questione del rapporto tra teatro e letteratura araba, ma il passaggio è semplicemente introduttivo, poiché serve a preparare l'ingresso al tema principale che è quello della giustificazione dell'acquisizione della tragedia greca all'interno del teatro arabo e della letteratura araba. All'interno della prefazione il tema della storia del rapporto tra teatro e letteratura araba, tuttavia, non scomparirà mai del tutto, giacché la giustificazione dell'introduzione della tragedia nel teatro e nella letteratura arabi implica un percorso a ritroso attraverso cui si possa chiarire il motivo del rifiuto del patrimonio teatrale greco da parte degli arabi medioevali, cosa che ha cagionato la mancanza del teatro *tout court* nel mondo arabo fino all'Ottocento.

T.Ḥ. procede dall'esterno all'interno, comincia dal "guscio" per poi spingersi pian piano verso il nocciolo della questione. La questione della letteratura teatrale rappresenta un epifenomeno della "questione teatrale" araba, essa è la concretizzazione di tutti gli aspetti implicati nella storia del teatro arabo. Come si vedrà più avanti, l'assenza della letteratura teatrale è forse il segno più chiaro della condizione in cui versava il teatro arabo. Ovviamente, T.Ḥ. sa bene che l'assenza della letteratura teatrale non è la causa dell'assenza del teatro nella storia della cultura araba, essa è però un primo indizio, un primo dato dal quale chi si imbatte nella questione teatrale araba può partire, per risalire poi a ritroso alle cause più profonde.

#### **6.2.1.1. Stampa e teatro**

Ritorna il tema della stampa. Sembra essere certo che l'utilizzo della stampa venga considerato da T.Ḥ. un elemento determinante per riconoscere il grado di importanza attribuito da una tradizione letteraria ad un genere. Se nel *Piḡmālyūn* ironicamente diceva che «il senso vero e proprio dello scrivere per il teatro è ignorare che

esistano le “case editrici”»<sup>134</sup>, nella prefazione a *al-Malik Ūdīb* affronta la questione da un punto di vista storico, descrivendo l'autocoscienza letteraria di uno dei primi scrittori teatrali egiziani, Aḥmad Šawqī<sup>135</sup> (1868-1932), il quale, similmente ai critici di quel tempo, non attribuiva alle sue stesse pièce alcuna dignità letteraria, sicché, nonostante scrisse numerose opere teatrali, le uniche cose che ritenne degne di essere pubblicate furono i versi di una *qaṣīda*:

In quel tempo, Šawqī portava le sue pièce a teatro, ottenendo successo di pubblico. Eppure anch'egli non pensava affatto che potessero essere pubblicate prima della rappresentazione, e, lontano dalle luci del teatro, non vi trovava nulla di eccellente.<sup>136</sup>

Stabilire il valore letterario di un testo teatrale vuol dire riconoscergli una certa autonomia rispetto alla rappresentazione. Tuttavia in virtù di questo assunto non bisogna sganciare del tutto il testo teatrale dalla scena, né credere che T.Ḥ. voglia affermare questo tipo di assolutezza del testo teatrale. Il suo intento è quello di dare una vera dignità letteraria al teatro e questo passa necessariamente attraverso il riconoscimento del valore letterario dei testi teatrali. Ora, T.Ḥ., grazie alla sua pièce *Ahl al-Kahf*, aveva già operato in questo senso, riuscendo ad ottenere il consenso della critica letteraria e il riconoscimento del valore letterario della sua opera teatrale. Come afferma egli stesso:

Qualunque sia l'interpretazione che sia stata data di questo libro, quello che si fissò nell'animo dei letterati a quel tempo fu la consapevolezza che si trattava di qualcosa scritto su delle fondamenta [letterarie], cosicché non un letterato fu disorde nel considerare quest'opera un genere (*lawn*) letterario arabo, che fosse messo in scena o no. Perciò l'obiettivo di cui ho parlato all'inizio di questa prefazione si è realizzato, ovvero, la letteratura araba può accettare la letteratura teatrale a prescindere dal teatro. È un risultato sorprendente.<sup>137</sup>

Concretamente, poi, l'autonomia di un testo teatrale è operante se questo riesce ad ottenere una sua consistenza “fisica” rispetto alle messe in scena, quando cioè il testo da canovaccio diventa libro, da strumento teatrale diventa opera letteraria: la stampa di un testo teatrale è in effetti la prova della sua autonomia.

Riguardo al teatro arabo il rapporto tra stampa (e letteratura) e teatro segue la parabola evolutiva che anche il teatro greco seguì. Prima nasce la *performance*, in se-

---

<sup>134</sup> *Piḡmālyūn*, M.K., vol. I, p. 861, I.

<sup>135</sup> Cfr. § 2.2.6.1

<sup>136</sup> *al-Malik Ūdīb*, M.K., vol. II, p. 167, I-II.

<sup>137</sup> *Ibi*, p. 174, I.

guito, raffinandosi sempre più, il testo teatrale acquista dignità letteraria. Così con l'opera di Šawqī «per la prima volta il teatro conobbe gli scritti teatrali, prima che la letteratura riconoscesse loro dignità letteraria»<sup>138</sup>.

Grazie a T.Ḥ. il teatro acquista dignità letteraria, ma resta un passo da compiere, il teatro arabo deve riappropriarsi della fonte originaria del teatro: la tragedia greca. Compiendo questo passo esso può porsi finalmente nel cuore della tradizione teatrale europea e mondiale.

#### 6.2.1.2. Principio di tradizione e ritorno ai Greci

La chiarificazione delle ragioni che sostengono la liceità dell'introduzione della tragedia nella letteratura araba, se da un lato richiede l'analisi delle caratteristiche precipue della tragedia greca in sé, per altro verso richiede un acclaramento preliminare riguardo alle condizioni di possibilità per la ricezione della tragedia da parte della letteratura araba.

Ora, come si sa, la letteratura araba, malgrado le numerose modificazioni, integrazioni e innovazioni sopravvenute con il passare del tempo, continua a pensarsi attraverso categorie generate in regime di oralità. Le fondamenta della letteratura araba affondano nell'oralità<sup>139</sup>. Così la tradizione diventa un criterio di autorità letteraria molto importante, soprattutto di fronte a innovazioni che si propongono come radicali<sup>140</sup>.

Il tema dell'eredità unisce queste due categorie di tradizione e di autorità: eredità è tradizione, poiché essa viene trasmessa da una generazione all'altra ed è autorità perché è deposito sicuro e solido, costante punto di riferimento e pietra di paragone.

Ma come poter risolvere il problema dell'innovazione che l'introduzione del teatro produrrebbe all'interno della letteratura araba?

Il principio di autorità e di tradizione viene da T.Ḥ. armonizzato con l'innovazione, attraverso l'autorevolezza della tradizione teatrale stessa. Non importa tanto se il teatro non abbia una tradizione nobile presso la letteratura araba, bensì che essa abbia una vera e solida tradizione, anche se in altre culture. Al teatro viene

---

<sup>138</sup> *Ibi*, p. 174, I.

<sup>139</sup> Cfr. N. Anghelescu, *Linguaggio e cultura nella civiltà araba*, Zamorani, Torino 1993, pp. 17-32; Adonis, *Introduzione alla poetica araba*, Marietti, Genova 1992, pp. 3-20.

<sup>140</sup> Cfr. A. Kilito, *Op. cit.*, pp. 15-23. 45-57.

dunque riconosciuta chiaramente una tradizione forte e autorevole nella letteratura greca:

Gli dissero: «Se vuoi fare sul serio ritorna ai Greci!» Ed egli ritornò a Eschilo, Sofocle, Erodoto e Aristofane. Lì comprese perché la letteratura araba celebra la *qaṣīda*, e non riconosce dignità al dramma teatrale, nonostante esso sia poesia.

Perché la *qaṣīda* è l'eredità che le viene dall'antichità, come la poesia teatrale è l'eredità della letteratura greca sin dall'antichità!

Non c'è cosa più forte dell'eredità! Se l'eternità ha uno strumento, certamente esso è l'eredità, attraverso la quale nel corso del tempo le cose esistenti vengono tramandate. Non ci sono doti personali, né qualità peculiari dei popoli, né tesori delle nazioni, senza quel patrimonio di qualità e caratteristiche, che passa da una generazione all'altra. Ciò che viene chiamato "nobiltà" di un popolo, altro non è che la sua eccellenza interiore trasmessa in eredità, dalle profondità dei tempi. La purezza d'origine nelle cose e negli esseri viventi è quella conservazione ininterrotta delle virtù ereditate, che decade dopo decade si accresce sempre più. Lo stesso si può dire dell'arte, della scienza e della letteratura. La nobiltà della letteratura è il suo carattere essenziale (*tābī'a*) giuntoci preservato da lontano!<sup>141</sup>

Inoltre, la ricerca dell'eredità teatrale viene raffinata ancora di più riconducendo il teatro greco soprattutto alla tragedia, essa infatti ne costituisce la gemma più preziosa.

Funzionale a questa argomentazione è poi la segnalazione del fallimento della musica Jazz, che – a detta di T.H. – voleva proporsi sulla scena mondiale senza una radice forte nella tradizione musicale precedente; voleva proporsi come pura e semplice novità<sup>142</sup>. Ora, questo rilievo appare palesamente pretestuoso, ma chiarisce molto bene il quadro culturale e letterario di cui si sta qui parlando, nel quale la tradizione costituisce un principio irrinunciabile.

### 6.2.1.3. Il “processo” di innesto letterario

Occorre, dunque, dare un fondamento al “genere teatrale”, un fondamento che sia accettabile per la letteratura araba. Per fare questo è necessario seguire un “processo”, un “metodo” che tenga conto della natura della letteratura araba e dei principî che le sono costitutivi:

---

<sup>141</sup> *al-Malik Ūḍīb*, M.K., vol. II, p. 168, I.

<sup>142</sup> «L'America desiderava accorciare questo cammino [della trasmissione dell'eredità] rigurando alla musica: inventò quel genere di musica “nera” chiamato «Jazz», ma non riuscì a fare in modo che il mondo intellettuale apprezzasse questo tipo musica, che non aveva una radice nobile, né un'origine rispettabile», *Ibī*, p. 168, I.

Ma qual è il processo (*wasīla*) [da seguire]? Certo essa non può aprire la porta del suo nobile edificio e inserirvi un genere d'arte senza fondamento, poiché potrebbe essere una letteratura sovvertitrice o falsa. Quelle letterature, che hanno preservato i puri lignaggi delle opere umane migliori, è auspicabile che fino alla fine dei tempi non siano lese nella loro nobiltà letteraria. Senza dubbio quindi dopo aver trovato l'anello di congiunzione mancante, vi ricorremo, al fine di rafforzare il legame della lettura araba con l'arte teatrale. Questo anello non può che essere la «letteratura greca»!<sup>143</sup>

Questo è un processo di “innesto”, poiché si tratta di far insediare all'interno della letteratura araba un genere letterario non arabo, facendo sì che diventi arabo a pieno titolo. Questo processo di innesto richiede sostanzialmente due tappe. La prima tappa è costituita dall'approfondimento sulla storia (in particolare sulle origini) e il valore del teatro; la seconda dal riconoscimento dei vantaggi che questo innesto apporterebbe alla letteratura araba.

Si tratta di un processo, di cui T.H. affronta i nodi più importanti, ma che sa di non poter esaurire. T.H. sa che il risultato è affidato a tutto il popolo arabo e alla sua storia. Questo processo è certamente cominciato, allorché il teatro nella sua presenza concreta si è radicato nei popoli arabi, resta però il compito di donargli una reale consistenza culturale.

#### 6.2.1.4. Per una genealogia del teatro arabo

Come anche in altre prefazioni, qui T.H. parte da una ricostruzione storica per delineare meglio il contesto in cui vuole inserire la sua opera. Tuttavia qui c'è di più. In questa prefazione la ricostruzione storica, ancorché funzionale, ne costituisce una parte essenziale, giacché il problema che egli solleva e tenta di risolvere è eminentemente un problema storico-letterario. Il fine che egli si propone è inaugurare finalmente il «connubio» tra letteratura araba e letteratura teatrale. Bene, poiché la letteratura araba si autocomprende come letteratura nobile, essa non può accogliere al suo interno qualcosa che non abbia una qualche origine autorevole. Per la cultura araba, poi, è autorevole ciò che è storicamente tramandato, ciò che ha una storia. Il problema dunque si sposta da un piano essenzialmente letterario ad un piano storico-letterario, se non perfino archeologico-letterario. La ricerca infatti deve muovere dalle origini dell'oggetto in questione, poiché è l'origine che dice della nobiltà dei di-

---

<sup>143</sup> *Ibi*, p. 172, I.

scendenti. Ciò che cerca di comporre T.Ḥ. è dunque una genealogia del teatro arabo.

Il primo aspetto ad essere preso in considerazione è il teatro arabo, ma il passaggio è funzionale all'evidenza della "giovinezza" di questo e alla ovvia separazione tra la letteratura araba e il teatro. La ricostruzione della breve storia del teatro arabo procede rapidamente dall'autore con cui tipicamente la si fa iniziare, Marūn an-Naqqāš (1818-1875), fino a Šawqī:

Al principio del teatro arabo in Oriente – come è noto – sta Marūn an-Naqqāš (1818-1875), di cui seguirono le orme i suoi successori: al-Qardāḥī († 1909) e Ibn Ḥalīl al-Qabbānī (1836-1906), e altri ancora, fino a che la sua bandiera fu portata da aš-Šayḥ Salāmah Ḥiğāzī (1855-1917). Alla morte di questi ne ereditò le pièces e le arie musicali la famiglia 'Uk-kāša, la quale proseguì sulla scia di quello. Ma la rivoluzione egiziana e il sorgere dello spirito nazionalistico li spinsero a «egizianizzare»<sup>144</sup> le loro pièces. [...] Tutto ciò accadeva senza che nessuno degli scrittori di teatro sperasse che il proprio lavoro potesse essere definito "letteratura". E senza che la letteratura araba considerasse – né più né meno – "letteratura" questo genere di scrittura. In quel tempo, Šawqī portava le sue pièces a teatro, ottenendo successo di pubblico. Eppure anch'egli non pensava affatto che potessero essere pubblicate prima della loro rappresentazione, e, lontano dalle luci del teatro, non vi trovava nulla di eccellente.<sup>145</sup>

Ma già da qui T.Ḥ. comincia a tracciare la genealogia del teatro arabo, ricercandone le radici nobili nel teatro europeo. Egli diventa cosciente di come il teatro arabo sia nato dal teatro europeo:

Già quasi un secolo fa in alcuni paesi arabi – come in Siria, Libano ed Egitto – apparve un buon numero di teatri in cui si mischiava il teatro serio con quello di tipo leggero, la recitazione col canto. A questo tipo di teatro venivano adattate, in modo più o meno riuscito, alcune pièces occidentali, le quali venivano rappresentate nella loro forma (*tawb*) originaria, oppure in una forma (*tawb*) più consona (*yunāsibu*) alla cultura orientale (*aš-šarq*); talvolta in lingua colta (*fuṣḥā*), talaltra in lingua comune (*al-'amma*). La fonte da cui il teatro attingeva era a quel tempo la letteratura francese e inglese. E così assistevamo a *L'avar* di Moliere rappresentato in "*zağal*"<sup>146</sup> o al *Romeo e Giulietta* di Shakespeare in versione *mélo*.<sup>147</sup>

Il teatro europeo però ha anch'esso delle radici che affondano nell'antichità. Queste radici sono rintracciabili nel teatro greco. Dando, poi, un taglio autobiografico, T.Ḥ. descrive la sua personale scoperta del teatro greco:

<sup>144</sup> cfr. T. Hussein, *Debut de la litterature dramatique egyptienne*, in «La Revue du Caire», avril (1938), p. 44.

<sup>145</sup> *al-Malik Ūḍīb*, M.K., vol. II, p. 167, I-II.

<sup>146</sup> Genere della poesia popolare araba.

<sup>147</sup> *al-Malik Ūḍīb*, M.K., vol. II, p. 167, I.

Egli, ritenendo semplice la questione e il percorso facile, aveva cominciato da dove più gli aggradava e dedicandosi senza risparmio alla letteratura teatrale moderna. Studiarla non gli costava fatica, nè gli era difficile comprenderla. Ma gli dissero: «Se vuoi fare sul serio ritorna ai Greci!». Ed egli ritornò (*āda*) a Eschilo, Sofocle, Euripide e Aristofane. Lì comprese perché la letteratura araba celebra la *qaṣīda* e non riconosce dignità letteraria al dramma teatrale, nonostante esso sia poesia. Perché la *qaṣīda* è l'eredità che proviene dall'antichità, come la poesia teatrale è per la letteratura greca l'eredità che proviene dall'antichità!<sup>148</sup>

Tornando però alle fonti del teatro europeo, ritornando al teatro greco e chiedendosi cosa fosse realmente, T.Ḥ. scopre l'essenza del teatro. Il teatro greco infatti è conosciuto principalmente nel suo versante testuale, a partire dalla prospettiva della storia della letteratura, ma esso conserva ad un tempo anche la sua scaturigine prima, che non è testuale. Nella sua “seconda navigazione” T.Ḥ. scopre le radici meta-teatrali del teatro: la religione e il rito.

È un caso di serendipità, T.Ḥ. volendo scoprire l'origine nobile della letteratura teatrale, non soltanto ne dimostra la nobiltà, ma ne scopre anche l'essenza religiosa. Da questa scoperta avvenuta inaspettatamente, avendo come oggetto d'indagine soltanto la letteratura, egli si trova davanti un altro motivo probabilmente più familiare alla cultura arabo-islamica. Scopre il teatro in quanto luogo per esperire una *Weltanschauung*, una visione del mondo. Nella tragedia poi egli scorge il grado più alto di perfezione raggiunto dal teatro greco e dalla sua poesia, e il luogo privilegiato per esperire una visione religiosa del mondo e della vita.

Una *genealogia*, dunque, in cui il teatro arabo attraverso il teatro europeo acquista il patrimonio della letteratura teatrale che risale ai Greci. E un'*archeologia* in cui il teatro viene ricondotto al suo principio primo, il «sentimento religioso»<sup>149</sup>.

### 6.2.2. Perché la cultura araba rifiutò il teatro greco

Nonostante anche in passato tutti questi dati fossero ugualmente disponibili agli Arabi, la letteratura araba non assunse la tragedia, e il teatro greco in genere, così come invece fece con altri capitoli del patrimonio letterario greco.

Il teatro non solo non fu assunto dalla letteratura araba, ma non fu neanche

---

<sup>148</sup> *Ibi*, p. 167, II-168, I.

<sup>149</sup> «Qual era lo spirito della tragedia presso i Greci? Esso sgorgava dal “sentimento religioso” (*ṣu'ūr dinī*)», *Ibi*, p. 173, I.

tradotto<sup>150</sup>. Quali furono le ragioni di un tale rifiuto del teatro? Posto che il teatro aveva delle origini letterarie dignitose, che aveva una consistenza contenutistica molto importante, e che aveva diverse eco nella letteratura filosofica, che pure venne massicciamente tradotta e recepita dalla cultura araba, perché non suscitò l'interesse degli intellettuali arabi?

Le ragioni sono molteplici. Ragioni storiche innanzitutto. Ancor prima che fosse rivelato l'Islām il poeta arabo Imru' l-Qays (V-VI secolo), secondo la tradizione, giunse nel Medio Oriente ellenico, di cui certamente conobbe i teatri e gli spettacoli, tuttavia non poté importare il teatro nei territori arabi poiché il teatro richiede necessariamente alla civiltà che lo voglia adottare la sedentarietà, elemento che la nomade civiltà araba beduina non possedeva. In questo modo i primi contatti tra teatro e cultura araba fallirono.

In seguito, costituito l'impero islamico, gli arabi cominciarono a confrontarsi con le diverse culture con le quali si imbattevano. Tra queste vi fu anche la cultura greca. Il patrimonio letterario greco passò agli arabi dapprima attraverso la mediazione di traduzioni siriane, realizzate da monaci che non avevano avuto interesse a tradurre le opere teatrali greche. Tuttavia anche quando, in seguito, gli arabi divennero padroni anche della lingua greca non decisero comunque di tradurre in Arabo i testi teatrali, come mai?

Probabilmente fu il contenuto mitico a rendere gli arabi musulmani incerti sulla liceità della loro traduzione, eppure molti altri testi che pure riferivano di credenze pagane vennero recepiti, anche se ripuliti di quanto questi contenevano di idolatrico.

Secondo T.H., vi sono due ragioni più stringenti per spiegare questo rifiuto. Una più "concreta": il lettore arabo medievale non aveva gli strumenti necessari per poter immaginare cosa fosse una rappresentazione teatrale. Egli non sapeva come era strutturato un teatro, come funzionavano le macchine sceniche – che nel teatro greco avevano raggiunto un grado molto alto di sviluppo – poiché non aveva mai preso parte ad una rappresentazione teatrale. E tuttavia, sapeva che si trattava di testi destinati ad una realizzazione pratica, dunque non reputava importante tradurre qual-

---

<sup>150</sup> Anche le traduzioni infatti giocano un ruolo determinante nell'acquisizione di un patrimonio alctono, come scrive lo stesso T.H.: «La traduzione non è altro che uno strumento necessario a trasferirci alla meta più lontana», *Ibi*, p. 172, I.

cosa che non aveva una destinazione libresca.

Ed una ragione “culturale” e “letteraria”: gli arabi, vedendo che la letteratura teatrale greca era poesia, non reputavano necessario tradurla, poiché pensavano che la loro poesia fosse insuperabile<sup>151</sup>.

Così, seppure reputarono utile tradurre Platone o Aristotele, non considerarono ugualmente utile tradurre Sofocle o Eschilo.

Tuttavia non vi era alcun impedimento religioso, né pratico, né vi era alcun motivo per reputare l'adozione del teatro meno utile di altri capitoli del patrimonio greco.

T.H, proprio per evidenziare l'assoluta eccezionalità del comportamento degli arabi nei confronti del teatro, istituisce delle omologie: la navigazione e l'equitazione. Sono due esempî eclatanti di come il mondo arabo abbia saputo accettare innovazioni che cambiarono notevolmente il suo stile di vita. Due esempi a partire dai quali è possibile anche descrivere la fenomenologia dell'acquisizione di elementi alloctoni, che progressivamente vengono integrati totalmente dal mondo arabo. Il cavallo inizialmente sconosciuto ai beduini divenne un elemento così ben integrato che nel mondo arabo l'arte ippica seguì uno sviluppo del tutto originale. La navigazione<sup>152</sup> non solo venne adottata dagli arabi, ma venne portata a livelli di sviluppo tali che oggi a nessuno è possibile pensare l'evoluzione dell'arte marinara sen-

---

<sup>151</sup> «È tuttavia la poesia ad avere il posto d'onore nella produzione letteraria araba sia antica che moderna. L'arte del dire in forma poetica è in assoluto la più apprezzata presso un popolo che, per varie ragioni, ha di se stesso una concezione assolutamente “logocentrica”. Anche se si tratta di una produzione che risale all'epoca del paganesimo idolatra [la poesia della *Ġāhiliyya*] essa ha conservato un prestigio indiscusso che si è anche accresciuto col tempo per varie ragioni», P. Branca, *Pagine di Letteratura araba*, Educatt, Milano 2009, p. 16. Adonis descrive bene il rapporto tra poesia e lingua araba; all'interno di questo rapporto si comprende quale sia la peculiarità della poetica araba e la difficoltà che gli Arabi hanno avuto nell'accettare caoni poetici alloctoni: «È sulle caratteristiche dell'oralità poetica della *Ġāhiliyya* [l'epoca pre-islamica] che nei secoli seguenti furono fondate la critica e le teorie poetiche. Essa impose criteri e regole che dominano ancora oggi, sia nel campo della scrittura che in quello estetico, del pensiero e della conoscenza della poesia. [...] Precisiamo innanzitutto che la codificazione dell'oralità poetica e la sua formulazione in sistema dotato di regole, norme e statuti, avvennero solo successivamente all'instaurazione di contatto tra gli Arabi e altri popoli, e alle interpretazioni tra la cultura arabo-islamica e quella dei Greci, dei Persiani e degli Indù. I teorici arabi trasformarono tale codificazione in principio di ogni parola poetica e in legge generale della poeticità stessa. Quest'opera fu intesa ad affermare la specificità retorica e musicale della poesia araba, che la distingueva da quella degli altri popoli, e al contempo la salvaguardarla e ad applicarla. In tal modo, essa affermava l'identità della lingua e della poesia», Adonis, *Op. cit.*, p. 9. Il confronto quindi con la poesia greca quindi era segnato dalla presa di distanza sin dalla formazione dei caoni poetici arabi; il canone poetico arabo nasce per differenziare la specificità poetica araba da quella degli altri popoli contigui.

<sup>152</sup> L'esempio della navigazione ricorre anche in *Qālabu-nā*, cfr. *M.K.*, vol. III, p. 889, II.

za gli apporti tecnici (e terminologici) degli arabi.

Anche per il teatro sarebbe potuto, e sarebbe dovuto, avvenire qualcosa di simile, eppure ciò non avvenne. Il mondo arabo rifiutò la tragedia greca senza sapere bene cosa stava rifiutando. Ma se era possibile agli arabi musulmani medioevali adottare il teatro, lo è anche per gli arabi musulmani del Novecento, e se quelli non lo fecero, questi però non possono non farlo.

### 6.2.3. Storia e natura religiosa della tragedia

Se, per via negativa, è dimostrabile la possibilità e la liceità dell'adozione del teatro per il mondo arabo e musulmano, è anche conveniente dimostrare per via positiva l'utilità di una tale operazione.

Se agli occhi di un musulmano medievale i riferimenti alla mitologia potevano destare sospetto, agli occhi di un arabo musulmano "moderno" non può non sembrare affine alla sua sensibilità quello «spirito religioso» di cui è innervata la tragedia greca.

Questo «spirito religioso» è riscontrabile conducendo un'analisi storica e filogenetica sulla tragedia. Dai riti dionisiaci fino al teatro vero e proprio della fase più matura del teatro greco uno spirito religioso attraversava le tragedie e ne costituiva il vero motore.

Nelle tragedie questo «spirito religioso» ha assunto la forma della lotta tra l'uomo e le forze che lo sovrastano. In questa percezione del trascendente risiede il nucleo vitale della vera tragedia, tale percezione era espressione del «sentimento religioso» che animava la cultura greca:

Qual era lo spirito della tragedia presso i Greci? Esso sgorgava dal «sentimento religioso» (*šū'ūr dīnī*). Tutta l'essenza della tragedia sta nella lotta (*šīrā'*), manifesta o segreta, tra l'uomo e la forza divina che domina sul mondo. Le fondamenta della vera tragedia, a mio parere, sono nel percepire che l'uomo non sia solo al mondo. Questo è quello che si intende con la formula «sentimento religioso».<sup>153</sup>

Col passare del tempo, giunti i romani, questo spirito religioso andò scemando fino a scomparire del tutto. I moderni, poi, pur riscoprendo il patrimonio teatrale greco, non poterono tuttavia ripristinare l'autentico spirito religioso delle tragedie, essendo gli scrittori moderni soggetti a una mutazione religiosa radicale.

---

<sup>153</sup> *al-Malik Ūdīb*, M.K. II, p. 172, II-173, I.

L'antropocentrismo e in seguito l'ateismo o l'eccessivo razionalismo tipici della cultura moderna europea provoca l'eclissi della vera tragedia, la quale viene "culturalmente" privata del suo elemento essenziale. I moderni, e i loro successori fino ai giorni nostri, infatti secondo T.H., sono capaci di creare dei drammi psicologici, dei drammi storici, ma non già delle tragedie.

Il centro della questione è quel «sentimento religioso» e più in particolare è in questione l'elemento trascendente della concezione religiosa. Infatti, T.H. non nega che un certo spirito religioso sia presente nella cultura europea moderna e contemporanea, ma evidenzia l'assenza di una forte tensione al trascendente. T.H. parla di uno spirito religioso prossimo ad una religione dell'umanità, di cui vede le radici nelle formulazioni filosofiche della modernità: la presunta posizione onnipotente e assoluta dell'uomo nel mondo, senza accettare l'esistenza di una dimensione trascendente.

Eppure, la scoperta di questo carattere essenzialmente religioso della tragedia apre un varco per l'assunzione della tragedia greca all'interno della cultura araba, ribaltando il giudizio che la aveva accompagnata fino ad allora. Gli stessi elementi che portarono gli arabi medievali a rifiutare la tragedia greca, ora potrebbero costituire dei motivi validi per l'assunzione del teatro da parte della cultura araba: lo «spirito religioso» che innerva la tragedia greca, può sussistere *mutatis mutandis* nel teatro arabo, attingendo qui, cioè, allo spirito religioso della cultura arabo-islamica.

\*\*\*

È evidente che la ricognizione di T.H. è condotta a partire da una buona documentazione, anche se egli non cita le sue fonti, eccetto in alcuni casi. Dimostra di conoscere bene lo stato della questione – aggiornata al suo tempo – riguardo alla nascita e allo sviluppo del teatro greco, anche se non si tratta di una esposizione storico-scientifica. D'altra parte la finalità della sua esposizione non è produrre una storia esaustiva della tragedia, ma mostrare la ragionevolezza della scelta di proporre una versione araba dell'*Edipo re* di Sofocle e fornire i criteri di possibilità e di convenienza dell'introduzione della tragedia nel panorama culturale e letterario arabo.

Egli mostra inoltre di conoscere bene l'evoluzione teatrale europea, sebbene affronti questo aspetto soltanto in relazione alla storia della tragedia e soprattutto delle riscritture moderne dell'*Edipo*.

#### 6.2.4. Critica ad autori occidentali moderni

Tracciando una breve storia della tragedia dai Greci sino ai giorni nostri, T.H. indica nel Rinascimento la ripresa della tragedia, anche se ad un tempo ne registra una torsione importante e sostanziale: il mutamento del suo spirito religioso. Specialmente a partire dall'analisi del teatro di Corneille e Racine, T.H. mostra come la fede dei moderni sia incentrata sulla negazione del trascendente e si fondi sull'uomo soltanto. Questa torsione religiosa li allontana così dallo spirito originario della tragedia.

In seconda battuta, l'invettiva di T.H. è rivolta a quegli autori che cimentandosi con la riscrittura dell'*Edipo* non sono riusciti a centrarne il vero spirito religioso.

Egli mostra di conoscere tutta la storia delle versioni dell'*Edipo*, citando le versioni secondo lui meglio riuscite, per poi focalizzare la sua critica in particolare su tre autori: Saint-Georges de Bouhélier, Jean Cocteau e André Gide<sup>154</sup>.

Infatti, a Corneille e Racine contesta lo spirito religioso moderno, non la pregevolezza delle opere in sé, mentre agli ultimi tre contesta soprattutto la fattura dei loro componimenti. Di questi dice non volerne seguire né l'esempio né gli errori:

Quando penso alla versione dell'*Edipo* fatta da Seneca, al fallimento dell'*Edipo* di Corneille e alla mediocrità di Voltaire in confronto al Sofocle dell'*Edipo*, mi colgono le vertigini. Quando poi lascio questi poeti geniali e mi volgo ai prosatori che si sono occupati dell'*Edipo*, mi accorgo che non hanno fatto altro che esporsi al fallimento e all'insuccesso – costoro mi agitano, così mi siedo per un po' di tempo disperato e indolente e rimando lo svolgimento del lavoro, finché ridestatomi, mi rincuoro e dico: «Fare e sbagliare è meglio che preoccuparsi e oziare. Che mi siano d'esempio quei falliti, che io fallisca come loro: essi, in ogni caso, hanno portato a termine il loro dovere, e per questo sono stati elogiati. Poiché essi si fecero coraggio, osarono e sbagliarono, io posso beneficiare dei loro errori, cosicchè li eviti e volga il mio percorso in un'altra direzione, dove probabilmente ci saranno altri tipi di errori... Che sia! Gli errori degli artisti e dei letterati hanno dato a volte benefici superiori a ciò che è corretto!».<sup>155</sup>

Eppure la gran parte dell'attenzione rivolta agli autori moderni è dedicata a Corneille e Racine, probabilmente perché vuole soffermarsi soprattutto sul mutamento religioso e spirituale avvenuto in Europa in epoca moderna. Perché quella

---

<sup>154</sup> Conosce inoltre le versioni di Yeats e di Hofmannstahl dei quali però dice semplicemente che «non aggiunsero nulla alla tragedia (*ma'sāh*) di Sofocle», *Ibi*, p. 175, II.

<sup>155</sup> *Ibi*, p. 175, I-II.

torsione gli è utile a mostrare per contrasto la differente tensione religiosa che è insita nel suo teatro – tensione che nasce dalla fede nell’Islām –, e a dimostrare che la vera distanza tra la cultura araba e la tragedia potrebbe essersi costituita semmai a partire ella torsione religiosa moderna. La vera incompatibilità infatti, come si è visto, non risiede nella distanza tra la tragedia greca e la cultura araba, ma bensì nella distanza tra la cultura araba essenzialmente religiosa e la tragedia così come è stata rifondata dalla cultura moderna atea o antropocentrica.

### 6.2.5. Critica dell’ecfrasi ed elogio del dialogo e dell’azione

Un’aspetto che emerge all’interno della prefazione è intrinseco allo stile compositivo di T.H., ma dice anche molto del suo modo di intendere il teatro. Già altrove – lo si è visto<sup>156</sup> – egli sottolinea la sua predilezione per il dialogo rispetto all’ecfrasi. Nello studio approfondito della tragedia e del teatro più in generale egli rafforza questa che era una sua precisa scelta stilistica e l’affianca alla consapevolezza che assieme al dialogo è l’azione scenica l’altro elemento portante del teatro:

Per questo ho prestato molta attenzione a preservare tutta la forza drammatica e delle situazioni rappresentative della tragedia di Edipo. Per questo mi sono impegnato al fine di evitare che ogni traccia di pensiero come tale appaia nel dialogo (*hiwār*). E affinché non prevarichi sulla situazione o l’azione ne sia indebolita, è mio sforzo che il pensiero sia celato fra le pieghe dell’azione e che il contenuto ideale sia racchiuso all’interno dell’azione.<sup>157</sup>

Non si tratta semplicemente di una scelta stilistica, dietro queste parole si cela la consapevolezza della peculiarità tipica dell’esperienza teatrale, che lungi dall’essere una mera declamazione o una pantomima, deve essere luogo in cui sperimentare un rapporto vivo con una visione del mondo. Non si tratta di proporre dei bei testi al pubblico, ma di permettere agli astanti di vedere la realtà con occhi diversi.

Il pensiero che si cela nelle pieghe dei dialoghi e delle azioni degli attori non può restare un sistema teorico che il lettore afferra, ma nel teatro, se esso davvero tale, deve diventare “teoria”, deve darsi alla luce, deve diventare esperibile. Ed esperibile è ciò che ha uno spazio, un tempo, una consistenza concreta, in breve, ciò che è vivo. Così la parola e il concetto non bastano più. La descrizione oggettiva a teatro

---

<sup>156</sup> Lo si è già notato nei capitoli precedenti, come per esempio, ne *Il fiore della vita*, dove più volte rimarca la sua predilezione per il dialogo rispetto alla descrizione. Cfr. §3, §4.3.

<sup>157</sup> *al-Malik Ūdīb*, M.K., vol. II, p. 177, I-176, II.

non è utile, anche laddove si vuole rappresentare ciò che non si può vedere, perché all'indicazione dell'ecfrasi è comunque da preferirsi l'evocazione del gesto o dell'azione teatrale.

È questo il senso della critica dell'ecfrasi e del teatro concettoso, che T.Ĥ. ha innestato nella critica delle versioni dell'Edipo di alcuni autori moderni, ed in particolare di quella di A. Gide:

Perché Gide fece questa riduzione, abbreviando e emendando la versione originale come si fa per un discorso irrilevante, ed estrasse il suo contenuto ideale trasponendolo su un piano razionale e in un contesto privo del sostegno delle situazioni concrete che lo giustificavano? È sbagliato quindi chiamare la pièce di Gide tragedia (*ma'sāh*), egli non intendeva affatto presentarci la tragedia (*trāḡīdiyā*) nella sua bellezza artistica e nella sua grandezza emotiva. Come si può chiamare dunque questa sua opera? Credo che, più che altro, sia un insieme di «glosse filosofiche» all'*Edipo* di Sofocle o una «tragedia mentale» (*trāḡīdiyā dihniyya*) alla quale è stato tolto ogni elemento della «tragedia teatrale» (*trāḡīdiyā masrahiyya*).<sup>158</sup>

Il dialogo quindi non deve essere ridotto ad un artificio letterario. Non è semplicemente una forma per l'espressione di idee. Il dialogo è chiaramente in grado di far passare idee e concetti, ma nella sua naturale vitalità. Non il dialogo deve essere sottomesso al pensiero ma il pensiero al dialogo, perché quest'ultimo è in sé stesso portatore di pensiero e di emozioni. In altre parole, qui T.Ĥ. prende le distanze dal «dialogo prosastico»<sup>159</sup>.

Può apparire strano e quasi contraddittorio il fatto che T.Ĥ. si avvicini ai Greci per la tragedia, per poi prendere le distanze dalla loro letteratura di cui il dialogo prosastico è certamente una parte importante. La soluzione di questa apparente contraddizione è racchiusa nel senso stesso del dialogo prosastico. Nelle parole di Averincev:

Con il principio del discorso [i Greci] si comportarono a modo loro, trasferendolo *all'interno* dell'opera letteraria e creando i generi drammatici e il dialogo prosastico: ora la letteratura non è più bagnata dal flusso ininterrotto del discorso tra Dio e gli uomini; no, il discorso è ricostruito artificialmente, è imitato, stilizzato con gli strumenti della letteratura.<sup>160</sup>

La critica che abbiamo visto muovere da T.Ĥ. ai tragediografi moderni è esattamente la stessa: la perdita della concretezza dei personaggi e dell'intensità dei dia-

---

<sup>158</sup> *Ibi*, p. 177, I.

<sup>159</sup> S.J. Averincev, *Op. cit.*, p. 20

<sup>160</sup> *Ibi* p. 19-20.

loghi, l'artificiosità concettuale delle loro opere, e soprattutto la perdita del senso del trascendente, di quel «flusso ininterrotto del discorso tra Dio e gli umini», che T.Ḥ. chiama «lotta tra l'uomo e la potenza che lo sovrasta».

Nel dialogo prosastico si riscontra la stessa assenza del «sentimento religioso» tanto biasimata da T.Ḥ., non stupisce allora che egli se ne tenga a distanza.

### 6.2.5.1. Esempî di sostituzione dell'ecfrasi

Come struttura egli dunque il dialogo? Prendiamo dei brani da *al-Malik Ūdīb*, ma questi sono esemplificativi della modalità con cui T.Ḥ. in genere costruisce i dialoghi delle sue pièces. Come si è già notato egli intende far poggiare tutta la scrittura teatrale esclusivamente sul nudo dialogo, senza ricorrere all'ecfrasi o a monologhi concettosi.

Nel caso dell'*Edipo* la trasformazione a dialogo anche delle strofe del coro è certamente indicativo del rifiuto dell'ecfrasi. La versione elaborata da T.Ḥ. è molto fedele all'originale greco in tutto eccetto che nel peso del coro nell'economia complessiva della tragedia. La prolissità descrittiva che nel testo greco ha un peso sensibile, nella versione di T.Ḥ. è fortemente ridimensionata. Il coro riveste una funzione marginale ed è ricondotto ad una identificazione personale, diventa esso stesso un personaggio. Inoltre, nei passaggi di scena, laddove Sofocle faceva intervenire il coro, con una serie di strofe e antistrofe, T.Ḥ. introduce un dialogo. Come nel caso del canto coro che nel testo di Sofocle si frappone tra l'uscita di Tiresia e l'ingresso di Creonte (vv. 463-511). T.Ḥ. sostituisce il canto con un dialogo tra Edipo e Giocasta. Qui mettiamo i due brani in sinossi:

**Sofocle, *Edipo re*<sup>161</sup>:**

Chi è mai quell'uomo (463)  
di sanguinarie mani  
che la rupe profetica di Delfi  
denuncia come reo  
di crimini nefandi tra i nefandi?  
Che volga il piede in fuga  
è tempo, e più veloce  
di procellosi corsieri.  
Contro di lui si avventa  
in armi, col fulmine e col fuoco,

**T.Ḥ., *al-Malik Ūdīb*<sup>162</sup>:**

G.: (cercando nella stanza con lo sguardo) Il profeta Tiresia se n'è andato via?  
E.: (volgendosi verso lei) Sì.  
G.: Avrebbe potuto consigliarti come estirpare questa afflizione e come estinguere questa tribolazione.  
E.: (fra sé e sé) Non conviene fare affidamento che su questa mia mano. Questa mia mano sa come ghermire chiunque si frapponga tra me e quanto c'è di malva-

<sup>161</sup> Sofocle, *Edipo re*, in Id., *Edipo re. Edipo a Colono. Antigone*, tr. it. S. Beta, Einaudi, Torino 2009, pp. 45-49.

<sup>162</sup> *al-Malik Ūdīb*, M.K. II, pp. 184, II-185, II

il figlio di Zeus. Egli van dietro  
terribili, infallibili, le Chere.

Fiammeggiò una voce (473)  
dal nevoso Parnaso;  
dia ognuno la caccia  
all'uomo che incognito si aggira  
per foreste selvagge  
e per antri, per rocce.

E come un toro, misero,  
con misero passo, solitario,  
tenta di schivare i vaticini  
di Delfi ombelico del mondo.  
Sempre vivi i responsi  
Volano intorno a lui.

Terribili cose, sì, terribili (483)  
Sommuove il saggio profeta  
ed io gli credo, non credo.  
E non so cosa dire.  
Tra speranze librandomi non vedo  
né l'oggi né il prima.  
Che contesa vi fosse tra i Labdacidi  
per oscuri delitti  
contro il famoso tra i Tebani: Edipo.

Nella loro sapienza (498)  
Zeus e Apollo certamente  
sanno ogni vicenda dei mortali  
ma non è verità che tra i mortali  
un vate ne sappia più di me.  
Un uomo può vincere in saggezza  
altra umana saggezza.  
Io certo non darei il mio consenso  
A quelli che condannano  
Se prima non verificassi  
la verità del messaggio.  
Perché un giorno la vergine alata  
in piena luce mosse contro Edipo.  
Ed egli alla prova si svelò  
sapiente ed era gradito alla città.  
E dunque mai nel nostro pensiero  
gli tocchi accusa di malvagità. (511)

gio, sia esso una bestia feroce, un essere  
umano o Dio!

G.: Non disprezzare Dio, o Edipo! Tu gli  
sei debitore della nostra prosperità ed  
egli non può volere per te il male. Egli  
che da Corinto ti condusse qui, dove mi  
trovasti e abbiamo vissuto questa vita fe-  
lice e generato questi figli devoti.

E.: Nella nebbia fitta che mi circonda non  
riesco più a veder nulla! Tutto quello  
che so è che una catastrofe incombe su  
di me. Da dove? Non lo so! Per mano di  
chi? Non lo so! Io sono come un leone  
nella selva, che intuisce che intorno a sé  
una trappola è già pronta, ma non sa  
dove essa sia, né chi ne sia l'artefice. Io  
branco come un cieco e vado a tastoni.  
Io non vedo nulla e nessuno, eppure fiuto  
l'odore del pericolo che mi si avvicina!

G.: Il tuo amore per noi, o amato sposo, è  
ciò che ti induce a queste fantasie! La  
pestilenza non si avvicinerà alla nostra  
casa. Nessuno insidierà i nostri piccoli.  
Ma è un'altra la pestilenza che io credo  
tu mi stia contagiando, – senza dubbio –  
è quel turbamento che agita il tuo ani-  
mo. Anch'io, o Edipo, sono piena di  
quella inquietudine spaventosa, e sento  
come se qualcosa di irresistibile mi stia  
strozzando, qui sul collo... e non riesco  
a respirare... e sento un dolore tenebro-  
so in cui il mio animo sta affondando,  
come il morto affonda nella tetra fossa.

E.: Taci! Non evocare la morte, Giocasta!

G.: Vedi come la mia afflizione ti inquieta?  
Allo stesso modo mi inquieta il tuo tur-  
bamento e la tua pena. Sarebbe bene  
che noi, o Edipo, allontanassimo da noi  
questi spettri! Senza dubbio questa at-  
mosfera satura di infelicità, che ci cir-  
conda in questa città, ha già insinuato  
nei nostri animi questa cupa e tetra nu-  
be.

E.: Forse...

G.: Comunque sia, dobbiamo esser forti e  
mostrarci lieti per amore dei nostri figli.

E.: Certo... Dov'è Antigone?

G.: Questa ragazza crede in te, o Edipo, più  
di quanto tu non creda in te stesso. L'ho  
lasciata un'istante fa che parlava con suo  
fratello. Tu certamente sconfiggerai  
questa epidemia, così come avesti la me-

glio sulla Sfinge, perché certo Dio non ti ha posto su questo trono invano!

E.: (quasi sussurrando) Figlia adorata!

G.: Ella è convinta che il suo destino sia legato al tuo. Quante volte ha mi detto di non chiedere nulla per il suo avvenire se non di vivere nel tempio del tuo eroismo. Ella vede il mondo proprio come lo vedi tu. Ella possiede i tuoi occhi, con i quali riflette sugli enigmi, i misteri e i segreti della vita.

E.: (fra sé e sé) E io desidererei avere i suoi occhi, per scorgere tranquillità nell'animo, nel cuore verità e felicità nella mia esistenza!

G.: (cogliendo queste parole) Ascolta, Edipo! Cos'è questo baccano?

Folla: (dall'esterno grida) Sta arrivando Creonte! Sta arrivando Creonte!

E.: (guardando dal balcone) Sì! Arriva! Cosa pensi stia portando con sé tuo fratello?

G.: (guarda dal balcone) Certamente buone notizie. Egli ha legata sulla fronte una ghirlanda!

E.: (presso il balcone) E il gran sacerdote è al suo seguito... Entrambi si fanno strada tra la folla e salutano festanti la gente!

G.: Entrambi sono diretti all'ingresso del palazzo. Andrò via, per permettervi di operare per il benessere della città!

E.: Io desidero ardentemente conoscere le notizie che porta con sé.

G.: Io spero che tu adesso apprenda da lui qualcosa che possa ristabilire la pace nel tuo animo, e infondervi serenità. (esce)

E.: (sussurrando) Sì. Adesso saprò.  
(Entrano il gran sacerdote e Creonte)

Sono numerosi gli elementi che inducono a pensare che non si tratti di una sostituzione arbitraria. Molti riferimenti presenti nel dialogo elaborato da T.H. rimandano esplicitamente alle strofe del coro della versione greca: l'uomo dalle «sanguinarie mani» contro cui si avventano uomini creature mitiche e gli dei del testo greco, hanno riscontro nella mano di Edipo che ghermisce i suoi nemici, chiunque essi siano; la nebbia negli occhi di Edipo del testo arabo è una chiara eco del verso «Tra speranze librandomi non vedo né l'oggi né il prima»; il riferimento nel testo greco

come in quello arabo alla Sfinge. T.Ḥ. opera pressoché allo stesso modo con tutti gli altri canti presenti nella versione di Sofocle.

Ma sono innumerevoli gli esempî che possono essere tratti dalle opere di T.Ḥ. in cui è lampante questa spiccata capacità di svincolarsi dalla descrizione a vantaggio del dialogo. Un caso eclatante è l'*incipit* de *as-Sulṭān al-ḥā'ir* («Il sultano indeciso»), dove senza alcuna presentazione del contesto, T.Ḥ. preferisce far esordire direttamente due personaggi della storia, lasciando che il tema e la trama si dipanino nelle pieghe dei dialoghi e nelle evoluzioni delle azioni.

### 6.2.6. La natura del teatro

È poi molto importante evidenziare la teoria teatrale che traspare da alcune frasi del testo. Frasi in cui appare chiara la coscienza del carattere eminentemente performativo del teatro.

Senza alcun dubbio l'opposizione (*ṣadd*) degli arabi all'acquisizione (*i-qtibās*) del teatro greco ha un'altra causa. Forse il motivo è che la tragedia greca (*trāḡīdiyā iḡrīqīyya*) ancora non veniva considerata letteratura destinata alla lettura. Infatti, anticamente essa non era una di quelle cose che ciascuno poteva leggere per conto proprio, come si faceva per la *Repubblica* di Platone. Essa non era stata scritta per lo studio, ma per la rappresentazione (*tamṭīl*). Lo scrittore sapeva che la sua opera sarebbe stata rappresentata davanti alla gente e messa in scena in un teatro, e che i suoi testi e dialoghi sarebbero stati privati delle spiegazioni, delle considerazioni e delle nozioni necessarie per la comprensione del contesto della storia, confidando nel fatto che lo spettatore l'avrebbe compreso vedendola, durante la rappresentazione in atto.<sup>163</sup>

Presso i Greci il «coro» creò la rappresentazione (*tamṭīl*), e l'attore Tespi creò lo spettacolo teatrale! Non fu il testo teatrale a creare il teatro, ma bensì il teatro, esso creò il testo teatrale!<sup>164</sup>

È questa coscienza, credo, un punto fermo e fondamentale da tenere presente nell'interpretazione della sua opera. La *taxis* del processo di generazione della tragedia, che egli osserva e descrive, diventa prototipo della produzione teatrale in generale.

Il teatro in quanto esperienza collettiva, rituale, religiosa, precede le forme teatrali particolari, come la tragedia. Essa è un prodotto dell'esperienza teatrale, non il contrario.

---

<sup>163</sup> *al-Malik Ūḡīb*, M.K., vol. II, p. 170, I.

<sup>164</sup> *Ibi*, p. 170, I.

Ma forse c'è di più. La ricerca di T.Ḥ., a questo punto, approda alla piena coscienza delle condizioni di possibilità dell'esperienza teatrale. Le condizioni pre-teatrali che sono di carattere eminentemente religioso e rituale sono la cifra della scoperta che egli compie. Come il meglio dell'*intelligenza* teatrale del tempo, e certamente con un po' di anticipo rispetto ad altri<sup>165</sup>, egli percepisce e riesce a dare testimonianza scritta della contiguità tra teatro e rito, somiglianza che egli descrive esattamente come genetica, in quanto il teatro è figlio del rito.

Parlare di rito declina necessariamente il discorso in senso religioso. Poiché il teatro e la tragedia derivano dal rito, esse hanno certamente un legame molto stretto con la religione. Questa connotazione religiosa della tragedia è così importante che T.Ḥ. nega categoricamente che sia possibile produrre una vera tragedia al di fuori di un vero vissuto religioso:

Qual era lo spirito della tragedia presso i Greci? Esso sgorgava dal «sentimento religioso» (*šū'ūr dinī*). Tutta l'essenza della tragedia (*trāğīdiyā*) sta nella lotta (*širā'*), manifesta o segreta, tra l'uomo e la forza divina che domina sul mondo. Le fondamenta della vera tragedia (*trāğīdiyā*), a mio parere, sono nel percepire (*iḥsās*) che l'uomo non sia solo al mondo. Questo è quello che si intende con la formula «sentimento religioso». Qualunque sia la «forma» (*šakl*) teatrale, l'ambientazione (*iṭār*), il suo stile (*uslūb*) e la sensazione che imprime nell'animo – tutto ciò, se non si basa su questo sentimento religioso non è lecito, a mio parere, definirlo tragedia (*trāğīdiyā*).<sup>166</sup>

A mio parere, con lo spegnersi di questo sentimento religioso non si può credere che la «tragedia» (*trāğīdiyā*) possa risorgere. Forse questa è la causa della morte della tragedia (*trāğīdiyā*) nella nostra epoca presente. Oggi non un solo poeta al mondo è in grado comporre una sola tragedia (*trāğīdiyā*) che sia di valore e che possa perpetuarsi, rispetto alle tragedie (*ma'āsī*) precedenti, poiché non c'è un solo intellettuale nel mondo occidentale che oggi creda veramente di trovare altro dio se non l'uomo stesso!<sup>167</sup>

Da un'altro punto di vista, è pertanto possibile considerare la tragediografia come una sorta di cartina tornasole della religiosità di una data cultura. Così infatti è capitato per la cultura occidentale moderna, la quale avendo il culto dell'uomo soltanto, produsse tragedie, dove l'unico soggetto era l'uomo. Venne a mancare, infatti, il cuore della tragedia greca, che invece si condensa attorno al tema della lotta tra

---

<sup>165</sup> Come i grandi Brook, Grotowski, Piscator, ecc.

<sup>166</sup> *al-Malik Ūḍīb*, M.K., vol. II, p. 173, I.

<sup>167</sup> *Ibi*, p. 173, II

l'uomo e ciò che lo sovrasta e lo supera.

Inoltre, nell'economia della prefazione a *al-Malik Ūdīb* questo argomento serve a spiegare l'assoluta normalità della nascita del teatro arabo, esso infatti non acquisisce subito forme teatrali alte e raffinate, bensì comincia ad assumere l'esperienza teatrale a partire dai suoi mezzi e dalle sue condizioni. Inoltre serve a dimostrare l'origine e la natura sostanzialmente religiosa del teatro e della tragedia.

I risvolti teorici e pratici di questa presa di coscienza si concretizzeranno nella produzione teatrale di T.Ḥ., raggiungendo una piena esplicitazione teorica ne *Qāla-bu-nā*.

### 6.2.7. Differenza tra la prospettiva de *al-Malik Ūdīb* e di *Piḡ-mālyūn*: teatro della mente e teatro materiale

Altro elemento di novità è la nuova formulazione del rapporto tra «teatro della mente» e «teatro materiale», descritto esplicitamente e in maniera piuttosto puntuale nella prefazione a *al-Malik Ūdīb*:

Da ciò deriva la difficoltà a che compaiano pièces che vertano sulla lotta tra pensiero e pensiero in un teatro che sia diverso dal “teatro della mente” (*ḡayr masraḥ ad-dihn*). Eppure di questo teatro della mente certamente resteranno i temi – certo non semplici da esporre – che si fondano su pensieri astratti e personaggi irreali. Così non sarà possibile dare una consistenza concreta alla lotta tra l'uomo e quella forza misteriosa che è più grande dell'uomo stesso – come il tempo, la verità o lo spazio, ecc. – finché non le si sarà adeguato il “teatro materiale” (*masraḥ māddī*). In caso contrario, ricorremmo all'antropomorfizzazione idolatrica, a cui è ricorso, ad esempio, Eschilo quando stabilì la «forza» [il destino] e il «mare» come personaggi realmente esistenti e parlanti – la qual cosa non ritengo possa essere accettata dalla mentalità arabo-musulmana, la quale svincola Dio da ogni antropomorfizzazione. Essa induce ad accettare questo anti-antropomorfismo, raffigurandosi Dio nella sola «idea» pura, non contaminata da nessun rivestimento esteriore concreto.

Tuttavia Eschilo, nonostante abbia antropomorfizzato la forza misteriosa, è annoverato dai critici tra gli scrittori da leggere sul divano, piuttosto che da rappresentare a teatro. Questo è un problema che è stato sollevato anche riguardo a Shakespeare. Sono persuaso che sia un'esagerazione inopportuna. Ho letto quello studio del critico Boulenger, dedicato a ciò che egli definiva «teatro in poltrona», nel quale egli si stupiva del fatto che nelle opere teatrali di Shakespeare vi fosse più spirito libresco che non teatrale. Era di questa strana opinione anche Remy de Gourmont, il quale disse: «Non c'è opera teatrale di Shakespeare che non abbia fallito nel convincermi che sia per il teatro!»<sup>168</sup>

<sup>168</sup> Cfr. A. Thibaudet, *Les Spectacles dans un Fauteuil. Réflexions sur la littérature*, Gallimard, Paris

Dinanzi a queste opinioni si levò il critico Thibaudet, il quale divise gli scrittori teatrali in due categorie: quella di coloro che considerano la vita umana in quanto tale come fulcro dell'azione e della vivacità dell'opera teatrale; e quella di coloro che di quella stessa vita [umana] ritengono che la cosa da rappresentare sia l'armonia del pensiero umano. Un gruppo descriveva l'azione dell'umanità nella vita, l'altro descriveva il pensiero dell'umanità sulla vita. La prima categoria, a suo parere, era quella facile da rappresentare nel «teatro materiale» (*masraḥ māddī*). In questo gruppo rientrerebbe Shakespeare, nonostante quell'«armonia del pensiero» presente in alcune sue opere teatrali. Quanto ai Greci, egli inseriva Sofocle, Erodoto in questa prima categoria, e nella seconda Eschilo<sup>169</sup>.

Da tutto ciò ricaviamo che il tema di una pièce è ciò che determina sempre il tipo di teatro. Se un'opera teatrale si basa sull'azione umana, allora il suo posto sarà nel «teatro materiale» (*masraḥ māddī*), se si basa sul movimento del pensiero allora il suo posto sarà nel «teatro della mente» (*masraḥ dīhnī*).

Ora, sorge una domanda. Non è forse possibile rappresentare nel teatro materiale, proprio dinanzi a degli spettatori, una tragedia (*trāḡīdiyā*) greca ricoperta con i veli della mentalità araba, in cui traspaia la lotta tra l'uomo e la sublime forza misteriosa, senza che il pensiero vi sia spogliato al punto che essa debba rientrare nel tipo mentale di opere teatrali?<sup>170</sup>

Quello che egli chiama *masraḥ ad-dīhn*, «teatro della mente», è nient'altro che una fase nel processo di maturazione del teatro arabo ed egiziano. Il teatro della mente deve diventare *masraḥ māddī*, «materiale», concreto, ossia esperienza teatrale viva. Questa evoluzione non è soltanto una possibilità del teatro della mente, ma è altresì il destino iscritto nel teatro della mente, poiché esso viene comunque concepito per la rappresentazione, «guarda alla scena»<sup>171</sup>.

La distinzione contenutistica, proposta come criterio per la definizione del teatro materiale o mentale non regge alla prova del vero riconoscimento della natura della produzione teatrale. La forza del teatro non sta forse nella sua capacità di rappresentare e di rendere visibile anche ciò che non è facile vedere o esperire altrimenti?

Il teatro della mente è una fase, si potrebbe dire così, «profetica», essa precorre, quando è necessario, vie nuove, le quali però richiedono un adeguamento del teatro materiale tale da poter rendere concreto quel teatro che è ancora solo «mentale».

---

1938, vol. I, p. 83.

<sup>169</sup> Cfr. *Ibi*, p. 86.

<sup>170</sup> *Ibi*, pp. 174, II-175, I

<sup>171</sup> A. Cascetta, *Op. cit.*, p. 141. Cfr. § 4.3.

Nei capitoli precedenti, ed in particolare a proposito della pièce *Piḡmālyūn*, si è già parlato della questione del «teatro della mente». Qui il pensiero di T.Ḥ. si sviluppa ulteriormente prendendo consapevolezza dell'impossibilità che il teatro possa essere assolutamente mentale. In sostanza egli arriva alla conclusione che il teatro non possa essere solo letteratura destinata alla lettura solitaria. La letteratura teatrale nasce per la scena, per la rappresentazione. Anche se il contenuto di una pièce è «filosofico», un testo, se veramente vuole dirsi «teatrale», deve avere in sé la predisposizione ad essere rappresentato, di prendere vita attraverso gli attori. Per questo T.Ḥ. rigetta la teoria di Thibaudet, perché il teatro non può che essere «materiale», cioè deve darsi nello spazio e nel tempo, e nel corpo e nella voce degli attori, davanti ad un pubblico. Se esso divenne talvolta «mentale» o rimase in certi casi «immateriale», ciò fu una necessità dettata dalle circostanze storiche. Se già n'era reso conto studiando le ragioni del rigetto della poesia teatrale greca da parte dei letterati arabi medievali:

Certo, presso i Greci, il «coro» creò la rappresentazione (*tamṭīl*), e l'attore Tespi creò lo spettacolo teatrale! Non il testo teatrale (*riwāya*) creò il teatro, ma bensì il teatro, esso creò il testo teatrale! E giacché il traduttore era sicuro di essere davanti ad un'opera non destinata alla lettura, perché mai avrebbe dovuto tradurla?<sup>172</sup>

Rispetto al *Piḡmālyūn*, ne *al-Malik Ūdīb* c'è un'evoluzione riguardo al modo di concepire il teatro: una consapevolezza maggiore del peso che la rappresentazione in atto possiede rispetto al nudo testo. Questa consapevolezza troverà uno sbocco concreto nella produzione del canone teatrale arabo di cui, come si vedrà più avanti, la *performace* costituirà un elemento indispensabile. L'evoluzione del teatro di T.Ḥ. muove cioè verso una sempre maggiore «materializzazione» del teatro, volge sempre più la sua attenzione verso l'atto teatrale nella sua completezza.

Così infatti matura esplicitamente la differenza rispetto al *Piḡmālyūn*:

Se io mi fossi occupato dell'*Edipo* dieci anni fa, l'avrei anch'io sfrondata di ogni cosa eccetto delle idee che volevo fondervi dentro; feci così nel 1939 con la pièce *Muškilat l-ḥukm* («Il problema del potere»)<sup>173</sup> che avevo composto sulla base di Aristofane, e in seguito nella pièce *Piḡmālyūn*.

<sup>172</sup> *al-Malik Ūdīb*, M.K., vol. II, p. 170, I.

<sup>173</sup> Si riferisce a: *Brāksā aw muškilat al-ḥukm*, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1939; Maṭba'at at-Tawakkul, al-Qāhira 1939; al-Maṭba'a an-Numūdaḡiyya, 1960; in M.K., vol. I, pp. 643-683.

Ma oggi voglio prestare attenzione agli elementi teatrali (‘*anāṣir tamṭīliyya*’), in quanto essi sono ciò che si mostra agli spettatori.<sup>174</sup>

È già questo un passaggio decisivo verso una sempre maggiore attenzione alla *performace* teatrale, per di più accompagnata dalla piena coscienza di quello che questo significa per la sua concezione del teatro e soprattutto del lavoro dello scrittore teatrale. La scrittura teatrale stessa è adesso, nella visione di T.Ḥ., decisamente orientata all’atto teatrale.

Se è vero che *Yā ṭāli’ aš-šāğara* segnerà un punto decisivo verso la sperimentazione, già in *al-Malik Ūdīb* l’attenzione alla dimensione performativa del fenomeno teatrale diventa elemento portante della sua produzione e premessa irrinunciabile e necessaria agli sviluppi successivi.

#### 6.2.8. *Tazāwuğ*, il connubio tra letteratura araba e letteratura teatrale greca.

Il fine ultimo che T.Ḥ. si prefiggeva con la scrittura de *al-Malik Ūdīb* – lo dichiara nella prefazione – è il *tazāwuğ*, ossia il connubio tra letteratura araba e letteratura teatrale greca:

A proposito della «tragedia» (*trāğīdiyā*) è necessario che tra la letteratura greca e quella araba si porti a compimento un connubio simile a quello che avvenne tra la filosofia greca e il pensiero arabo, e simile a quello avvenuto tra la letteratura francese e quella greca. Quando questo connubio avverrà riguardo ad ogni aspetto della poesia e della prosa (*naṭr*), non si potrà pensare alla letteratura araba se non accettando questo capitolo nuovo e antico, e non ci si curerà del tempo (*zamān*) in cui esso è avvenuto.<sup>175</sup>

*Tazāwuğ* è un termine “forte”, che indica il connubio, il matrimonio tra appartenenti a popoli diversi o a diverse tribù. È una metafora che dice icasticamente la differenza d’origine tra le due letterature e ad un tempo la comunione da realizzare.

Nel connubio tra le due letterature T.Ḥ. non scorge solo una possibilità per la letteratura araba, egli lo intende come una vera e propria necessità, senza la quale la letteratura araba è destinata a morire chiusa in sé stessa.

Chiaramente dietro questo ragionamento si cela la teoria interculturale tipica di T.Ḥ., secondo la quale le culture, ancorché aventi qualità e tratti specifici, non sono che il frutto di continue contaminazioni, e per vivere non possono fare altro che

<sup>174</sup> *al-Malik Ūdīb*, M.K., vol. II, p. 177, I.

<sup>175</sup> *Ibi*, p. 172, II.

continuare a contaminarsi.

Che questo connubio non sia un fattore secondario lo esplicita T.H. stesso, proiettando sulla sua prima grande opera teatrale lo stesso intento. A proposito della redazione di *Ahl al-Kahf* infatti scrive:

Il mio intento non era la semplice ripresa del racconto coranico e la sua sistemazione nel cuore del teatro. Lo scopo era bensì rivolgere l'attenzione ai nostri miti islamici attraverso la tragedia (*trāġīdiyā*) greca, e dare origine al «connubio» (*tazāwuġ*) tra le due mentalità letterarie.<sup>176</sup>

Inoltre, egli in uno scritto successivo, ritroverà nella stessa natura della letteratura araba un'innata prossimità al teatro:

Forse è questo il segno distintivo della nostra eredità letteraria: l'innata capacità di comporre, di condensare degli Arabi, *ab antiquo*, in poesia, nel pensiero, nella letteratura di varia umanità e nell'eloquenza; questo loro carattere peculiare che è l'essenza dell'arte teatrale mi fa ritenere che la naturale disposizione degli Arabi è quella per l'arte drammatica<sup>177</sup>.

Darà pienezza a questo progetto ne *Qālabu-nā*, allorché mostrerà non solo come sia possibile veicolare, assimilare e scambiare il patrimonio letterario teatrale (e non) di tutte le culture attraverso il teatro, ma anche come il connubio tra letteratura araba e letteratura teatrale deve dare il suo frutto più maturo nella nascita di un canone teatrale arabo, prova della intima unione tra teatro e cultura araba.

---

<sup>176</sup> *Ibi*, p. 174, I.

<sup>177</sup> *La prigionia della vita*, cit., p. 109; *Siġn al-'umr*, M.K., vol. III, p. 661, I.

### 6.3. *YĀ ṬĀLĪ' AŠ-ŠAĞARA* (1962)

Non ha la lunghezza della prefazione de *al-Malik Ūdīb*, tuttavia anche questa prefazione segna un nuovo corso per l'opera teatrale hakimiana<sup>178</sup>, e il teatro arabo più in generale. La proposta fatta ne *al-Malik Ūdīb* è qui un dato assodato. Se, infatti, con *al-Malik Ūdīb* T.Ḥ. apriva alla possibilità di assimilare completamente il patrimonio letterario e teatrale europeo, con *Yā ṭālī' aš-šāğara* vi è immerso completamente. Egli dialoga con i drammaturghi europei, e più in generale con gli artisti europei e mondiali (Brecht, Ibsen, Beckett, Ionesco, Pirandello, e altri ancora quanto al teatro; Picasso, Strawinsky, Goethe, ecc. quanto alle altre arti). Egli si pone all'interno del dibattito sulle tendenze drammaturgiche e artistiche a lui contemporanee, e dentro queste tendenze trova un suo proprio spazio e propone il suo contributo originale, maturando peraltro una chiara attenzione non soltanto al contenuto del teatro, ma anche alle sue modalità performative.

Piccoli accenni autobiografici dimostrano che la sua posizione è maturata nell'esperienza teatrale vissuta sul campo, ossia non frutto soltanto di erudizione, ma dal contatto di prima mano con le prappresentazioni e le messe in scena delle avanguardie e delle correnti teatrali del XX secolo.

Tale evidenza è importante al fine di cogliere il vero senso della sua opera, che non ha un carattere né primariamente, né esclusivamente libresco o testuale. La sua attenzione è rivolta piuttosto alla resa teatrale, all'esecuzione sulla scena. La prefazione che adesso prendiamo in esame è attraversata continuamente da questa istanza, che infine appare descritta sinteticamente:

Dunque la sensibilità artistica fondamentale (*bu'rat al-isās*) che ha guidato i criteri della composizione di questa commedia è data dal «teatro per il teatro» (*«al-masrah» nafsi-hī*) e da tutto ciò che – d'ispirazione popolare – si può costruire e rappresentare sul palcoscenico.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Secondo P. Starkey, *Yā ṭālī' aš-šāğara* costituisce il vero punto di svolta nell'opera hakimiana: «The publication of *Yā Ṭālī' al-Shajarah* thus represents a major new departure in al-Ḥakīm's career as dramatist. From this point on, questions of form and structure assume an importance equal to, if not greater than, questions of content or meaning for a study of al-Ḥakīm's plays, as the author embarks on a remarkable series of technical and formal experiments», P. Starkey, *From the Ivory Tower*, cit., p. 213.

<sup>179</sup> *O tu che sali l'albero*, cit., pp. XXX; *Yā ṭālī' aš-šāğara*, *M.K.*, III, p. 500.

### 6.3.1. Il teatro arabo e l'«arte moderna»

Il dialogo con le arti è sempre stato un tratto caratteristico dell'opera di T.Ḥ. Ne *Il fiore della vita*, ad esempio, egli descrive i suoi fine-settimana parigini trascorsi al Louvre ad ammirarne le opere d'arte<sup>180</sup>. Numerosissimi sono poi i riferimenti alla musica sia ne *Il fiore della vita* sia ne *La prigione della vita*. Nella prefazione del *Piḡ-mālyūn* indica nella visione di un quadro l'origine della pièce. In *Yā ṭālī' aš-šāḡara*, infine, è l'«arte moderna» (lemma mutuato dal Francese, cioè l'arte del '900), il termine del confronto.

Molto probabilmente, come per il primo soggiorno parigino, in questo esplosivo interesse per l'arte moderna (e per il teatro dell'assurdo) ha influito il contatto diretto con le opere d'arte avvenuto nel biennio '59-'60, durante il quale soggiornò nuovamente a Parigi in veste di delegato egiziano presso l'UNESCO<sup>181</sup>.

Tra gli artisti del XX secolo cita espressamente Picasso, ma vi sono riferimenti al cubismo all'astrattismo e al surrealismo. L'interesse per l'arte moderna nasce da un duplice motivo, si tratta infatti di due versanti di un unico fenomeno. Da un lato l'aspetto contenutistico, l'arte non si occupa più di ciò che è razionalmente chiaro e distinto; e dall'altro, l'aspetto formale, non si usano più forme chiaramente riconoscibili. I due epifenomeni dell'arte moderna sono dunque l'illogico e l'informe (*buq'a*, «macchia»):

Qui è lo spiraglio che si è aperto su un mondo straordinario e nuovo: quello dell'arte moderna, arte che si è indirizzata proprio ad approfondire la portata di questo qualcosa di recondito, e suo primo mezzo per arrivare a ciò è stata proprio l'astrazione dal significato e dal nesso logico. Così la pittura è diventata un puro insieme [*buq'a*] di colori, la scultura un puro insieme di volumi, la musica un puro insieme di suoni e la poesia un puro insieme di parole (il termine *buqa'* è qui adottato da me con un significato particolare ad esprimere una determinata idea) e da ciò è risultata una forma d'arte che si ricollega direttamente con la vista e con l'udito senza passare per l'intelletto.<sup>182</sup>

Il riferimento alle arti è però finalizzato a giustificare una nuova acquisizione che il teatro arabo deve compiere. In *Yā ṭālī' aš-šāḡara* T.Ḥ. allarga la prospettiva sull'atto teatrale, la contiguità e la prossimità che egli scorge tra le varie arti e il teatro evidenziano proprio come egli ormai abbia abbandonato l'idea di teatro in quanto

<sup>180</sup> Cfr. *Il fiore della vita*, cit., Lettera XXV, pp. 61-70; *Zahrat al-'umr*, M.K., vol. II, pp. 61, II-66, I.

<sup>181</sup> Cfr. § 1.

<sup>182</sup> *O tu che sali l'albero*, cit., pp. XV-XVI; *Yā ṭālī' aš-šāḡara*, M.K., III, p. 495, I.

esperienza artistica minore. L'utilizzo che egli fa del rinvio alle arti infatti non è superficiale, ma denota un approfondimento del senso della creazione artistica. Il substrato da cui l'arte moderna nasce è l'uomo stesso e la sua primordiale espressività irrazionale. L'arte moderna di cui parla T.Ḥ., infatti, è l'arte del '900 che si è rinnovata grazie alla scoperta delle fonti "primitive" e popolari delle culture. Questo aspetto fondamentale per l'arte moderna permette a T.Ḥ. di creare un collegamento diretto tra l'arte moderna e la cultura araba, tra il teatro dell'assurdo e le arti performative arabe.

L'arte moderna per nascere ha dovuto compiere un salto culturale, ha dovuto cioè superare quel realismo, che per secoli aveva caratterizzato la cultura europea nelle sue concretizzazioni e nelle sue discipline artistiche. Ora, alla cultura egiziana, ed araba più in generale, questo salto non occorre, poiché essa «racchiude intatta la fonte di tutta quest'arte moderna»<sup>183</sup>. L'arte e la cultura popolare egiziana hanno mantenuto uno spirito irrazionale e surreale, ne sono la prova gli oggetti artistici popolari antichi e nuovi e il patrimonio letterario popolare:

Infatti se la caratteristica precipua dell'arte moderna – pittura, scultura, teatro e via di seguito – è quella d'esprimere la realtà senza realismo, nonché il fare ricorso, in ogni espressione artistica, all'irrazionale, all'illogico e all'introduzione dell'astratto allo scopo di ottenere armonie e sensazioni nuove, dobbiamo tenere presente che tutto ciò era già noto, nel nostro paese, all'antico artista popolare fin dall'antichità...<sup>184</sup>

Tuttavia, T.Ḥ. riconosce che per quanto riguarda il teatro, la cultura araba avrà ancora bisogno di esprimersi attraverso forme «realistiche», poiché la società ne ha comunque bisogno per prendere coscienza delle proprie evoluzioni sociali, in relazione alle quali il teatro mantiene un'insostituibile ruolo formativo. Eppure, anche del nuovo deve poter nascere: la *Nahḍa*<sup>185</sup> è poter battere ogni strada<sup>186</sup> e il «teatro dell'assurdo» è appunto una strada da percorrere.

---

<sup>183</sup> *Ibi*, p. XX; *M.K.*, vol. III, p. 496, II

<sup>184</sup> *Ibidem*.

<sup>185</sup> Termine col quale si indica quel vasto e variegato movimento di "rinnovamento" (rinascimento, *nahḍa*) culturale, sociale e politico sorto nei paesi arabi alla fine dell'800.

<sup>186</sup> «Se non che è indispensabile a questo punto che io richiami l'attenzione su una cosa importante: sul fatto cioè che il nostro teatro – a mio avviso – avrà ancora per molti anni a venire un pressante bisogno dell'arte realistica perché noi non abbiamo ancora finito di rappresentare e di registrare le fasi della nostra vita reale e della nostra società in evoluzione; per questo io non consiglio questo genere non realistico se non nei più stretti limiti...», *O tu che sali l'albero*, cit., p. XXII; *M.K.*, vol. III, p. 497, II.

### 6.3.2. «Popolare e intellettuale»

Il riferimento allo spirito artistico popolare non è nuovo. Nelle lettere de *Il fiore della vita* molto spesso si sofferma sulla questione delle radici artistiche popolari della cultura araba.

La consapevolezza che in *Yā t̄ālī' aš-šāğara* si fa strada è però quella del valore intellettuale del sostrato culturale popolare. Per questo motivo la pièce *Yā t̄ālī' aš-šāğara* ha la sua scaturigine da una filastrocca popolare, il cui *incipit* è appunto «*Yā t̄ālī' aš-šāğara...*», «O tu che sali l'albero...». Una filastrocca priva di senso logico:

«*O tu che sali sull'albero  
portami una mucca  
che munta mi disseti  
col cucchiaino di porcellana...*»

È lo spunto per collegare due mondi, che sembravano non poter comunicare, l'arte europea contemporanea e l'arte araba. L'arte in Europa si era fatta «un puro insieme (*buqa'*)»<sup>187</sup> di elementi primari, un'arte che superava la mera concettualità, che si apriva all'espressione evocativa di gesti e di simboli autentici. L'arte araba ha però vissuto sempre in un rapporto ambiguo con sé stessa, divisa com'è tra innovazione e tradizione. Quest'ultima ha assunto un valore talmente onnicomprensivo da non permettere facili evoluzioni, imponendo lo schema imitativo (*taqlīd*) come unica modalità artistica possibile:

La bellezza antica si è ormai assisa sul suo trono e a noi non resta che venerarla; ma il continuare a comporre in base allo schema da essa proposto è un'inutile ripetizione che non apporterà niente di nuovo e dalla quale potranno trarre una certa utilità solo gli studenti nelle loro esercitazioni e gli abili imitatori che si guadagnano da vivere col plagio degli antichi, e di questi imitatori che vivono grazie all'abilità e all'eccezionale bravura nel copiare fedelmente i capolavori dell'eterna bellezza ne appaiono a migliaia in ogni secolo per ogni genere d'arte. Ma l'attività di originale creazione artistica deve continuare e potrà dirsi originale soltanto quando si aprirà una nuova strada inconsueta e sconosciuta anche se questa dovesse risultare impervia... È indispensabile scegliere fra due possibilità: o sederci vicino alla bellezza eterna e non far altro che riprodurla, o viceversa metterci alla ricerca di valori nuovi che potranno non riuscire graditi ai nostri gusti tradizionali...

A mio parere, però, in questo caso non c'è bisogno di scegliere... è sufficiente accettare le due cose insieme: vivere cioè con l'eterna bellezza tradizionale godendo di essa e levarci, malgrado ciò, talvolta ad esplorarne

---

<sup>187</sup> *Ibi*, p. XV; *M.K.*, vol. III, p. 490, I.

una nuova assuefacendoci così a sopportare le difficoltà imposte dalla sua bizzarria e traendo profitto dall'una cosa e dall'altra...<sup>188</sup>

La scelta non è infatti tra la tradizione e il tradimento di essa, ma fra una tradizione morta e una tradizione viva. In questo senso la cultura popolare araba ha sempre cercato di vivificare dal basso la letteratura e le arti. La cultura popolare si trovava a fornire linfa nuova alla letteratura più alta, pur non essendole riconosciuto questo merito<sup>189</sup>.

Eppure il patrimonio della cultura popolare è ben degno di essere riabilitato. Questo cercherà di fare T.Ḥ. con la pièce *Yā ṭāli' aš-šāğara*, riconoscendo un inequivocabile valore intellettuale alla cultura popolare araba:

Ma non è un controsenso l'accostamento di popolare e di intellettuale?... Forse così potrà sembrare a prima vista; se non che io personalmente ritengo possibile tale accostamento e anzi mi piace sempre vedere ed estrarre – come mi è accaduto di fare per *Shahrazād* – dalla nostra arte popolare un sostrato di pensiero perfino quando l'arte popolare non intende dire niente, anzi soprattutto quando non intende dire niente e questo non vuole essere un gioco di parole.<sup>190</sup>

L'arte araba, inoltre, sembra essere molto vicina alle istanze profonde del teatro dell'assurdo<sup>191</sup>. L'illogicità è un tratto caratteristico delle forme tipiche dell'arte popolare araba. Dunque, una piena corrispondenza tra la sorgente ispiratrice dell'arte popolare e il teatro dell'assurdo è già data nella loro stessa natura.

### 6.3.2.1. Letteratura ufficiale e popolare: la nostra letteratura

Con il suo *Yā ṭāli' aš-šāğara* T.Ḥ. compone questo dissidio interno alla cultura araba, anche dal punto di vista letterario. Come si è visto in precedenza a proposi-

---

<sup>188</sup> *Ibi*, pp. XXVI-XXVII; *M.K.*, vol. III, pp. 499, I.

<sup>189</sup> «La nostra letteratura classica si è preoccupata della parola più del necessario e non ha voluto rinunciare a quella perfezione formale che stimava l'eloquenza per esprimere piuttosto l'autentico e vivo sentire del popolo, per attingere alla ricchezza della sua immaginazione. Qui è accaduta una cosa straordinaria. Lo spirito del popolo è invincibile! Questo popolo, col progredire della civiltà islamica, anelava ad una nuova letteratura, non più di impronta beduina ma stavolta bensì alla sua concreta esperienza di vita in un mondo in continua evoluzione... una letteratura che si radicasse in un'arte simile e parallela alle fiorenti arti coeve cui guardava con entusiasmo... [...] Nacque così la letteratura popolare, la cui apparizione non fu altro in certi casi che un segno della sterilità della letteratura convenzionale e un modo di reagire al purismo retrivo... E tuttavia la letteratura popolare non è stata riconosciuta fino ad oggi quale autentica arte... [...] Dopo tanti secoli si erge ancora una barriera – vera muraglia cinese – fra la prosa araba con la sua rima e i suoi artifici, e la fantasia del popolo e dei suoi bisogni, le nostre lettere occuperebbero oggi nel mondo il posto di maggiore rilievo», *Il fiore della vita*, cit., Lettera XXXVI, pp. 95-98; *Zahrat al-'umr*, *M.K.*, vol. II, p. 76, I-77, I.

<sup>190</sup> *O tu che sali l'albero*, cit., p. XXIII; *Yā ṭāli' aš-šāğara*, *M.K.*, vol. III, p. 497, II.

<sup>191</sup> Per un approfondimento di questo aspetto si veda: Ch. el-Khoury, *Le théâtre arabe de l'absurde*, Nizet, Paris, 1978.

to della prefazione de *al-Malik Ūdīb*, la pièce *Ahl al-kaḥf* segna l'ingresso del teatro all'interno della letteratura araba, cioè la letteratura teatrale viene annoverata infine tra i generi della letteratura «ufficiale». In *Yā ṭāli' aš-šāğara* T.Ḥ. dichiara un'altra tappa da lui conseguita e il passo ulteriore che questa pièce permette di compiere.

Con la pièce *Šahrazād* la letteratura popolare araba viene riabilitata, viene assunta quale letteratura «ufficiale», cioè viene abbattuto il «diaframma» che separava la letteratura ufficiale da quella popolare, cosicché entrambe possono confluire «in un'unica letteratura, in un unico territorio, in un unico dominio: quello della “nostra letteratura”»<sup>192</sup>. È significativa, in questo senso, la critica che T.Ḥ. muove a sé stesso a proposito della definizione di «letteratura ufficiale»: egli ne lamenta l'indeguatezza, dal momento che la letteratura popolare è certamente anch'essa ufficiale, seria e intellettuale. È una prova ulteriore di come egli percepisca ormai la letteratura classica e quella popolare come due parti di un'unica letteratura.

Con *Yā ṭāli' aš-šāğara* T.Ḥ. sente di aver compiuto un passo ulteriore. La letteratura popolare si fonde completamente con quella «ufficiale». Infatti, mentre in *Šahrazād* la letteratura popolare viene “presa in prestito”, costituisce per lo più un argomento del discorso, in *Yā ṭāli' aš-šāğara* non si assume semplicemente qualcosa di tipico dell'arte o della letteratura popolare, ma si riconducono la letteratura popolare e quella ufficiale ad un'unica fonte comune e lì vengono fuse insieme. La filastrocca popolare non è il soggetto della pièce, la pièce non si limita ad assumerla, ma attraverso di essa risale a quella fonte ispiratrice, da cui quel testo letterario, che è la pièce, può trarre origine. Così e la pièce e la filastrocca, e la letteratura ufficiale e quella popolare possono essere veramente unite non semplicemente nel loro accostamento, ma ancor più profondamente nella loro comune origine ispiratrice, la cultura che è costituita in endiadi: popolare e ufficiale.

### 6.3.3. Teatro dell'assurdo e teatro arabo

T.Ḥ. si riferisce esplicitamente a Beckett, Adamov, Ionesco, di cui ammette di aver letto le opere e seguito la produzione, e il cui interesse è stato rinnovato proprio durante il soggiorno parigino del '59-'60<sup>193</sup>. Egli dà prova inoltre di conoscere

<sup>192</sup> *O tu che sali l'albero*, cit., p. XXIX; *Yā ṭāli' aš-šāğara*, M.K., vol. III, p. 499, II.

<sup>193</sup> «Infine apparvero dopo la seconda guerra mondiale – e più specificamente negli anni cinquanta di questo secolo – i segni precursori di una nuova scuola [496, II] teatrale che, in un primo momento,

l'evoluzione delle varie scuole che si contrapponevano al teatro dell'assurdo, di conoscerne i precursori<sup>194</sup>.

Tuttavia T.Ḥ. segue un percorso autonomo, egli infatti si lascia ispirare dall'apertura ideale che questo tipo di teatro propone più che dai modelli prodotti da questi grandi autori. Ne è una prova il fatto che dovendo descrivere le caratteristiche della pièce egli faccia appello più agli aspetti generali dell'arte moderna che non alle opere del teatro dell'assurdo.

Sembra che il teatro dell'assurdo corrisponda soprattutto all'esigenza di ricongiungere il teatro alla sorgente artistica dell'irrazionale e dell'illogico. I termini infatti con cui descrive questi movimenti artistici è *lā-ma'qūl*, ossia «irrazionale» (ma anche «assurdo»); e *lā-mantiqī*, «illogico».

Egli vede il teatro dell'assurdo piuttosto come «emacipazione dal realismo»<sup>195</sup>. Non a caso evidenzia la distanza della sua *pièce* dal «“realismo intellettualistico” di Ibsen, Pirandello e Shaw»<sup>196</sup> – che invece era stato fonte d'ispirazione per molte sue opere precedenti<sup>197</sup>.

Ora, come si è già notato, questo distacco dal realismo rientra tra le possibilità del teatro arabo, poiché irrazionalità e illogicità in un certo senso sono già inscritte nell'arte, nella letteratura e nella cultura popolare araba. T.Ḥ. riconosce che l'abbandono del «realismo» è un traguardo che le arti in genere nel corso della loro evoluzione devono raggiungere e costituisce una dimensione artistica che sempre deve sussistere nell'intimo delle produzioni artistiche, e dunque anche nel teatro.

Il frutto di tutto questo processo è una commedia il cui genere T.Ḥ. definisce come dell'«irrazionalismo popolare intellettualistico»<sup>198</sup>, proprio ad evidenziare

---

apparve scissa in due parti: Brecht da un lato e Ionesco, Beckett, Vauthier e Adamov dall'altro. Ben presto però questo movimento si rivelò coerente e duraturo tanto da resistere validamente agli attacchi degli oppositori, rappresentati dalla maggior parte dei critici e degli spettatori, al punto che non fu più possibile ignorarlo; cosa questa che io in effetti cercai di fare sebbene leggessi e seguissi la produzione di tale indirizzo teatrale, cui durante il mio soggiorno parigino dell'anno 1959-60 non pensai per altro di accostarmi», *Ibi*, p. XIX; *M.K.*, vol. III, p. 496, I-II.

<sup>194</sup> «Alcuni tentativi eccentrici fatti da Alfred Jarry con la commedia *Ubu roi*, da Jean Cocteau con *Orphée* e *Les mariés de la tour Eiffel*, da Marcel Achard con *Voulezvous jouer avec moi?* e quindi dall'americano Sutton Vane con la commedia *Outward bound*... tentativi questi caratterizzati da bizzarria e astrusità; ma i loro autori, per lo più, non tardarono ad abbandonarli a favore di un teatro di più ampio respiro», *ibi*, p. XVIII; *M.K.*, vol. III, p. 496, I.

<sup>195</sup> *Ibi*, p. XII; *M.K.*, vol. III, p. 497, II.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> *Ibidem*.

l'accostamento di tutti gli elementi in gioco.

Senza dubbio però resta l'assoluta novità dell'operazione di T.Ḥ. È necessario notare come nell'arco di pochi anni egli sia riuscito a traghettare il teatro arabo da una produzione quasi amatoriale alle linee più avanzate del teatro mondiale.

#### 6.3.3.1. Il «teatro per il teatro»

La prossimità al teatro dell'assurdo produce in T.Ḥ. anche un allontanamento dall'uso strumentale del teatro. Nell'irrealismo e nell'irrazionalismo egli coglie la decostruzione della rigidità logica a favore di una più feconda illogicità, la quale permette un altro tipo di esperienza teatrale, non finalizzata alla comunicazione di contenuti o alla rappresentazione di qualcosa. L'esperienza teatrale è già completa in sé, è fine a sé stessa e non ha bisogno di essere giustificata da altro:

Al contrario, la sensibilità in base alla quale ho composto questa commedia è puramente teatrale [...]. Dunque la sensibilità artistica fondamentale che ha guidato i criteri della composizione di questa commedia è data dal «teatro per il teatro» (*masrah nafsi-hi*).<sup>199</sup>

È una nota importante, poiché T.Ḥ. esprime qui per la prima volta chiaramente di avere preso consapevolezza dell'assoluta autonomia dell'esperienza teatrale.

Guardando poi alla pièce nella sua struttura, appare subito una ricerca della *performance* maggiore rispetto alle pièce precedenti. T.Ḥ. si apre decisamente ad una sperimentazione teatrale globale, che va dal testo sino al lavoro dell'attore.

Se già in precedenza T.Ḥ. aveva preso consapevolezza del rapporto inscindibile tra testo e messa in scena e tuttavia il testo manteneva un ruolo egemone, con *Yā ṭālī' aš-šağara* ciò che assume l'importanza maggiore è il processo creativo: testo e *performance* non discendono l'una dall'altro, ma entrambi discendono dall'unica fonte, partecipano della stessa radice ispiratrice, e concorrono alla produzione dello stesso effetto: l'opera d'arte teatrale.

#### 6.3.3.2. «Nel laboratorio»

L'esito a cui arriva alla fine della sua ricerca è sorprendente. Il finale della prefazione non conclude, ma resta aperto:

Così tutto oggi è entrato nel laboratorio... E quando uno entra in un laboratorio per un lavoro di ricerca e di scoperta, nessuno sa quando ne

---

<sup>199</sup> *Ibi*, p. XXX; *M.K.*, vol. III, p. 500, I.

uscirà, e i più credono che non ne uscirà mai... perché non c'è fine alla ricerca e alla scoperta...<sup>200</sup>

Probabilmente il prodotto più importante di *Yā ṭāli' aš-šağara* è proprio l'inaugurazione di una nuova fase dell'opera di T.Ḥ., una fase di ricerca, di sperimentazione, da cui nasceranno pièces come *aṭ-Ṭa'ām li-kull fam*<sup>201</sup>, e che darà poi i suoi frutti più maturi ne *Qālabu-nā*.

Ma cosa ha favorito questo cambiamento nel pensiero di T.Ḥ.? È molto probabile che i fermenti culturali e teatrali respirati e sperimentati nel suo soggiorno parigino del '59-'60 abbiano giocato un ruolo determinante. Oltre a questo, la certezza – che ormai egli possedeva – di essere uno scrittore e autore teatrale riconosciuto ufficialmente in Egitto, gli permetteva di poter lanciare provocazioni e sperimentare strade nuove, senza correre il rischio di essere eccessivamente criticato.

Resta in ogni caso l'evidenza dello stato di avanzamento in cui si trovava T.Ḥ. rispetto alle posizioni del teatro europeo; egli era in linea con i progressi che in Europa altri autori avevano compiuto, almeno dal punto di vista teorico.

Questo riferimento finale al laboratorio, infatti, sembra essere precisamente in linea con l'avanguardia teatrale europea, che si accingeva, per esempio, ad assistere all'inaugurazione del Teatr Laboratorium di Grotowski. Ma non bisogna dimenticare ciò che il Living Theatre stava già mettendo in atto in America e che di lì a poco sarebbe penetrato nell'agone teatrale europeo. Il Living Theatre che nasceva proprio dal “laboratorio” Beck e Malina, ma che aveva le sue radici in Kaprow e in Cage, cioè nello *happening*. Come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, proprio il Living Theatre sembra aver giocato un ruolo importante nell'evoluzione del teatro di T.Ḥ.

Tuttavia, anche la sola semplice constatazione di come appaia qui, in un testo del 1962, il termine “laboratorio” può bastare a comprendere quale fosse il grado di sensibilità e attenzione di T.Ḥ. verso lo scenario teatrale internazionale.

---

<sup>200</sup> *Ibi*, p. XXXI; *M.K.*, vol. III, p. 500, II.

<sup>201</sup> T. al-Ḥakīm, *aṭ-Ṭa'ām li-kull fam*, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1963; in *M.K.*, vol. III, pp. 551-588.

## SECONDA PARTE

### QĀLABU-NĀ L-MASRAḤĪ

#### 7. FUNZIONE PROTRETTICA DE QĀLABU-NĀ L-MASRAḤĪ

Ciò che sta alla fine della prefazione de *Qālabu-nā* lo premetto qui alla disamina delle questioni. Questo perché proprio la conclusione della prefazione contiene una chiave di lettura essenziale per la comprensione di tutto il volume. Riporto, pertanto, il breve brano in questione:

Inoltre, desidero avvertire con chiarezza che il senso dell'invito (*munā-dāh*) a questo canone non è di ripulsa del già noto canone mondiale, con i suoi nuovi orientamenti e progressi. Al contrario, io invito (*unādī*), ad un tempo, anche al mantenimento del percorso dentro il quale abbiamo camminato finora in seno all'arte teatrale mondiale contemporanea, affinché non ci separiamo dal consesso culturale universale e da tutti i suoi avanzamenti e progressi.<sup>202</sup>

In particolare, occorre prestare attenzione al termine «invito» (*munādāh*). T.Ḥ. riassume con questo termine il senso complessivo della sua opera: è un *invito* alla creazione di un canone teatrale arabo.

Il fine de *Qālabu-nā* non è definire rigidamente il canone teatrale arabo. *Qālabu-nā* ha un fine eminentemente “protrettico”, invita, esorta «coloro che si occupano, si interessano di teatro o che amano il teatro»<sup>203</sup> a dare vita finalmente ad un teatro che si possa dire veramente arabo.

È importante prestare attenzione a questo aspetto intrinseco a *Qālabu-nā*, onde evitare il rischio di leggersi la proposta di un modello teatrale preconstituito. Se così fosse il valore de *Qālabu-nā* sarebbe inesorabilmente scemato alla prova del tempo e delle ricezioni dell'opera. Non ebbero infatti molto successo le soluzioni proposte da T.Ḥ.<sup>204</sup>: l'assetto performativo e attoriale della sua proposta non fu re-

<sup>202</sup> *Qālabu-nā*, M.K., vol. III, 890 II.

<sup>203</sup> *Ibī*, M.K., vol. III, 885 I.

<sup>204</sup> Un autore che sembra riprendere la proposta di T.Ḥ. è Yūsuf Idrīs: «Junto a la utilización de recursos y técnicas teatrales – en *al-Farāfīr*, por ejemplo – muy próximas a las de al-Ḥakīm, sus puntos de vista sobre y la puesta en escena son, sin duda, afines», *Qalabu-nā l-masraḥī, ensayo sobre el teatro árabe de Tawfīq al-Ḥakīm y su relación con las Dialogadas de Nayīb Maḥfūz*, in AA.VV., *Actas de las I Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea*, Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales – Universidad Autónoma De Madrid, Madrid 1991, p. 186.

cepito tale e quale dalle compagnie e dagli autori coevi e successivi a T.Ḥ. Il valore di *Qālabu-nā* sta soprattutto nell'invito che lo costituisce, il quale allude alla possibilità che un canone teatrale arabo possa sorgere, e nell'esortazione affinché gli autori, gli attori, le compagnie e chiunque abbia a che fare col teatro prendano coscienza che può nascere un teatro autenticamente arabo, perché è finito il tempo in cui si debba soltanto acquisire o imitare il teatro europeo. Non bisogna però leggere in questa esortazione del nazionalismo. Ciò di cui si tratta qui ha a che fare con il progresso culturale di un popolo, non con l'affermazione pura e semplice di una identità.

*Qālabu-nā* quindi va inteso alla luce della sua funzione principale, esso è principalmente un testo protettivo.

## 8. IL TEATRO DE *QĀLABU-NĀ L-MASRAḤĪ*

### 8.1. LA QUESTIONE TEATRALE ARABA

L'*incipit* della prefazione è dedicato alla questione teatrale araba:

Nessuno tra coloro che si occupano, si interessano di teatro, o che amano il teatro, si è mai interrogato sulla questione dell'assenza di questa arte nella nostra cultura araba. Sono stati numerosi gli studi sui fattori che in Grecia, in India, e anche in Cina o in Giappone, ne permisero la comparsa. Nel nostro paese essa era sconosciuta prima del secolo scorso, a partire dal quale divennero, invece, numerose le attestazioni in merito al suo sviluppo presso di noi.<sup>205</sup>

Le ragioni storico-culturali dell'assenza del teatro nel mondo arabo erano già state chiarite ne *al-Malik Ūḍīb*, ma la questione teatrale araba resta ancora aperta, perché la si potrà ritenere risolta solo quando il teatro diventerà un vero e proprio «patrimonio» della cultura araba.

Si parla di “questione teatrale” perché le tendenze in seno all'*intelligenza* araba ed egiziana del periodo in cui T.Ḥ. scrive *Qālabu-nā* sono ancora contraddittorie. Qua e là emergono dal testo obiezioni alle varie conquiste del teatro arabo, delle resistenze al «congiungimento» dell'arte teatrale con le arti nobili della letteratura araba<sup>206</sup>.

<sup>205</sup> *Qālabu-nā*, M.K., vol. III, p. 887, I.

<sup>206</sup> «Ma, anche nell'ipotesi che ciò sia possibile, tale realizzazione a molti appare di scarsa utilità sotto diversi aspetti di carattere pratico», *ibi*, M.K., vol. III, p. 887, II; «E se anche tutti o parte di questi

Resistenze permangono inoltre nella cultura popolare come tale, nell'assuefazione ad un tipo di teatro leggero, fatto solo per divertire, e privo di valore artistico<sup>207</sup>.

La questione teatrale, di cui la creazione di un canone sarebbe una tappa decisiva per la risoluzione, deve perciò anche passare da un'analisi storica, al fine di inquadrare bene quale sia la situazione in cui si trova il teatro arabo e quali vantaggi la nascita di un canone teatrale arabo offrirebbe non solo al teatro arabo ma anche alla cultura araba in generale, sì da convincere anche gli incerti e confermare chi già opera per lo sviluppo del teatro arabo.

## 8.2. UNA BREVE STORIA DEL TEATRO ARABO

Come nelle altre grandi prefazioni che sono state analizzate nei capitoli precedenti, anche qui una parte cospicua delle argomentazioni è occupata dalla ricognizione storica, che serve ad inquadrare sia nelle cause remote sia in quelle prossime il contesto dentro il quale l'opera prende vita.

La prospettiva dentro cui muove la ricostruzione storica de *Qālabu-nā* è generale, riprende quanto T.H. in precedenza aveva detto in merito, ma in modo molto succinto, arrivando subito al cuore tematico del discorso: il canone.

La ricostruzione riassume la storia del teatro arabo con delle categorie che ne descrivono l'evoluzione. Sono le categorie di «trasmissione» (*naql*), «adattamento» (*iqtibās*), «traduzione» (*tarğama*), «produzione originale» (*ta'līf aṣīl*), «canone o forma» (*qālab aw šakl*):

Cominciò con la trasmissione (*an-naql*) e con l'adattamento (*al-iqtibās*) del teatro europeo. Il lavoro di trasmissione del canone europeo procedette dalla fase del *sāmīr* a quella della traduzione (*at-tarğama*) e dell'adattamento, infine giunse alla fase della composizione originale (*at-ta'līf al-aṣīl*).<sup>208</sup>

La prima fase della storia del teatro arabo fu segnata dall'acquisizione del teatro e dall'adattamento delle opere teatrali europee ai costumi arabi. In seguito si prese a tradurre in modo massivo la letteratura teatrale europea, e infine nacquero delle

---

nuovi orientamenti fossero diretti soltanto al mero cambiamento o al desiderio di novità, e non venisse riconosciuto loro alcun vantaggio pratico certamente questo nostro canone avrebbe il nobile obiettivo...», *Ibi*, *M.K.*, vol. III, p. 890, II.

<sup>207</sup> «Si dirà, infine, che questo nostro canone teatrale arabo non è in realtà teatro comunemente inteso», *Ibi*, *M.K.*, vol. III, p. 890, I.

<sup>208</sup> *Ibi*, *M.K.*, vol. III, p. 887, II.

opere originali. Tuttavia, anche la fase della produzione originale si muoveva dentro i canoni teatrali europei, pertanto l'ultimo passo che il teatro arabo deve compiere per raggiungere piena maturità è la creazione di un suo proprio canone.

Eppure, la possibilità di fare del teatro pur dentro i canoni teatrali europei diede la possibilità di iniziare a congiungere il teatro al patrimonio artistico performativo dei popoli arabi. T.Ḥ. ricorda in particolare alcune sue pièces, nelle quali tentò di congiungere il teatro con la danza tradizionale o con il canto<sup>209</sup>. Il bilancio che egli fa di questa fase del teatro arabo è comunque essenzialmente positivo.

Occorre sottolineare questo dato, perché non bisogna leggere nella proposta della nascita del nuovo canone arabo una sorta di spirito di rivalsa. Il nuovo canone è la prova della fusione tra il teatro e il mondo arabo; esso segna la maturità del teatro arabo, non la chiusura verso la cultura europea. Non solo. Egli indica inoltre proprio nella discendenza dal canone teatrale europeo l'unica strada possibile per la nascita del nuovo canone arabo. E nella creazione del canone arabo l'unico modo attraverso il quale il teatro arabo possa contribuire al progresso teatrale mondiale<sup>210</sup>.

Perché soltanto il canone teatrale mondiale vigente è la somma degli sforzi congiunti di tutti i popoli di tutti i secoli, cosicché per noi non costituisce affatto un inciampo usare questo canone, entrando nel novero di coloro che tra i popoli del mondo, fra occidente e oriente, lo usano; anzi proprio in questo sta il vantaggio e la giusta direzione affinché possiamo ritrovarci operatori attivi sul treno della civiltà del progresso.<sup>211</sup>

Restare ancorati ai canoni appresi dall'Europa, senza cercare di innovarli a partire dal proprio patrimonio culturale e popolare significherebbe tradire gli stessi canoni europei e il teatro in generale.

T.Ḥ. fornisce egli stesso le chiavi teoriche con le quali interpretare al sua ricostruzione storica:

Tutto ciò – a mio parere – era la traiettoria naturale che l'arte teatrale doveva seguire nel nostro paese. Anzi, è la traiettoria naturale di ogni arte umana. L'arte – dall'uomo delle caverne fino ad oggi – comincia sempre dalla trasmissione (*naql*) e finisce con l'originalità (*aṣāla*), inizia con l'imitazione (*muḥākāt*) e termina con l'innovazione (*ibtikār*).<sup>212</sup>

---

<sup>209</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 887, I.

<sup>210</sup> Questa dialettica tra canone arabo, canoni mondiali e canone teatrale mondiale è esplicitata ne *Qālabu-nā* dall'uso del plurale «canoni» (*qawālib*) quando si parla dei diversi canoni teatrali generato dalle culture e dalle nazioni e dal singolare «canone» *qālab* quando si parla del teatro in generale.

<sup>211</sup> *Qālabu-nā*, M.K., vol. III, p. 887, II.

<sup>212</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 887, I-II.

L'interpretazione che egli stesso propone è quella dello sviluppo naturale delle arti. La nascita di un canone teatrale arabo è conforme alla fenomenologia tipica dello sviluppo di tutte le arti. Più che qualcosa di lecito essa è un compito, dentro cui sta la prova della maturità del teatro arabo.

### 8.3. DEFINIZIONE DI CANONE TEATRALE ARABO

Ma cosa intende precisamente T.Ḥ. per «canone teatrale arabo»? La domanda non è oziosa. Il canone costituisce il termine chiave del testo, il cardine della trattazione e l'effetto che l'opera di T.Ḥ. vuole ottenere.

Scorrendo il testo troviamo le seguenti definizioni:

- Ma, c'è un desiderio, un'aspirazione che continua sollecitare molti: la forma (*aš-šakl*), il canone (*al-qālab*).<sup>213</sup>
- Perché soltanto il canone teatrale mondiale vigente è la somma degli sforzi congiunti di tutti i popoli di tutti i secoli, cosicché per noi non costituisce affatto un inciampo usare questo canone, entrando nel novero di coloro che tra i popoli del mondo, fra occidente e oriente, lo usano.<sup>214</sup>
- Ora, è necessario occuparsi di questa forma o canone generato da queste radici sopra menzionate.<sup>215</sup>
- Affinché un canone teatrale possa essere definito tale, è necessario che sia valido, poiché vi saranno riversate (*tašibbu*) tutte le opere teatrali di ogni genere e specie: mondiali e locali, antiche e moderne. Noi, infatti, definiamo quello europeo, o mondiale, “canone” e “forma” teatrale, perché esso è valido, e ciò è dimostrato dal fatto che vi si versano (*tašibbu*) dentro tutti i temi e tutte le idee, allo stesso modo e dall'occidente e dall'oriente.<sup>216</sup>
- Ciò che ho cercato di fare qui è stabilire che il nostro canone si basa fondamentalmente sul narratore (*al-ḥakāwātī*) e sul *muqallid* (*al-muqallidātī*), e talvolta, se occorre, sul panegirista (*al-maddāḥ*).<sup>217</sup>
- Quindi, è questo il nostro “canone” teatrale: sebbene la sua fonte sia “primitiva”, è legato alle più nuove teorizzazioni teatrali contemporanee.<sup>218</sup>
- Le possibilità di sviluppo di questo canone non hanno limite. A patto che non ci discostiamo dai fondamenti della sua filosofia (*falsafa*), che,

---

<sup>213</sup> *Ibi, M.K.*, vol. III, p. 887, II.

<sup>214</sup> *Ibidem.*

<sup>215</sup> *Ibi, M.K.*, vol. III, p. 888, I.

<sup>216</sup> *Ibidem.*

<sup>217</sup> *Ibi, M.K.*, vol. III, p. 888, II.

<sup>218</sup> *Ibi, M.K.*, vol. III, p. 889, I.

non essendo fondata sull'idea di imitazione (*taqlīd*) né sull'idea di rappresentazione (*tamīl*), è in sé diversa dalla filosofia del canone teatrale europeo.<sup>219</sup>

- Inoltre, uno dei vantaggi del nostro canone teatrale è anche che esso stesso è il migliore maestro per gli allievi di teatro negli istituti.<sup>220</sup>
- Si dirà, infine, che questo nostro canone teatrale arabo non è in realtà teatro comunemente inteso.<sup>221</sup>
- certamente questo nostro canone teatrale avrebbe almeno il nobile obiettivo pratico di semplificare lo strumento per portare, con il minimo sforzo, le più elevate opere artistiche e intellettuali dell'uomo a tutto popolo, nei quartieri e nei villaggi.<sup>222</sup>

Semplificando e schematizzando quanto riportato qui, il canone sarebbe:

- una tappa necessaria dello sviluppo artistico del teatro arabo, oltre che una meta ambita dagli uomini di teatro arabi;
- frutto dell'unione degli sforzi di artisti di popoli e tempi diversi;
- qualcosa che nasce dal sostrato culturale di un popolo;
- qualcosa che si basa su delle performatività popolari e “primitive”;
- qualcosa che si basa sulla “filosofia”, ossia sulla *Weltanschauung* propria di una cultura;
- lo strumento migliore per la formazione teatrale degli attori;
- non è teatro comunemente inteso;
- uno strumento per la diffusione della conoscenza letteraria fra il popolo.

Il ventaglio di accezioni aperto da queste definizioni allarga molto il campo semantico del termine *qālab* (canone), tuttavia non è affatto impossibile cogliere il nucleo centrale che accomuna tutte le definizioni. Certamente, T.Ḥ. quando parla del canone non si riferisce primariamente ad una categoria, non si situa immediatamente sul piano concettuale. Egli ha bensì davanti a sé un'esperienza. Non stabilisce le qualità del canone arabo *a tavolino*, egli lavora in un continuo rimando tra l'esperienza dei canoni mondiali e la cultura araba. La struttura portante dell'idea di canone è il vissuto teatrale.

Il teatro è *performance*, è opera d'arte “che si fa”, ma è anche il lavoro

---

<sup>219</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 889, II.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 890, I

<sup>222</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 889, II

dell'attore, un rapporto con lo spettatore, un messaggio che viene comunicato. Questo carattere *performativo* a sua volta definisce il carattere *formativo* del teatro riguardo al lavoro dell'attore che conduce l'atto artistico teatrale e riguardo allo spettatore che deve essere in grado di partecipare all'atto teatrale, lasciandosi condurre dall'attore.

Tuttavia, questa che è la fenomenologia "universale" dell'atto teatrale, si dà in molti modi, poiché non tutti gli atti performativi sono uguali, né gli attori sono tutti uguali, né il pubblico è tutto uguale. Ciò che li distingue reciprocamente è l'orizzonte culturale dentro cui quelle *performance*, quegli attori, quegli spettatori si trovano implicati e che tutti questi ad un tempo costituiscono. La condizione di possibilità della differenziazione dei vari canoni mondiali è dunque data da queste differenze concrete, storiche, geografiche ecc. Ogni canone dunque è uguale all'altro proprio nella sua individuale differenziazione.

I vari canoni teatrali, infatti, nella visione di T.Ḥ. comunicano tra loro, si contaminano, così l'attributo «arabo» non determina una esclusività assoluta dagli altri canoni, ma nella sua individualità è già da sempre costituito in correlazione con essi. Una correlazione *genetica*, poiché da altri canoni ha avuto origine, ma anche *biunivoca* negli scambi che esso intrattiene con gli altri canoni, in virtù della partecipazione alla comune natura "teatrale". Ogni canone non è che *tutto* il teatro in una data conformazione.

Questa natura teatrale che accomuna tutti i canoni viene indicata ne *Qālabinā* con il sintagma «canone mondiale». L'oscillazione dal singolare al plurale basta da sé a mostrare l'interdipendenza che struttura il rapporto tra i canoni e la loro comune natura teatrale:

il senso dell'invito (*munādāh*) a questo canone non è di ripulsa del già noto canone mondiale, con i suoi nuovi orientamenti e progressi. Al contrario, io invito (*unādī*), ad un tempo, anche al mantenimento del percorso dentro il quale abbiamo camminato finora in seno all'arte teatrale mondiale contemporanea, affinché non ci separiamo dal consesso culturale universale e da tutti i suoi avanzamenti e progressi.<sup>223</sup>

Merita attenzione, in ultimo, l'unica definizione negativa del canone arabo: «Si dirà, infine, che questo nostro canone teatrale arabo non è in realtà teatro comunemente inteso». È utile notare come il canone arabo proposto da T.Ḥ. non sia «tea-

---

<sup>223</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, 890 II.

tro comunemente inteso», esso infatti non vincola il teatro ad un'unica forma. Come si vedrà meglio in seguito, le caratteristiche del «canone arabo» non fissano uno stile, ma stabiliscono solo degli ambiti performativi dentro i quali il teatro arabo è nient'altro che sé stesso, pura arte teatrale «priva di fronzoli superflui»<sup>224</sup>. Come potrebbe altrimenti avere possibilità di sviluppo senza limite<sup>225</sup>?

#### 8.4. CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ DELLA NASCITA DEL CANONE TEATRALE ARABO

Perché nasca un canone teatrale all'interno di una cultura devono verificarsi delle condizioni di possibilità. La prima è che ci sia stato un contatto tra un popolo e un'esperienza teatrale di qualsiasi tipo. La seconda è che, in questo contatto, quella data conformazione culturale abbia la capacità di accogliere in sé il teatro, di riprodurlo, in breve, che il teatro vi possa attecchire<sup>226</sup>. La terza è che quella cultura sia forte abbastanza da poter assimilare completamente in sé il teatro ed innovarlo. Il risultato è la nascita di un nuovo canone teatrale fondato sulle caratteristiche culturali di un dato popolo.

Fin qui lo schema delle condizioni di possibilità, il quale corrisponde in qualche modo alle tappe storiche di trasmissione, imitazione e innovazione. Ma nello specifico, riguardo al canone teatrale arabo, quali è il suo grado di avanzamento?

Se le prime due condizioni appaiono assolute storicamente, l'ultima è da farsi. L'ultima condizione è quella in cui è richiesto un maggiore sforzo, poiché va definito con chiarezza quali siano le basi antropologico-culturali arabe su cui il teatro possa innestarsi e attecchire, dando così frutti nuovi.

##### 8.4.1. Primitività e teatro

T.H. così si domanda quali siano quelle espressioni artistiche prodotte all'interno della cultura arabo-islamica più prossime al teatro. Introduce qui l'elemento chiave della primitività, quale criterio per discernere le espressioni artistiche più originarie da quelle derivate. È importante il richiamo alla primitività e all'originarietà, poiché ancor più che un criterio storico, esso costituisce un criterio

---

<sup>224</sup> «Questa è un'arte pura, che si fonda sul semplice talento naturale e che non necessita di aiuti da parte di altre arti. Essa è talento privo di fronzoli superflui», *ibi*, *M.K.*, vol. III, p. 888, II.

<sup>225</sup> «Le possibilità di sviluppo di questo canone non hanno limite», *ibi*, *M.K.*, vol. III, p. 889, II.

<sup>226</sup> Cfr. Ch. el-Khoury, *op. cit.*, pp. 60-61.

antropologico<sup>227</sup>:

Parimenti, anche i membri delle nuove scuole artistiche mondiali – riguardo alle arti figurative, musicali, o anche poetiche o speculative – si sono resi conto del fatto che nell'arte occorre ritornare alle sorgenti "primitive", al fine di attingerne ispirazione; e si sono resi conto anche di come la fonte "primitiva" (*al-manba' al-bidā'ī*) sia già presente nei popoli dei vari continenti, o anche nel talento innato dei bambini (*habbāt atfāl*). La "primitività" (*al-bidā'iyya*), infatti, oggi non denota più ignoranza o minorità, tanto che quotidianamente i sensi di superiorità suscitano perplessità. L'arte primitiva (*al-fann al-bidā'ī*) è quasi un'arte spirituale (*fann samāwī*), essa sgorga, cioè, direttamente da una sorgente di origine misteriosa, mirabile per dirompente vitalità e potenza espressiva e creativa.<sup>228</sup>

La «fonte primitiva» dell'arte si trova nei popoli e «nel te talento innato dei bambini», il teatro arabo va collegato a questa fonte.

La ricerca che T.Ḥ. compie non è dunque finalizzata a mettere insieme qualche elemento teatrale autoctono per comporre un teatro arabo, egli al contrario ricerca tra le qualità artistiche connaturali alla cultura araba quelle più prossime al teatro e su quelle soltanto vuole fondare il suo nuovo canone. Il progetto di T.Ḥ. dunque è ricerca teatrale ancor prima che il canone teatrale arabo veda la luce, perché egli ha già piena coscienza di quale sia la vera esperienza teatrale, di quale sia la vera natura del teatro, e cerca di trovare nel patrimonio culturale arabo quelle espressioni e quei tipi di *performance* che le siano affini.

La ricerca della primitività riguarda l'esperienza teatrale stessa. Così il teatro viene ricondotto alla sua natura prima: il «contatto diretto (*al-ittiṣāl al-mubāšara*) tra gli astanti e gli attori»<sup>229</sup> e «il legame vivo tra l'arte e l'uomo»<sup>230</sup>.

---

<sup>227</sup> Non è nuova la ricerca delle fonti "primitive" dell'arte e del teatro. Già infatti nella prefazione di *Yā ṭāli' aš-šāğara* scriveva: «La nostra arte popolare ha conosciuto – prima di tutte queste scuole – tutti questi segreti senza che noi prestassimo attenzione a ciò che essa si proponeva, *O tu che salì l'albero*, cit., pp. XXV; *Yā ṭāli' aš-šāğara*, *M.K.*, vol. III, p. 498, I.

Per quanto tempo abbiamo accusato i pupi di zucchero che si fanno in occasione del *mawlid*<sup>227</sup> e le strane e svariate loro creature – uccelli, animali, fiori, disegni, fogli colorati, dorati e argentati, pezzetti di vetro e di stagnola – di essere dei lavori primitivi, rozzi ed ingenui! Qualcuno di noi ha finanche reclamato per essi l'evoluzione verso quel tipo di bellezza perfetta, usuale e trita che è la bellezza della cartolina postale, senza che noi ci rendessimo conto che essi con la loro foggia popolarmente ingenua anticipavano quasi di secoli le teorie delle più avanzate scuole artistiche europee...», *ibī*, cit., p. XXIV-XXV; *M.K.*, vol. III, p. 498, I.

<sup>228</sup> *Qālabu-nā*, *M.K.*, vol. III, p. 888, II.

<sup>229</sup> *Ibī*, *M.K.*, vol. III, p. 888, I.

<sup>230</sup> *Ibī*, *M.K.*, vol. III, p. 888, II. Questa definizione si avvicina molto a quanto T.Ḥ. scriveva in *Yā ṭāli' aš-šāğara*: «La nostra arte popolare – in quanto scaturisce dall'istinto che è in diretto rapporto con la natura e con la vita – dice molte cose senza aver l'aria di dirne alcuna e indubbiamente quello che noi riteniamo mancanza di chiarezza non è nient'altro che un suo spontaneo mezzo di espressione, che preso in esame si rivela zeppo di risorse valide per l'ispirazione e l'elaborazione artistica», *O tu che*

Quando parla di primitività poi l'orizzonte è rivolto a tutte le forme artistiche, pittura, musica, letteratura ecc<sup>231</sup>. Per questo si può parlare in questo caso di approfondimento antropologico dell'arte *tout court* e del teatro in particolare.

Egli inoltre sa bene che non c'è popolo al mondo in cui non siano state sviluppate forme d'arte performativa. Esse magari in molti casi non sono diventate teatro in senso stretto, ma restano comunque forme para-teatrali o proto-teatrali. Nel caso della cultura arabo-islamica T.Ĥ. individua tre forme artistiche performative originarie affini al teatro: la *ḥikāya al-ḥakāwātī* («narrazione orale»), il *taqlīd al-muqallidātī* («interpretazione mimetica») e il *maddḥ* («declamazione poetica»).

Si esclude la possibilità che l'idea di «rappresentazione» possa rientrare nel quadro della primitività teatrale araba, occorre – nelle parole stesse di T.Ĥ. – abbandonare l'idea della «rappresentazione in quanto tale»<sup>232</sup> (*at-tamtīl 'alay-hi*), perché essa è una costruzione puramente artificiale che cerca di colmare il suo vuoto interiore con la spettacolarità di scenografie, di macchine sceniche ecc.

Ciò che resta è il nudo lavoro dell'attore, lasciato alla libertà della sua espressività corporea e vocale. Anche l'attore si fa primitivo, il che per il mondo arabo significa che torna ad essere *ḥākī*, *muqallid* e *maddāḥ*.

#### 8.4.2. Contaminazione e sviluppo artistico

La creazione di un nuovo canone, cioè inventare qualcosa di nuovo nell'ambito teatrale, richiede un grado specifico di contaminazione, perché se da un lato occorre essere provvisiti di un patrimonio culturale stabile, dall'altro è necessario porsi in relazione con l'altro da sé.

La contaminazione, l'incontro tra le culture è posto alla nascita del teatro arabo, ma costituisce anche una sua costante. Il teatro è chiamato a confrontarsi costantemente col patrimonio teatrale europeo e mondiale, a «versare» dentro di sé le idee, le opere della tradizione europea e a lasciar versare dentro di sé anche dagli autori non arabi le loro idee e i loro progetti:

Affinché un canone teatrale possa essere definito tale, è necessario che sia valido, poiché vi saranno riversate (*taṣībbu*) tutte le opere teatrali di ogni genere e specie: mondiali e locali, antiche e moderne. Noi, infatti, defi-

---

*sali l'albero*, cit., p. XXIV-XXV; *Yā ṭālī' aš-šağara*, M.K., vol. III, p. 498, II.

<sup>231</sup> Cfr. § 6.3.1.

<sup>232</sup> *Qālabu-nā*, M.K., vol. III, p. 889, II.

niamo quello europeo, o mondiale, “canone” e “forma” teatrale, perché esso è valido, e ciò è dimostrato dal fatto che vi si versano (*taṣibbu*) dentro tutti i temi e tutte le idee, allo stesso modo e dall’Occidente e dall’Oriente. Come noi, infatti, riversiamo (*naṣabbu*), ormai da un secolo a questa parte, il nostro pensiero e i nostri temi nella forma o canone teatrale europeo, o mondiale, allo stesso modo la condizione fondamentale per poter definire il nostro come “canone [teatrale] arabo” è che gli europei e gli altri esponenti della letteratura mondiale possano a loro volta versare (*yaṣabbū*) nel nostro canone arabo il loro pensiero e i loro temi.<sup>233</sup>

Il destino di un canone teatrale, ed in particolare per quello arabo, non è affatto quello di chiudersi nella propria autosufficienza, ma bensì quello di lasciarsi contaminare dall’esterno.

Come si è riscontrato in altri capitoli, la teoria interculturale di T.Ḥ. si contraddistingue per la netta consapevolezza della interdipendenza che da sempre esiste tra Oriente e Occidente<sup>234</sup>. Anche per quanto riguarda il canone teatrale egli non esce da questo paradigma interculturale, anzi sembra che il canone ne costituisca quasi una concretizzazione pratica e puntuale.

Questo aspetto chiarisce il vero senso di quelle «possibilità di sviluppo di questo canone» che «non hanno limite»<sup>235</sup>: lo sviluppo di questo canone non risiede nella separazione tra il teatro arabo e il teatro mondiale, ma nella non separazione «dal consesso culturale universale e da tutti i suoi avanzamenti e progressi»<sup>236</sup>.

## 8.5. QUALITÀ E SPECIFICITÀ DEL CANONE TEATRALE ARABO

Il nuovo canone teatrale tratto dal patrimonio culturale arabo ha delle sue caratteristiche peculiari. Questi aspetti non sono però dei *cliché*, essi costituiscono piuttosto dei criteri in base ai quali il teatro arabo può mantenere nel tempo e nella sua evoluzione la sua autenticità. Sono delle norme minimali per far sì che il teatro arabo non si snaturi. In altre parole, le caratteristiche di questo nuovo canone non sono ordinate alla costruzione di un sistema rigido, ma servono a prevenire possibili alterazioni dell’esperienza teatrale.

---

<sup>233</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 888, I.

<sup>234</sup> Per un approfondimento su questo tema si veda anche: el-Enany R., *Tawfīq al-Ḥakīm and the West: A New Assessment of the Relationship*, «British Journal of Middle Eastern Studies», 27 (2000), pp. 165-175.

<sup>235</sup> *Qālabu-nā*, M.K., vol. III, p. 889, II.

<sup>236</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 890, II.

### 8.5.1. Caratteri “fisici” del nuovo canone

Le caratteristiche “fisiche” del nuovo canone arabo, così come sono descritte nel testo, sono:

- Ciò che ho cercato di fare qui è stabilire che il nostro canone si basa fondamentalmente sul narratore (*al-ḥakāwātī*) e sul *muqallid* (*al-muqallidātī*), e talvolta, se occorre, sul panegirista (*al-maddāḥ*). Da parte mia, ho aggiunto la *muqallidātiyya*, cioè la presenza di un’attrice (*muqallida* [f. di *muqallid*]) per le parti femminili.<sup>237</sup>
- Ma, naturalmente, questo nostro canone non avrà mai né palcoscenico, né scenografia, né luci di scena, né trucco, né costumi.<sup>238</sup>
- Il narratore, il *muqallid*, il panegirista non si separeranno nemmeno un momento dalla gente, poiché essi staranno tra la gente, verranno dalla gente e andranno verso la gente, con gli stessi abiti comuni, in luoghi comuni e con i loro nomi propri.<sup>239</sup>

Semplificando, è possibile riassumere le caratteristiche del canone nel modo seguente:

- tre figure attoriali: il *muqallid*, il narratore e il panegirista;
- assenza di palcoscenico, scenografia, luci, costumi, trucco;
- contatto continuo con gli spettatori;
- i luoghi delle performance sono luoghi comuni.

Si tratta effettivamente di caratteri molto affini al “teatro di strada”. Un teatro in cui il luogo dell’esibizione non è necessariamente il teatro, ma tutti quei luoghi dove la gente vive, qualsiasi luogo (purché antropico). Questo aspetto è legato agli altri aspetti “fisici” di questo tipo di teatro.

L’assenza di un palcoscenico vero e proprio, poi, oltre che atto a rompere la spettacolarità della *performace*, è finalizzato a favorire il contatto diretto tra attori e spettatori, e, insieme all’esclusione di luci e scenografie, facilita la “distribuzione” degli spettacoli.

La presenza dei «tre» (il *muqallid*, il narratore e il panegirista) è infine il carattere più specifico del nuovo canone. Veramente esso si fonda su queste tre figure attoriali, e tutto ruota attorno loro. Il principio regolatore del canone arabo è infatti il lavoro di questi «tre».

Se il canone non prevede la presenza di scenografie e di luci di scena, è per-

---

<sup>237</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 888, II.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> *Ibidem*.

ché il loro tipo di *performance* non li prevede; se non è richiesto l'uso di costumi e di trucchi è perché essi non ne hanno bisogno per realizzare il loro lavoro.

La semplicità richiesta dal canone arabo è affine alla semplificazione operata da alcuni autori teatrali europei:

E come il narratore, il *muqallid*, il panegirista e il poeta in passato eseguivano le loro *performance* (*a'māl*, pl. *'amal*) con i loro abiti comuni, in luoghi qualunque e provocavano effetti intensi, allo stesso modo questo nostro teatro dovrà essere caratterizzato da questa semplicità (*basāṭa*).<sup>240</sup>

Essi [alcuni uomini di teatro europei] hanno cominciato a semplificare (*yubassiṭna*) la scenografia, accontentandosi per la messa in scena di alcune tende, di palchetti di legno e di tratti scenografici essenziali, tenendosi lontani dagli ornamenti superflui.<sup>241</sup>

I termini sono piuttosto chiari, ciò che il teatro europeo compie è una semplificazione (T.Ḥ. unsa il verbo *bassaṭa*, «rendere semplice», «semplificare»), cioè riporta il teatro da forme complesse e artificiose a forme più semplici e originarie. Ciò che deve compiere il teatro arabo è invece solamente il mantenimento di una semplicità originaria.

La semplicità che viene qui proposta costituisce una liberazione del teatro dalla tecnologia e dalla tecnica, ma anche un'esaltazione del lavoro dell'attore nella sua efficace semplicità. Togliere luci, scenografia, trucco e quant'altro si possa accumulare sul palco comporta, con una scelta che può apparire banale più di quanto sia effettivamente impegnativa, l'esaltazione del gesto, della parola, della mimica dell'attore.

Anche questo corrisponde alla purezza dell'esperienza teatrale. Non bisogna infatti credere che la semplicità invocata da T.Ḥ. sia il prodotto logico di una scelta puramente formale. La semplicità del canone teatrale arabo corrisponde perfettamente all'essenza del teatro<sup>242</sup>.

### 8.5.2. Principî del canone arabo

T.Ḥ. esplicita chiaramente quali sono i fondamenti del suo canone:

---

<sup>240</sup> *Ibidem.*

<sup>241</sup> *Ibidem.*

<sup>242</sup> Questi aspetti della riflessione sul teatro segnano un'evidente divergenza dalla prima fase della riflessione teatrale di T.Ḥ. Nella prefazione della *pièce* di *Piḡmālyūn* dove invece auspicava l'utilizzo di molte arti all'interno della *performance* teatrale. Questa divergenza è spiegabile proprio a partire dall'inevitabile evoluzione della sua riflessione, tuttavia ad un tempo indica come essa sia sempre interessata della *performance*, lì attraverso l'uso delle varie arti, qui per restituire purezza dall'atto teatrale.

- Riporteremo il teatro alla fonte pura (*al-manba‘ aṣ-ṣāfī*) che corrisponde completamente alla sua essenza (*al-ḡawḥar*). Nell’era del cinema, con le sue scenografie, con i suoi costumi, con le sue luci, per il teatro non può esserci altra priorità se non ciò che gli è essenziale: il legame vivo tra l’arte e l’uomo.<sup>243</sup>
- Quindi, è questo il nostro “canone” teatrale: sebbene la sua fonte sia “primitiva”, è legato alle più nuove teorizzazioni teatrali contemporanee. Fra queste teorizzazioni vi è quella secondo la quale il pubblico d’oggi deve superare lo stadio iniziale e raggiungere quella maturità e quella consapevolezza, grazie alle quali si abbandona l’idea della «rappresentazione in quanto tale» (*at-tamṭīl ‘alay-hi*), cioè l’idea di “inganno teatrale” (*al-ihām al-masrahī*).<sup>244</sup>
- A patto che non ci discostiamo dai fondamenti della sua filosofia (*falsafa*), che, non essendo fondata sull’idea di imitazione (*taqlīd*) né sull’idea di rappresentazione (*tamṭīl*), in sé è diversa dalla filosofia del canone teatrale europeo.<sup>245</sup>

Il «legame vivo tra l’arte e l’uomo» e il rifiuto dell’idea di «rappresentazione in quanto tale» sono le due colonne portanti per il canone teatrale arabo.

«Legame vivo tra l’arte e l’uomo» significa eliminare le sovrastrutture accumulate sull’esperienza artistica sia dell’attore sia dello spettatore. Il lavoro dell’attore infatti ha un duplice effetto: da un lato inquadra rigidamente l’azione artistica dell’attore, dall’altro proprio questa rigidità dell’attore influenza il pubblico, che viene a sua volta privato della possibilità di partecipare alla genesi artistica. L’osservazione di T.Ḥ. muove dunque dalla critica alla professionalizzazione del lavoro dell’attore al rigetto della supremazia della tecnica attoriale a scapito della libertà del gesto artistico:

Poiché l’attore, quand’anche fosse dei più grandi e famosi, è prigioniero del suo metodo (*uslūb*) – sì da recitare sempre allo stesso modo, dipendendo dalle peculiarità vocali, recitative e di presenza scenica, che lo definiscono e lo fissano in una identità artistica rigida – tale rigidità si impone anche al pubblico.<sup>246</sup>

Il senso di questo interesse verso la liberazione del gesto artistico, verso «il collegamento diretto tra l’arte e l’uomo» sta nel desiderio di garantire un’immediatezza alla produzione artistica. L’arte richiede una preparazione ma il gesto creatore è qualcosa che non si può progettare a tavolino, esso avviene e basta, e

<sup>243</sup> *Qālabu-nā*, M.K., vol. III, p. 888, II.

<sup>244</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 889, I.

<sup>245</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 889, II.

<sup>246</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 889, I.

avviene solo nell'immediatezza dell'istante in cui fa la sua comparsa attraverso l'uomo. Questo è vero per tutte le arti, ma per il teatro lo è in un modo più sensibile. Il teatro, infatti, – a differenza di arti come la pittura o la scultura, dove la creazione artistica può avvenire nel chiuso di un laboratorio – ha bisogno della presenza un gruppo di persone. L'attore senza il pubblico non fa una *performance*, ma esegue semplicemente un *esercizio*.

Per questo, ed è il secondo principio, occorre abbandonare l'idea di «rappresentazione». Essa ormai indica soltanto qualcosa di pianificato: è uno spettacolo in cui la tecnica e la tecnologia del teatro sviliscono il potere magico dell'esperienza teatrale, credendo di poterlo recuperare con degli effetti speciali, che, sì, meravigliano e lasciano stupiti gli spettatori, ma non li annettono alla creazione artistica. Nella rappresentazione il pubblico è spettatore, assiste ad uno spettacolo, nel vero teatro invece il pubblico viene introdotto all'interno del gesto creativo. La rappresentazione è spettacolare, il vero teatro è “magico”<sup>247</sup>. Questo vuole esprimere T.Ḥ. quando parla dell'azione teatrale indicandola con il termine «*lu'ba*», «gioco»<sup>248</sup>.

### 8.5.3. La questione dell'attore

Si è già accennato al tema dell'attore, adesso cercheremo di capire come T.Ḥ. intenda il lavoro dell'attore e a cosa si riferisca quando parla di quegli “artisti” che sono alla base del nuovo canone: narratore, *muqallid* e panegirista, che sono *performers*, e in fondo i tipi di attore del nuovo canone.

Egli nega che il canone arabo possa annoverare attori come quelli comunemente presenti nei teatri europei, o come anche in quelli egiziani e arabi.

Iniziamo, dunque, con la *pars destruens*, seguendo T.Ḥ. nel processo di decostruzione dell'attore comunemente inteso:

Il *muqallid* è diverso dall'attore (*mumattil*). L'attore si camuffa (*yataqammuṣu*) nel personaggio, mentre il lavoro del *muqallid* è il rovescio del camuffamento (*taqammuṣ*).<sup>249</sup>

Un primo dato che acquisiamo è dunque semplice: l'attore si traveste e si trucca, si rende irriconoscibile nella sua identità propria. Questo non sembra dire granché ma se sommato a quanto aggiunge poco dopo si chiarisce meglio qual sia il suo scopo:

---

<sup>247</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>248</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p.889, II.

<sup>249</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 889, I.

Poiché l'attore, quand'anche fosse dei più grandi e famosi, è prigioniero del suo metodo (*uslūb*) – sì da recitare sempre allo stesso modo, dipendendo dalle peculiarità vocali, recitative e di presenza scenica, che lo definiscono e lo fissano in una identità artistica rigida – tale rigidità si impone anche al pubblico.<sup>250</sup>

L'attore ha acquisito un metodo, una tecnica e la esegue. Cerca di superare la fissità delle sue interpretazioni utilizzando dei travestimenti, ma di fatto non genera interpretazioni nuove. Cambiano i dialoghi, mutano le scene e i costumi, ma la sua recitazione è sempre uguale. In breve, l'attore comunemente inteso è semplicemente un "professionista" che esegue un lavoro, ma non è un artista.

L'artista invece – e qui inizia la *pars costruens* – non ha bisogno di ausili, egli crea da sé, gli basta il corpo e la voce. Il *muqallid* di cui parla T.Ḥ. è questo, un'artista che interpreta il personaggio attraverso il solo corpo e la sola voce.

Il *muqallid* non ha bisogno di ingannare il pubblico facendo credere di essere altro da sé con costumi o con il trucco, egli mostra il personaggio, che è altro da sé, nella verità di sé stesso. In altre parole, il *muqallid*, l'attore vero, è un "simbolo", ha una sua identità specifica eppure è in grado di manifestare un altro da sé.

Proprio nell'essenza simbolica dell'attore si può trovare il senso vero del termine *muqallid*. Una domanda da porsi infatti è perché T.Ḥ. non abbia scelto l'altro termine più forte che indica l'attore, *mumattīl* (participio attivo *mattala*, «impersonare», «mettere in scena»). Vi sono diverse ragioni.

Certamente una prima ragione pregnante sta nella comune radice di *mumattīl* e *tamṭīl* («rappresentazione», *maṣdar*, "nome verbale" di *mattala*, «rappresentare»), termine, come abbiamo già visto, stigmatizzato da T.Ḥ. *Mattala* inoltre esprime il senso della raffigurazione, della riproduzione, ha a che fare con la somiglianza esteriore. Connesso all'attività dell'attore è infatti il verbo *taqammaṣa*, che significa «camuffarsi» o «travestirsi»<sup>251</sup>, ma T.Ḥ. ribadisce più volte che il lavoro del *muqallid* è il rovescio del camuffamento<sup>252</sup>.

*Muqallid* invece deriva dal verbo *qallada*, che significa «imitare», indicando con ciò una somiglianza, senza la pretesa di stabilire un'identità perfetta con ciò che si imita. Ciò che T.Ḥ. propone non è una raffigurazione esteriore (copia, *miṭāl*) dei

---

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> Un altro significato di questo verbo infatti è trasmigrare in un corpo.

<sup>252</sup> «L'attore si camuffa (*yataqammuṣu*) nel personaggio, mentre il lavoro del *muqallid* è il rovescio del camuffamento (*taqammuṣ*)», *Qālābu-nā*, M.K., vol. III, p. 889, I.

personaggi presenti nelle opere teatrali, ma la verità intima (contrapposta all'inganno) del personaggio a cui si vuole dar vita. *Taqīd*, a differenza di *tamīl*, infatti è «imitazione»<sup>253</sup>.

Il termine *muqallid* permette, quindi, a T.H. di concentrare il senso della somiglianza profonda tra l'attore e il personaggio senza per questo concludere ad una loro confusione. Per questo motivo il canone prevede che tutti gli attori, già sulla scena all'inizio della performance, si presentino con il loro vero nome ed enuncino chiaramente quali personaggi impersoneranno: è un'esigenza di "chiarezza" iscritta nella cultura araba sin dall'antichità<sup>254</sup>.

*Muqallid*, inoltre, nel caso del lavoro dell'attore permette di mantenere il gioco simbolico che il teatro richiede:

Egli entra nei suoi personaggi e, ad un tempo, se ne tiene a distanza. Infatti, egli si trova, effettivamente, tra noi con la sua vera personalità, con i suoi vestiti abituali e con il suo vero nome. Egli tiene una misteriosa bacchetta magica e prende a dire: «Io sono *tal dei tali*, ma adesso vi mostrerò chi è Amleto. Prestate bene attenzione!»<sup>255</sup>

In questa duplicità simbolica sta il vero lavoro dell'attore, il cardine della sua attività creatrice e la magia del teatro. Anche gli astanti sono catturati dentro questo fenomeno di creazione artistica. Il vero centro del teatro per T.H. risiede proprio qui, in questa attività creatrice dell'attore e dello spettatore:

Egli è simile ad uno scultore, ad un pittore, o ad un disegnatore, che, eseguendo il suo lavoro, in nostra presenza dentro il suo laboratorio, ci permette di vedere come la pasta nelle sue mani prende forma, o come i colori vengono disposti armonicamente, o come le linee fanno apparire le forme. È un meraviglioso e delizioso lavoro. Si immagini, per esempio, un Leonardo da Vinci intento a ritrarre in nostra presenza l'enigmatico sorriso della Monnalisa! Noi seguiamo la sua mano: dinnanzi a noi essa si muove vivacemente per far apparire i lineamenti del volto e per rendere visibili i tratti interiori. [...] E noi, mentre lo osserviamo modellare e creare il personaggio, vediamo che anche noi nel nostro intimo partecipiamo di quella forza creatrice e siamo elevati sul piano di una visione purificata [della realtà].<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> Voce «qalada», in R. Traini, *Vocabolario Arabo-Italiano*, IPO, Roma 1993.

<sup>254</sup> «Nella cultura araba classica, il racconto mimetico, dove l'autore si cancella per cedere la parola a degli esseri fittizi, non è ammesso, o più esattamente non è ammesso senza riserva: si provava il bisogno di attirare l'attenzione sull'artificio che presiede alla sua nascita, come se il lettore, senza questo avvertimento, non potesse rendersi conto da sé di avere a che fare con una finzione», A. Kilito, *Op. cit.*, p. 6

<sup>255</sup> *Qālabu-nā*, M.K., vol. III, p. 889, I.

<sup>256</sup> *Ibidem*.

Però sono tre i *performers* del canone arabo, oltre al *muqallid* vi sono anche il narratore e il panegirista. Questi ultimi due compaiono spesso, ma T.Ḥ. non spende molte parole per descriverne bene le caratteristiche. Il narratore ha una funzione più che altro didascalica, introduce, spiega, ricostruisce lo spazio e il tempo della messa in scena. Il panegirista è chiamato in causa raramente, e costituisce più che altro una figura *a latere*.

La terna riassume, a mio parere, il ventaglio completo delle macro-aree di esercizio del lavoro dell'attore-*muqallid*. L'attore del canone arabo sarà un *muqallid*-narratore-panegirista. Senza dubbio però la figura del *muqallid* riassume e concentra in sé le altre due. Non è un caso infatti che ne *Qālabu-nā* la descrizione dell'attività del *muqallid* occupi la gran parte dello spazio dedicato al lavoro dell'attore.

Questi «tre» riassumono in sé tutto il teatro del canone arabo, in questo senso T.Ḥ. parla di «teatro concentrato» (*masraḥ murakkaz*)<sup>257</sup>.

Funge da corollario a queste note il rapporto che il lavoro dell'attore (e il teatro in genere) intrattiene con le altre arti. In particolare sono due i passaggi in cui si parla delle arti:

Questa è un'arte pura, che si fonda sul semplice talento naturale e che non necessita di aiuti da parte di altre arti.<sup>258</sup>

È un arte “concentrata” (*murakkaz*). In tre soli artisti si concentra tutta la potenza espressiva e creativa.<sup>259</sup>

Il teatro nella visione di T.Ḥ. non costituisce una “sintesi delle arti”, esso mantenuto nella sua purezza e semplicità è solo arte teatrale. Tuttavia, il lavoro artistico dell'attore, esso è capace di essere una sintesi delle arti. Al teatro in sé non serve la pittura, la scultura, ecc., tuttavia nella purezza della creazione artistica esso è arte “totale”. Infatti, l'attore è come uno scultore, o come un pittore che crea la sua opera d'arte.

È significativo, in questo senso, che una delle opere successive di T.Ḥ., *Hārūn ar-Rašīd wa-Hārūn ar-Rašīd*<sup>260</sup> (1969), sia dedicata all'improvvisazione. L'attenzione di T.Ḥ. si era decisamente spostata sul lavoro dell'attore, sulla cui libertà espressiva e creativa verte la possibilità di abbattere il muro che separa attore e

---

<sup>257</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 890, I.

<sup>258</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 888, II.

<sup>259</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 890, I.

<sup>260</sup> La *pièce* è contenuta nel libro A. al-Rā'ī, *Tawfīq al-Ḥakīm. Fannā nal-furya... wa-fannān al-fikr*, Dār al-Ḥilāl, Cairo 1969.

spettatore<sup>261</sup>.

\*\*\*

A margine di questa trattazione, aggiungiamo solo una nota su un aspetto interessante: la “questione dell’attrice”. T.Ḥ. per la creazione del canone teatrale arabo si appella alle arti performative primitive del popolo arabo, per le quali, la donna non era usuale si esibisse. Egli però pur nel recupero delle arti “primitive” arabe introduce la presenza di *performers* donne:

Da parte mia, ho aggiunto la *muqallidātiyya*, cioè la presenza di un’attrice (*muqallida* [f. di *muqallid*]) per le parti femminili.<sup>262</sup>

Questa scelta appare dettata, da un lato, dall’impossibilità di cancellare l’esistente, le donne infatti già da tempo recitavano nei teatri arabi e non se ne vedeva il motivo di escluderle. Dall’altro, se uno dei criteri su cui si basa il nuovo canone è la verità e l’esclusione dell’inganno (compresa l’esclusione del trucco ecc.), allora le parti femminili devono necessariamente essere messe in scena da attrici.

#### 8.5.4. La questione del personaggio

La questione del personaggio emerge ne *Qālabu-nā* solo di passaggio e a proposito del lavoro dell’attore, ma sottintende tutta una serie di riflessioni sul teatro che è bene mettere in luce. Il passaggio chiave de *Qālabu-nā*, a proposito della questione del personaggio è il seguente:

Quanto al *muqallid*, egli deve muoversi velocemente e simultaneamente tra un personaggio e l’altro e deve fare in modo che emergano i tratti distintivi di ogni personaggio, che appaia chiaramente diverso da un altro in ogni sua espressione, gesto, inflessione, inflessione vocale, aspetto interiore, sentimento e pensiero.

Qui ci si appella alla concretezza quasi storica del personaggio che l’attore mette in scena. Si parla di gesti, di voce, richiamando la questione del dialogo e della critica dell’ecfrasi, di cui si è già parlato in precedenza.

La critica dell’ecfrasi, si diceva, è critica del “dialogo prosastico”<sup>263</sup>. La sottolineatura della preminenza del dialogo e dell’azione sul concetto allontana il sospetto che il dialogo somigli a quello elaborato, per esempio, dalla prosa greca<sup>264</sup>. Ciò che

<sup>261</sup> Cfr. P. Starkey, *From the Ivory Tower*, cit., pp. 72-74; 216-217.

<sup>262</sup> *Qālabu-nā*, *M.K.*, vol. III, p. 888, II.

<sup>263</sup> Cfr. § 4.3 e § 6.2.5.

<sup>264</sup> «I Greci presero una strada diversa. Questi «inventori» idearono un tipo tutto particolare, meditato, obiettivato, di comunicazione-attraverso-la-letteratura, coscientemente distinta dai rapporti legati

T.H. vuole mostrare è che i personaggi teatrali sono *simboli* e non *ideal-tipi*. Essi non sono delle idee astratte personificate, ma sono dei soggetti che nella determinazione della loro storia partecipano di aspetti che sono “onni umani”.

Sembrano non cogliere nel segno, quindi, almeno riguardo alla produzione successiva a *al-Malik Ūdīb*<sup>265</sup>, alcuni studiosi che vedono nei personaggi di T.H. la rappresentazione di “idee generali”<sup>266</sup> o di “trasposizioni letterarie della nozione di soggetto sul versante pubblico o sociale”<sup>267</sup>.

T.H. insiste sulla vitalità dei personaggi tragici, i quali, parafrasando quanto dice Averincev, non sono delle “maschere” ma dei “volti”:

Il volto vive, la maschera è. Il volto ha una propria storia; la maschera è pura struttura mondata dalle scorie della storia, che mediante ciò ha raggiunto una piena autodeterminazione e una solida autoidentità oggettiva.<sup>268</sup>

In realtà il problema ermeneutico verte sulla dimensione simbolica che costituisce la questione del personaggio. Spesso si fraintende la portata autentica della simbolicità, scambiando la dinamica simbolica con quella concettuale. Si riduce cioè il simbolo ad una categoria puramente “segnica”, si riduce il simbolo a veicolo di un concetto. Ma la potenza del simbolo, e il personaggio è costitutivamente un simbolo, sta proprio nella irriducibilità della sua concretezza a concetto. Esso è foriero di possibili concettualizzazioni, ma queste ne sono soltanto un derivato e non lo esauriscono. Allo stesso modo il personaggio può essere ridotto ad un “carattere”<sup>269</sup> o ad un *idel-tipo*, ma la concretezza che lo costituisce supera questa riduzione. Per questo l'attore può mostrare i tratti concreti e “storici” di quel personaggio, solo così esso può vivere e non essere semplicemente rappresentato. Il personaggio non è una ma-

---

alla vita quotidiana. Con il principio del discorso si comportarono a modo loro, trasferendolo *all'interno* dell'opera letteraria e creando i generi drammatici e il dialogo prosastico: ora la letteratura non è più bagnata dal flusso ininterrotto del discorso tra Dio e gli uomini; no, il discorso è ricostruito artificialmente, è imitato, stilizzato con gli strumenti della letteratura. Il dialogo come genere letterario! Questa invenzione dei Greci ha forse mostrato nel modo più chiaro il carattere non dialogico della loro letteratura. Com'è noto, la crema dei dialoghi letteraria è rappresentata da quelli di Paltone», S.J. Averincev, *Op. cit.*, p. 19-20.

<sup>265</sup> Anche se almeno implicitamente vedo questa tensione al personaggio anche in opere precedenti, le opere simboliste sono già un esempio lampante di una tensione al personaggio concreto e onni umano.

<sup>266</sup> Cfr. M.A. Martínez Núñez, *El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm: un género literario y su legitimación*, cit., p. 219.

<sup>267</sup> «Sin embargo, en mi opinión, los personajes de al-Ḥakīm son exactamente eso: personajes de una escena, el trasunto literario de la noción de sujeto en su vertiente pública y social», M.A. Martínez Núñez, *El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm: un género literario y su legitimación*, cit., p. 219.

<sup>268</sup> S.J. Averincev, *Op. cit.*, p. 23.

<sup>269</sup> Cfr. *Ibidem*.

schera, e l'attore non è semplicemente uno strumento per la messa in scena, egli stesso è un soggetto simbolico, che dà vita al personaggio. Si capisce ancora meglio dunque il senso del termine usato da T.Ḥ. per indicare l'attore del canone arabo: *muqallid*. Egli "imita", segue "pedissequamente" il personaggio, ne segue i gesti, la voce, la mimica, egli non è il personaggio in sé, ma ne partecipa, ne è il "simbolo".

### 8.5.5. La questione dell'autore

Ne *Il fiore della vita* T.Ḥ. scriveva:

Ah la parola stile [*uslūb*], la parola forma [*formule*]! Fu allora che cominciai a capire... e mi resi conto finalmente, dopo una corsa lunga e spossante, che lo stile [*uslūb*] è solo un pretesto cui si appiglia chi non ha niente da dire.<sup>270</sup>

Non è un tema che scomparirà del tutto dagli interessi di T.Ḥ. e riaffiorerà anche ne *Qālabu-nā*, seppure implicitamente. Oltre che ne *Il fiore della vita* lo si è già incontrato sia ne *al-Malik Ūdīb*, dove l'opera letteraria si fondava su uno stile, ma la tragedia aveva in ultima analisi fondamento nello spirito religioso, che eccedeva lo stile e la personalità dello scrittore; sia in *Yā ṭālī' aš-šāğara* dove T.Ḥ. si soffermava sulla preziosità dell'arte popolare, la quale è per definizione anonima e comunitaria, dunque non riconducibile ad un solo autore e alla sua impronta stilistica. Nel corso del tempo il pensiero di T.Ḥ. in merito alla genesi artistica sembra allontanarsi sempre più dall'idea romantica dell'artista come cominciamento assoluto dell'opera d'arte<sup>271</sup>, arrivando a dire che

l'arte è il vestito nuovo con cui l'artista copre l'antico monumento. Essa è la *kiswa* rinnovata continuamente di una *ka'ba* che non cambia mai.<sup>272</sup>

Con ciò egli non vuole tuttavia negare l'importanza e l'insostituibilità dell'artista o dell'autore, ma soltanto affermare che l'origine di un'opera d'arte non appartiene all'artista soltanto, che il nucleo vivo dell'opera d'arte precede e supera la stessa azione creatrice dell'artista. Questa percezione della creazione artistica corrisponde alla natura della letteratura araba classica, che dall'antichità ha influenzato tutta la produzione letteraria araba. Ovvero,

nella cultura araba classica, è difficile parlare di stile individuale; ogni genere ha la sua scrittura, cioè un insieme di tratti ricorrenti che si ritro-

<sup>270</sup> *Il fiore della vita*, cit., Lettera XXXIII, p. 85; *Zahrat al-'umr*, M.K., vol. II, p. 72, I.

<sup>271</sup> Cfr. Starkey, *From the Ivory Tower*, cit., pp. 183 sgg.

<sup>272</sup> T. al-Ḥakīm, *Fann al-adab*, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1952; in M.K., vol. II, p. 529, II.

vano in aprecchie opere. Allo stesso modo è facile identificare il genere in cui s'inscrive un testo [...], ma passare da un testo ad un autore è un'impresa incerta, per non dire impossibile.<sup>273</sup>

Eppure, ne *Qālabu-nā* non compare il tema dell'autore, o meglio non compare la questione dell'autore inteso come causa totale dell'opera d'arte. Essa non sembra interessare la trattazione di T.H.

Così, le opere teatrali citate e proposte negli "esempî" del nuovo canone non sembrano rispettare lo stile degli autori: i modelli proposti sono più delle pièces "tratte da" che fedeli riproposizioni delle opere. Eppure nei titoli scrive: «*di* (in Arabo «*li-*») Eschilo», «*di* Shakesperare» ecc. Quelle trasposizioni, quei "riversamenti" nel nuovo canone, in cui si perde la forma pensata dagli autori, sono comunque attribuiti all'autore stesso. Cosa vuol dire tutto ciò? Quale rapporto tra opera d'arte e artista presuppone?

Non è facile rispondere, ma si può tentare di darne ragione a partire da una frase del testo:

Non appena i nobili testi siano nelle loro teste e nei loro cuori, allora con il più semplice degli strumenti gli eterni frutti delle arti e del pensiero saranno trasmessi agli strati più umili della popolazione.<sup>274</sup>

Gli elementi da collegare sono due, il punto di congiunzione è uno. Gli elementi sono il testo teatrale e l'atto teatrale, il punto di congiunzione è l'attore. Il testo teatrale per l'autore è "tutta" la sua opera, esso è in sé completo ed è già orientato alla *performace*. Ma nel teatro il testo, che è in sé un'opera d'arte, necessita di essere reinterpretato, rimodellato dall'attore. Il testo teatrale resta dunque del suo autore, tuttavia passa attraverso l'azione dell'attore.

Il testo teatrale viene assimilato dall'attore, assimilato non solamente nelle sue idee o nei suoi contenuti, ma "totalmente", in tutte le parti che lo costituiscono. Da

---

<sup>273</sup> A. Kilito, *Op. cit.*, pp. 4-6. È un aspetto che non pertiene soltanto alla cultura araba ma a tutte le culture del Vicino Oriente: «La prima conseguenza è l'autosviluppo della coscienza dell'autore. Nell'accostarsi alle personalità osservate intellettualmente e riprodotte artisticamente come «individui» simili ad atomi, e dunque a «caratteri» plasticamente chiusi, il letterato antico doveva necessariamente osservare questo stesso «individuo» e «carattere» nella propria personalità artistica [...]. Al concetto di carattere individuale corrisponde rigorosamente il concetto di stile individuale. [...] «Le style c'est l'homme»: questo aforisma di Buffon era già stato enunciato da in forma più generale da Menandro. La parola esprime l'individualità dell'autore e perciò è essa stessa individuale, e reca impressa l'impronta dell'autore. [...] In questo modo la letteratura greca perde quell'atmosfera dei intimo anonimato nella quale lavoravano gli «scribi», i «saggi» e i «profeti» del Vicino Oriente, anche quando i loro nomi rimanevano nella memoria dei posteri», S.J. Averincev, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>274</sup> *Qālabu-nā*, M.K., vol. III, p. 889, I.

questa assimilazione nasce l'opera dell'attore. Ora, poiché è proprio quell'opera determinata – scritta da quell'autore, con il suo stile – che l'attore assimila, sarà esattamente quell'opera che egli metterà in scena. L'attore però in questo processo non resta un esecutore passivo, anch'egli è a sua volta artista e autore.

Nel canone arabo proposto da T.Ḥ. sono dunque sempre due gli autori, lo scrittore del testo teatrale e l'attore, ma l'opera d'arte, nella collaborazione tra scrittore e attore, è unica e unitaria.

#### 8.5.6. Questione teatrale guardando all'Europa

La prospettiva di T.Ḥ. certamente guarda con attenzione agli sviluppi più avanzati del teatro europeo, cogliendone alcuni aspetti fortemente innovativi. Nelle pagine dedicate al lavoro dell'attore egli sembra avvicinarsi molto al percorso compiuto negli anni '60 da Peter Brook. Ma in realtà l'attribuzione di un influsso specifico ad un solo autore non sembra corrispondere adeguatamente alla molteplicità delle spinte che affiorano nel testo di T.Ḥ.

Brook, Kaprow, il Living Theatre e altri ancora, certamente tutti in qualche modo ebbero influsso sull'evoluzione della concezione teatrale di T.Ḥ. Ciò dimostra quanto egli fosse coimplicato nei fermenti teatrali degli anni '50 e '60.

Tuttavia si può cercare di ricostruire una piccola genealogia del pensiero di T.Ḥ., non per limitare la portata del suo contributo, ma per cercare di rintracciare, a partire da quanto egli stesso afferma, quel rapporto di filiazione e di autonomia che il teatro arabo intrattiene con il teatro europeo.

Un punto fermo da cui possiamo partire alla ricerca delle radici europee del “canone teatrale arabo” proposto da T.Ḥ. è certamente il soggiorno parigino, che egli, in quanto delegato del governo egiziano presso l'UNESCO, fece dal '59 al '60. Qui probabilmente, ancor più profondamente che con le letture che certamente egli faceva in Egitto, poté saggiare tutte quelle nuove tendenze che animavano il teatro europeo – come del resto avvenne anche durante il suo primo soggiorno parigino negli anni '20. Qui sicuramente poté sentire fortemente l'influenza dell'«*anti-theatre*», del «*living-theatre*», dello «*happening theatre*», che egli cita espressamente ne *Qālabunā*.

Allo *happening* sembra appellarsi quando suggerisce che la partecipazione richiesta allo spettatore sia anch'essa “creativa”, nel rifiuto dell'idea di «rappresenta-

zione in quanto tale»<sup>275</sup> e nell'istituzione del parallelismo tra la creazione artistica nelle arti figurative e nel teatro<sup>276</sup>.

Dal Living trae spunto nella critica alla spettacolarizzazione del teatro. Il riferimento al «*lā-masrah*», «Non-teatro» (o «anti-theatre»)<sup>277</sup> sembra un chiaro rimando al teatro “Off-Broadway”, di cui faceva parte il Living appunto, che si contrapponeva radicalmente alle produzioni commerciali del “teatro teatro” di Broadway. Il nuovo canone arabo, inoltre, di questo movimento teatrale sembra assumere una sfumatura politica, dal momento che similmente al Living, il nuovo teatro arabo avrebbe dovuto portare coscienza critica e cultura a tutto il popolo arabo.

Credo si possa supporre che a Parigi conobbe anche il lavoro di Peter Brook, infatti, per esempio, è proprio del '60 la messa in scena de *Le Balcon* di Jean Genet al Théâtre du Gymnase di Parigi. Il pensiero che in T.H. si va formando sembra molto prossimo alla ricerca condotta da Brook: la scoperta dell'importanza della corporeità in quanto dimensione essenziale dell'attore, forse anche più della vocalità. La spoliatura progressiva dello spazio scenico, che poi in Brook diverrà “spazio vuoto”<sup>278</sup>. Il rapporto tra attore e spettatore come dimensione fenomenologica primaria per il teatro.

Invece, più generale sembra il riferimento alla ricerca delle sorgenti primitive del teatro. Non è attribuibile ad un solo autore questa urgenza emersa nel teatro europeo e recepito da T.H. Certamente un forte impulso in questa direzione proviene dall'opera di Artaud, che ebbe larga eco, e tuttavia T.H. non ne fa specifica menzione. Su questo punto della ricerca della “primitività” in teatro T.H. incardina uno dei

---

<sup>275</sup> «Il pubblico d'oggi deve superare lo stadio iniziale e raggiungere quella maturità e quella consapevolezza, grazie alle quali si abbandona l'idea della «rappresentazione in quanto tale» (*at-tamīl 'alāy-hī*), cioè l'idea di “inganno teatrale” (*al-īhām al-masrahī*). Essa ha come obiettivo che si consideri sia l'apparenza sia ciò che sta sotto l'apparenza. Essa mira a che si partecipi all'atto creativo, seguendo, quando fosse possibile, i segreti della creazione», *Ibi, M.K.*, vol. III, p. 889, II.

<sup>276</sup> «Egli [il *muqallid*] è simile ad uno scultore, ad un pittore, o ad un disegnatore, che, eseguendo il suo lavoro, in nostra presenza dentro il suo laboratorio, ci permette di vedere come la pasta nelle sue mani prende forma, o come i colori vengono disposti armonicamente, o come le linee fanno apparire le forme. È un meraviglioso e delizioso lavoro. Si immagini, per esempio, un Leonardo da Vinci intento a ritrarre in nostra presenza l'enigmatico sorriso della Monnalisa! Noi seguiamo la sua mano: dinnanzi a noi essa si muove vivacemente per far apparire i lineamenti del volto e per rendere visibili i tratti interiori», *Ibi, M.K.*, vol. III, p. 889, I.

<sup>277</sup> Cfr. *Ibi, M.K.*, vol. III, p. 890, I.

<sup>278</sup> «Effettivamente, in Europa già da anni alcuni uomini di teatro si sono resi conto della necessità di allontanare il teatro dall'ambito della competizione col cinema prepotente. Essi hanno cominciato a semplificare la scenografia, accontentandosi per la messa in scena di alcune tende, di palchetti di legno e di tratti scenografici essenziali, tenendosi lontani dagli ornamenti superflui», *Ibi, M.K.*, vol. III, 888, II.

principi fondamentali del canone arabo: “se gli europei dovevano ricercare altrove esempi di primitività teatrale, il popolo arabo la può ancora rintracciare in sé”<sup>279</sup>.

E in effetti *Qālabu-nā* sembra quasi essere una ricerca delle corrispondenze esistenti tra un’idea di teatro e di teatralità così come è venuta maturando negli anni ’50 e ’60 in Europa e l’attitudine teatrale innata del popolo arabo. Assieme all’individuazione degli aspetti essenziali del teatro, egli ricerca altresì la perfetta connaturalità tra essenza del teatro e cultura araba. In questo modo, quindi gli è possibile scoprire le «sorgenti primitive» del teatro anche nella cultura araba, e in quelle sue forme “proto-teatrali” o “pre-teatrali” di *performance*.

Un’analisi *a latere* merita poi il rapporto col “teatro laboratorio”. T.Ḥ. infatti sembra non recepire ancora pienamente gli stimoli provenienti da innovatori già operanti in quegli anni, quali Grotowski e Barba. Sono due le ipotesi che possono essere avanzate.

La prima, T.Ḥ. non conosceva queste nuove tendenze teatrali. Credo che quest’ipotesi sia da scartare, poiché T.Ḥ., benché *Per un teatro povero* sia del ’68 quindi successivo a *Qālabu-nā*, certamente si manteneva ben informato sugli sviluppi del teatro europeo, ed certamente non gli era sfuggita la notizia del grandissimo interesse che aveva investito Grotowski attorno alla metà degli anni ’60.

Non resta dunque che la seconda ipotesi, ossia che probabilmente T.Ḥ. non vedeva nel lavoro “laboratoriale” una via percorribile per il teatro arabo nel momento in cui scrive *Qālabu-nā*. Anche se, in effetti, per altro verso, il canone proposto da T.Ḥ. potrebbe sembrare una versione araba del teatro laboratoriale. La conclusione della prefazione lascia in ogni caso aperta la porta a qualsiasi altra tendenza teatrale provenga dal teatro europeo.

\*\*\*

Il tentativo di racchiudere la proposta di T.Ḥ. ad un “sistema” teatrale definito è da escludere in modo radicale. Il “canone” di cui parla T.Ḥ. è una sfida che vuole lanciare al teatro egiziano e arabo: essere alla pari col teatro europeo e mostrarsi sulla scena teatrale mondiale con una propria identità sono le condizioni a partire dalle quali soltanto si può proporre la validità di un vero teatro autenticamente arabo.

---

<sup>279</sup> Cfr. *O tu che sali l’albero*, cit., pp. XX; *Yā tāli’ aš-šāğara M.K.*, vol. III, p. 496, II; cfr. § 6.3.1.

### 8.5.7. «Effetto V»?

Un'ultima questione inerente il rapporto con le radici teoriche europee de *Qālabu-nā* è quella piuttosto circoscritta dell'origine brechtiana dell'assetto performativo del canone proposto da T.Ḥ.:

Con respecto al primer punto – la puesta en escena – su propuesta, para la que se vale de una terminología específica, coincide en sus rasgos generales con el llamado “teatro épico” del Bertolt Brecht: ausencia de decorados, vestuarios y escenario, introducción mediante el *ḥikāwātī* (“narrador”) de elementos narrativos que interrumpan la acción [...].<sup>280</sup>

Si ha ragione di credere che, nonostante Brecht sia stato certamente tra le fonti a cui nel corso del tempo T.Ḥ. si sia ispirato nella sua vasta opera, tuttavia non sia un riferimento diretto, almeno per quanto riguarda l'assetto performativo del canone proposto ne *Qālabu-nā*<sup>281</sup>.

Questo per una serie di ragioni. La prima, più immediata, è che l'unico riferimento esplicito al teatro europeo o mondiale è diretto al *Living theatre* e all'*happening theatre*, lo si è già visto.

Inoltre, dal testo non sembra emergere la ricerca dello “straniamento” che invece è caratteristica precipua del teatro epico di Brecht. Lo “svelamento dell'inganno” nella proposta di T.Ḥ. non mira all'estinzione del processo catartico, ma è bensì funzionale alla giustificazione piena del teatro, diretta anche a coloro che lo reputano non in linea con le credenze religiose<sup>282</sup>.

Lo svelamento dei “trucchi” del mestiere non è inoltre finalizzato a disarticolare, ma diffondere la “magia” del teatro: T.Ḥ. parla chiaramente di una partecipazione del pubblico alla creazione dell'atto teatrale<sup>283</sup>. La coscienza che egli si augura

---

<sup>280</sup> M.A. Martínez Núñez, *El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm: un género literario y su legitimación*, cit., p. 223.

<sup>281</sup> Detto questo però è verosimile che nell'analisi delle fonti dirette si possa attribuire la paternità di molti aspetti anche a Brecht.

<sup>282</sup> «Le possibilità di sviluppo di questo canone non hanno limite. A patto che restiamo sui fondamenti della sua filosofia (*falsafa*), che in sé è diversa dalla filosofia del canone teatrale europeo, e che è comunque fondata sull'idea di imitazione (*taqlīd*) e non sull'idea di rappresentazione (*tamīl*). È probabile che questo sia dovuto alle convinzioni religiose dei secoli passati. Può darsi che venisse considerato riprovevole che una persona si camuffasse (*yataqammuṣu*) da un'altra, o facesse in modo di somigliarle (*yaḥalla*) del tutto, cioè che si mostrasse alla gente nelle sembianze e nell'aspetto di quella persona», *Qālabu-nā*, M.K., vol. III, p. 889, II.

<sup>283</sup> «Egli [il *muqallid*] tiene una misteriosa bacchetta magica e prende a dire: «Io sono *tal dei tali*, ma adesso vi mostrerò chi è Amleto. Prestate bene attenzione!» E noi, mentre lo osserviamo modellare e creare il personaggio, vediamo che anche noi nel nostro intimo partecipiamo di quella forza creativa», *Ibi*, M.K., vol. III, p. 889, I.

nasca nel pubblico è la consapevolezza di quale sia la vera natura dell'atto teatrale<sup>284</sup>. Il vero nemico contro cui si scaglia T.Ħ. col suo canone è la spettacolarizzazione, egli vuole che il teatro scaturisca dalla sua vera fonte, esso è un atto artistico puro al quale il pubblico deve partecipare.

Nel teatro epico di Brecht l'inganno è svelato, ma il teatro resta un inganno usato consapevolmente. Ne *Qālabu-nā* invece il teatro non vuole essere inganno, non deve essere qualcosa di spettacolare, ma solo la più semplice e al contempo la più affascinante delle arti.

Nel "teatro epico" di Brecht il fine è la produzione di una coscienza critica negli spettatori, nel canone di T.Ħ. il fine ultimo è la fruizione dell'arte, per T.Ħ. non è tanto importante che gli spettatori conoscano le opere messe in scena dagli attori quanto che essi possano gustarne la preziosità<sup>285</sup>. Certo in questo si cela anche un vantaggio conoscitivo e di promozione sociale molto importante, ma questo aspetto non ne costituisce il cardine.

Infine, da quanto egli stesso testimonia<sup>286</sup>, T.Ħ. non si accostò per lungo tempo al teatro di Brecht, e quando si avvicinò ad esso fu attraverso quella che T.Ħ. definisce la sua «scuola teatrale»: «Brecht da un lato e Ionesco, Beckett, Vauthier e Adamov dall'altro»<sup>287</sup>.

Certamente però bisogna ammettere che la storia del teatro europeo del '900 è un tale continuo scambio tra scuole e movimenti, che attribuire una paternità assoluta ad un solo autore sembra molto difficile. Sarebbe più prudente, e forse più re-

---

<sup>284</sup> «Quindi, è questo il nostro "canone" teatrale: sebbene la sua fonte sia "primitiva", è legato alle più nuove teorizzazioni teatrali contemporanee. Fra queste teorizzazioni vi è quella [889, II] secondo la quale il pubblico d'oggi deve superare lo stadio iniziale e raggiungere quella maturità e quella consapevolezza, grazie alle quali si abbandona l'idea della «rappresentazione in quanto tale» (*at-tamīl 'al-lāy-hī*), cioè l'idea di "inganno teatrale" (*al-īhām al-masrahī*). Ad essa non basta che noi abbiamo consapevolezza del "gioco" [teatrale], ma che abbiamo consapevolezza anche del come viene messo in atto il gioco», *Ibidem*.

<sup>285</sup> Era questo il traguardo a cui era arrivato nella scrittura di *Yā tālī' aš-šāğara* dove scriveva: «Dunque la sensibilità artistica fondamentale che ha guidato i criteri della composizione di questa commedia è data dal "teatro per il teatro"», *O tu che sali l'albero*, cit., p. XXX; *Yā tālī' aš-šāğara*, *M.K.*, vol. III, p. 500, I.

<sup>286</sup> «Infine apparvero dopo la seconda guerra mondiale – e più specificamente negli anni cinquanta di questo secolo – i segni precursori di una nuova scuola teatrale che, in un primo momento, apparve scissa in due parti: Brecht da un lato e Ionesco, Beckett, Vauthier e Adamov dall'altro. Ben presto però questo movimento si rivelò coerente e duraturo tanto da resistere validamente agli attacchi degli oppositori, rappresentati dalla maggior parte dei critici e degli spettatori, al punto che non fu più possibile ignorarlo; cosa questa che io in effetti cercai di fare sebbene leggessi e seguissi la produzione di tale indirizzo teatrale, cui durante il mio soggiorno parigino dell'anno 1959-60 non pensai per altro di accostarmi», *Ibi*, p. XIX; *M.K.*, vol. III, p. 496, I-II.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

alistico, fermarsi alle citazioni esplicite del testo e attribuire alla ricchezza complessiva del panorama teatrale del '900, di cui egli certamente fece esperienza, l'influenza sul suo pensiero.

#### 8.6. APOLOGIA DEL NUOVO CANONE "ARABO"

Nell'esposizione delle caratteristiche del canone teatrale arabo, T.Ḥ. enuncia diverse ragioni per le quali esso sembra essere vantaggioso per la cultura e la società araba.

Queste argomentazioni non hanno un valore esclusivamente persuasivo, anche se, a mio parere, non descrivono dei fini irrinunciabili del nuovo canone, quanto piuttosto dei vantaggi collaterali e di carattere prevalentemente pratico o sociale, che tuttavia corrispondono a caratteristiche connaturate al nuovo canone, oltre al fatto che possono rivelarsi utili per convincere chi guardi con sospetto al nuovo canone o chi gli si opponga.

Un primo vantaggio, probabilmente quello più imporante, è la possibilità praticabile di diffondere il patrimonio letterario mondiale tra i ceti più deboli della società. Si tratta di un'utilità "didattica". È ciò che T.Ḥ. definisce:

«la popolarità della cultura più alta», o, in altri termini la demolizione del muro di separazione tra la maggioranza del popolo e la migliore produzione artistica mondiale.<sup>288</sup>

Questa possibilità è inscritta nel nuovo canone, poiché la semplicità di strumentazione che esso richiede permette una trasportabilità totale degli spettacoli.

Le esibizioni possono essere realizzate dovunque, nei luoghi di lavoro, nelle piazze ecc. cosa che al teatro tradizionale non è possibile, poiché necessita di spazi atti a contenere scenografie, di luoghi abbastanza bui da essere illuminati ad arte dalle luci di scena, ecc. Per non parlare del numero degli attori: il teatro tradizionale ne richiede molti, per le molte parti, al nuovo canone ne bastano al massimo tre o quattro. Quanto al personale tecnico, bastano pochi elementi coadiuvati peraltro dagli stessi attori.

Un secondo motivo, anch'esso didattico, è tuttavia più interno al mondo del teatro, inerisce al metodo didattico-teatrale:

---

<sup>288</sup> *Qālabu-nā*, M.K., vol. III, p. 888, II.

Inoltre, uno dei vantaggi del nostro canone teatrale è anche che esso stesso è il migliore maestro per gli allievi di teatro negli istituti.

Il canone costituisce dunque anche un metodo per l'apprendimento del lavoro dell'attore. Esso infatti, lo si è visto, lungi dall'essere un mero criterio letterario o formale, è invece una regola dell'esperienza teatrale. Su questa regola poggia ovviamente il lavoro dell'attore. L'operazione che il canone effettua libera l'attore e lo spettatore dai vincoli che il teatro tradizionale impone loro. Si tratta di un canone che riporta l'esperienza teatrale alle sue radici originarie, innestandole, ad un tempo alle radici performative della cultura araba.

Il paragone esemplificativo con l'arte della navigazione, non è nuova, la si è già incontrata ne *al-Malik Ūdīb*, dove T.H. lo utilizzava allo stesso modo per chiarire come innestare un'arte nel patrimonio culturale di un popolo non vuol dire tradire il patrimonio né l'arte che viene innestata, ma vuol dire arricchire e l'una e l'altro. Così infatti, ne *Qālabu-nā* respinge al mittente le critiche di chi crede che non occorra dar vita ad un canone arabo, poiché basta utilizzare il canone teatrale mondiale<sup>289</sup>. Per T.H l'unico modo che si ha per far progredire un'arte è innestarla nelle culture, dare ad essa linfa nuova<sup>290</sup>.

#### 8.6.1. *al-Masrah li-š-ša'b*: il «teatro per il popolo»

Una trattazione speciale è da riservare al «teatro per il popolo», espressione singolare che compare virgolettata alla fine della prefazione. L'espressione è interessante perché indica una utilità universale del nuovo canone.

L'estrema semplicità degli equipaggiamenti, richiesta degli spettacoli realizzati in base al nuovo canone, permette di raggiungere ogni piccola porzione di territorio. Ma questo non è solo un vantaggio riservato alle compagnie arabe che volessero usare il nuovo canone:

---

<sup>289</sup> «Ma, anche nell'ipotesi che ciò sia possibile, tale realizzazione a molti appare di scarsa utilità sotto molti aspetti di carattere pratico, perché il canone teatrale mondiale vigente, soltanto esso è la somma degli sforzi congiunti di tutti i popoli di tutti i secoli, così per noi non costituisce affatto un inciampo usare questo canone, entrando nel novero di coloro che tra i popoli del mondo, fra occidente e oriente, lo usano; anzi proprio in questo sta il vantaggio e la giusta direzione affinché possiamo ritrovarci operatori attivi sul treno della civiltà del progresso», *Ibi, M.K.*, vol. III, p. 887, II.

<sup>290</sup> «Inoltre, desidero avvertire con chiarezza che il senso dell'invito (*munādāh*) a questo canone non è di ripulsa del già noto canone mondiale, con i suoi nuovi orientamenti e progressi. Al contrario, io invito (*unādī*), ad un tempo, anche al mantenimento del percorso dentro il quale abbiamo camminato finora in seno all'arte teatrale mondiale contemporanea, affinché non ci separiamo dal consesso culturale universale e da tutti i suoi avanzamenti e progressi», *Ibi, M.K.*, vol. III, p. 890, II.

A conferma di questo obiettivo forse dovremmo anche essere sicuri che questa forma o canone non risolverà il problema del «teatro per il popolo» (*al-masrah li-š-ša'b*) soltanto nelle nostre regioni, ma che lo possa risolvere egualmente per ogni altro popolo nel mondo intero... nella più piccola bottega e nel più piccolo villaggio.<sup>291</sup>

Ogni altra tradizione teatrale potrebbe recuperare questo aspetto al fine di distribuire anch'essa il patrimonio artistico, letterario e teatrale ad alla fetta più larga possibile di popolazione.

Il lemma «teatro per il popolo», è probabilmente affine all'idea di «teatro popolare» di Copeau, o anche di Brecht. L'idea cioè di un teatro in cui le rappresentazioni «avrebbero dovuto favorire una rigenerazione di tipo sociale»<sup>292</sup>.

L'apporto che T.Ḥ. vuole però dare a questa istanza del teatro popolare non è, in questo caso, di tipo teorico, ma bensì di tipo pratico. Il canone arabo da lui proposto potrebbe essere nei paesi arabi così come in ogni altra parte del mondo lo strumento per realizzare efficacemente il progetto del «teatro popolare».

Ritorna, sotto mentite spoglie, il tema della “contaminazione” e della partecipazione di tutti i canoni teatrali ad una comune essenziale esperienza teatrale. Il canone teatrale arabo non ha ancora mosso i suoi primi passi che già è proteso al confronto e allo scambio con l'ecumene teatrale mondiale.

### 8.7. I “NAMĀDIĠ”, I “PROTOTIPI” PER IL NUOVO CANONE

Costituiscono la gran parte del volume, sono preceduti dalla *Prefazione*, tuttavia si potrebbe dire che essi ne costituiscano una sorta di appendice. Si tratta, come dice lo stesso T.Ḥ., di «*namādiġ*», di “modelli”. Esempli di come sia possibile concretamente realizzare ciò che nella prefazione ha appena proposto, un nuovo canone teatrale, un canone teatrale arabo.

In realtà *Qālabu-nā* è un'opera atipica, essa costituisce un *unicum* nella produzione hakimiana. Se T.Ḥ. ha pubblicato numerose raccolte di pièces, anche brevi, premettedovi delle prefazioni, tuttavia in queste raccolte non vi si poteva riscontrare una corrispondenza teorica tra la prefazione e i pezzi teatrali raccolti così stretta come ne *Qālabu-nā*. Qui, infatti, le due parti del libro sono così profondamente intrecciate da essere l'una il riflesso dell'altra. Con la prefazione annuncia ciò che mostrerà

---

<sup>291</sup> *Ibidem*.

<sup>292</sup> Brown J.R., *Storia del Teatro*, Mulino, Bologna 1998, pp. 434-435.

concretamente con gli esempi della seconda parte, ma d'altra parte gli esempi in sé, senza la premessa, non potrebbero mostrare tutta la loro portata paradigmatica e innovativa.

Questi prototipi, dunque, sono tratti, come scrive nella prefazione, dalle opere di grandi autori teatrali “riversate” nel nuovo canone:

In questo volume ho selezionato dei brevi esempi (*namādiġ*) di alcune di queste grandi opere teatrali, non senza averle prima “riversate” (*ṣabbu-hā*) nel nostro canone teatrale arabo.<sup>293</sup>

Le opere e gli autori sono sette, in ordine:

1. *Ma'sāh Aġāmamnūn (Agamennone)* di Eschilo<sup>294</sup>
2. *Hamlit (Amleto)* di W. Shakespeare<sup>295</sup>
3. *Dūn Ġuwān (Don Giovanni)* di Molière<sup>296</sup>
4. *Bīr Ġint (Peer Gynt)* di H. Ibsen<sup>297</sup>
5. *Bustān al-Karaz (Il giardino dei ciliegi)* di A. Čechov<sup>298</sup>
6. *Sitt šaḥsiyyāt tabḥaṭu 'an mu'allif (Sei personaggi in cerca d'autore)* di L. Pirandello<sup>299</sup>
7. *Habṭa al-malāk fī Bābal (Un angelo scende a Babilonia)* di F. Dürrenmatt<sup>300</sup>

La scelta delle opere e degli autori è oculata. La rosa dei nomi e dei titoli copre l'arco di tutta la storia del teatro europeo dai Greci al secondo Dopoguerra. I generi delle opere considerate sono i più vari: tragedia, commedia, dramma, ecc. L'obiettivo è infatti dimostrare che il nuovo canone sia in grado di accogliere e adattare a sé tutte le opere della storia del teatro e tutti i generi teatrali.

### 8.7.1. Struttura

Quanto alla loro struttura formale, essa è molto semplice. L'*incipit* è sempre del narratore, il quale presenta sé stesso, l'autore e la *pièce* che si va a rappresentare, con una formula stereotipata:

il narratore: Io sono il narratore... (dice il suo vero nome)

---

<sup>293</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, 889, I.

<sup>294</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, pp. 891-898.

<sup>295</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, pp. 899-906.

<sup>296</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, pp. 907-913.

<sup>297</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, pp. 914-917.

<sup>298</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, pp. 918-921.

<sup>299</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, pp. 922-925.

<sup>300</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, pp. 926-932.

Oggi [o stasera] vi presento l'opera (*lu'ba*) dello scrittore... dal titolo ...<sup>301</sup>

Segue una descrizione del contesto in cui si inserisce la storia della pièce. Al termine di questa *overture*, anche l'attore, l'attrice ed, eventualmente, il *maddāḥ*, sul palco insieme al narratore sin dall'inizio, da quest'ultimo chiamati in causa, si presentano a loro volta, dicendo il loro nome e il nome del personaggio, o dei personaggi, che di lì a poco andranno a impersonare (il seguente schema è tratto dal primo "esempio" proposto da T.Ḥ., l'*Agamennone* di Eschilo, perché è l'unico in cui sia presente anche il *maddāḥ*, il panegirista):

- l'attore: Io sono l'attore... (dice il suo vero nome) e reciterò la parte di Agamennone, di Egisto, della vedetta e del corifeo.
- il narratore: E lei signora, ci farebbe sapere chi è e cosa fa?
- l'attrice: Io sono l'attrice ... (dice il suo vero nome) e reciterò la parte di Clitennestra e di Cassandra, la prigioniera di Agamennone.
- il narratore: E lei è forse il *maddāḥ*? Come si chiama e cosa fa?
- il *maddāḥ*: Io sono il *maddāḥ* ... (dice il suo nome vero) e eseguirò l'inno del coro di vecchi Argivi. Canterò le strofe e le antistrofe.
- il narratore: Grandioso!... Grandioso! Ma diamo inizio dunque allo spettacolo...<sup>302</sup>

La pièce prosegue in un continuo dialogo tra gli attori, ma anche fra gli attori e il narratore, e, quando è previsto, con la declamazione del *maddāḥ*.

La necessità che le diverse parti siano recitate da pochissimi attori, richiede che questi debbano passare da un personaggio all'altro senza potersi cambiare d'abito o truccarsi. La riuscita di passaggio è affidata esclusivamente alla capacità "mimetica" dell'attore.

Nell'adattamento dell'*Amleto*, ad esempio, l'attore deve interpretare contemporaneamente Orazio, Francisco, Marcello e Bernardo, dovendo egli stesso sostenere un dialogo tra i personaggi:

- l'attore: (Orazio) Amici di questo paese...  
- (Marcello) e della corte del re di Danimarca.  
- (Francisco) Buona notte.  
- (Marcello) Vai in pace, o soldato fedele. Chi ha preso il tuo posto?

<sup>301</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 891, I.

<sup>302</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 891, I-II.

- (Francisco) Bernardo ha preso il mio posto... Buona notte.
- (Marcello) Su, Bernardo!
- (Bernardo) Che vuoi? È forse Orazio colui che scorgo lì?
- (Orazio) Una piccola parte di lui o poco più...
- (Bernardo) Benvenuto Orazio! Benvenuto, o ottimo Marcello!<sup>303</sup>

La struttura è dunque piuttosto semplice. All'interno del testo le didascalie sono quasi assenti. I cambiamenti di scena sono virtuali e sono per lo più introdotti dal narratore.

L'assenza di scenografie elaborate, di costumi e di trucco è dettato proprio dall'esigenza di dare all'attore la libertà di poter passare "immediatamente" da un personaggio all'altro.

\*\*\*

Malgrado riassumano tutti i caratteri del nuovo canone, non ci si può aspettare che questi "esempî" siano dei modelli compiuti. Sono al più dei prototipi attraverso i quali T.H. vuole mostrare come potrebbe essere realizzato ciò che nella prefazione ha preconizzato. Tuttavia egli non vuole in nessun modo esaurire qui la vasta gamma di varianti che dal suo canone possono scaturire. Credo si possa agevolmente affermare che sia questo sostanzialmente il motivo per il quale T.H. non abbia scelto di inserire una pièce completamente originale o completa in sé. La scelta di fornire piccoli assaggi rispecchia pienamente il carattere protrettico de *Qālabu-nā*.

Bisogna aggiungere però che la semplicità e la brevità dei testi forse vuole mostrare anche qualcosa d'altro, ossia la non preponderanza dell'aspetto "testuale" del nuovo canone. L'attore non deve solo recitare una parte, egli deve dare vita all'opera che sta mettendo in scena. Ne *Qālabu-nā* il testo sembra essere una questione che riguarda, sì, l'attore per la preparazione dello spettacolo, cionostante non costituisce un elemento rigidamente determinato. L'attore, a seconda del luogo e del tempo in cui si trova, può modificare e adattare l'opera a cui si ispira. L'obiettivo infatti è trasmettere «gli eterni frutti delle arti e del pensiero umano»<sup>304</sup>, non semplicemente recitare dei testi.

---

<sup>303</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, p. 900, I.

<sup>304</sup> *Ibi*, M.K., vol. III, pp. 889, I.

## CONCLUSIONI: L'EREDITÀ DI TAWFĪQ AL-ḤAKĪM

Uno dei tratti più caratteristici dell'opera di T.Ḥ. è la composizione armoniosa eppure inaspettata – per certi versi molto orientale – di ingenuità e intuito, di semplicità e acume. Si resta colpiti dinnanzi alle intuizioni di aspetti del fenomeno teatrale che colgono nel segno, pur essendo il retroterra teatrale arabo ancora troppo giovane.

Tuttavia proprio il carattere intuitivo di certe affermazioni e posizioni corrisponde a una certa asistematicità nella riflessione sul teatro. Ne era cosciente anche lo stesso T.Ḥ., il quale molte volte si rammarica della rapsodicità e della discontinuità della sua riflessione. Questa discontinuità si manifesta necessariamente anche nei suoi testi teorici, a proposito dei quali P. Starkey afferma:

It is one of the frustrations of reading al-Ḥakīm's essays that questions such as these are continually prompted by the text, yet never does the author follow up his ideas in any systematic way.<sup>305</sup>

Ciononostante, l'opera di T.Ḥ., forse proprio in virtù dell'asistematicità delle sue intuizioni, fa sì che queste possano mostrarsi come pietre preziose in tutto il loro fulgore, ad attirare l'attenzione del lettore e a fecondare – come è successo e accade – il pensiero di chi le noti.

Tant'è che, come si è già notato in precedenza, T.Ḥ. non ha creato una vera e propria scuola, eppure la sua eredità è potuta passare tra le mani di tutti gli autori teatrali arabi che sono comparsi dopo di lui. Così c'è chi ne ha ereditato l'intento di unire la cultura popolare al teatro, come Yūsuf Idrīs (1927-1991)<sup>306</sup>; chi, come il libanese Sa'adallāh Wannūs (1941-1997) ne ha recepito l'apertura al teatro dell'improvvisazione; chi ne ha assunto l'elaborazione delle forme preteatrali arabe come il regista marocchino aṭ-Ṭayyib aṣ-Ṣiddiqi (1938-)

Ma l'eredità che T.Ḥ. ha lasciato è più ampia di ciò che gli autori arabi ne hanno esplicitamente recuperato, e probabilmente essa li ha influenzati ben più di quanto essi ne siano stati coscienti. Proprio l'eccedenza e l'eccessività di alcune sue proposte sono riuscite, pur nell'impossibilità di accoglierle tali e quali, a fecondare il teatro arabo ben più di quanto avrebbero potuto fare se fossero diventate elementi di

<sup>305</sup> P. Starkey, *From the Ivory Tower*, cit., p. 191.

<sup>306</sup> Cfr. J. Gella, "al-Farāfir", *a problematic experiment in the search for the egyptian national dramatic form*, «Grecolatina et Orientalia», IX-X (1977-1978), pp. 225-241.

scuola.

Così è stato, ad esempio, riguardo alla questione della «terza lingua»<sup>307</sup> e così pure riguardo alla questione del «canone teatrale arabo».

In precedenza ci si è soffermati a lungo sulla questione terminologica legata al titolo de *Qālabu-nā l-masrahī*, in cui, appunto, il tema del «canone» occupa il posto centrale. La questione terminologica non è secondaria in uno studio come questo in cui è necessario fare una vera e propria esegesi del testo. Non è infatti indifferente all'interpretazione corretta del testo tradurre il termine *qālab* con «canone» piuttosto che con «forma» o «modello». Dal momento che è in gioco la natura stessa della riflessione di T.Ḥ., parlare di “forma” leggendo dietro a questo termine solo un riferimento al “genere letterario” teatrale, equivarrebbe a lasciare che vada perduta tutta una gamma di riflessioni sull'atto teatrale, che invece è determinante nel pensiero teatrale di T.Ḥ.

D'altra parte ogni riduzione della portata del canone ad uno solo degli aspetti che lo compongono è senza dubbio errata. Come per il genere letterario, infatti, anche riguardo al contenuto delle pièces di T.Ḥ. o alle modalità concrete della messa in scena occorre porre la stessa attenzione.

Circa alcune opere di T.Ḥ. si parla talvolta di “teatro della mente” o di teatro filosofico, dando a queste definizioni un'accezione assoluta, come se il teatro di T.Ḥ. volesse essere, in quelle opere, esclusivamente concettoso; come se egli si ponesse il solo fine di proporre una riflessione esistenziale o filosofica. Ma questa prospettiva viene esclusa da T.Ḥ. stesso. E seppure egli usa la dizione «teatro della mente», questa è tuttavia inquadrata in un contesto storico preciso e non costituisce il cespite della sua produzione. La definizione «teatro della mente» si riferisce certamente al contenuto delle pièces, poiché i temi che le innervano alludono a riflessioni esistenziali, ma primariamente si riferisce anche alla condizione concreta del teatro arabo in cui si trovava a scrivere e operare T.Ḥ. Egli realizzava un «teatro della mente», soprattutto perché non poteva far mettere in scena ciò che scriveva, considerata la scarsa preparazione delle compagnie teatrali arabe e il gusto del pubblico, decisamente interessato a pièces di carattere più leggero.

Ma questo vale anche per la “fase” del teatro simbolista, per quella del teatro

---

<sup>307</sup> Cfr. § 4.3.

sociale, o per le successive fasi del teatro dell'assurdo e del teatro popolare. Neanche il tema o l'argomento delle pièces per T.Ḥ. costituisce da solo il fulcro della produzione teatrale, né il perno dell'esperienza teatrale.

Col passare degli anni e con la costante frequentazione col fenomeno teatrale, T.Ḥ. si rende conto in modo sempre più approfondito e cosciente di ciò che invece costituisce radicalmente l'esperienza teatrale. La formulazione del «canone teatrale arabo» costituisce la sintesi di questo percorso.

*Qālabu-nā* è il contributo più avanzato e compiuto che T.Ḥ. abbia mai realizzato. *Più avanzato* perché successivamente poco si discosterà da quanto lì ha raggiunto (come si è visto *Hārūn ar-Rašīd wa-Hārūn ar-Rašīd*<sup>308</sup> ne è quasi un'appendice, e le sue fondamenta sono fermamente ancorate all'elaborazione de *Qālabu-nā*, oltre al fatto che si tratta di un contributo teorico non molto elaborato). E *più compiuto*, perché in effetti si tratta di un'opera che in qualche modo compendia e porta a compimento tutto il suo percorso artistico e teorico. Ne *Qālabu-nā* si trovano tutti i temi portanti del suo pensiero teatrale, lì vengono riordinati in un complesso nuovo e originale eppure legato al passato.

La consapevolezza che T.Ḥ. aveva maturato circa la natura dell'atto teatrale trova una completa ed esaustiva formulazione nella centralità che, nel canone arabo da lui proposto, riveste l'aspetto performativo dell'atto teatrale. Dalla descrizione del canone teatrale arabo scopriamo che il senso vero del teatro risiede nell'«azione teatrale», in quanto atto consumato tra l'attore e lo spettatore. Tutti gli altri aspetti del fenomeno teatrale sono orientati all'atto teatrale. La stessa scrittura teatrale è costituita nel suo orientamento alla *performace*.

In effetti, seguendo brevemente l'evoluzione della teoria teatrale di T.Ḥ. così come traspare dei testi che abbiamo analizzato, ci si rende conto piuttosto facilmente di questa evoluzione, che però avviene senza rivoluzioni e capovolgimenti, ma bensì grazie a progressivi approfondimenti.

In *Piḡmālyūn* T.Ḥ. percepisce la tensione insopprimibile della scrittura teatrale verso la messa in scena. L'impossibilità di poter mettere in scena adeguatamente una pièce come *Šahrazād* e di lasciarla al «teatro della mente», manifesta ad un tempo la necessità della messa in scena, in quanto questa è il fine della scrittura teatrale.

---

<sup>308</sup> Cfr. § 8.5.3.

In *al-Malik Ūdīb* esplicita chiaramente e diffusamente il rapporto tra «teatro della mente» e «teatro materiale». La separazione tra i due non può più sussistere: il primo deve necessariamente trovare compimento nel secondo. Approdando infine al riconoscimento dell'irriducibilità di quegli «elementi teatrali (*'anāšir tamṭīliyya*)», che costituiscono gli assi cartesiani della sua opera. In *Yā ṭāli' aš-šağara* è il «teatro in quanto tale» (*masraḥ nafsi-hī*) il principio guida della scrittura della pièce. Qui è già chiaro cosa sia una vera esperienza teatrale e viene presentata una prima modalità di ricerca non solo riguardo alla forma testuale o al contenuto, ma anche rispetto al teatro in tutta la sua complessità.

Ne *Qālabu-nā* tutte queste scoperte vengono riassunte e poste in sinergia. Gli aspetti emersi nella nostra analisi se sommati non potevano portare all'elaborazione del canone teatrale, così come invece avviene ne *Qālabu-nā*. Solo la sinergia di questi elementi lo può fare. Ma l'unica cosa in grado di unire in sinergia gli elementi teatrali, secondo T.Ḥ., è quella «fonte pura» da cui il vero teatro attinge, ossia «il legame vivo tra l'arte e l'uomo», che detto in altri termini vuol dire l'atto (creativo) teatrale, la *performance* teatrale.

Ma qual è il rapporto tra l'esperienza teatrale *tout court* e canone? Poiché vi possono essere moltissimi canoni teatrali, come si rapporta ciascuno di essi con l'esperienza teatrale?

Ne *Qālabu-nā* il rapporto tra esperienza teatrale e la pluralità dei canoni viene letta principalmente a partire dal legame genetico che insiste tra canone arabo e canone europeo. La possibilità infatti che da un canone (in questo caso europeo) possa nascere un canone diverso (come quello arabo), si struttura già come riflessione sulla pluralità unitaria dei canoni. Ma si inaugura il tema della pluralità dei canoni già nell'*incipit*, dove si accenna ai vari canoni teatrali orientali. Il tema poi dell'unità dei vari canoni viene descritta icasticamente dalla dizione «canone mondiale».

Il rapporto tra canone e canoni poggia infatti sulla scoperta dell'unitarietà della fenomenologia teatrale, da un lato, e, dall'altro, sulla contemporanea scoperta della multiformità dell'unica esperienza teatrale. Ogni canone quindi nella determinatezza della sua conformazione testuale, performativa, culturale ecc. non è una parte a sé stante dell'esperienza teatrale, cioè non descrive una esperienza parziale di teatro. Ogni canone è altresì luogo di esperienza «totale» di teatro, esperienza data

grazie a (e non *nonostante*) una particolare conformazione testuale, performativa, ecc.

Dentro alla scoperta del canone in quanto dimensione “totale” del teatro, si situano tutti i fattori organici dell’esperienza teatrale. La questione dell’attore, dello spazio scenico, dell’uso di altre arti per la messa in scena, la questione del testo teatrale, ecc.

Tutti questi fattori devono essere ricondotti alla purezza dell’esperienza teatrale, così si perviene all’esclusione della scenografia, dei costumi, del trucco, e alla decrizione del nudo lavoro dell’attore.

Pur nella necessaria determinazione culturale (araba) del canone – i tre *performers*, il patrimonio letterario a cui si ispira la produzione teatrale (anche se essa deve attingere anche dalle altre tradizioni) –, la fedeltà all’essenziale del teatro resta il vero fondamento dell’argomentazione.

La riflessione sul teatro di T.H. non è affatto distante dalle tendenze teatrali emerse nel ’900 in Europa e in America. Il percorso seguito da T.H. è in linea con la trasformazione che il teatro ha subito nel contesto europeo del XX secolo, ovvero la «ricerca sulla efficacia» e sulla natura dell’atto teatrale:

Uno degli strumenti e delle modalità fondamentali di questa trasmutazione contemporanea del teatro è stata la *ricerca sulla efficacia*. [...] Si trattava di fare in maniera che il teatro tornasse ad essere (come in antico, come nelle mitiche età d’oro della scena) un mezzo e un luogo di *azione reale* dell’attore sullo spettatore, dell’uomo sull’uomo, a livello intellettuale, emotivo, comportamentale, ma soprattutto e prioritariamente a livello fisico-percettivo [...]. Questo significava, per prima cosa rinunciare a rincorrere vanamente il cinema, e più tardi gli altri nuovi media, sul loro terreno per attestarsi invece sempre più sul *proprio*, riscavando e scoprendo il tesoro della inalienabile specificità del teatro in quanto azione interumana primaria [...].<sup>309</sup>

Si potrebbero accostare a questa breve descrizione del teatro del ’900 molti brani di T.H. in cui traspare questa stessa «intenzionalità». La riflessione sullo spazio, sull’attore, sul corpo, sul personaggio, sul testo, sulla *performance* sono molto prossime a quelle di autori come Copeau, Brecht, Barrault, Artaud, Beck e Malina, Brook e altri ancora.

Tuttavia, non credo sia possibile ascrivere a pochi autori la paternità di quan-

---

<sup>309</sup> M. De Marinis, *In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, p. 10.

to egli ha espresso nelle sue opere. Se è vero che nel corso della sua lunga carriera egli abbia subito l'influenza in particolare di alcuni autori, come Bernard Shaw, Pirandello, Beckett, Ionesco ecc., egli certamente coglieva tutte insieme quelle tendenze innovatrici che in modo variegato costituivano la *koiné* teatrale del '900.

Egli però era uno scrittore teatrale, non era regista, né attore. La sua ricerca avveniva a partire dalla prospettiva della scrittura teatrale. Non è un dato secondario, ma al contrario esalta quanto si è detto fin qui: l'esperienza teatrale rimane un corpo unico, a prescindere dal punto di vista o dal fattore teatrale da cui la si considera. T.Ḥ. partendo dunque da una prospettiva testuale, supera una visione puramente testuale del suo lavoro. Egli scrivendo per il teatro sa di fare qualcosa di più che scrivere. La sua opera è orientata, di più, è coinvolta essa stessa, in sé stessa, nell'atto teatrale. Così nasce e si sviluppa la sua attenzione sempre maggiore all'azione teatrale, così prende vita pian piano l'idea del *qālab* teatrale arabo.

Da ultimo, è bene sottolineare l'importanza sociale, politica e culturale dell'"avanguardia" teatrale araba, di cui T.Ḥ. certamente è stato precursore e fautore. Molto più di altre discipline il teatro arabo ha saputo fare integrazione e dialogo culturale, e superare barriere e steccati ideologici.

L'importanza che T.Ḥ. attribuiva al teatro era vastissima. Egli era cosciente della ineguagliabile portata formativa che il teatro poteva rivestire per la società. Egli sapeva che il teatro è in grado di "inculturare" molto più facilmente di qualsiasi altra esperienza umana; lo si è visto, ad esempio, riguardo alla questione della terza lingua, ma anche ne *Qālabu-nā* egli insiste molto sul valore pedagogico e culturale del teatro, il quale è in grado di rendere cultura popolare tutte quelle cose che si ritiene siano appannaggio solo dei colti.

Occorre ricordare inoltre che l'opera di T.Ḥ. non è circoscrivibile esclusivamente al teatro, egli infatti è stato un grande novellista e un grande saggista, seppure il teatro costituiva, in un certo senso, il cuore della sua produzione. Egli inoltre ha giocato un ruolo centrale nella cosiddetta *Nahḍa*, il rinnovamento sociale, culturale e religioso dei popoli arabi.

Ed infine, riproponendo le parole di R. Long: «Taufīq al-Ḥakīm is not just for Arabists. He could be a rewarding study for all who concerned with the twentieth century theatre [...]. He should be on the reading lists of all who wish to disco-

ver how the minds of our Arab contemporaries work»<sup>310</sup>, vorrei sottolineare come l'importanza dell'opera di T.Ḥ. supera il ristretto ambito degli studi orientalistici o arabistici. Egli è stato un autore le cui opere possono essere annoverate tra le migliori opere teatrali e letterarie, e come tali sono ben degne di essere studiate e divulgate anche in "Occidente".

---

<sup>310</sup> C.W.R. Long, *Taufīq al-Ḥakīm and the Arabic Theatre*, «Middle Eastern Studies», 5 (1969), p. 74.

# TESTI

## PIĠMĀLYŪN – PREFAZIONE (1942)<sup>311</sup>

[863, I] Da circa vent'anni scrivo per il teatro in senso vero e proprio. E il senso vero e proprio dello scrivere per il teatro è ignorare che esistano le «case editrici».

A quel tempo, l'obiettivo che perseguivo nelle mie pièces era ciò che viene chiamato «*coup de théâtre*». Citavamo orgogliosi questa parola, fino a quando non si diffuse la sua notizia tra gli anziani attori del secolo precedente ancora in vita. Alcuni di essi la pronunciavano storpiandola in maniera buffa. Ancora ricordo le parole di uno di loro – che Dio ne abbia misericordia! –, il quale mi raccomandava di tanto in tanto: «Maestro, nella mia parte abbondì con i “*kūnk tiyātīr*”!» E ricordo anche le parole che mi rivolse il direttore del teatro: «Vuoi sapere come faccio per decidere il destino della tua pièce? La racconto a casa ai miei figli più piccoli: se ascoltandola non si addormentano, è accettata»!

Cosa mi accadde dopo quegli anni! Come giunsi a un fallimento tale che, quando gli adulti prestano attenzione alle pièces che scrivo, si assopiscono?

La causa è semplice. È che io adesso costruisco il mio teatro nella mente. Faccio muovere idealmente gli attori nella libertà dei miei pensieri, facendo loro indossare le vesti dei simboli.

Certo, io effettivamente conservo ancora lo spirito del «*coup de théâtre*», ma i colpi di scena (*al-mufāġa'āt al-masraḥiyya*) nella loro realizzazione pratica non hanno la stessa resa che hanno nel pensiero. Per questo si è allargato il baratro tra me e il palcoscenico. Così, per far arrivare alla gente opere come queste non trovo altro «ponte» che la «stampa».

Alcuni si sono chiesti: «È possibile che queste opere appaiano ugualmente nel teatro vero e proprio?». Ammetto di non aver pensato a questo aspetto durante la scrittura di pièces come *Ahl al-kahf*, *Šahrazād*, o anche *Piġmālyūn*.

Io le pubblicai tutte quante. Non fui soddisfatto che nel chiamarle [863, II] «*masraḥiyyāt*» («opere teatrali»), anche se non le pubblicai nei volumi che raccoglievano le mie altre pièces, affinché fossero lontane dall'idea di rappresentazione (*tamṭ-īl*).

---

<sup>311</sup> M.K., I, pp. 861-864.

Perciò fui sorpreso e spaventato il giorno in cui quelli della Compagnia Nazionale pensarono di approntare la messa in scena della pièce *Ahl al-kahf*. Incontrai i membri della Compagnia, allorché mi chiesero il permesso di rappresentarla, e, siccome mi convinsero, li lasciai fare senza assistere ad alcuna prova di regia. Tuttavia, la tirai in lungo trattenendomi dall'assistere alla rappresentazione fino all'ultima sera. E andai via ingannato dalle parole di chi diceva che era stato un successo. Ma che cosa avevo visto?

Avevo visto ciò che temevo: che quest'opera non era per niente adatta alla rappresentazione, o almeno non era adatta a quel tipo di rappresentazione a cui la maggior parte della gente era abituata. Così gli attori recitavano scene e passaggi critici, ma il pubblico non li apprezzò allo stesso modo di quelle scene che sono scritte per suscitare emozioni!

Quella notte uscii che ero perplesso della mia opera, e credetti che l'opinione della gente fosse giusta. Il teatro è amato perché vi si assiste ad una lotta che suscita l'attenzione e spezza i cuori della gente: una lotta che nel teatro cruento è tra un'armatura e un'armatura, o tra un toro e un uomo; e nel teatro drammatico tra un'emozione e un'emozione.

Il teatro sempre è stato e sempre sarà così. E la gente certo sempre sarà commossa dalle emozioni che avverte anche nella vita reale, come l'amore e la gelosia, l'odio e la vendetta, l'onestà, la disonestà, il perdono e la colpa.

Ma che cosa proverebbero davanti ad una lotta tra l'uomo e il tempo; tra l'uomo e lo spazio; tra l'uomo e le potenze che lo sovrastano? Sono queste cose oscure, queste idee misteriose capaci di sommuovere i sentimenti nella stessa misura in cui sono capaci di lacerare le menti?

In questo modo terminò il mio impegno con i membri [864, I] della Compagnia Nazionale, i quali hanno messo da parte la rappresentazione di *Ahl al-kahf* fino ad oggi.

Si può ritenere conveniente che simili pièces ricevano un determinato tipo di regia in un determinato tipo di teatro – una regia nella quale si ricorra a mezzi misteriosi, come la musica e la pittura, luci e ombre, azione e stasi, tecnica mimica e vocale! – e quant'altro riesca a produrre quell'atmosfera capace di far intuire ciò che quelle idee assolute vogliono evocare?

Forse anche riguardo a questo aspetto non avrei potuto dire granché, se non mi fossi imbattuto nell'opinione di Lugné-Poe sulla pièce *Šahrazād*. Egli scrisse testualmente: «*La conte a fort bien dit, mais cela mériterait d'être présent à la scène française avec goût et intelligence: Le poème reste si beau, et si profond*».

Questo artista afferrava il nodo problematico di questa pièce. Tutta la difficoltà nella sua realizzazione sta nel fatto che la poesia e la filosofia siano rese nell'atmosfera del teatro allo stesso modo in cui sono diffuse nell'atmosfera del libro.

Questo è ciò che egli stesso ha fatto con le pièces di Ibsen, che egli per primo mise in scena per i Francesi. Lo stesso ha fatto anche con la pièce *Salomè* di Oscar Wilde, che egli per primo mise in scena per i Francesi. Oscar Wilde a quel tempo era in prigione, quando seppe che Lugné-Poe aveva iniziato a mettere in scena la sua pièce, non tenne nascosta la sua gioia. Egli riportò tutto questo nelle pagine del suo libro *De Profondes*.

Per mia sfortuna la vecchiaia aveva già sopraffatto questo meraviglioso artista allontanandolo dal teatro già da lungo tempo. Avrebbe forse diretto *Šahrazād*, se l'avesse letta nel pieno della sua attività artistica? Chissà, forse l'avrebbe fatto. Se lo avesse fatto che onore sarebbe stato! Ma il bene che ho ricevuto da lui è la gioia che egli abbia voluto dare lustro a quelle idee confuse, a quelle parole volanti, a quei personaggi che poggiavano un piede sulla terra e un'altro nel cielo. Essi erano tutti già posti dentro un quadro, e qualsiasi quadro richiede gusto e intelligenza! Ma il destino – malgrado lo sforzo e la fatica, ai quali ho consacrato la vita, nella quale non ho trovato sollievo in nessun'altra cosa se non nel piacere dell'arte –, certo, mi lesina adesso questa gioia artistica. Forse un giorno me ne concederà in abbondanza, ma dopo che siano trascorse le stagioni!

[864, II] E infine, la storia di *Piḡmālyūn* è la seguente. Essa è tratta del celebre mito greco, di cui probabilmente la prima a rivelarmene la bellezza fu quella tela ad olio, dal titolo *Pigmalione e Galatea*, uscita dal pennello di Jean Raoux (1677-1734), esposta al museo del Louvre<sup>312</sup>. Non vedevo questo quadro da diciassette anni circa, finché un giorno mi ritornò in mente e scrissi il pezzo *al-Ḥulm wa-l-ḥaqīqa* («Il sogno e la realtà»)<sup>313</sup>. Speravo di riprenderlo nuovamente, e di inserire tutte quelle

---

<sup>312</sup> L'opera, dal titolo completo *Pygmalion amoureux de sa statue* (1717), attualmente si trova al Musée Fabre di Montpellier.

<sup>313</sup> [Nota dell'Autore] Tutta la storia si svolge in una sola scena, che è il laboratorio di Pigmalione. E-

cose che mi avevano colpito in un lavoro più grande e più ampio. Passarono i giorni, mi dedicai a *I racconti del Corano* e a *Le mille e una notte* e fui sul punto di dimenticare quel racconto greco, finché mi ritornò in mente, grazie a Bernard Shaw, quando assistetti alla proiezione della sua pièce *Piḡmālyūn*, che era stata registrata anni prima su una pellicola cinematografica.

Allora, si risvegliò in me l'antico desiderio, e decisi di scrivere questa pièce. Quando la scrissi, sapevo che questo mito era già stato sfruttato pressoché in ogni ramo dell'arte, e immaginavo che probabilmente fosse stato trasposto in numerose opere teatrali, anche se conoscevo solo la versione dello scrittore irlandese.

Certamente quindi io mi occupo qui di un mito molto frequentato nella letteratura e nelle arti mondiali. Tuttavia, chi lo sa?, forse alcuni studiosi del Corano, accorgendosi che *Ahl al-kahf* è tratta dal Corano, che *Šahrazād* è ispirata a *Le mille e una notte* e *Piḡmālyūn* è stata attinta dai miti greci, noteranno anche che tutte queste cose non sono che sguardi diversi su un unico volto!

---

gli è incuriosito da un grande buco che dal suo laboratorio lascia intravedere una foresta meravigliosa piena di alberi e di fiori. Il capitolo successivo si svolge all'esterno, e l'ultimo all'interno della casa, nella quale su una delle colonne è posto un drappo di seta bianco. Questa scena ritorna nei quattro capitoli, pur tuttavia ci sono cose che cambiano in ogni capitolo: le luci della foresta, le sue ombre, il suo silenzio e il suo mormorio.

[167, I] «Letteratura teatrale» è un capitolo che non è stato mai aperto in ambito arabofono, eccetto nel secolo presente. La «letteratura araba» esitò nell'accogliere questo genere (*lawn*) [letterario] straniero. Lasciatolo per lungo tempo fuori dalle sue mura, ne sentiva parlare dalle bocche dagli spettatori, senza preoccuparsi di prenderlo in considerazione, né di analizzarlo.

Già quasi un secolo fa in alcuni paesi arabi – come la Siria, il Libano e l'Egitto – apparve un buon numero di teatri in cui si mischiava il teatro serio con quello di tipo leggero, la recitazione col canto. A questo tipo di teatro venivano adattate, in modo più o meno riuscito, alcune pièces occidentali, le quali venivano rappresentate nella loro forma (*tawb*) originaria, oppure in una forma (*tawb*) più consona (*yunāsibu*) ai costumi orientali (*aš-šarq*); talvolta in lingua colta (*fushā*), talaltra in lingua popolare (*amma*).

La fonte da cui il teatro attingeva era a quel tempo la letteratura francese e inglese. E così assistevamo a *L'avar* di Molière rappresentato in “*zağal*”<sup>315</sup> o al *Romeo e Giulietta* di Shakespeare in versione *mélo*.

Al principio del teatro arabo in Oriente – come è noto – sta Marūn an-Naqqāš (1818-1875); ne seguirono le orme i suoi successori: al-Qardāhī († 1909) e Ibn Ḥalīl al-Qabbānī (1836-1906), e altri ancora, fino a che la sua bandiera fu portata da aš-Šayḥ Salāmah Ḥiğāzī (1855-1917). Alla morte di questi ne ereditò le pièces e le arie musicali la famiglia 'Ukkāša, la quale proseguì sulla scia di quello. Ma la rivoluzione egiziana e il sorgere dello spirito nazionalistico li spinsero a «egizianizzare»<sup>316</sup> le loro pièces.

In quel momento iniziò la vita teatrale (*ḥaya masraḥiyya*) dello scrittore di queste righe. Egli scrisse per quella compagnia teatrale alcune pièces, conformemente al modo in cui era normale fare teatro in quegli anni.

Tutto ciò accadeva senza che nessuno degli scrittori di teatro sperasse che il proprio lavoro potesse essere definito “letteratura”. E senza che la letteratura araba

---

<sup>314</sup> *M.K.*, II, pp. 167-177.

<sup>315</sup> Genere della poesia popolare araba.

<sup>316</sup> cfr. T. Hussein, *Debut de la litterature dramatique egyptienne*, in «La Revue du Caire», avril (1938), p. 44.

considerasse – né più né meno – “letteratura” questo genere di scrittura.

In quel tempo, Šawqī portava le sue pièces a teatro, ottenendo [167, II] successo di pubblico. Eppure anch’egli non pensava affatto che potessero essere pubblicate prima della loro rappresentazione, e, lontano dalle luci del teatro, non vi trovava nulla di eccellente. A suo parere, la *qaṣīda*, che aveva consegnato ai quotidiani e stampato nelle raccolte di poesie, era la sua sola opera pronta ad entrare vittoriosa nel palazzo della letteratura, ottendendo l’approvazione dei letterati!

La separazione tra il mondo del teatro e il mondo della letteratura, dunque, è una questione complicata, e richiede di essere chiarita e spiegata!

Colui che sta scrivendo queste righe partì per l’Europa in quel periodo. Là questo segreto sorprendente gli fu svelato, e non gli costò una grande fatica trovare la chiave della soluzione: in Europa il mondo del teatro e quello della letteratura sono completamente intrecciati, senza separazione né divisione. La causa di ciò è ovvia: la letteratura teatrale è un ramo della letteratura, e come tale essa è insegnata nelle scuole e nelle università. Ovvero, essa è letteratura prima ancora di essere portata in teatro.

L’Europa ereditò questa letteratura dai Greci, la esaminò, la studiò e sulle sue fondamenta costruì e tessé. Essa è una parte delle sue letterature nazionali, crebbe e si sviluppò con il passare dei secoli – messa in scena o no. Ha una sua propria esistenza, similmente alle scienze della logica, della matematica, della filosofia, che discendono dall’epoca dei Greci. Pertanto lo scrittore di queste righe, volendo studiare la letteratura teatrale, non poté che cominciare dai primordi [del teatro], non poté che risalire alla fonte.

Egli, ritenendo semplice la questione e il percorso facile, inizialmente aveva cominciato da dove più gli aggradava, dedicandosi senza risparmio alla letteratura teatrale moderna. Studiarla non gli costava fatica, nè gli era difficile comprenderla. Ma gli dissero: «Se vuoi fare sul serio ritorna ai Greci!». Ed egli ritornò (*‘āda*) a Eschilo, Sofocle, Euripide e Aristofane. Lì comprese perché la letteratura araba celebra la *qaṣīda* e non riconosce dignità letteraria al dramma teatrale, nonostante esso sia poesia. Perché la *qaṣīda* è l’eredità che proviene dall’antichità, [168, I] come la poesia teatrale è per la letteratura greca l’eredità che proviene dall’antichità!

Non c’è cosa più forte dell’eredità! Se l’immortalità ha uno strumento, certa-

mente esso è l'eredità, attraverso la quale nel corso del tempo le cose esistenti vengono tramandate. Non ci sono doti personali, né qualità peculiari dei popoli, né tesori delle nazioni, senza quel patrimonio di qualità e caratteristiche che passa da una generazione all'altra. Ciò che viene chiamato "nobiltà" di un popolo, altro non è che la sua eccellenza interiore trasmessa in eredità dalle profondità dei tempi. La purezza d'origine nelle cose e negli esseri viventi è quella conservazione ininterrotta delle virtù ereditate, che decade dopo decade si accresce sempre più. Lo stesso si può dire dell'arte, della scienza e della letteratura. La nobiltà della letteratura è il suo carattere essenziale (*tābi'a*) giuntoci preservato da lontano!

L'America desiderava accorciare questo cammino [della trasmissione dell'eredità] riguardo alla musica: inventò quel genere di musica "nera" chiamato «Jazz», ma non riuscì a fare in modo che il mondo intellettuale apprezzasse questo tipo di musica che non aveva radici nobili, né un'origine rispettabile. E se la lingua dell'America non fosse stata quella inglese, certamente anche la sua letteratura avrebbe avuto lo stesso destino. Ma la letteratura americana non fu in grado di essere una letteratura se non in virtù del fatto che essa era fondata sul patrimonio fornitole dalla letteratura inglese. Essa in verità altro non è che un nuovo virgulto tra le fronde delle letterature anglosassoni!

La letteratura araba, quindi, come le altre letterature nobili, non ammette che si violino il suo sangue e la sua essenza, senza uno studio approfondito e una verifica, e senza usarvi prudenza e circospezione. Certo non vi fu nulla di biasimevole né di riprovevole quando nell'ultimo secolo abbandonò questa posizione di diffidenza verso il teatro, ma la via attraverso la quale apparve il teatro nell'Oriente arabo non era basata su fondamenta accettabili agli occhi di quella letteratura nobile.

Se almeno – uno o due secoli fa – fosse sorto in mezzo a noi un grande letterato chiedendo: «O Letteratura araba! Per lungo tempo fra te e il pensiero greco c'è stato un vincolo, un legame. Lo studiavi e attingevi da esso scienza e filosofia, ma tu hai distolto il tuo sguardo dalla sua poesia. A quale scopo questa rottura? Quando sarà fatta pace tra te e la poesia greca? Esamina un pochino, permettila la traduzione e lo studio. Forse vi troverai qualcosa che consolida la tua eredità. Questo potrebbe far incrementare il tuo patrimonio a vantaggio delle generazioni future!».

Questa voce non si levò nei secoli passati, cosicché continuò sussistere quella

separazione dovuta a all'opposizione tra letteratura araba e letteratura greca. A causa della permanenza di questa separazione è difficile che, presso di noi, il teatro sorga su basi stabili e si insedi nelle tende della letteratura, del pensiero e della cultura!

[168, II] Perciò, se vorremo che questo canone teatrale (*qālab at-tamīlī*) – fatto di poesia e di prosa – prenda dimora presso la nobile storia della letteratura araba, senza dubbio quest'ultima dalla pacificazione tra le due letterature ne trarrà [più] valore e perpetuità. Ma come realizzare questa pacificazione?

In primo luogo, certamente conoscendo le cause di questa avversione, e, in secondo luogo, adoperandosi per la riconciliazione, adducendo strumenti di concordia.

Prima di tutto è necessario che ci chiediamo su chi ricada la responsabilità della ritrosia riguardo alla traduzione in lingua araba della poesia greca. Questo quesito ci induce a studiare il percorso della traduzione dell'eredità greca, e le sue ragioni e motivazioni.

È noto che in seguito alla conquista di Alessandro [Magno] lo spirito ellenico penetrò nell'«Asia» – in particolare la Siria e nella Meopotamia, ossia il «territorio che sta tra i due fiumi» Tigri ed Eufrate, furono tra i più importanti territori sottomessi all'influenza della civiltà greca. Negli eremi, monaci siriaci, diffusisi in quei luoghi, nel corso dei secoli furono attivi in un'ampia opera di traduzione delle opere filosofiche e scientifiche dalla lingua greca alla lingua siriana. Da queste traduzioni siriane, gli arabi, giunti in seguito, attinsero e tradussero.

Se questo discorso è corretto allora gli arabi potrebbero dire che essi tradussero ciò che trovarono. Infatti, la poesia non fu tra le cose di cui si interessarono quei monaci. Ma in seguito molti arabi studiarono la lingua greca e poterono tradurre direttamente dal greco. Ora, infatti, tra le cose tradotte in lingua araba vi fu il *Libro della poesia* o *Poetica* di Aristotele, in cui si dava notizia della «tragedia» (*trāǧīdiyā*), della «commedia» (*kūmīdiyā*) e delle altre discipline della poesia teatrale. Successivamente, Ibn Rušd (Averroé) ci mostrò – avendo egli scritto i suoi famosi commenti alla *Poetica* – proprio come gli arabi non vollero capire che, facendo a meno dell'arte poetica dei greci, sarebbero stati di mente chiusa. Come non li spinse quindi, in seguito, la curiosità a tradurre in arabo alcune tragedie o commedie?

È comprensibile che essi si trattennero dal tradurre la poesia lirica, come

quella di Pindaro o di Anacreonte, ch  nella poesia araba della *Ġ hiliyya* o del periodo ‘abbaside c’era gi  qualcosa di simile. Ma perch  essi – di cui conosciamo l’amore per la conoscenza – non intrapresero la traduzione delle tragedie (*ma’ s i*, pl. di *ma’as h*) dei poeti greci?

La risposta richiede per prima cosa che si sappia cosa sia la tragedia (*ma’as h*), e come apparve presso i greci. Oggi non pu  pi  esserci dubbio che la tragedia (*tr ġ diy *) nacque dal culto di «Bacco» (*B k s*), il dio del vino, conosciuto presso i Greci con il nome «Dioniso». Ogni primavera si teneva per questo dio una festa religiosa, tumultuosa d’ebbrezza e traboccante d’allegria. La gente danzava e ballava attorno all’effigie del dio del vino [169, I] e si travestiva (*mutanakkir n*) con pelli di capro e foglie d’albero. Questa danza e questa ode inizialmente erano improvvisate. Successivamente vennero raffinate, cos  la gente le fiss  secondo una forma compositiva ordinata (*al-i’d d wa-t-tans q*), realizzandole su regole (*qaw ’id*) stabilite. Questa ode non tard  ad essere mischiata con il genere (*naw’*) dell’esaltazione delle gesta di quel dio, al modo di una narrazione ordinata (*sard*), unificando la lode delle sue conquiste e i racconti delle sue avventure e dei suoi viaggi prodigiosi. In seguito, la cosa si svilupp  ancora, grazie un gruppo di danzatori (*r -q   n*) del popolo, i quali, travestendosi, si rendevano irriconoscibili e rappresentavano ogni sorta di «personaggio» (* ahsiyy t*) – e non pi  solo un capro o degli animali. Anche la narrazione (*sard*) si svilupp  trattando di altri temi che non avevano legami con la vita del dio di cui celebravano la ricorrenza, fino a che i reazionari e i conservatori tra gli anziani protestarono contro questa innovazione esclamando: «Questo non ha niente a che fare con Bacco!»<sup>317</sup>. Questa frase in seguito divenne un detto proverbiale (*ma al*) della lingua greca!

Eppure, da questa novit  che provoc  censura e indignazione venne fuori l’arte teatrale!

Qualche tempo dopo apparve un uomo chiamato Tespi. La sua riflessione [sul teatro] lo condusse a stabilire che alcune parti devono essere recitate dal coro, altre solo dall’attore, altre ancora dall’attore e dal coro dialogando reciprocamente. Egli stabil , inoltre, che l’attore avrebbe dovuto indossare delle maschere (*aqna’a*) e dei costumi (*mal bis*) diversi, s  da poter con ci  impersonare (*yataqammu u*) egli

---

<sup>317</sup> Corrisponde esattamente al proverbio greco: «*Ouden pros ton Dionyson*».

stesso molti personaggi contemporaneamente.

In questo modo si passò dalla fase della narrazione (*sard*) a quella del dialogo (*hiwār*) e dell'azione (*ḥaraka*) [teatrale]. In questa fase nacque la rappresentazione teatrale (*tamṭīliyya*) e fu inventata la «tragedia» (*trāḡīdiyā*).

Dopo Tespi, giunse un poeta chiamato Frinico, il quale fece compiere a quest'arte un altro balzo in avanti. Si dice che egli sia stato il primo ad introdurre i personaggi femminili nella rappresentazione. Egli prescrisse inoltre che il coro fosse suddiviso in due parti: uno delle due dialogava con l'attore con un tono di consenso riguardo alle sue azioni, l'altra parte del coro dialogava con lui con un tono astioso e di biasimo. Era come se il coro, nelle sue due parti, impersonasse la gente della società, nella quale c'è chi approva le azioni che vede e chi le rifiuta.

La storia ci ricorda anche altri due poeti contemporanei di Frinico: Cherilo e Pratina, ciascuno dei quali si impegnò con successo nell'abbellimento di questo tipo (*lawn*) di arte. Tutti costoro furono i precursori dei grandi maestri della tragedia (*trāḡīdiyā*): Eschilo, Sofocle ed Euripide.

Questo è un richiamo veloce alla nascita della poesia teatrale dei Greci, a partire dal quale possiamo notare che la festa di Bacco fu la madre della tragedia. Questa arte quindi fu versata per noi come si versa il vino... dalla botte della religione!

Infatti, i grandi maestri della tragedia cominciarono a intrecciare le loro opere immortali con le loro leggende religiose (*asāṭīr dīniyya*) tratte dalla mitologia, [169, II] che lo spirito della lotta tra gli uomini e la forza divina (*aṣ-ṣirā' bayna l-insān wa-l-qiwā al-ilāhiyya*) aveva prodotto. Forse questo sostrato religioso è ciò che trattiene gli arabi dall'accettare questa arte?

Questa è l'opinione di molti studiosi, i quali sostengono che l'islām deve ostacolare l'assunzione di quest'arte pagana (*fann waṭnī*)! Io non sono affatto di questo avviso. L'islām non è mai stato contrario a nessuna arte, ma permise anzi che si traducessero molte delle opere prodotte dai pagani: così fu per il libro *Kalīla wa-dimna* tradotto dalla lingua Pahlavi da Ibn Muqaffa', fu così per il libro *aṣ-Ṣāhnāma* di al-Firdusī tradotto dal Persiano da al-Bundārī, opere scritte entrambe in epoca pagana. Allo stesso modo l'islām non ostacolò la diffusione dei poemi bacchici di Abū Nuwās, né la produzione di immagini nei palazzi dei califfi, né la tecnica ritrattistica delle miniature persiane, così come non ostacolò la traduzione di molte opere greche,

attraverso le quali ci giunsero delle descrizioni di pratiche religiose pagane.

Non c'è affatto alcun carattere pagano che in quanto tale possa allontanare gli arabi dalla poesia teatrale. Cosa quindi li trattiene?

Forse la difficoltà sta nella comprensione di quei racconti poetici, con tutti loro i riferimenti alle leggende, assolutamente inaccessibili se non attraverso una lunga spiegazione, che li rende meno gradevoli a chi voglia seguirli ed elimina alla radice la possibilità di goderne a chi desideri gustarli?

Forse in questa spiegazione c'è del vero. Infatti, mi meravigliarono le parole con cui il critico Francisque Sarcey avvertì gli spettatori, quando nel 1881 sul palco della Comédie-Française venne rappresentato l'*Edipo re* – proprio la tragedia (*ma'asāh*) che è oggetto di questo mio scritto, che è tra quelle pochissime tragedie greche che sono completamente impregnate di “mitologia religiosa”; mentre la maggior parte delle tragedie greche è chiara e limpida, ed è più prossima alla stessa semplice umanità. Disse dunque quel critico: «Avverto lo spettatore – in particolare le donne – di aprire un libro o un dizionario di mitologia greca, e di leggervi una sintesi del mito di *Edipo* prima di vedere la rappresentazione del dramma. Questo li terrà lontani dal fastidioso senso di incertezza e di smarrimento riguardo alle oscurità del primo atto»<sup>318</sup>.

Questo avvertimento era rivolto a chi? Al pubblico facente parte di un popolo che aveva fondato la sua cultura sulle basi della tragedia greca. Un pubblico la maggior parte del quale possedeva delle buone conoscenze di base, poiché era istruito – e senza dubbio in quest'ambito era istruito – sulla letteratura greca, sulle sue tragedie e sulle sue opere teatrali! E, se in un'epoca moderna come questa c'era un simile pubblico, per il quale non avrebbe dovuto esserci la necessità di una sintesi o di un dizionario per seguire la tragedia (*ma'asāh*) di Edipo, cosa mai ci aspettiamo dal lettore arabo dell'epoca 'abbaside o fatimide?!

Ma, pur considerando queste ragioni, io sono persuaso che neanche questo si sia opposto alla traduzione (*naql*) di alcune opere di questa arte. La *Republica* di Platone fu tradotta in lingua araba e senza dubbio [170, I] i pensieri circa la città ideale, che vi sono contenuti, erano per la mentalità islamica difficili da accogliere, eppure ciò non ne impedì la traduzione. Anzi, proprio questa difficoltà spinse al-

---

<sup>318</sup> Cfr. F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, Bibliothèque des Annales Politiques et Littéraires, Paris 1900-1902, Vol. III, p. 312.

Fārābī a occuparsi della *Repubblica* di Platone, a partire dalla quale concepì una nuova forma di pensiero. Egli nel suo canone (*qālab*) filosofico fuse (*yaṣubbu*) la *Repubblica* alla filosofia islamica!

È ragionevole pensare che qualcosa di simile sarebbe potuto accadere alla tragedia greca (*trāḡīdiyā iḡrīqiyya*). Era possibile che una tragedia come *Edipo re* venisse tradotta, che in seguito se ne occupassero il poeta e il prosatore, i quali, rigettando quei suoi riferimenti mitologici che erano loro inaccettabili e, privandola delle credenze pagane che la ricoprivano, l'avrebbero fatta apparire splendente nel suo nudo corpo, oppure l'avrebbero ricoperta con la veste trasparente della fede islamica o del pensiero arabo!

Perché questo non è mai avvenuto? Senza alcun dubbio l'opposizione (*ṣadd*) degli arabi all'acquisizione (*iqtibās*) del teatro greco ha un'altra causa. Forse il motivo è che la tragedia greca (*trāḡīdiyā iḡrīqiyya*) non veniva considerata letteratura destinata alla lettura. Infatti, anticamente essa non era una di quelle cose che ciascuno poteva leggere per conto proprio, come si faceva per la *Repubblica* di Platone. Essa non era stata scritta per lo studio, ma per la rappresentazione (*tamīl*). Lo scrittore sapeva che la sua opera sarebbe stata rappresentata davanti alla gente e messa in scena in un teatro, e che i suoi testi e dialoghi sarebbero stati privati delle spiegazioni, delle considerazioni e delle nozioni necessarie per la comprensione del contesto della storia, confidando nel fatto che lo spettatore l'avrebbe compreso vedendola, durante la rappresentazione in atto.

Il teatro greco raggiunse veramente un tale grado di precisione e di complessità quanto ai suoi strumenti e alle sue macchine da lasciar stupiti. Vi erano macchine semoventi, altre che giravano su sé stesse, e inoltre espedienti e trucchi teatrali; ciò permise a quel popolo di mettere in scena il *Prometeo incatenato* del poeta Eschilo, creature marine comprese. Queste macchine facevano oscillare le nuvole e le onde dell'oceano, mentre Prometeo arrivava cavalcando il dorso di quell'animale leggendario che aveva una testa d'aquila e il corpo di cavallo.

Forse questo indusse il traduttore arabo a fermarsi incerto davanti alla «tragedia» (*trāḡīdiyā*)! Egli non li considerò più come testi sordi (*nuṣūṣ ṣammā'*), e cercò di rappresentarsi nella sua immaginazione (*dihn*), vivacemente con i loro personaggi, con le loro atmosfere e luoghi e ritmi. Ma la sua immaginazione (*dihn*) non poté

aiutarlo, perché nella sua terra non aveva mai visto nulla che potesse somigliare a quest'arte. Certo, presso i Greci, il «coro» creò la rappresentazione (*tamṭīl*), e l'attore Tespi creò lo spettacolo teatrale! Non il testo teatrale (*riwāya*) creò il teatro, ma bensì il teatro, esso creò il testo teatrale! E giacché il traduttore era sicuro di essere davanti ad un'opera non destinata alla lettura, perché mai avrebbe dovuto tradurla?

Forse ciò fu la causa della ritrosia (*iḥḡām*) nei confronti della traduzione in lingua araba della poesia teatrale greca. Attraverso l'attività di traduzione [170, II] si perseguiva il raggiungimento di utilità, e non il puro amore per la conoscenza o la semplice curiosità! Così, in questo caso, non si considerò l'utilità delle cose buone e desiderabili che la «tragedia» (*trāḡīdiyā*) offriva – cose non comprensibili né coglibili attraverso la sola lettura –, senza dubbio perché essa prevedeva l'esistenza di macchine sceniche (*adāh at-atmṭīl*), che erano cose non reperibili, né comuni.

Pertanto, la successiva domanda da porsi è la seguente: perché non ci fu mai il teatro (*tamṭīl*) nella civiltà araba, né mai se ne avuta notizia alcuna?

Anche gli Arabi ebbero la loro età pagana, tra i loro poeti di questa epoca c'era chi, come Imru' l-Qays, diceva d'essersi spinto fino alle terre di Cesare. Lì costui vide – e non v'è dubbio che li vide – i teatri dei Romani, maestosamente eretti. I Romani, infatti, avevano ereditato quest'arte dai greci. Come mai la vista del teatro non riuscì a suscitare nel poeta arabo pagano l'idea di importarlo (*iḡtilāb*), di trasferirlo (*naql*) o di adattarlo (*iqtibās*) [per gli Arabi]?

Ma trasferirlo, dove? Questo è il problema.

Il paese (*waṭan*), in cui il poeta arabo pagano – se avesse voluto – avrebbe trasferita quest'arte, non era altro che un deserto grande come il mare, in cui, erranti con i loro cammellieri, i cammelli correvano fra le oasi sparse, come navi da un'isola all'altra. Nelle oasi un giorno sgorgava l'acqua e maturavano i frutti delle piante, il giorno dopo la sorgente inaridiva e la sua vegetazione disseccava. Era un paese che vagava appresso alle carovane che si spostavano ora qui ora lì, rincorrendo qualche nube. Un paese che dondolava sopra i cammelli dal lungo incessante marciare e dalla musica melodiosa, suscitando nei cammellieri il canto. Ecco da cosa fu generato il popolo arabo, egli nacque dal canto del cammelliere. Quando apparve colui che prese le redini del primo cammello e il canto della sua voce risuonò, al sorgere di quella

musica misteriosa generata dal calpestio degli zoccoli dei cammelli su *ar-Rimāl*<sup>319</sup>.

Tutto, quindi, in questo paese nomade separava questo popolo dal teatro, perché la prima cosa che il teatro richiede è la sedentarietà.

Gli Arabi mancavano di propensione per la sedentarietà, questa è secondo me la causa reale della loro trascuranza della poesia teatrale, che invece necessita di teatri. Infatti il teatro di Bacco<sup>320</sup> – i cui resti sono stati studiati nel corso delle operazioni di scavo moderne – era una costruzione robusta e salda, un’edificio di proprietà dello Stato. Colui che studiò la grandezza di questo edificio nei suoi resti e nelle sue dimensioni, scoprì che esso poteva contenere mille spettatori, dichiarando immediatamente che senza dubbio questo sito era ascrivibile ad una civiltà sedentaria, e ad una vita sociale consolidata e coesa! Ma uno studioso non dovrebbe, invero, chiosare dicendo: «Durante la dinastia omayyade e ‘abbaside, e anche dopo queste due, gli arabi hanno conosciuto quella civiltà sedentaria e quella società consolidata e coesa. Come mai gli Arabi in questi periodi tralasciarono la costruzione del teatro? Essi ne erano capaci, visto che li abbiamo visti accostarsi a civiltà diverse e acquisire (*yaqtabisūna*, cfr. *iqtibās*) [171, I], per esempio, l’arte navale, in virtù della quale inventarono tecniche di navigazione formidabili, tanto che l’arte marinara porta la loro impronta ancora adesso».

La risposta a questa domanda è la seguente: gli Arabi durante e dopo la dinastia omayyade continuarono a considerare la poesia beduina e del deserto il modello (*maṭal*) più alto da imitare (*iḥtaḍā*) e guardavano alla poesia della *Ġāḥiliyya* come all’esempio (*namūdağ*) più perfetto da seguire. Essi sentivano la necessità di navi, ma non sentivano allo stesso modo la necessità di poesia. Essi, ogni volta che vollero, attingevano (*naql*) da altri, batterono ogni strada e considerarono ogni arte, eccetto l’arte della poesia, nella quale erano convinti di aver toccato il vertice sin dall’antichità. In questo modo ci vediamo davanti al circolo vizioso messo in moto da tutte quelle cause che hanno provocato il mancato accostamento degli Arabi al teatro.

Ma era necessario che all’interno della letteratura araba fosse generata (*tūlada*) la tragedia (*trāğīdiyā*)? La tragedia era forse una tappa necessaria al progresso della letteratura araba e alla maturazione della sua identità (*šahṣiyya*)?

Chi prendesse a studiare la famosa prefazione al *Cromwell* di Victor Hugo vi

<sup>319</sup> Termine usato per indicare ar-Rub‘ al-Ḥalī, il grande deserto dell’Arabia meridionale.

<sup>320</sup> Si tratta del Teatro di Dioniso dell’Acropoli di Atene.

troverebbe parte della risposta. La storia dell'umanità lì è suddivisa in tre età: a proposito dell'«era primitiva» (*al-‘ahd al-fiṭrī*) – che, nella sua opinione, è l'età della «poesia lirica» (*aš-šī‘r al-ġināī*) –, dice che nelle età primitive per l'uomo cantare è come respirare; allo stesso modo, infatti, l'uomo nella sua giovinezza canta, ecc. Poi, viene «l'età antica» (*al-‘ahd al-qadīm*) che è «l'età dell'epopea» (*al-malḥama*); la tribù si sviluppò e divenne comunità; l'indole sociale prese il posto di quella nomade. Nacquero le nazioni, fu grande il loro prestigio, furono in contatto tra loro, si scontrarono e si fecero guerra. A quel tempo si innalzò la poesia affinché narrasse (*yarwī*, da cui *rīwāya*) gli eventi che accadevano e raccontasse ciò che avveniva alle nazioni e ciò che succedeva agli imperi. Infine, giunse l'età moderna che è l'età del teatro (*‘ahd at-tamṭīliyya*), a suo giudizio «la poesia perfetta», perché comprende dentro di sé tutti i generi (*an-nuwā‘*) della poesia: il canto (*al-ġinā‘*) e le poesie epiche (*al-malāḥim*)<sup>321</sup>.

Ascoltiamolo, riassumere il suo pensiero in queste parole: «La società umana si sviluppa e cresce cantando come le piace, in seguito comincia a raccontare le sue gesta, dopo, in ultimo, si mette a rappresentare i suoi pensieri»<sup>322</sup>.

Hugo ci invita a verificare in ogni letteratura separatamente questa sua analisi – secondo la quale i poeti lirici (*šū‘arā’ al-ġināī*) precedono sempre i poeti epici (*šū‘arā’ al-malāḥim*) e i poeti epici quelli teatrali –, certo che in ciascuna di esse possiamo trovarne conferma.

È forse questa analisi adatta ad essere applicata alla letteratura araba?

Sono dell'avviso che sarebbe adatta solo se nel nostro studio ignorassimo i «canoni» (*al-qawālib*) accontentandoci degli «oggetti» (*al-aġrāḍ*) [della letteratura]. Non c'è dubbio che la poesia araba cantò la mitezza, descrisse le guerre, rappresentò i pensieri, [171, II] senza cambiare il suo stile (*ṭariqa*), o uscire dal suo canone (*qālab*), o allontanarsi dalle sue convenzioni (*awḍā‘*). Seguendo in questo percorso l'analisi proposta da Hugo, nella sola epoca abbaside troviamo: al-Buḥturī, dopo di lui al-Mutanabbī e e dopo quest'ultimo Abū l-‘Alā’. Se questi poeti fossero stati piantati nella terra Greci, al-Buḥturī sarebbe stato il «lirico arabo» come Pindaro; al-Mutanabbī che, nel corso delle generazioni, ha echeggiato negli orecchi degli arabi

<sup>321</sup> Cfr. V. Hugo, *Cromwell*, Nelson, Paris 1935, p. 28.

<sup>322</sup> V. Hugo, *Cromwell*, Nelson, Paris, p. 29: «La société, en effect, commence par chanter ce qu'elle rêve, puis raconte ce qu'elle fait, et enfin se met à peindre ce qu'elle pense».

per il tintinnio delle spade, sarebbe stato il nostro Omero. E Abū l-‘Alā’, che ci raffigurò la riflessione sull’uomo, e il suo destino, e sugli angeli, sarebbe stato il nostro Eschilo. Lo sviluppo quindi in merito all’oggetto è stato già completato, ma lo sviluppo riguardo alla forma (*šakl*) ha reso insufficienti quelle premesse (*az-žurūf*), che pure sono intimamente connesse all’origini della nazione araba. Premesse che – secondo me – non sono incompatibili con la mentalità araba (*‘aqliyya al-‘arab*), né si oppongono alla specificità artistica (*aṭ-ṭabī‘a f-fanniyya*) degli Arabi, e tuttavia, in questa fase storica, esse riuscirono ad allontanare gli Arabi, loro malgrado, da questa arte letteraria.

Quindi, tra la lingua araba e la letteratura teatrale non vi fu un’avversione esplicita, ma soltanto una sorta di reciproco allontanamento provvisorio da attribuire alla mancanza di mezzi (*al-adāh*). In questo caso, gli arabi si trovavano dunque nella stessa situazione di quando non conoscevano altri animali da sella che i cammelli. Se le condizioni (*az-žurūf*) avessero fatto in modo che gli arabi rimanessero privi del cavallo, essi avrebbero continuato per anni a ignorare l’equitazione, ma non appena il cavallo entrò nel deserto gli Arabi divennero suoi cavalieri. Ed essi furono abili nell’arte di allevarlo e nell’arte di descriverlo. Se oggi in giro per il mondo domandiamo del cavallo di razza, ci si dirà che c’è il cavallo arabo, e se si vorrà una descrizione meravigliosa delle qualità dei cavalli, non la si potrà trovare altrove che nella poesia araba.

Tutto, quindi, è questione di «mezzi» (*al-adāh*). Gli arabi che all’epoca dei cammelli avevano l’aria di dire: «Dateci il cavallo e noi lo cavalcheremo!», allo stesso modo avrebbero dovuto dire: «Dateci il teatro e noi lo scriveremo!»<sup>323</sup>.

Senza dubbio oggi il mondo è cambiato. E il teatro – nel suo senso più ampio –, è diventato una vera necessità per la vita civile. Esso non è limitato ad una classe sociale, è il nutrimento quotidiano per le menti della gente, che frequenta i suoi spettacoli (*ar-rasm*) nella varietà dei gradi d’istruzione. In fin dei conti esso è un mezzo artistico (*adāh al-fann*) diffuso nel mondo intero. Grazie al teatro adesso ogni arte tende a rappresentare le cose, le persone e i pensieri sul palco (*ḥašaba*), sulla tela (*šā-šā*), con i suoni (*mawğa*), o sul foglio (*ṣafḥa*), rendendole vive. Ed esse raccontano, discutono reciprocamente, e così i loro segreti e i loro pensieri sono resi manifesti

---

<sup>323</sup> Da notare è l’assonanza ricercata nel testo arabo fra i due verbi: *narkabu* («cavalcheremo») e *taktabu* («scriveremo»).

dinnanzi allo spettatore, all'ascoltatore o al lettore.

Questo stile (*uslūb*) mondiale nel presentare (*'arḍ*) i pensieri in modo vivo – nella forma (*ṣūra*) della «rappresentazione» (*tamīl*) – non è affatto possibile ignorarlo. Dovunque andiamo [172, I] nei paesi del «*ḡād*»<sup>324</sup> oggi troveremo degli alti edifici imponenti e decorati, essi sono edifici più sontuosi di ogni altra costruzione della città: sono i «teatri» (*al-masāriḥ*). Il «teatro» (*al-masraḥ*), cioè «il mezzo» (*al-adāh*) si trova quindi davanti a noi.

Nella nostra vita è diventato un bisogno insopprimibile, come quello del pane e dell'acqua. Ogni giorno si espande il raggio d'azione di questo «mezzo» (*al-adāh*), che è chiamato «rappresentazione» (*tamīl*), di modo che – con la diffusione dei «media» (*iḡā'a*) – esso diventa nutrimento quotidiano che entra in ogni casa. Tutto questo è necessario per raggiungere le orecchie della letteratura araba nobile, per indurla a volgere lo sguardo verso questa arte e stabilire le fondamenta del teatro tra i suoi [della letteratura araba] stili (*manāhiḡ*, pl. di *manhaḡ*) e i suoi generi (*abwāb*, pl. di *bāb*). Molto probabilmente la letteratura araba desidera tutto questo, affinché non diventi letteratura morta.

Ma qual è il processo (*wasīla*) [da seguire]? Certo essa non può aprire la porta del suo nobile edificio e inserirvi un genere d'arte senza fondamenti, poiché potrebbe essere un letteratura sovvertitrice o falsa. Quelle letterature, che hanno preservato i puri lignaggi delle opere umane migliori, è auspicabile che fino alla fine dei tempi non siano lese nella loro nobiltà letteraria.

Senza dubbio, quindi, dovremo trovare e utilizzare quell'anello di congiunzione mancante in grado di rafforzare il legame tra lettura araba e l'arte teatrale. Questo anello non può che essere la «letteratura greca»!

Per tutti questi fattori è necessario operare la riconciliazione tra le letterature nobili.

Qui ci avviciniamo al problema più grande: qual è il percorso di ricongiungimento? È sufficiente dedicarsi con sollecitudine e dovizia alla letteratura teatrale greca, traducendola tutta quanta nella nostra lingua araba? Tradurre è qualcosa che avviene senza dubbio spontaneamente. E in effetti molte traduzioni sono già state re-

---

<sup>324</sup> «*Bilād aḡ-ḡād*», letteralmente «i paesi del *ḡād*», è una locuzione tipica per descrivere i paesi arabi, la lettera ض, «*ḡād*», viene infatti percepita da sempre come elemento caratteristico della lingua araba e dunque dei popoli arabi.

alizzate. Anzi, ciascuno di noi può attestare che nel teatro arabo l'*Edipo re* di Sofocle è messo in scena già da più di un terzo di secolo. Del resto si trattava di una semplice traduzione dalla letteratura teatrale greca alla lingua araba, che non ci portava necessariamente ad istituire una letteratura teatrale araba. Come pure una semplice traduzione della filosofia greca non avrebbe portato alla creazione della filosofia araba o islamica.

La traduzione non è altro che uno strumento necessario affinché possiamo pervenire alla meta più lontana. Questa meta è conoscere la fonte (*manba*'), per poi assaggiarla (*isāga*), assimilarla (*haḍm*), e "riprodurla" (*tamīl*) – così da poterla presentare alla gente nuovamente, con le sfumature del nostro pensiero e con l'impronta della nostra fede. Proprio così fece la filosofia araba quando accettò le opere di Platone e Aristotele!

Allo stesso modo è necessario che facciamo a proposito della «tragedia» (*trā-ḡīdiyā*) greca, ossia che ci dedichiamo a fondo, con pazienza e costanza nello studio delle tragedie, e che poi – solo a questo punto però – le analizziamo in rapporto alla cultura araba.

Un percorso simile fu compiuto, prima di noi, nella storia della letteratura francese. I tragediografi (*ma'āsī*) francesi risalirono alle opere greche antiche – alle opere di Eschilo, Sofocle, Erodoto. Essi le acquisirono [172, II] e le tradussero (*naql*) senza cambiarne i temi, né i personaggi, né le vicende, eppure conferirono a quelle opere tutto il loro spirito francese.

Questo fu il processo (*wasīla*) di riconciliazione, anzi fu l'opera di «connubio» (*tazāwug*<sup>325</sup>) tra i due spiriti e le due letterature.

A proposito della «tragedia» (*trāḡīdiyā*) è necessario che tra la letteratura greca e quella araba si porti a compimento un connubio simile a quello che avvenne tra la filosofia greca e il pensiero arabo, o simile a quello avvenuto tra la letteratura francese e quella greca. Quando questo connubio avverrà riguardo ad ogni aspetto della poesia e della prosa (*naṭr*), non si potrà pensare alla letteratura araba se non accettando questo capitolo nuovo e antico, e non ci si curerà del tempo (*zamān*) in cui questo connubio è avvenuto; ché nella lunga storia della letteratura il tempo non è importante: nelle decadi sempre si manterranno la certezza della tradizione, la logici-

---

<sup>325</sup> L'espressione è intensa, essa significa «matrimonio tra appartenenti a popoli o tribù diversi».

tà delle sue relazioni interne e l'intelligibilità delle sue evoluzioni.

Ho sempre pensato che la letteratura araba moderna altro non sia che la prosecuzione dell'attività di innovazione intrapresa da Ġāhiz nel III secolo dell'Ègira – nonostante la sua degenerazione momentanea, la sua decadenza, e il vuoto tradizionalismo (*at-taqlīd*) che l'hanno caratterizzata nei periodi susseguiti in questo lungo lasso di tempo; e nonostante si dica che essa sia ciecamente influenzata (*ta'assur*) dalla letteratura occidentale contemporanea. Questa influenza (*ta'assur*), scorta da alcuni orientalisti superficiali, non va al di là della forma (*šakl*), dell'aspetto esteriore (*mazhar*) o della superficie. Tutto ciò è un fatto naturale nella storia di tutti i popoli. L'aspetto esteriore corrisponde all'influenza generale sulla civiltà in un dato periodo, ma la specificità sta nella sostanza (*ğawhar*), nella natura intima (*tāba'*) e nella sensibilità (*ihsās*). La letteratura araba non mai ha perso lungo i secoli il suo spirito, il suo pensiero e la sua sensibilità, sia quando si fermava sia quando progrediva, sia quando si fossilizzava sia quando si evolveva.

Così fui spinto fortemente a studiare la letteratura teatrale greca. Non la esaminai con lo sguardo di uno studioso francese o europeo, ma con quello di uno studioso arabo e orientale (i due tipi di sguardo sono molto diversi – come spiegherò in seguito). Malgrado indossassi abiti europei, con i quali andavo alla «Comédie-Française», dove vedevo con i miei occhi l'*Edipo* di Sofocle rappresentato da Albert Lambert; e malgrado quello spirito francese, che irradiava dalla tragedia *Corneille* di Racine, una cosa nelle profondità della mia anima mi aveva accostato allo spirito della «tragedia» (*trāğīdiyā*), proprio come la sentivano i Greci!

Qual era lo spirito della tragedia presso i Greci? Esso sgorgava dal «sentimento religioso» (*šū'ūr dīnī*). Tutta l'essenza della tragedia (*trāğīdiyā*) sta nella lotta (*širā'*), manifesta o segreta, tra l'uomo e la forza divina che domina sul mondo. Le fondamenta della vera tragedia (*trāğīdiyā*) [173, I], a mio parere, sono nel percepire (*ihsās*) che l'uomo non sia solo al mondo. Questo è quello che si intende con la formula «sentimento religioso». Qualunque sia la «forma» (*šakl*) teatrale, l'ambientazione (*iṭār*), il suo stile (*uslūb*) e la sensazione che imprime nell'animo – tutto ciò, se non si basa su questo sentimento religioso non è lecito, a mio parere, definirlo tragedia (*trāğīdiyā*).

Questa radice sacrale (*al-unşur al-ilāhī*) dello spirito della tragedia (*trāğīdiyā*)

non ha conservato il suo ardore e il suo splendore nel corso dei secoli. Al tempo dei Romani ci furono dei poeti che arrivarono a imitare minuziosamente la tragedia greca in tutti i suoi aspetti esteriori, senza però conservare molto della sua essenza. Nel Rinascimento (*'aṣr an-nahda*) ci si dedicò intensamente a questa disciplina, tuttavia i poeti non riuscirono a mantenere le tragedie (*ma'sāh*) a debita distanza dalla bruttezza. Essi credettero di produrre tragedie e di eguagliare le tragedie greche, ma tutto quello che composero fu invero orrifico e abominevole. Infine, giunse il XVII secolo, in cui la tragedia (*trāḡīdiyā*) incarnò la lotta (*ṣirā'*) tra l'uomo e la sua anima. Con Corneille la tragedia si basò su eventi storici. Di quest'ultimo il grande esperto Brunetière dice plaudendo: «La storia non è forse lo spettacolo della lotta (*ṣirā'*) tra una volontà e un'altra? Certo è naturale che la storia diventi principio ispiratore (*mulhim*) per un teatro che si fonda totalmente sulla fede nella potenza della volontà»<sup>326</sup>.

Quanto a Racine, con lui la tragedia (*trāḡīdiyā*) diventò una lotta tra sentimento e sentimento. È l'amore, dunque – con la gelosia, l'invidia, l'odio e il rancore che ne conseguono –, l'amore è lo spazio in cui si muove la sua sensibilità e il suo pensiero.

Ambedue questi autori, inoltre, rivestono i loro drammi (*ma'āsī*) di spirito francese. Il poeta Corneille ha imbevuto di cultura francese la storia a tal punto che perfino Napoleone, qualche tempo dopo, dichiarò di preferirlo fra tutti i poeti, dicendo di lui: «Quest'uomo penetra il senso della politica! Se avesse ricevuto una formazione pratica certo sarebbe stato un politico. Il potere dello stato ha preso nei poeti moderni il posto che nei poeti antichi apparteneva alla forza destino! Corneille è l'unico, tra i poeti francesi, a percepire questa verità!»<sup>327</sup>.

È evidente che l'ammirazione di Napoleone verso questo orientamento di Corneille lo indusse ad elogiarlo molto e a mostrare rammarico del fatto che Corneille non fosse stato suo contemporaneo, cosicché disse: «L'avrei costituito principe, anzi l'avrei nominato primo ministro».<sup>328</sup> Per onorare Corneille Napoleone non poté fare altro che cercare i suoi discendenti, e, non trovando altro che due donne, ordinò che fosse loro corrisposto un vitalizio annuale di trecento franchi.

In questa stessa epoca, a quanto pare, per la classe agiata – ma anche per gli

<sup>326</sup> F. Brunetière, *Les Epoques du théâtre français (1636-1850)*, Calmann-Lévy, Paris 1892, p.65

<sup>327</sup> cfr. L.-H. Lecomte, *Napoléon et le monde dramatique*, H. Daragon, Paris 1912, p. 401.

<sup>328</sup> L.-H. Lecomte, *Napoléon et le monde dramatique*, H. Daragon, Paris 1912, p. 401.

aristocratici – non fu cosa facile assaporare le tragedie (*ma'āsī*) greche con una corretta messa in scena (*waḍ'*), né penetrarne lo spirito. Napoleone, desiderando vedere in teatro la rappresentazione dell'*Edipo* di Sofocle, trovò la dura opposizione [173, II] del primo attore francese di quel periodo, il sublime Talma<sup>329</sup>. Napoleone espose il suo punto di vista dicendo: «Io, esprimendo questo desiderio, non volevo emendare la nostra messa in scena teatrale moderna, né introdurvi novità sconvenienti. Volevo bensì contemplare l'opera che l'arte antica ha prodotto, con la nostra sensibilità (*mašā'ir*) e alle nostre “condizioni” (*zurūf*) moderne! Desideravo che venisse realizzata (*tanfīḍ*), certo che avrebbe suscitato diletto nell'animo. Mi sono chiesto – tuttavia – se le scene corali e degli aedi, tipiche del teatro greco, si sarebbero ben accordate ai nostri gusti». <sup>330</sup>

Questo in merito a Corneille. Quanto a Racine, egli, invece, non fece altro che raffigurare il paesaggio interiore della sua epoca, rappresentandolo sulla scena in quella cornice a cui è stato dato il nome tragedia (*trāḡīdiyā*).

Si disperse quindi con il passare dei secoli ed evaporò con il passare del tempo quel «sentimento religioso», che nella originaria tragedia corrispondeva alla lotta tra l'uomo e ciò che è più grande dell'uomo. Forse questo fu dovuto alle lacune conoscitive ancora presenti nel Rinascimento.

Qualunque sia il motivo, i poeti e la gente cambiarono la loro fede e si convinsero che al mondo non c'è che l'uomo e il suo dominio, la sua signoria, la sua reggenza e il suo potere.

A mio parere, con lo spegnersi di questo sentimento religioso non si può pensare che la «tragedia» (*trāḡīdiyā*) riesca risorgere. Forse questa è la causa della morte della tragedia (*trāḡīdiyā*) nella nostra epoca presente. Oggi non un solo poeta al mondo è in grado comporre una sola tragedia (*trāḡīdiyā*) che sia di valore e che possa perpetuarsi, rispetto alle tragedie (*ma'āsī*) precedenti, poiché non c'è un solo intellettuale nel mondo occidentale che oggi creda veramente di trovare altro dio se non l'uomo stesso!

Infatti, riguardo alla tragedia, l'ultimo periodo da prendere in considerazione resta il XVII secolo. Malgrado quello che abbiamo detto di Corneille e Racine, entrambi avevano però almeno un resto di fede religiosa, il che poteva conferire al loro

<sup>329</sup> François-Joseph Talma, Parigi, 15 gennaio 1763 – 19 ottobre 1826.

<sup>330</sup> L.-H. Lecomte, *Napoléon et le monde dramatique*, H. Daragon, Paris 1912, p. 412-422.

lavoro un po' di quel fuoco ardente di calore divino. Così, ad esempio, il legame di Racine con la setta religiosa dei Giansenisti e le note con cui egli rispose ai recensori di alcune sue tragedie (*ma'āsī*) – in particolare *Fedra* – alla luce degli insegnamenti di quella setta, sono argomenti sui quali la storia della letteratura si dilunga.

Penso che non occorra parlare dei drammi di Voltaire. Questo ironico scettico non fu in cuor suo credente se non nella sua ragione. Egli non considerava i Greci alla stessa stregua di Shakespeare. Voltaire fu precisamente il preparatore della mentalità artistica moderna, il prototipo dell'intellettuale occidentale, dello scrittore europeo [174, I] nella sua conformazione attuale.

Eppure nell'atmosfera del secolo presente – la quale ha cancellato dal suo cielo questo senso religioso nel suo antico significato –, io, leggendo e vedendo la tragedia (*trāḡīdiyā*), ne raggiungevo la vera essenza attraverso un senso misterioso.

Qual è il segreto?

Non c'è affatto alcun segreto straordinario. È che io, orientale arabo, continuavo a custodire la preziosità dei miei originari sentimenti religiosi. Io non percorsi quelle tappe, poc'anzi menzionate, che invece la mentalità europea percorse. Il mio atteggiamento davanti alla tragedia (*trāḡīdiyā*) greca fu come quello di un intellettuale arabo nel III secolo dell'Ègira.

Con questi sentimenti ritornai in Egitto, e non passò molto tempo che scrissi il pezzo *Ahl al-kahf*. Era il 1928 e la compagnia di 'Ukkāša si era definitivamente ritirata, così per diffondere il mio lavoro non trovai altro mezzo che la stampa. Quando lo scrittore sentì la mancanza del teatro, e i suoi pensieri ebbero la meglio su di lui, egli lì per lì eresse il suo teatro tra le due copertine di un libro! Ciò a cui aspiravo con la composizione di *Ahl al-kahf* era introdurre l'essenza della tragedia (*trāḡīdiyā*) nel contesto arabo-islamico – la tragedia (*trāḡīdiyā*) nel suo antico senso greco, che io volevo mantenere: la lotta tra l'uomo e quella forza segreta che lo sovrasta. Volli fortemente che la mia fonte non fossero i miti greci, ma il Corano. Il mio intento non era la semplice ripresa del racconto coranico e la sua sistemazione nel cuore del teatro. Lo scopo era bensì rivolgere l'attenzione ai nostri miti islamici attraverso (*bi-'ayn*) la tragedia (*trāḡīdiyā*) greca, e dare inizio al «connubio» (*tazāwuḡ*) tra le due mentalità letterarie. Non volli pubblicare questo lavoro inserendovi una prefazione, affinché non fossi io a guidare il pensiero del lettore, o a orientare il giudizio altrui. Il

mio interesse era vedere quale impressione avrebbe lasciato nei lettori questo lavoro, che è distante da certi orientamenti o ispirazioni. Qualunque sia l'interpretazione che sia stata data di questo libro, quello che a quel tempo si fissò nell'animo dei letterati fu la consapevolezza che si trattava di qualcosa di scritto su delle solide fondamenta [letterarie]. Non un letterato fu disorde nel considerare quest'opera un genere (*lawn*) letterario arabo, che fosse messa in scena o no.

Perciò l'obiettivo di cui ho parlato all'inizio di questa prefazione si è realizzato, ovvero, la letteratura araba può accettare la letteratura teatrale a prescindere dal teatro. È un risultato sorprendente. Grazie a Šawqī – come ho detto prima – per la prima volta il teatro conobbe i testi teatrali (*riwayāt*), prima che la letteratura riconoscesse loro dignità letteraria. Nonostante sia facile allo studioso notare come le *pièces* di Šawqī non abbiano alcun legame con la letteratura greca, egli tuttavia seguì lo stile (*nahğ*) dei poeti drammatici (*ma'āsī*) francesi. Seguì – anch'egli – il modello (*ma-wḏū'*) di quelli, modello che ruotava attorno alla «storia» e all'«amore», ad esempio [174, II] in *La morte di Cleopatra* (*Maşra' Kliyūbbātrā*) e *Mağnūn Laylā*. Incontestabilmente la lotta tra sentimento e sentimento, o tra volontà e volontà è il più facile tipo di lotta da presentare al pubblico.

Da ciò deriva la difficoltà a che compaiano *pièces* che vertono sulla lotta tra pensiero e pensiero, in un teatro che sia diverso dal “teatro della mente” (*ğayr masrah ad-dihn*). Eppure di questo teatro della mente certamente resteranno i temi – certo non semplici da esporre – che si fondano su pensieri astratti e personaggi irreali. Così non sarà possibile dare una consistenza concreta alla lotta tra l'uomo e quella forza misteriosa che è più grande dell'uomo stesso – come il tempo, la verità o lo spazio, ecc. – finché non si sarà adeguato a tutto ciò il “teatro materiale” (*masrah māddī*). In caso contrario, ricorremmo all'antropomorfizzazione idolatrica, a cui è ricorso, ad esempio, Eschilo quando stabilì la «forza» [il destino] e il «mare» come personaggi realmente esistenti e parlanti – la qual cosa non ritengo possa essere accettata dalla mentalità arabo-musulmana, che svincola Dio da ogni antropomorfizzazione. Essa invita ad accettare questo anti-antropomorfismo e a raffigurare Dio nella sola «idea» pura, non contaminata da nessun rivestimento esteriore concreto.

Tuttavia Eschilo, nonostante abbia antropomorfizzato questa forza misteriosa, viene dai critici annoverato tra gli scrittori da leggere sul divano, piuttosto che da

rappresentare a teatro. Questo è un problema che è stato sollevato anche riguardo a Shakespeare. Sono persuaso che sia un'esagerazione inopportuna. Ho letto quello studio del critico Boulenger, dedicato a ciò che egli definiva «teatro in poltrona», nel quale egli si stupiva di come nelle opere teatrali di Shakespeare vi fosse più spirito libresco che non teatrale. Era di questa strana opinione anche Remy de Gourmont, il quale disse: «Non c'è opera teatrale di Shakespeare che non abbia fallito nel convincermi che sia destinata al teatro!»<sup>331</sup>.

Dinanzi a queste opinioni si levò il critico Thibaudet, che divise gli scrittori teatrali in due categorie: quella di coloro che considerano la vita umana in quanto tale come fulcro dell'azione e della vivacità dell'opera teatrale; e quella di coloro che di quella stessa vita [umana] ritengono che la cosa da rappresentare sia l'armonia del pensiero umano. Un gruppo descriveva l'azione dell'umanità nella vita, l'altro descriveva il pensiero dell'umanità sulla vita. La prima categoria, a suo parere, era quella facile da rappresentare nel «teatro materiale» (*masrah māddī*). In questo gruppo rientrerebbe Shakespeare, nonostante quell'«armonia del pensiero» presente in alcune delle sue opere teatrali. Quanto ai Greci, egli inseriva Sofocle, Erodoto in questa prima categoria, e nella seconda Eschilo<sup>332</sup>.

Da tutto ciò deduciamo che il tema di una pièce è ciò che determina sempre il tipo di teatro. Se un'opera teatrale si basa sull'azione umana, allora il suo posto sarà nel «teatro materiale» (*masrah māddī*), se si basa sul movimento del pensiero allora il suo posto sarà nel «teatro della mente» (*masrah dīhnī*).

Ora, sorge una domanda. Non è forse possibile rappresentare nel teatro materiale, proprio dinanzi a degli spettatori, una tragedia (*trāḡīdiyā*) greca ricoperta con [175, I] i veli della mentalità araba, in cui traspaia quella lotta tra l'uomo e la sublime forza misteriosa, senza che il pensiero vi sia ostentato al punto che essa debba rientrare nel tipo mentale di opere teatrali?

Per rispondere a questa domanda ho dedicato un non breve periodo di tempo allo studio di Sofocle e ho finito con lo scegliere l'*Edipo* come oggetto della mia ricerca.

Perché ho esaminato proprio l'*Edipo*? Per una ragione che può apparire

---

<sup>331</sup> Cfr. A. Thibaudet, *Les Spectacles dans un Fauteuil. Réflexions sur la littérature*, Gallimard, Paris 1938, vol. I, p. 83.

<sup>332</sup> Cfr. *Ibi*, p. 86.

strana. Ovvero, studiando a lungo l'*Edipo*, vi scorsi una cosa che certamente non venne mai in mente a Sofocle. A differenza di quanto pensavano i Greci e molti altri fino ai giorni nostri, non vi ho scorto una lotta tra l'uomo e il fato, ma bensì l'essenza di quella lotta misteriosa, che si trova anche nella pièce *Ahl al-kahf*. Non è soltanto la lotta tra l'uomo e il tempo, come i lettori credono, ma è un'altra battaglia, misteriosa e ancora poco considerata. È la battaglia tra la «realtà» (*wāqī'*) e la verità (*ḥaqīqa*). Tra la realtà di un uomo come Mišlīniyā che, uscendo dalla caverna, trova Prīscā e i due s'innamorano. Ogni cosa è pronta perché tornino ad una vita tranquilla e felice, quando un ostacolo si frappone tra loro e questa bella «realtà»: la «verità»! La verità è ciò che Prīscā viene a scoprire, ossia che Mišlīniyā era promesso sposo di una sua ava. A quel punto due innamorati lottano per dimenticare questa «verità», che però comincia a guastare loro la «realtà». Ma, pur possedendo la loro «realtà» tangibile, restano troppo deboli per respingere questa incomprensibile cosa intangibile chiamata «verità».

Edipo e Giocasta non sono che altri Mišlīniyā e Prisca. Si amano anche loro. Questo loro amore si distrugge quando vengono a sapere la verità sulla loro parentela. Il più forte avversario dell'uomo è sempre uno spettro. Uno spettro al quale si dà il nome «verità», questo è ciò che mi ha spinto a scegliere proprio l'*Edipo*. Io ne ho una mia visione e interpretazione, ma rimane la sua realizzazione. In quale modo posso trattare questa tragedia (*trāḡīdiyā*)?

Qui mi trovo un po' in imbarazzo. Io conosco la fatica che nell'affrontarla hanno patito alcuni fra i poeti e gli scrittori che nel corso dei secoli mi hanno preceduto. Quando penso alla versione dell'*Edipo* fatta da Seneca, al fallimento dell'*Edipo* di Corneille e alla mediocrità di Voltaire in confronto al Sofocle dell'*Edipo* mi colgono le vertigini. Quando poi lascio questi poeti geniali e mi volgo ai prosatori che si sono occupati dell'*Edipo*, mi accorgo che non hanno fatto altro che esporsi al fallimento e all'insuccesso – costoro mi agitano, così mi siedo per un po' di tempo disperato e indolente e rimando lo svolgimento del lavoro, finché ridestatomi, mi rincuoro e dico: «Fare e sbagliare è meglio [175, II] che preoccuparsi e oziare. Che mi siano d'esempio quei falliti, che io fallisca come loro: essi, in ogni caso, hanno portato a termine il loro dovere, e per questo sono stati elogiati. Poiché essi si fecero coraggio, osarono e sbagliarono, io posso beneficiare dei loro errori, co-

sicchè li eviti e volga il mio percorso in un'altra direzione, dove probabilmente ci saranno altri tipi di errori... Che sia! Gli errori degli artisti e dei letterati hanno dato a volte benefici superiori a ciò che è corretto!».

Tra i poeti viventi, che hanno trattato dell'*Edipo*, ho conosciuto il poeta inglese Yeats, e il poeta tedesco Hofmannstahl, entrambi i quali non aggiunsero nulla alla tragedia (*ma'sāh*) di Sofocle.

Poi, ho conosciuto tre prosatori francesi contemporanei, i quali si occuparono tutti e tre dell'*Edipo* di Sofocle. Il primo era Saint-Georges de Bouhélièr, il secondo Jean Cocteau e il terzo André Gide.

Quanto a de Bouhélièr, egli sezionò la storia di Edipo ripartendola in numerose scene, seguendo il metodo usato da Shakespeare nelle sue opere teatrali. Anche se [l'*Edipo* di Bouhélièr] non venne rappresentata a teatro, il critico Lucien Dubech la commentò così: «Mentre in Sofocle troviamo un Edipo preoccupato a causa dell'evento che aveva prodotto e che si trovava a vivere, ed egli non aveva tempo per meditare sul suo destino, de Bouhélièr invece lo lascia lungamente da solo. Egli confida i suoi dubbi, i suoi rimorsi e il turbamento del suo animo, come Amleto o Lady Macbeth. È superfluo ricordare a de Bouhélièr che non c'è nulla che possa superare la tragedia (*ma'sāh*) immortale di Sofocle, niente che possa superare la sua grandissima forza drammatica, che proviene da quell'insieme di azioni e di eventi, amalgamati in una tale solida unità e con una tale densità, ecc.»<sup>333</sup>

Ho tratto vantaggio da questo errore; correvo anch'io il rischio di scrivere una pièce sull'Edipo in molte scene, come avevo fatto in *Šhrazād* e in *Sulaymān al-ḥakīm*. Dio mi preservò da questo errore, avendo io potuto vedere il fallimento delle esperienze teatrali di de Bouhélièr.

Quanto a Jean Cocteau, scrisse anche egli una pièce multiscene sull'*Edipo*, alla quale diede il titolo *La machine infernale* e la mise in scena. Non ho mai visto la sua opera a teatro e non ho mai letto critiche su di essa, ma ho compreso, leggendola pubblicata in un volume, che Cocteau era influenzato solo superficialmente dalla concezione greca dell'Edipo. Egli subiva bensì un'altra influenza artistica, quella di Shakespeare, tanto da aggiungere fra gli elementi della pièce che lo spettro del padre appare ad Edipo sui muri, proprio come lo spettro del padre di Amleto. È incredibi-

---

<sup>333</sup> L. Dubech, *Le Théâtre 1918-1923*, Librairie Plon, Paris 1925, pp. 210-212.

le che riguardo all'*Edipo* eserciti tanta influenza Shakespeare e nessuna Sofocle, il quale per questo tema è senza il minimo dubbio il vertice della più autentica tragediografia (*fann trāḡīdī*)!

Infine, André Gide con la sua pièce *Edipo*, nella quale segue il modello di Sofocle, e tuttavia ci fa percepire in Edipo una grandezza [176, I] che non può derivare dall'umanità. Il suo Edipo è un uomo che ha più grandezza di quanto l'uomo in quanto tale riesce ad avere. André Gide ha potuto fondare il tema della sottomissione a partire dalla sua fede nell'uomo, che nell'animo [dell'uomo contemporaneo] sostituisce la sottomissione alla sublime forza misteriosa. Egli così ci delinea, con sincerità e franchezza, tutto quanto il credo europeo odierno, ovvero che non c'è nulla al mondo, non c'è nulla che valga se non l'uomo. Questo credo non è da imputare solo ad André Gide, esso fu prodotto circa un secolo prima di lui ed, in particolare, quando Blanche riconobbe nel Prometeo di Eschilo «l'uomo che si autoproduce». Inoltre, Edouard Schuré vide ciò che anche André Gide aveva visto nell'*Edipo*. Schuré nel suo libro *L'Évolution divine du Sphinx au Christ*, pubblicato nel 1912 dice testualmente: «Edipo non è un iniziato né un iniziando ai misteri, egli è l'uomo forte e orgoglioso che si getta nel mare della vita con tutta l'energia che risiede nel suo desiderio, nel suo volere il godimento e nella forza, che sono tutto ciò su cui viene esercitato il comando. Con questo istinto sicuro egli può risolvere l'indovinello che la Sfinge o Natura mette davanti a ogni uomo sulla soglia della vita, e capisce che la soluzione dell'indovinello è l'uomo in quanto tale!»<sup>334</sup>.

Questa è l'esposizione del pensiero di Schuré ed è la stessa cosa che nota anche André Gide nell'*Edipo*. Questo credo sia ciò in cui si riassume tutta la mentalità europea contemporanea. Quella mentalità che possiamo ricondurre al tempo di Voltaire, che cominciò a demolire nei cuori la fortezza della fede, attraverso ogni tipo di sarcasmo con cui scherniva l'Essere supremo. E se egli talvolta fu indulgente e lasciò che l'idea di Dio sussistesse senza stigmatizzarla apertamente, nel XVII secolo Renan indusse la gente allo scetticismo verso quelle che chiamò “vetuste idee di Dio”, dicendo in proposito: «La gente vive respirando un profumo che promana da un recipiente vuoto!»

In seguito, Nietzsche corrompe gli intelletti e gli animi attraverso le sue teorie,

---

<sup>334</sup> Cfr. E. Schuré, *L'évolution divine du sphinx au Christ*, Perrin, Paris 1913, p. 331.

con le quali negava apertamente l'esistenza di una qualche sapienza segreta, o di una qualche potenza divina. Certamente non riconosceva nulla al di sopra dell'uomo! La volontà di potenza dell'uomo era tutta la sua virtù e tutto il suo paradiso, annunciando: «Il "super-uomo" ha preso il posto di Dio, Dio è morto!».

Dopo di che, la fede si spezzò definitivamente negli animi, così non ci fu nessun credente in qualcos'altro se non nell'uomo. Questa è la fede dell'Europa di oggi, Gide l'aveva condensata con molta bravura nella pièce *Edipo*, che egli faceva concludere col trionfo dell'uomo, seppur nella sua tribolazione, su tutte le forze manifeste o segrete. Così il pensiero europeo contemporaneo vede «l'uomo» da solo in questo mondo. È qualcosa – se la mia mente ha inteso bene – che costituisce una tappa dell'evoluzione del pensiero umano, anche se il mio religioso cuore orientale non può crederci. Anch'io scorgo nella storia [176, II] di Edipo una sfida dell'uomo a Dio, o a una potenza misteriosa – ho mostrato questa sfida in modo evidente –, ma io voglio rendere visibili, allo stesso modo e nello stesso tempo, gli esiti di questa competizione, poiché io non ho mai veramente percepito che l'uomo sia da solo in questo mondo.

Questa percezione (*šū'ūr*) è il fondamento di tutta la mia opera, chi leggesse i tre libri, che ho pubblicati separatamente, forse percepirebbe come questa idea risieda in ciascuno di essi, proprio come nelle opere di Gide risiede l'idea del solo uomo nel mondo. Il lettore attento o il critico specializzato forse potranno notare questa idea o percezione fondamentale in svariate scelte, orientamenti, o tendenze.

Eppure il lettore o il critico che nell'ambito delle letterature arabe moderne segua un'idea o una tendenza nelle opere di uno scrittore non si è ancora visto. Il critico letterario quindi non si è ancora distaccato dallo stadio "giornalistico", occupandosi di un libro senza curarsi della struttura complessiva dell'opera di uno scrittore. Non c'è dubbio che a questa fase seguirà uno stadio superiore, che è quello della «critica organica» (*an-naqd al-inšā'ī*), per la quale il critico si occuperà dell'insieme dei lavori dello stesso autore, affinché se ne possa individuare un'idea e ne possa essere costituita (*yunšī'*) una scuola.

La mia percezione (*šū'ūr*) è che l'uomo orientale viva sempre in due mondi, come ho ricordato in *'Uṣfūr min aš-šarq*. Questo è l'ultima fortezza, che ci resta, in cui possiamo rifugiarci dal pensiero «occidentale», che vive in un «mondo solo», il

mondo dell'uomo solo nel mondo. Questa mia percezione non è altro che una appendice della filosofia islamica.

Il rinnovamento sostanziale, a cui giunse la filosofia araba e con cui ebbe influsso sull'Europa nel XIII secolo dell'era cristiana, non risiedeva nel fatto che essa traduceva le opere di Platone e Aristotele, né nel fatto che le analizzò singolarmente e le commentò, bensì nel fatto che, apprendendo anche il pensiero della scuola di Alessandria e il neoplatonismo, ne assunse lo spirito religioso di cui erano imbevuti quei pensieri della primitiva era cristiana. La filosofia islamica accettò tutto questo e lo mescolò (*mazağat*) – nonostante fosse un'operazione difficile. Mischiò la logica di Aristotele con lo spirito religioso, non al modo che apprese dalla scuola di Alessandria, ma imprimendogli un carattere islamico. Così l'Europa conobbe ciò che prese il nome di «filosofia araba» o «islamica», ossia quella scuola meravigliosa, la quale si basa su quei due pilastri, che non si credeva potessero stare uno affianco all'altro: la «ragione» (*'aql*) e la «dottrina religiosa» (*al-'aqīda ad-dīniyya*).

Non è affatto strano quindi che, se qualcuno custodisce, come me, i frutti di quella filosofia e la vede scorrere nel suo sangue, tuttavia accada che il nostro legame con la civiltà europea ci garantisca il vantaggio di acquisirne i canoni (*qawālib*, pl. di *qālab*) e d'innovare i nostri costumi, e che ciononostante tale legame non sia in grado sradicare il nostro spirito né il nostro carattere.

Io mi muovo sempre tra due mondi, il mio pensiero si basa su [177, I] quei due pilastri e non riesco a vedere l'uomo da solo in questo mondo. Io credo nell'umanità dell'uomo e vedo la sua grandezza nel fatto che egli sia un essere umano – un essere umano che ha la sua debolezza, la sua imperfezione, la sua caducità e i suoi errori – ma resta un essere umano, ispirato dall'alto.

Questo è l'aspetto di divergenza tra me e André Gide e quelli che, come lui, prima di lui deificarono l'uomo e lo posero in un mondo ad una sola dimensione, signore di sé stesso e del cosmo, giudice di sé stesso, sul quale non governa che la sua volontà e la sua ragione.

Gide era sincero nella sua ammirazione per l'uomo e scrisse l'*Edipo* in un contesto di glorificazione della grandezza dell'uomo, all'interno del quale si spinse fino al limite estremo della fede in questa presunzione e fino al vertice della glorificazione di questa grandezza. È un quadro glorioso, che turba il mio animo, ma che in-

teressa la mia mente, la quale non vuole negare *a priori* questo percorso.

Tuttavia la magnificenza con cui André Gide ha circondato la sua pièce non mi ha impedito di rifiutare il suo modo di esprimersi (*ṭarīqata-hu fī-l-adāʾ*). Era una pura grandezza intellettuale, che interessava coloro i quali come me amavano il pensiero astratto e non vedevano niente di male nelle opere del «teatro della mente» (*masraḥ ad-dihnī*). Se io mi fossi occupato dell'*Edipo* dieci anni fa, l'avrei anch'io sfrondato di ogni cosa eccetto delle idee che volevo fondervi dentro. Feci così nel 1939 con la pièce *Mušmila l-ḥukm* («Il problema del potere»)<sup>335</sup> che avevo composto sulla base di una commedia di Aristofane, e in seguito anche nella pièce *Piḡmāliyūn*.

Ma oggi voglio prestare attenzione agli elementi teatrali (*'anāšir tamṭīliyya*), in quanto essi sono ciò che si mostra agli spettatori. Mi domando davanti alla pièce di André Gide, perché della tragedia (*ma'sāḥ*) di Edipo non ne abbia conservato la magnificenza teatrale, ma vi ha tolto di proposito tutti gli elementi drammatici di pregio, talvolta senza motivo, come l'indagine realizzata da *Edipo* per scoprire la verità. Questa ricerca della verità in cui vedo toccato – io che tempo fa fui procuratore – il massimo vertice dell'abilità nel dare svolta all'indagine e nell'interrogare testimoni, e in cui gli spettatori di tutti i secoli hanno visto uno tra gli spettacoli teatrali più forti per efficacia e impressione negli animi. Perché mai Gide fece questa riduzione, abbreviando ed emendando la versione originale, come si fa per un discorso irrilevante, ed estrasse il suo contenuto ideale trasponendolo su un piano razionale e in un contesto privo del sostegno delle situazioni concrete che lo giustificavano?

È sbagliato quindi chiamare la pièce di Gide tragedia (*ma'sāḥ*), egli non intendeva affatto presentarci la tragedia (*trāḡīdiyā*) nella sua bellezza artistica e nella sua grandezza emotiva. Come si può chiamare dunque questa sua opera?

Credo che, più che altro, sia un insieme di «glosse filosofiche» all'*Edipo* di Sofocle, o una «tragedia mentale» (*trāḡīdiyā dihniyya*) alla quale è stato tolto ogni elemento della «tragedia teatrale» (*trāḡīdiyā masraḥiyya*).

Per questo ho prestato molta attenzione a preservare tutta la forza drammatica e delle situazioni rappresentative della tragedia di Edipo. Per questo mi sono impegnato [177, II] al fine di evitare che ogni traccia di pensiero appaia come tale nel dialogo (*ḥiwār*). Affinché il pensiero non prevarichi sulla situazione o l'azione ne sia

---

<sup>335</sup> Si riferisce a: *Brāksā aw muškilat al-ḥukm*, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1939; Maṭba'at at-Tawakkul, al-Qāhira 1939; al-Maṭba'a an-Numūdaḡiyya, 1960; *M.K.*, vol. I, pp. 643-683.

indebolita, è stato un mio obiettivo che il pensiero fosse celato fra le pieghe dell'azione e che il contenuto ideale fosse racchiuso all'interno dell'azione. Tuttavia ho incontrato delle difficoltà che non credo di aver superato.

Ho già ricordato il consiglio di Sarcey agli spettatori della Comédie-Française di ricorrere prima della rappresentazione al dizionario della mitologia greca. Senza dubbio, quindi, è mio dovere riassumere ciò che accadrà ad Edipo prima che cominci la tragedia (*ma'sāh*) e liberare la pièce da alcune credenze superstiziose che la mentalità araba o islamica rifiuta. Ho violato il principio dell'unità di tempo e spazio a cui sottostà la tragedia (*trāġīdiyā*) greca; ho violato questo principio costretto, avrei desiderato rispettarlo, ma volevo mostrare il contesto familiare della vita di Edipo – una questione che non era opportuno omettere, perché sul suo asse girava l'idea in virtù della quale avevo scelto proprio questa tragedia (*ma'sāh*) – e l'ambiente familiare di Edipo non poteva essere costituito fuori dalla casa. Infatti, gli episodi della tragedia (*trāġīdiyā*) greca si svolgono sempre in un luogo pubblico o in uno spazio aperto, perché lo spirito della vita greca antica la richiedeva, come dice Otto Muller: «L'azione teatrale usciva dall'interno della abitazioni verso l'esterno e ogni avvenimento importante e ogni cosa notevole presso i Greci si svolgeva soltanto in un luogo pubblico e i rapporti sociali tra la gente non si sviluppavano nelle case, bensì nei mercati e nelle strade. Per questo i poeti greci erano obbligati a osservare queste consuetudini della vita greca quando componevano le loro opere teatrali».

Tuttavia io ho riflettuto sulla possibilità di conservare, comunque, questo principio in questa mia pièce. Se un regista teatrale insistesse su questo punto, io potrei proporgli una gamma di espedienti con cui sarebbe possibile mostrare la piazza e nello stesso momento l'ambiente domestico, senza aver bisogno di cambiare scena, o violare il principio dell'unità di tempo e di spazio.

E poi... non ho fatto sapere che cosa ne ho fatto di questa tragedia?

Ho fatto bene a cimentarmi in quest'opera oppure ho sbagliato?

E la letteratura araba la accetterà in questa forma (*wad'*)?

Ho tentato... e questo è tutto ciò che ho potuto fare!

T.H.

YĀ ṬĀLI' AŠ-ŠAĠARA – PREFAZIONE (1962)<sup>336</sup>

(traduzione e note di A. De Simone<sup>337</sup>)

[495, I] «O tu che sali sull'albero  
portami una mucca  
che munta mi disseti  
col cucchiaino di porcellana...».

Questo discorso ha un significato? ... e che significato può avere ?... Eppure intere generazioni di bambini e fanciulli hanno ripetuto e continuano ancor oggi a ripetere nel nostro Paese questa filastrocca.

Di recente ho interrogato a questo proposito un ragazzo – un ragazzo, dico, sveglio e intelligente – ed egli mi ha ammesso che in effetti non riusciva a trovare in essa alcun significato e che, a suo parere, era assurdo che vi si parlasse di una mucca sopra un albero e, ciò nonostante, riprese ad intonare la filastrocca con festosa gaiezza... Dunque c'è qualche cosa di recondito in questo discorso capace di reggersi da sé senza bisogno di un significato o di un nesso logico...

Qui è lo spiraglio che si è aperto su un mondo straordinario e nuovo: quello dell'arte moderna, arte che si è indirizzata proprio ad approfondire la portata di questo qualcosa di recondito, e suo primo mezzo per arrivare a ciò è stata proprio l'astrazione dal significato e dal nesso logico. Così la pittura è diventata un puro insieme<sup>338</sup> di colori, la scultura un puro insieme di [p. XVI] volumi, la musica un puro insieme di suoni e la poesia un puro insieme di parole (il termine *buqa'* è qui adottato da me con un significato particolare ad esprimere una determinata idea) e da ciò è risultata una forma d'arte che si ricollega direttamente con la vista e con l'udito senza passare per l'intelletto. Questa nuova arte mi aveva spinto negli anni venti di questo secolo – durante il mio soggiorno a Parigi – a cimentarmi in qualche tentativo; scrissi così alcuni componimenti, in poesia e prosa, di questo tipo che non si ricollega né al metro poetico, né ai moduli compositivi tradizionali, ma naturalmente in un periodo

---

<sup>336</sup> *M.K.*, vol. III, pp. 495-500.

<sup>337</sup> *O tu che sali l'albero*, cit., pp. XV-XXXI.

<sup>338</sup> Traduco così il termine *buqa'* (plur. di *buq'ah*) che letteralmente vale « macchia » ma che al-Ḥakim adopera, come spiega più avanti, con un valore particolare da rendersi forse con «insieme», «accostamento», «mescolanza » e simili.

successivo ho lasciato perdere tentativi di questo genere... perché la mia vera aspirazione era il teatro...

Il teatro negli anni venti di questo secolo – quarant'anni fa – aveva già cominciato a guardare con stupore all'innovatore italiano Pirandello. Ed io – che fui tra i suoi primi spettatori a Parigi – ricordo [495, II] bene come fu accolto allora, con quale perplessità, con quale disapprovazione, con quali discussioni e polemiche, da parte dell'élite culturale in un piccolo teatro di avanguardia.

E se Ibsen e Bernard Shaw venivano, sempre in quel periodo, rappresentati a Parigi in teatri d'avanguardia frequentati soltanto dagli intenditori, per quel che concerne Čechov non vi era ancora nessuno che pensasse al suo teatro o che osasse tentarne la rappresentazione a Parigi. Questo era quel che veniva allora chiamato «teatro moderno»... un teatro che non aveva ancora alcun rapporto con il movimento dell'astrattismo i cui prodromi erano già apparsi nella pittura, nella scultura, nella musica, nell'architettura e nella poesia.

Esso era, al contrario, un teatro interamente basato sul significato, sulla logica e sulla ragione, anzi in special modo e in larghissima misura sulla ragione, sul pensiero e sull'intelletto.

Questo fu l'indirizzo teatrale che io seguii inizialmente insieme agli altri appassionati del teatro moderno nel mondo d'allora; ma questo indirizzo subì nel mio caso una certa trasformazione connessa e con il mio temperamento e con la situazione [p. XVII] della società in cui ero cresciuto; questo perché io non compresi allora che la mia società si sarebbe in seguito predisposta ad accogliere le sollecitazioni sociali annunciate da Ibsen e Bernard Shaw, e non invece l'analisi introspettiva coltivata da Pirandello. Fu così che trattai soggetti intellettualistici scaturiti dal nostro pensiero orientale come nel caso di *Ahl al-kahf*, *Shahrazād*, *Sulaymān al-ḥakīm*<sup>339</sup> e di altre commedie.

È pur vero che, subito dopo la prima guerra mondiale, noi avevamo un importante problema sociale che aveva sollevato delle polemiche: quello, cioè, dell'abolizione o meno del velo per la donna del nostro Paese, ma non era possibile affrontare teatralmente questo argomento se non nella maniera compatibile con la situazione del nostro teatro di allora, maniera che è poi quella da me adottata nello

---

<sup>339</sup> Pubblicate rispettivamente nel 1933, 1934 e 1943.

scrivere *al-Mar'ah al-giadidah*<sup>340</sup>. Pensare di trattare quel tema alla stregua di Ibsen o di Bernard Shaw – commediografi che del resto si sono fatti strada nell'ambito teatrale della stessa Europa solo dopo tempo e fatica e con capacità e circospezione – era indubbiamente una cosa prematura... Forse oggi, dopo il successo di una commedia come *as-Sultān al-ḥā'ir*<sup>341</sup> rappresentata sui nostri palcoscenici davanti ad un pubblico non particolarmente preparato, potremmo sperare di vedere i temi sociali e politici inseriti, per la maggior parte, in un ambito teatrale serio...

[496, I] Si potrebbe dire che commedie quali *aṣ-Ṣafqah* e *al-Aydī an-nā'imah*<sup>342</sup> siano più vicine alla nostra realtà sociale e alla situazione del nostro teatro odierno e candidate ad un maggiore successo, nonché destinate ad esercitare una maggiore [XVIII] influenza, e questo è vero ed è indubbiamente indispensabile per noi che appaiano numerose commedie di questo genere, ma anche l'altro genere ha una sua validità – anche se in un ambito ristretto – e intendo riferirmi al genere del «realismo intellettualistico» – come potrei chiamarlo – o del «pensiero realistico»... questo perché Ibsen e Bernard Shaw e il loro attuale continuatore Jean Paul Sartre quando trattano un fatto sociale o politico non ne danno una semplice trasposizione esteriore ed epidermica, ma scendono piuttosto nelle profondità di pensiero che esso comporta... e da qui è derivata e la consistenza di questo teatro e la sua inadattabilità ad un pubblico di massa. Per questo stesso motivo – e in maniera ancora più recisa – è difficile rappresentare commedie quali *Ahl al-kahf* e *Shahrazād* perché il pensiero in queste commedie non è il «pensiero realistico», ma il pensiero metaforico o leggendario con i suoi personaggi leggendari o metaforici che non è possibile incontrare nella vita reale. Ma la difficoltà non ci deve fare disperare; né deve spingerci a rinunciare del tutto a questo genere di teatro a favore di altri generi più accessibili che abbiano una maggiore possibilità di rispondenza presso un pubblico di massa... dobbiamo invece prendere coraggio, tuffarci nelle difficoltà e promuovere questo genere difficile, come è riuscito a fare Jean Anouilh con Pirandello che ha reso accessibile ad un pubblico più vasto (Sartre e Anouilh non erano ovviamente an-

---

<sup>340</sup> Scritta nel 1923 e pubblicata nel 1956 in *al-Masrah al-munawwa'*, Cairo 1956, pp. 529-631.

<sup>341</sup> Pubblicata nel 1960. Cfr. la traduzione di V. VACCA, *Un sultano in Vendita*, Roma, 1964.

<sup>342</sup> Apparsa l'una nel 1956, scritta l'altra nel 1954 e pubblicata quindi in *al-Masrah al-munawwa'*, Cairo 1956, pp. 239-342.

cora apparsi quando io mi trovavo a Parigi in quel periodo ... ).

Questa era la situazione del teatro negli anni venti di questo secolo, se eccettuiamo alcuni tentativi eccentrici fatti da Alfred Jarry con la commedia *Ubu roi*, da Jean Cocteau con *Orphée* e *Les mariés de la tour Eiffel*, da Marcel Achard con *Voulez-vous jouer avec moi?* e quindi dall'americano Sutton Vane con la commedia *Outward bound...* tentativi questi caratterizzati da bizzarria e astrusità; ma i loro autori, per lo più, non tardarono ad abbandonarli a favore di un teatro di più ampio respiro; né cercarono di apparire come una scuola coerente e risoluta [XIX] a sopravvivere... Per ciò non ho guardato con seria considerazione a questo movimento, come invece ho fatto con il più autentico teatro moderno che sembrava aver messo salde radici nella storia della letteratura teatrale nonostante la sua scarsa capacità di far presa su un vasto pubblico, e alludo al teatro di Ibsen, di Bernard Shaw e di Pirandello, a quel teatro cioè basato più sul gioco interiore del pensiero e dell'animo che non su quello esteriore dell'intreccio e dei sentimenti...

Infine apparvero dopo la seconda guerra mondiale – e più specificamente negli anni cinquanta di questo secolo – i segni precursori di una nuova scuola [496, II] teatrale che, in un primo momento, apparve scissa in due parti: Brecht da un lato e Ionesco, Beckett, Vauthier e Adamov dall'altro. Ben presto però questo movimento si rivelò coerente e duraturo tanto da resistere validamente agli attacchi degli oppositori, rappresentati dalla maggior parte dei critici e degli spettatori, al punto che non fu più possibile ignorarlo; cosa questa che io in effetti cercai di fare sebbene leggessi e seguissi la produzione di tale indirizzo teatrale, cui durante il mio soggiorno parigino dell'anno 1959-60 non pensai per altro di accostarmi. Questo anche perché ebbi modo di constatare che i giovani letterati della generazione degli anni venti – la mia – divenuti ormai maturi e attempati (Cocteau era diventato membro dell'Académie française e così Marcel Pagnol, mentre Marcel Achard ci si preparava ad accoglierlo quale membro dell'Accademia proprio in quell'anno) erano tutti quanto mai lontani da questa nuova scuola della generazione di Ionesco, Vauthier e Adamov.

Dunque... che cosa mi spinge adesso a prendere in seria considerazione questo movimento?...

Non avrei mai immaginato che un giorno mi sarei interessato ad esso anche perché avevo soggiornato durante tutti quei lunghi anni in un'altra terra...

Cos'è cambiato allora?...

Qui, due anni dopo il mio ritorno nel mio Paese, ho cominciato [XX] a meditare sulle manifestazioni artistiche del nostro popolo, ed ecco che scopro la terra che veramente racchiude intatta la fonte di tutta quest'arte moderna...

Infatti se la caratteristica precipua dell'arte moderna – pittura, scultura, teatro e via di seguito – è quella d'esprimere la realtà senza realismo, nonché il fare ricorso, in ogni espressione artistica, all'irrazionale (*lā-ma'aqūl*), all'illogico (*lā-manṭiqī*) e all'introduzione dell'astratto allo scopo di ottenere armonie e sensazioni nuove, dobbiamo tenere presente che tutto ciò era già noto, nel nostro paese, all'antico artista popolare fin dall'antichità...

Picasso nel suo astrattismo e nel suo discostarsi dallo stile realistico ha raffigurato contemporaneamente il volto di profilo e di prospetto, ma l'antico artista egizio non aveva già fatto qualcosa di analogo quando aveva rappresentato la testa di profilo sul corpo impostato frontalmente?

E se, nella pittura moderna, la scuola cubista ha voluto per mezzo delle astrazioni geometriche giungere a forme ed armonie nuove, non è forse vero che l'arte dell'ornamentazione nelle nostre moschee, nei nostri edifici e nei nostri vasi, aveva già conosciuto dall'antichità queste astrazioni geometriche realizzate mediante quadrati e cubi ed aveva raggiunto – grazie ad esse – effetti stupendi?

E se la scultura cubista esprime il movimento dei corpi mediante blocchi [497, I] cubici e quadrangolari, d'altra parte dobbiamo tenere presente che l'antico scultore egizio, nella statua dello «scrivano seduto coccoloni», aveva già magnificamente reso il movimento mediante masse quadrangolari.

Se poi passiamo a considerare la pittura popolare egiziana troviamo cose straordinarie; infatti essa ha praticato il surrealismo prima che questa corrente prendesse vita nella mente degli Europei. Basta a questo proposito dare uno sguardo alle immagini dipinte sopra i muri dei pellegrini, alle pagine delle *Mille e una notte* o ai quadri su carta che rappresentano i duelli di Abū Zayd [XXI] al-Hilālī Salāmah, di az-Zanātī Khalīfah e di altri eroi della saga popolare.

Uno di questi quadri, da me visto quand'ero ragazzo, rappresentava uno di quei cavalieri nell'atto di colpire con la spada la testa del suo avversario: la spada aveva già spaccato d'un sol colpo la testa e il corpo, eppure la raffigurazione pre-

sentava l'antagonista che, col corpo spaccato, restava al suo posto sul destriero quasi non si fosse reso conto ancora di quel che gli era capitato... Ed una situazione analoga era stata illustrata a parole dal rapsodo popolare: uno dei cavalieri della saga popolare – forse Abù Zayd o az-Zanāti – aveva colpito con un fendente della sua sciabola il suo avversario, spaccandolo a metà; eppure questi rimase sulla sua cavalcatura incurante del colpo che lo aveva raggiunto, anzi disse in atteggiamento di scherno a chi lo aveva colpito: «Hai fallito il colpo» e a lui rispose il cavaliere: «Muoviti, dannato!»... e come quello fece per muoversi il suo corpo si divise in due e cadde a terra! Ora questa raffigurazione non realistica ci si è proposta deliberatamente di farla tale... perché l'artista popolare del nostro paese – pittore o rapsodo che fosse – era già arrivato per istinto a questa zona ricca e profonda dell'espressione artistica, prima che l'artista occidentale vi giungesse imponendole delle teorie...

Questo è il motivo che oggi mi ha spinto a scrivere questa commedia, in quanto noi abbiamo, più degli altri, diritto a trarre ispirazione dai nostri modi popolari nei diversi settori artistici.

E non ho voluto di proposito scrivere questa commedia in lingua popolare, ossia in dialetto, per due motivi. Primo, perché ho voluto che si comprendesse bene che l'ispirazione ai modi popolari non è qui un semplice fatto di espressione linguistica, ma ben altra cosa... Noi abbiamo infatti preso l'abitudine, nel considerare la nostra letteratura popolare, di guardare direttamente al linguaggio e alla parola, il che ci distoglie talvolta dal meditare sullo stile interiore dell'espressione artistica di per sé, dal domandarci ad esempio perché essa sia realistica [XXII] o meno, e quale sia il segreto della sua irrazionalità e della sua illogicità e quale scopo si sia proposto l'artista con quel determinato genere di espressione... e come abbia potuto, per questa via, esplorare regioni straordinarie...

Il secondo motivo è [497, II] che non c'è più una valida ragione di far parlare in maniera realistica i personaggi di una commedia che di proposito sia uscita dai binari del realismo, in quanto per i suoi avvenimenti non più realistici è divenuto consono un linguaggio anch'esso non realistico, ossia non popolare, e così l'espressione e la raffigurazione si allontanano entrambi dalla realtà per quanto è possibile, tanto nei personaggi che nella lingua.

Se non che è indispensabile a questo punto che io richiami l'attenzione su

una cosa importante: sul fatto cioè che il nostro teatro – a mio avviso – avrà ancora per molti anni a venire un pressante bisogno dell'arte realistica perché noi non abbiamo ancora finito di rappresentare e di registrare le fasi della nostra vita reale e della nostra società in evoluzione; per questo io non consiglio questo genere non realistico se non nei più stretti limiti...

E se non fosse per le istanze della Rinascita che richiedono che le correnti artistiche – nel teatro e negli altri settori – siano tutte presenti ai nostri occhi... e che si aprano tutte le porte ad ogni possibilità, ad ogni metodo e stile, in modo che ogni generazione possa sentirsi stimolata a progredire senza che una porta chiusa le impedisca di scegliere quel genere cui l'abilità la propria predisposizione; se non fosse dunque per questa considerazione importante, indubbiamente non avrei visto la necessità di aprire questa porta... perché noi dobbiamo temere che la nostra arte si fossilizzi in un unico stampo (*qālab*) nel momento in cui l'arte mondiale si muove in direzioni molteplici...

L'impostazione di questa commedia, anche se conforme – nella sua emancipazione dal realismo – all'orientamento di quello che viene oggi definito teatro nuovo, non è riconducibile tuttavia ad un suo schema ben definito, in quanto la mia [XXIII] indole personale da un lato e le fonti popolari egiziane dall'altro hanno avuto – mio malgrado forse – una grande influenza nell'acclimazione particolare del genere della commedia, genere che potrei qui definire, ad esempio, dell'«irrealismo popolare intellettualistico».

Questo genere è quindi in contrasto con il «realismo intellettualistico» di Ibsen, Pirandello e Shaw, genere che si è trasformato nelle mie commedie *Ahl al-kahf*, *Shahrazād*, *Sulaymān* e altre in «allegorismo intellettualistico» esso pure in base alla mia indole specifica e alla situazione della società orientale di allora, come ho detto precedentemente...

Ma non è un controsenso l'accostamento di popolare e di intellettuale?... Forse così potrà sembrare a prima vista; se non che io personalmente ritengo possibile tale accostamento e anzi mi piace sempre vedere ed estrarre – come mi è accaduto di fare per *Shahrazād* – dalla nostra arte popolare un sostrato di pensiero perfino quando l'arte popolare non intende dire niente, anzi soprattutto quando non intende dire niente e questo non vuole essere un gioco di parole.

Ecco dunque l'arte moderna nella sua autentica essenza: essa non vuole infatti l'imitazione della natura o della realtà visiva, ma vuole piuttosto essere una creazione autonoma del pensiero dell'uomo, una proiezione del suo modo di intendere il fatto artistico... essa, in definitiva, vuole dire qualcosa quando non dice niente.

Quando Picasso ad esempio – e lo ricordo non per se stesso ma come simbolo [498, I] ed espressione tipica dell'arte moderna – crea una forma artistica che ci appare priva di significato, ciò avviene perché in effetti egli non intende caricarla di un determinato significato neppure quando pone in margine al quadro un titolo, per il fatto che il significato voluto dall'artista non lo si esprime con parole, ma lo si crea... non lo si indica con un nome, ma lo si porta alla luce con l'opera di creazione come qualcosa di nuovo e di ignoto nel mondo dei valori conosciuti.

[XXIV] E indubbiamente il processo di scoperta e di creazione è di per sé solo il significato dell'opera e questa nuova creazione non può avere alcun significato che risulti a noi comprensibile in virtù della scala di valori tradizionali, in quanto essa non si ricollega né al mondo della bellezza che noi conosciamo, né al genere di logica che siamo abituati ad intendere, ma piuttosto trasforma e rimodella la bellezza antica in quello che è – a parere di chi la crea – un genere nuovo e sconosciuto di bellezza artistica...

E qual è dunque l'utilità di tutto ciò?...

La sua utilità – in caso di successo – sta nel fatto che al mondo della bellezza che noi conosciamo e alla quale siamo avvezzi viene ad aggiungersi un altro continente ignoto e un po' selvaggio a prima vista, ma dal quale otterremo – non appena ci saremo abituati ad esso e ne avremo curato lo sviluppo – una nuova ricchezza ed un nuovo orizzonte aperto a possibilità e risorse numerose... Qualche primo segno di successo è, del resto, già apparso in un caso quanto mai semplice: nei vestiti delle donne; chi non ha visto – trenta o venti anni fa – le stoffe dei loro abiti? Non disegni in forma di fiori e simili, ma cubi, quadrati, cerchi, tutti opera della scuola cubista, e ancora grandi macchie di colori chiassosi che sembravano quasi essere stati versati sui tessuti del tutto accidentalmente!... Linee e colori astratti privi di qualsiasi significato, eppure alle donne sono piaciuti ed esse li hanno accettati senza obiezioni, né baccano; si sono assuefatte a quei colori e a quelle forme, acquisendo così nuove maniere d'abbellirsi che hanno aggiunto a quelle tradizionali e conosciute, trovando

piacevole e affascinante questa mescolanza, quasi accidentale, di colori... Forse il segreto di ciò sta nel fatto che la donna non valuta le cose con l'intelletto, né comprende la bellezza per mezzo della logica, ma è sempre pronta piuttosto a cogliere l'essenza delle cose servendosi di un senso sconosciuto.

La nostra arte popolare ha conosciuto – prima di tutte [XXV] queste scuole – tutti questi segreti senza che noi prestassimo attenzione a ciò che essa si proponeva.

Per quanto tempo abbiamo accusato i pupi di zucchero che si fanno in occasione del *mawlid*<sup>343</sup> e le strane e svariate loro creature – uccelli, animali, fiori, disegni, fogli colorati, dorati e argentati, pezzetti di vetro e di stagnola – di essere dei lavori primitivi, rozzi ed ingenui! Qualcuno di noi ha finanche reclamato per essi l'evoluzione verso quel tipo di bellezza perfetta, usuale e trita che è la bellezza della cartolina postale, senza che noi ci rendessimo conto che essi con la loro foggia popolarmente ingenua anticipavano quasi di secoli le teorie delle più avanzate scuole artistiche europee... Conosco perfino qualche europeo che ha acquistato nel nostro Paese uno di questi pupi di zucchero per metterlo nella sua casa a Parigi fra [498, II] i quadri di Braque, di Modigliani e di Matisse senza temere per questo pezzo – artistico a suo avviso – nient'altro all'infuori delle formiche!

Ma... se voglio ispirarmi alla nostra arte popolare per un lavoro teatrale, la cosa è alquanto diversa...

La commedia infatti deve avere necessariamente un significato, né basta nel suo caso il significato implicito in una determinata strutturazione formale; forse la poesia – specie quella surrealista e dadaista – può recare il proprio significato implicito nella sua particolare forma, ma il lavoro teatrale, e così pure la narrativa, deve necessariamente dire qualcosa. La commedia infatti non può fare a meno di reggersi su dei personaggi e i personaggi devono per forza parlare e se parlano devono necessariamente dire qualcosa, perché in caso contrario la commedia si bloccherebbe. Il lavoro teatrale è un'opera umana, ossia è in stretto rapporto con l'uomo al quale è vincolata [XXVI] più di quanto non lo sia la narrativa, la poesia e qualsiasi altra creazione artistica... perché mentre ci sono racconti e poesie che possono prescindere dall'esistenza dell'uomo e trattare di un animale, di qualcosa di inanimato, o di un paesaggio, la commedia, invece, non può fare a meno dell'uomo.

---

<sup>343</sup> «Anniversario della nascita» dei santi uomini dell'Islām. Il *mawlid* più celebre è quello del Profeta (*mawlid an-nabī* o *al-mawlid an-nabawī*).

La commedia è una realtà in cui l'uomo si trova a parlare, a discutere, a domandare, a ricevere delle risposte o a pretendere che gli si risponda.

La posizione dell'uomo nella vita è strana: egli desidera sempre parlare, porre delle domande e ottenere una risposta. E se la vita non gli risponde allora guai alla vita!... perché essa appare allora agli occhi di quest'uomo – che può chiamarsi Albert Camus o in molti altri modi a seconda dei vari paesi e delle diverse lingue – un gioco assurdo... Questo tipo d'uomo è sempre pronto, infatti, a distruggere il mondo o se stesso qualora non trovi in esso una risposta inequivocabile... ma la vita si infrange soltanto in rapporto a lui... e continua sempre presente invece a dire niente e tutto nello stesso tempo...

La nostra arte popolare – in quanto scaturisce dall'istinto che è in diretto rapporto con la natura e con la vita – dice molte cose senza aver l'aria di dirne alcuna e indubbiamente quello che noi riteniamo mancanza di chiarezza non è nient'altro che un suo spontaneo mezzo di espressione, che preso in esame si rivela zeppo di risorse valide per l'ispirazione e l'elaborazione artistica. Questo perché l'artista popolare non si è cimentato nell'imitazione dei tradizionali canoni di bellezza artistica, forse per incapacità o per ignoranza, o fors'anche per volontà espressa, e ciò non ha molta importanza: quel che interessa è invece che egli non cammina per vie conosciute ed universalmente accettate, e questo è proprio il concetto fondamentale dell'arte moderna che ha ben compreso ormai che non è più possibile [499, I] imitare l'arte tradizionale senza cadere in uno sterile lavoro di copiatura. La bellezza antica si è ormai assisa sul suo trono e a noi non resta che venerarla; ma il continuare a comporre [XXVII] in base allo schema da essa proposto è un'inutile ripetizione che non apporterà niente di nuovo e dalla quale potranno trarre una certa utilità solo gli studenti nelle loro esercitazioni e gli abili imitatori che si guadagnano da vivere col plagio degli antichi, e di questi imitatori che vivono grazie all'abilità e all'eccezionale bravura nel copiare fedelmente i capolavori dell'eterna bellezza ne appaiono a migliaia in ogni secolo per ogni genere d'arte. Ma l'attività di originale creazione artistica deve continuare e potrà dirsi originale soltanto quando si aprirà una nuova strada inconsueta e sconosciuta anche se questa dovesse risultare impervia... È indispensabile scegliere fra due possibilità: o sederci vicino alla bellezza eterna e non far altro che riprodurla, o viceversa metterci alla ricerca di valori nuovi che potranno non riu-

scire graditi ai nostri gusti tradizionali...

A mio parere, però, in questo caso non c'è bisogno di scegliere... è sufficiente accettare le due cose insieme: vivere cioè con l'eterna bellezza tradizionale godendo di essa e levarci, malgrado ciò, talvolta ad esplorarne una nuova assuefacendoci così a sopportare le difficoltà imposte dalla sua bizzarria e traendo profitto dall'una cosa e dall'altra...

Per questo mi sono interessato contemporaneamente dell'arte tradizionale e dell'arte moderna... ed ho amato contemporaneamente l'arte «ufficiale» (*rasmī*) e l'arte popolare...

Se non che quando parlo di rinnovamento e di originalità non voglio dire che ci sia una frattura netta tra essi e l'arte tradizionale che li ha preceduti, ché anzi abitualmente accade che il nuovo derivi dall'antico ora in maniera naturale ed agevole, ora in maniera ardua e laboriosa come per i parti difficili; e accanto a queste due possibilità si presenta di necessità un terzo caso di cui non si deve tener conto, quello cioè dell'aborto o della malformazione che escludono la sopravvivenza. Ciò che invece è in grado di vivere e di crescere, perfino quando nasca prematuramente, ha il suo giorno e il suo futuro: è il caso, questo, del neonato di sette mesi e perfino di quello che nasce in maniera [XXVIII] non naturale ossia mediante il taglio cesareo, dato che in questo modo sono nati uomini d'ingegno come, ad esempio, Giulio Cesare. L'importante è in ogni caso che il neonato sia completo di organi e dunque in grado di crescere e di sopravvivere.

E nelle creature dell'arte, della letteratura e della scienza ci sono numerosi esempi di questi differenti tipi di nascite. Le creature della scienza, dell'arte e della letteratura sono come gli esseri umani che hanno origine dal seme dei genitori quindi prendono, indipendentemente, una loro individualità specifica ogni qual volta crescendo si vengano a trovare in situazioni ed ambienti differenti ed acquistino un diverso bagaglio di esperienze.

Per questo nessun genere di arte moderna deve trarci in inganno – per quanto anomala ed ostica sia la sua parvenza – sulla realtà della sua origine perché il seme da cui esso è nato è quello di un'arte antica, di data remota; poi questo seme ha cominciato di nascosto a svilupparsi, a formarsi, a modificarsi, a dormire, a svegliarsi, ad ammalarsi e a guarire, ad indebolirsi e a rinforzarsi [499, II] in rapporto alle cir-

costanze e alle differenti situazioni ambientali in cui si è trovato, in attesa del momento opportuno per venire alla luce e vivere.

Ritornando a questa commedia – che si articola in due parti, come un’arancia che sia stata divisa in due metà – dico che in essa io ho proceduto come in *Shahrazād* da mediatore d’accordo e di pace fra la letteratura popolare e quella «ufficiale» nel tentativo di abbattere il diaframma esistente fra esse, ed io ritengo che esso sia stato ora definitivamente eliminato, dal momento che *Shahrazād* è entrata nell’ambito della nostra letteratura «ufficiale» non come entità popolare, ma anche come entità intellettuale. (L’espressione «letteratura ufficiale» usata in contrapposizione a «letteratura popolare» è stata adoperata per la prima volta – così credo – nel libro *Zahrāh al-‘umr*<sup>344</sup> e si tratta di un’espressione inesatta; e sono [XXIX] stato dunque io il primo a sbagliare se rimane assodato che sono stato io il primo a farne uso. Ma si tratta ad ogni modo di una definizione migliore, a mio parere, di quella di letteratura «pura» (*faṣīh*) perché la letteratura popolare, secondo me, è altrettanto pura, se non addirittura di più, dal punto di vista artistico. E non è neppure appropriata la definizione «letteratura seria» perché la letteratura popolare è anch’essa seria in molte delle situazioni e dei temi trattati. Adoperiamo dunque – provvisoriamente – l’espressione «letteratura ufficiale» malgrado l’inesattezza ...).

Questa letteratura ufficiale, dunque, con la caduta del diaframma che la divideva dalla letteratura popolare confluirà con la letteratura popolare in un’unica letteratura, in un unico territorio, in un unico dominio: quello della «nostra letteratura». E nell’unificato regno della letteratura non è importante tanto l’unità della lingua o dello stile, quanto l’unità dell’ispirazione; e la fonte d’ispirazione della nostra letteratura è oggi unica e ad essa attingono egualmente l’artista «ufficiale» e l’artista «popolare», quand’anche non vengano indicati con questi nomi...

Nella commedia *Shahrazād* ho tratto ispirazione dal patrimonio popolare proprio nell’ambito della saga popolare. In questa commedia invece traggio ispirazione dal patrimonio popolare nell’ambito di un tema attuale.

In questo modo il patrimonio popolare conferma la propria vitalità e validità come fonte di ispirazione in differenti campi...

Se poi, lasciando da parte la fonte d’ispirazione, passiamo a quel che può es-

---

<sup>344</sup> Saggio epistolare (Cairo nel 1943).

sere definito il fulcro della sensibilità artistica troviamo un'altra differenza tra *Shahrazād* e questa commedia.

Ricordo infatti che nello scrivere *Shahrazād* la mia era una sensibilità squisitamente musicale: più che immaginare personaggi o situazioni, sentivo risuonarmi nelle orecchie una musica del genere di quella de «*L'uccello di fuoco*» di Strawinsky; tutto preso da quella sensazione scrissi quella commedia. Ed effettivamente si è palesata, poi, l'impossibilità di mandarla [XXX] in scena senza un'atmosfera musicale e sono già stati composti finora due commenti musicali, [500, I] l'uno dal musicista francese Maurice Thiriet e l'altro dal musicista inglese Norman Fūr.b.r.kāy<sup>345</sup>.

Al contrario, la sensibilità in base alla quale ho composto questa commedia è puramente teatrale; in essa infatti ho rappresentato le relazioni formali e costruttive che sul palcoscenico di un teatro intercorrono tra personaggi, situazioni, tempi, luoghi, e voci che si mescolano gli uni con gli altri materialmente così come avviene per i colori, le linee e le forme nella pittura moderna. Per questo non ho suggerito di fare ricorso a mezzi sussidiari, come musica o luci smorzate o vive; né voglio qui delle didascalie in quanto intendo ricavare tutti i risultati artistici formali, che ci si può o meno attendere, da queste contrapposizioni materiali determinate dal fatto che uno stesso personaggio viene a trovarsi contemporaneamente in due luoghi e in due tempi diversi, senza che una luce intervenga a distinguere i due luoghi o uno stacco musicale i due tempi. Né ci sono, in questa commedia, altre voci – all'infuori di quelle dei festeggiamenti del settimo giorno della nascita, del rumore del treno e del coro dei fanciulli – che possano sostituire la musica negli intervalli e nelle azioni silenziose; queste voci potranno essere utilizzate singolarmente o tutte insieme, a seconda dei risultati ottenuti durante le prove... Dunque la sensibilità artistica fondamentale che ha guidato i criteri della composizione di questa commedia è data dal «teatro per il teatro» e da tutto ciò che – d'ispirazione popolare – si può costruire e rappresentare sul suo palcoscenico.

Né c'è da meravigliarsi che il fulcro di sensibilità artistica sia mutato in questo modo... dal momento che siamo sempre in ambito di arte moderna questo è proprio il nucleo [500, II] di sensibilità artistica insito in essa.

[XXXI] E malgrado le differenti fonti d'ispirazione nell'arte moderna c'è una

---

<sup>345</sup> Non sono riuscita a ricostruire il cognome del musicista in questione, mi limito a dare quindi la traslitterazione. [Verosimilmente si tratta del compositore Norman Forber Kay, 1929-2001].

unità di pittura, scultura, architettura, musica, teatro e perfino poesia, in quanto unico è il fulcro della sensibilità artistica: l'amore per la ricerca e la scoperta di nuovi valori artistici... e di nuovi mezzi d'espressione... Indubbiamente l'epoca della ricerca e della scoperta, nel settore scientifico, di nuovi segreti ha fatto sì che anche l'arte sia sentita come qualcosa di anacronistico qualora non si levi anch'essa alla ricerca e alla scoperta...

Così tutto oggi è entrato nel laboratorio...

E quando uno entra in un laboratorio per un lavoro di ricerca e di scoperta, nessuno sa quando ne uscirà, e i più credono che non ne uscirà mai... perché non c'è fine alla ricerca e alla scoperta...

Né questa tragedia è esclusiva di quest'epoca... essa è piuttosto la tragedia dell'artista in ogni tempo...

Indubbiamente Goethe nel dire «L'arte è lunga e la vita breve» alludeva a ciò...

Ed io immagino quel che succede all'artista in punto di morte: ecco si sono già recati da lui Ezraïl<sup>346</sup> e Apollo... Ezraïl gli dice «Sei arrivato alla fine!» e Apollo «Ma non hai ancora terminato il tuo lavoro!...».

Ed oggi io, che ho il cuore ammalato, tendo l'orecchio ogni istante a sentire i suoi battiti nel timore che siano invece i colpi di quei due rispettabili signori che mi annuncino l'onore di una loro visita.

---

<sup>346</sup> L'angelo della morte.

QĀLABU-NĀ L-MASRAĪ – PRAFAZIONE (1967)<sup>347</sup>

[887, I] Nessuno tra coloro che si occupano, si interessano di teatro, o che amano il teatro, si è mai interrogato sulla questione dell'assenza di questa arte nella nostra cultura araba. Sono stati numerosi gli studî sui fattori che in Grecia, in India, e anche in Cina o in Giappone, ne permisero la comparsa. Nel nostro paese essa era sconosciuta prima del secolo scorso, a partire dal quale divennero, invece, numerose le attestazioni in merito al suo sviluppo presso di noi. Questo sviluppo avvenne tramite traduzioni (*naql*) e adattamenti (*iqtibās*): se ne è ricavato – e se ne ricava – la scoperta della nostra identità e la definizione delle nostre specifiche qualità. In seguito, perseverando negli sforzi sulla via dell'indagine e della definizione dell'identità e delle nostre qualità, si tentò – anche se con un filo esile – la congiunzione tra questa arte, a noi nuova, e parte delle espressioni artistiche del passato (*al-mazāhir al-fanniyya al-qadīma*), che si svolgevano nei nostri luoghi di ritrovo. Simili tentativi furono importanti per me, come per altri. Così, ad esempio, nel 1930 – a quel tempo lavoravo nelle zone rurali – scrissi la pièce *az-Zammār*<sup>348</sup> («Il pifferaio»), che traeva ispirazione dal *sāmīr*<sup>349</sup>. Scelsi come protagonista della pièce un *sāmīr* musicista: egli la notte si esibiva e di giorno lavorava come infermiere nella clinica di un ispettore sanitario, e così avveniva che la clinica di quel medico si trasformava in un *sāmīr* vero e proprio. In seguito, nel 1956 fu pubblicata la pièce *aṣ-Ṣafqa*<sup>350</sup> («L'affare»): fu il tentativo di introdurre nella cornice teatrale le arti popolari del contado, quali la danza, il *taḥṭīb*<sup>351</sup> e il canto, sebbene tutte queste si svolgano all'aperto, nell'aia o davanti alla *miṣṭabā*<sup>352</sup>. Infine, nel 1962 tentai ancora di coniugare alcuni elementi artistici popolari del passato con le più nuove espressioni dell'arte contemporanea, in *Yā ṭāli' aṣ-ṣağara*<sup>353</sup> («O tu che sali l'albero»). Lì mi chiedevo: «Possiamo noi unirci ai nuovi orientamenti dell'arte mondiale a partire dalla nostra arte e dal nostro patri-monio culturale popolare?»

<sup>347</sup> M.K., vol. III, pp. 887-890.

<sup>348</sup> Per gli anni e i volumi in cui è stata pubblicata si veda l'indice delle opere di T.Ḥ., posta alla fine.

<sup>349</sup> Intrattenitore della veglia notturna (*samar*)

<sup>350</sup> M.K., vol. II, 881-921. Per gli anni e i volumi in cui è stata pubblicata si veda l'indice delle opere di T.Ḥ., posta alla fine.

<sup>351</sup> Antica danza marziale, che prende il nome dal bastone di bambù (*taḥṭīb*), con il quale la si esegue.

<sup>352</sup> Panchina di pietra incastrata nel muro, all'esterno di una casa o nel cortile di una moschea.

<sup>353</sup> M.K., vol. III, pp. 491-539. Per gli anni e i volumi in cui è stata pubblicata si veda l'indice delle opere di T.Ḥ., posta alla fine.

Tuttavia, tutti questi tentativi compiuti a partire dal secolo scorso e tutta la nostra produzione teatrale più o meno originale si muovevano soltanto all'interno delle forme (*al-aškāl*) e dei canoni (*al-qawālib*) mondiali. Infatti, secondo la ricostruzione dello storico al-Ġabartī, anche lo stesso *sāmīr*, con le sue qualità teatrali, venne riscoperto soltanto dopo l'arrivo in Egitto delle truppe francesi, e con le rappresentazioni [teatrali] (*tamṭīl*) che giunsero insieme ad esse.

Tutto ciò – a mio parere – era la traiettoria naturale che l'arte teatrale doveva seguire nel nostro paese. Anzi, è la traiettoria naturale di ogni arte umana. L'arte [887, II] – dall'uomo delle caverne fino ad oggi – comincia sempre dalla trasmissione (*naql*) e finisce con l'originalità (*aṣāla*), inizia con l'imitazione (*muḥākāt*) e termina con l'innovazione (*ibtikār*). L'uomo primitivo (*al-insān al-uwwal*) iniziò a disegnare sulle rocce immagini rassomiglianti alle forme degli animali, in seguito cominciò poco a poco a lasciare le raffigurazioni naturali per inventare forme generate dalla sua capacità creativa, opere tratte dalla sua fantasia e dal profondo della sua coscienza. Fu così anche per l'arte teatrale. Cominciò con la trasmissione (*an-naql*) e con l'adattamento (*al-iqtibās*) del teatro europeo. Il lavoro di trasmissione del canone europeo procedette dalla fase del *sāmīr* a quella della traduzione (*at-tarġama*) e dell'adattamento, infine giunse alla fase della composizione originale (*at-ta'īf al-aṣīl*).

In quest'ultima fase sta tutto quello che desideriamo, ossia che al vertice della nostra originalità i nostri lavori contengano la preziosità (*al-qadr*) di quel particolare sapore e dei profumi che ci denotano, insieme al riconoscimento, da parte degli altri, del valore di compiutezza artistica.

Ma, c'è un desiderio, un'aspirazione che continua sollecitare molti: la forma (*aš-šakl*), il canone (*al-qālab*). E la domanda è: «Ci sarebbe possibile scostarci dalla cerchia del canone teatrale mondiale? E ci sarebbe possibile inventare un nostro canone teatrale, una nostra forma teatrale, ricavati dall'interno della nostra terra e dall'intimo del nostro patrimonio culturale?»

È difficile rispondere. E la sua realizzazione lo è ancora di più. Ma, anche nell'ipotesi che ciò sia possibile, tale realizzazione a molti appare di scarsa utilità sotto diversi aspetti di carattere pratico, perché soltanto il canone teatrale mondiale vigente è la somma degli sforzi congiunti di tutti i popoli di tutti i secoli, cosicché per noi non costituisce affatto un inciampo usare questo canone, entrando nel novero di

coloro che tra i popoli del mondo, fra occidente e oriente, lo usano; anzi proprio in questo sta il vantaggio e la giusta direzione affinché possiamo ritrovarci operatori attivi sul treno della civiltà del progresso.

Ma, comunque stiano le cose, non dobbiamo desistere dal tentativo. Ci ho riflettuto e ritengo che, attraverso lo studio e la ricerca all'interno del nostro paese e della nostra cultura, sia necessario che torniamo a riprendere ciò che precedeva la fase del *sāmīr*. Lì soltanto eravamo lontani da tutti quante le influenze esterne.

Ma quale fu la fase precedente il *sāmīr*? [888, I] Senza dubbio fu la fase in cui fummo lontanissimi dall'idea di rappresentazione (*at-tamṭīl*) o di recitazione (*at-tašhīṣ*). Questa era un'epoca in cui non conoscevamo altro che narratori (*ḥakāwātiyya*), panegiristi e *muqallid*. Si trattava senza dubbio di arti "primitive" (*funūn bi-dā'iyya*), eppure a quel tempo la gente trovava in esse un più fecondo diletto. Essi trovavano nella narrazione orale (*ḥikāya al-ḥakāwātī*) delle gesta e delle battaglie, nella interpretazione mimetica (*taqlīd al-muqallidātī*) dei personaggi e dei sentimenti qualcosa che fornì loro un godimento artistico in grado di compensare l'assenza del teatro. Dunque, l'influenza che era esercitata su di loro da simili *performance* (*'urūḍ*) era profonda. Basti ricordare quello che provocavano in noi, da bambini, le nostre nonne e le nostre mamme raccontandoci le storie di aš-Šāṭir Ḥasan o di Sitt al-Ḥusna wa l-Ġamāl. E cosa provocava, quando eravamo giovani, il poeta Abū Rabāba col suo racconto delle battaglie di Abū Zayd al-Hilālī e del califfo az-Zanātī, e come disputavano con forte passione i presenti: una fazione tifava per Abū Zayd, un'altra per az-Zanātī; il poeta, terminato il suo racconto con la vittoria di uno dei due eroi, si accingeva ad andarsene, ma a quel punto l'altra fazione gli urlava contro e lo obbligava a star seduto finché non avesse raccontato la vittoria del proprio eroe, cioè dell'altro [che era stato sconfitto nel racconto precedente]. Tutto ciò avveniva senza costumi (*malābis*), né scenografia (*dīkūr*), né palcoscenico (*ḥašaba masraḥ*), né messa in scena teatrale (*tamṭīl*). Era soltanto il nudo racconto (*ḥikāya*) di un uomo di talento, che eseguendo in modo perfetto la narrazione provocava nella gente questo effetto straordinario, di cui uno simile raramente se ne produce nel teatro vero e proprio, a causa della mancanza del contatto diretto (*al-ittiṣāl al-mubāšara*) tra gli astanti e gli attori, che sono sul palco.

Qui si trova la fonte dalla quale ora noi cercheremo di trarre qualcosa. E

quando avremo congiunto a questa fonte popolare l'altra fonte, quella della nostra eredità letteraria – la quale consiste nelle *riwāyāt* delle “canzoni” di al-Iṣfahānī (897-967) e in ciò che ci è stato tramandato di Ḡāḥiẓ (776 ca.-868), di Ḥarīrī (1054-1122), di Ba'īd az-Zamān (1517†) e di altre personalità, di altri luoghi e periodi (avevo richiamato l'attenzione sul valore di tutto ciò già trenta anni fa) – ci sarà possibile ricavare un'idea sulla forma o sul canone teatrale, che tentiamo di scoprire.

Ora è necessario occuparsi di questa forma o canone generato da queste radici sopra menzionate. Affinché un canone teatrale possa essere definito tale, è necessario che sia valido, poiché vi saranno riversate (*taṣibbu*) tutte le opere teatrali di ogni genere e specie: mondiali e locali, antiche e moderne. Noi, infatti, definiamo quello europeo o mondiale “canone” e “forma” teatrale, perché esso è valido, e ciò è dimostrato dal fatto che vi si versano (*taṣibbu*) dentro tutti i temi e tutte le idee, allo stesso modo e dall'Occidente e dall'Oriente. Come noi, infatti, riversiamo (*naṣabbu*), ormai da un secolo a questa parte, il nostro pensiero e i nostri temi nella forma o canone teatrale europeo (o mondiale), allo stesso modo la condizione fondamentale per poter definire il nostro come “canone [teatrale] arabo” è che gli europei e gli altri esponenti della letteratura mondiale possano a loro volta versare (*yaṣabbū*) nel nostro canone arabo il loro pensiero e i loro temi.

[888, II] Ciò che ho cercato di fare qui è stabilire che il nostro canone si basa fondamentalmente sul narratore (*al-ḥakāwātī*) e sul *muqallid* (*al-muqallidātī*), e talvolta, se occorre, sul panegirista (*al-maddāḥ*). Da parte mia, ho aggiunto la *muqallidātīyya*, cioè la presenza di un'attrice (*muqallida* [f. di *muqallid*]) per le parti femminili. Ma, naturalmente, questo nostro canone non avrà mai né palcoscenico, né scenografia, né luci di scena, né trucco, né costumi. E come il narratore, il *muqallid*, il panegirista e il poeta in passato eseguivano le loro *performance* (*a'māl*, pl. *'amal*) con i loro abiti comuni, in luoghi qualunque e provocavano effetti intensi, allo stesso modo questo nostro teatro dovrà essere caratterizzato da questa semplicità. Riporteremo il teatro alla fonte pura (*al-manba' aṣ-ṣāfi*) che corrisponde completamente alla sua essenza (*al-ḡawḥar*). Nell'era del cinema, con le sue scenografie, con i suoi costumi, con le sue luci, per il teatro non può esserci altra priorità se non ciò che gli è essenziale: il legame vivo tra l'arte e l'uomo. Il narratore, il *muqallid*, il panegirista non si separeranno nemmeno un momento dalla gente, poiché essi staranno tra la

gente, verranno dalla gente e andranno verso la gente, con gli stessi abiti comuni, in luoghi comuni e con i loro nomi propri. Questa è un'arte pura, che si fonda sul semplice talento naturale e che non necessita di aiuti da parte di altre arti. Essa è talento privo di fronzoli superflui.

Effettivamente, in Europa già da anni alcuni uomini di teatro si sono resi conto della necessità di allontanare il teatro dall'ambito della competizione col cinema prepotente. Essi hanno cominciato a semplificare la scenografia, accontentandosi per la messa in scena di alcune tende, di palchetti di legno e di tratti scenografici essenziali, tenendosi lontani dagli ornamenti superflui. Tuttavia, questi sono ovviamente casi-limite del canone teatrale conosciuto. Parimenti, anche i membri delle nuove scuole artistiche mondiali – riguardo alle arti figurative, musicali, o anche poetiche o speculative – si sono resi conto del fatto che nell'arte occorre ritornare alle sorgenti “primitive”, al fine di attingerne ispirazione; e si sono resi conto anche di come la fonte “primitiva” (*al-manba‘ al-bidā’ī*) sia già presente nei popoli dei vari continenti, o anche nel talento innato dei bambini (*habbāt atfāl*). La “primitività” (*al-bidā’iyya*), infatti, oggi non denota più ignoranza o minorità, tanto che quotidianamente i sensi di superiorità suscitano perplessità. L'arte primitiva (*al-fann al-bidā’ī*) è quasi un'arte spirituale (*fann samāwī*), essa sgorga, cioè, direttamente da una sorgente di origine misteriosa, mirabile per dirompente vitalità e potenza espressiva e creativa.

E siccome il nostro passato lontano è ben degno di essere studiato e approfondito, scrolliamo la polvere da ciò che di esso può essere valido per il nostro tempo presente, e da ciò che può essere adoperato per sostenere le opere della cultura in cui viviamo.

Così, una volta ripresi il narratore, il *muqallid*, il panegirista, tutti e tre insieme, potremo notare che è nelle loro capacità assumere le opere (*ātār*) di eminenti autori: da Eschilo, Shakespeare, Molière a Ibsen, Cechov fino a Pirandello e Dürrenmat.

Allo stesso modo è nelle loro possibilità realizzare la speranza che diffusamente tutte le genti di ogni luogo si augurano: «la popolarità della cultura più alta», o, in altri termini, la demolizione del muro di separazione tra la maggioranza del popolo e la migliore produzione artistica mondiale.

[889, I] Questi tre [artisti: narratore, *muqallid*, panegirista] sono “soli”, con

abiti normali: con un abito da lavoro in un ambiente di lavoro, con un abito da contadino fra contadini. Possono muoversi con facilità e recarsi in qualsiasi posto: senza scenografie, né accessori, né costumi, né ornamenti. Non appena i nobili testi siano nelle loro teste e nei loro cuori, allora con il più semplice degli strumenti gli eterni frutti delle arti e del pensiero saranno trasmessi agli strati più umili della popolazione.

In questo volume ho selezionato brevi esempi di alcune di queste grandi opere teatrali, non senza averle prima “riversate” (*ṣabbu-hā*) nel nostro canone teatrale arabo. Io sono cosciente che si presenteranno delle difficoltà nella fase di realizzazione. Che ci si procuri un *muqallid* di talento. Il *muqallid* è diverso dall’attore (*mumatti*). L’attore si camuffa (*yataqammuṣu*) nel personaggio, mentre il lavoro del *muqallid* è il rovescio del camuffamento (*taqammuṣ*). Egli, infatti, si presenta a noi come una persona normale, con il suo vero nome, ma poco dopo, sotto i nostri occhi, delinea per noi dei personaggi con un tratto vivido, eppure durante tutto il tempo egli mantiene la sua vera personalità. Egli è simile ad uno scultore, ad un pittore, o ad un disegnatore, che, eseguendo il suo lavoro, in nostra presenza dentro il suo laboratorio, ci permette di vedere come la pasta nelle sue mani prende forma, o come i colori vengono disposti armonicamente, o come le linee fanno apparire le forme. È un meraviglioso e delizioso lavoro. Si immagini, per esempio, un Leonardo da Vinci intento a ritrarre in nostra presenza l’enigmatico sorriso della Monnalisa! Noi seguiamo la sua mano: dinnanzi a noi essa si muove vivacemente per far apparire i lineamenti del volto e per rendere visibili i tratti interiori.

Al *muqallid* quindi occorre talento e bravura in misura maggiore rispetto all’attore. Poiché l’attore, quand’anche fosse dei più grandi e famosi, è prigioniero del suo metodo (*uṣlūb*) – sì da recitare sempre allo stesso modo, dipendendo dalle peculiarità vocali, recitative e di presenza scenica, che lo definiscono e lo fissano in una identità artistica rigida – tale rigidità si impone anche al pubblico. Quanto al *muqallid*, egli deve muoversi velocemente e simultaneamente tra un personaggio e l’altro e deve fare in modo che emergano i tratti distintivi di ogni personaggio, che appaia chiaramente diverso da un altro in ogni sua espressione, gesto, inflessione, inflessione vocale, aspetto interiore, sentimento e pensiero. Tutto ciò senza travestirsi (*taqammuṣ*). Egli entra nei suoi personaggi e, ad un tempo, se ne tiene a distanza. Infatti, egli si

trova, effettivamente, tra noi con la sua vera personalità, con i suoi vestiti abituali e con il suo vero nome. Egli tiene una misteriosa bacchetta magica e prende a dire: «Io sono *tal dei tali*, ma adesso vi mostrerò chi è Amleto. Prestate bene attenzione!» E noi, mentre lo osserviamo modellare e creare il personaggio, vediamo che anche noi nel nostro intimo partecipiamo di quella forza creativa e siamo elevati sul piano di una visione elevata [della realtà].

Quindi, è questo il nostro “canone” teatrale: sebbene la sua fonte sia “primitiva”, è legato alle più nuove teorizzazioni teatrali contemporanee. Fra queste teorizzazioni vi è quella [889, II] secondo la quale il pubblico d’oggi deve superare lo stadio iniziale e raggiungere quella maturità e quella consapevolezza, grazie alle quali si abbandona l’idea della «rappresentazione in quanto tale» (*at-tamṭīl ‘alay-hī*), cioè l’idea di “inganno teatrale” (*al-īhām al-masrahī*). Ad essa non basta che noi abbiamo consapevolezza del “gioco” [teatrale], ma che abbiamo consapevolezza anche del come viene messo in atto il gioco. Essa ha come obiettivo che si consideri sia l’apparenza sia ciò che sta sotto l’apparenza. Essa mira a che si partecipi all’atto creativo, seguendo, quando fosse possibile, i segreti della creazione. Essa non si accontenta di rendere visibile l’inganno dell’illusionista, ma vuole che sia svelato come l’illusionista produce l’inganno. Per questo, alcuni teatri ultimamente scelgono di installare delle scenografie alla presenza del pubblico, dopo l’apertura del sipario – durante la rappresentazione e non prima.

Presso di noi, perciò, solamente il *muqallid* eseguirà tutto questo, insieme al narratore. E tutti e due, davanti a noi, mostreranno in pubblico ogni aspetto del «gioco» (*lu‘ba*). Dico «gioco» (*lu‘ba*) perché presso di noi effettivamente questa *performance* (*fi‘l*) veniva chiamata «gioco» – rassicurando, così, la gente riguardo al fatto che questa arte non vuole produrre nessun inganno (*īhām*). È curioso che nella lingua inglese la rappresentazione teatrale si dica ugualmente «gioco» – ma spetta a chi ha questo oggetto di studio indagarne l’origine – e che anche nella lingua francese «giocare» significa «rappresentare» (*yumattīlu*). D’altra parte tutto ciò non impedì che l’arte teatrale colà si basasse soltanto sull’inganno (*al-īhām*) e sul travestimento (*at-taḡṭīya*). D’altra parte, nel nostro canone teatrale è probabile che al narratore siano assegnate altre e diverse mansioni. È possibile che ci sia il direttore di scena (*mudīr al-‘arḍ*), il quale la sovrintenda e la diriga pubblicamente davanti a noi; come pure è possibile

che ci sia il regista (*al-muḥrīḡ*), che prima della rappresentazione aiuti l'attore nella penetrazione dei personaggi, nei loro tratti esteriori e interiori, nello studio degli aspetti particolari di ogni movenza e inflessione vocale e di ogni gesto, ciascuno differente dall'altro. Allo stesso modo è possibile che si amplino le mansioni del narratore, di modo che gli affideremmo l'incarico importante di fare l'ermeneutica (*tafsīr*) di espressioni, di situazioni e di idee di difficile comprensione, e di tutte quelle cose specifiche che l'allestimento in ambienti popolari richiede. Ugualmente è possibile che il *muqallid* durante la rappresentazione abbia bisogno di aiuto in tutte quelle cose per le quali si ha necessità che ci sia un'altra persona.

Le possibilità di sviluppo di questo canone non hanno limite. A patto che non ci discostiamo dai fondamenti della sua filosofia (*falsafa*), che, non essendo fondata sull'idea di imitazione (*taqlīd*) né sull'idea di rappresentazione (*tamṭīl*), in sé è diversa dalla filosofia del canone teatrale europeo.

È probabile che questo sia dovuto alle convinzioni religiose dei secoli passati. Può darsi che venisse considerato riprovevole che una persona si camuffasse (*yataqammuṣu*) da un'altra, o facesse in modo di somigliarle (*yaḥalla*) del tutto, cioè che si mostrasse alla gente nelle sembianze e nell'aspetto di quella persona. Così l'artista ripiega sullo strumento dell'imitazione (*taqlīd*). Essa, infatti, non è né camuffamento (*taqammuṣ*), né travestimento (*ḥulūl*), ma soltanto il mostrare i caratteri, i lineamenti, l'interiorità...

Inoltre, uno dei vantaggi del nostro canone teatrale è anche che esso stesso è il migliore maestro per gli allievi di teatro negli istituti. Come oggi gli allievi della marina del nostro paese sono addestrati ai segreti della navigazione e dell'orientamento dei venti a bordo di navi, così la miglior [890, I] istruzione nella recitazione (*tamṭīl*) di parti diverse è questo nostro canone, che prescrive che solo l'attore impari i segreti del cambiare personalità – e questo nel solo ambito teatrale – e cerchi di rendere l'aspetto, la mimica e l'interiorità di ciascuno dei personaggi in modo chiaro e distinto.

È un arte "concentrata" (*murakkaz*). In tre soli artisti si concentra tutta la potenza espressiva e creativa, sulla quale si regge la compagnia teatrale, formata da tante persone ben equipaggiate.

Pertanto si potrebbe definire questo nostro canone teatrale: «teatro concentrato» (*al-*

*masrah murakkaz*).

Quando la disciplina teatrale si baserà analogamente sull'imitazione anatomica (*at-taqlīd at-tašrīhī*) dei personaggi allora potremo anche chiamarlo: «teatro anatomico» (*al-masrah at-tašrīhī*).

E ancora. Si dirà, infine, che questo nostro canone teatrale arabo non è in realtà teatro comunemente inteso. Bene, il fatto è che adesso non c'è più nessun inconveniente in questo, dal momento che oggi in Europa sono sorte nuove tendenze che cercano di demolire l'idea di teatro così come è conosciuta dai più. Per esempio, hanno fatto la loro comparsa tendenze chiamate “non-teatro” o «*anti-theatre*», «*happening-theatre*», «*Living-theatre*». Ciò ha fatto – e continuerà a fare – la sua comparsa perché cambi l'idea comune [890, II] di teatro.

E se anche tutti o parte di questi nuovi orientamenti fossero diretti soltanto al mero cambiamento o al desiderio di novità, e non venisse riconosciuto loro alcun vantaggio pratico, certamente questo nostro canone teatrale avrebbe almeno il nobile obiettivo pratico di semplificare lo strumento per portare, con il minimo sforzo, le più elevate opere artistiche e intellettuali dell'uomo a tutto popolo, nei quartieri e nei villaggi. A conferma di questo obiettivo forse dovremmo anche essere sicuri che questa forma o canone non risolverà il problema del «teatro per il popolo» (*al-masrah li-š-ša'b*) soltanto nelle nostre regioni, ma che lo possa risolvere egualmente per ogni altro popolo nel mondo intero... nella più piccola bottega e nel più piccolo villaggio.

Inoltre, desidero avvertire con chiarezza che il senso dell'invito (*munādāh*) a questo canone non è di ripulsa del già noto canone mondiale, con i suoi nuovi orientamenti e progressi. Al contrario, io invito (*unādī*), ad un tempo, anche al mantenimento del percorso dentro il quale abbiamo camminato finora in seno all'arte teatrale mondiale contemporanea, affinché non ci separiamo dal consesso culturale universale e da tutti i suoi avanzamenti e progressi.

T.A. 1967

## BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE DI TAWFĪQ AL-ḤAKĪM

La seguente bibliografia delle opere di T.Ḥ. è redatta in ordine alfabetico.

La sigla *M.K.* sta per Tawfīq al-Ḥakīm, *al-Mu'allafāt al-kāmila*, Maktaba Lubnān Nāširūn, Bayrūt 1991-1997, 4 voll.

Le voci contrassegnate con un \* corrispondono alle traduzioni in Lingua italiana.

*Adab al-ḥayā* [«La letteratura della vita», raccolta di saggi], al-Marikat al-'Arabiyya li-Ṭibāra wa-n-Našr, al-Qāhira 1941; aš-Šarika al-'arabiyya li-ṭ-Ṭiba'a, 1959; *M.K.*, vol. IV, p. 211-254.

'*Adāla wa-fann* [«Giustizia e arte»; riedizione implementata di *Min dīkarayāt al-fann wa-l-qadā'*; riedita con il titolo: *Anā wa-l-qanūn wa-l-fann* (1973)], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1953.

*al-Aḥādīṭ al-arba'a* [«Le quattro tradizioni», riflessioni teologiche], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1983; *M.K.*, vol. 485-519.

'*Ahd aš-Šayṭān* [«Il patto di Satana», raccolta di pièces teatrale e di racconti; riedito con il titolo: *Madrasat aš-Šayṭān*], Maṭba'a Laḡnat at-Ta'līf wa-t-Tarḡama wa-n-Našr, al-Qāhira 1938; Dār al-Kitāb al-Lubnānī, Bayrūt 1973.

Traduzioni:

(parziale) Hutchins W.M., *The radium of Happiness* [*Rādyūm as-sa'āda*], pp. 21-25; *In the Tavern of Life* [*Fī l-ḥāna al-ḥayā*], pp. 27-30; *Visiting the Angry Princess* [*Ma'a l-amīra ḡaḍbā*], pp. 31-34; *By the Marble Basin* [*Amāma ḥawḍ al-maramar*], pp. 35-40, in T. al-Ḥakīm, *In the tavern of Life and other stories*, A Three Continents Book, Londres 1981-84.

*Ahl al-fann* [«Gli artisti», raccolta di pièces teatrale e di racconti], Maṭba'a l-Hilāl, al-Qāhira 1934.

*Ahl al-kahf* [«La gente della caverna»], Maṭba'a Mišr, al-Qāhira 1933; Maṭba'a Laḡnat at-Ta'līf wa-l-Tarḡama wa-l-Našr, al-Qāhira 1940; Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1945; Dār al-Kitāb al-Lubnānī, al-Qāhira 1984; *M.K.*, vol. I, pp. 101-198.

Traduzioni:

El-Lozy M., *Tawfiq al Hakim's The People of the Cave*, *Ahl al Kahf*, Elias Modem Press, al-Qāhira 1989.

Haywood J.A. (trad. parziale), in Id. (a cura di), *Modern Arabic Literature 1800-1970*, Londres, Lund Humphries, 1971, p. 219-234.

Khédry A. – Costandi N., *La caverne des songes*, in Idd. (a cura di), *Théâtre arabe*, Nouvlls Éditions Latines, Paris 1950, p. 9-99.

(parziale) Midani A., *The Men of the Cave*, «The Arab World», 12 (1966), p. 8-13.

\*Rubinacci R., *Quei della caverna di Tawfīq al-Ḥakīm*, introduzione e traduzione dall'originale arabo, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1959.

\*Rizzitano U., *La gente della caverna*, Centro per le Relazioni Italo-Arabe, Roma 1961; edizione in 1200 esemplari numerati con disegni di 'Abd ar-Ra'ūf.

Vatikiotis P.J., *The People of the Cave*, «Islamic Literature» (Lahore), 7 (1955), p. 191-212; 9 (1957), p. 449-471; 547-572.

*Ahl al-Kahf li-l-atfāl* [«La gente della caverna per i bambini»], al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Ammā li-l-Kitāb, 1979;

Traduzioni:

Hutchins W.M., *The Saints of Tarsus (for Children)*, in T. al-Ḥakīm, *In the tavern of Life and other stories*, A Three Continents Book, Londres 1981-84, p. 201-215.

*al-'Ālam al-maġhūl* [«Il mondo sconosciuto»], riedizione di ], Dār al-Kitāb al-lubnānī, Bayrūt 1973.

'*Alī Bābā*, [pièce teatrale scritta tra il 1925 e il 1926], a cura di F. Dawwara, al-Markaz al-Qawmi li-l-Masraḥ, al-Qāhira 1983.

*Amāma Šubbāk at-taḍākīr* [traduzione della pièce *Devant son Guichet*, scritta da T. al-Ḥakīm nel 1926], tr. araba Aḥmād as-Šāwī Muḥammad, in *Masraḥiyyāt Tawfiq al-Ḥakīm*, al-Naḥda al-Miṣriyya, al-Qāhira 1937, vol. II; in *al-Masraḥ al-munawwa'*, Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1956, pp. 799-808; *M.K.*, vol. III, pp. 285-288.

*al-Amīra al-bayḍā' aw-bayāḍ an-nahār* [«La principessa bianca o la luce del giorno», riscrittura araba di *Biancaneve*], al-Hayāt al-Miṣriyya al-'āma li-l-kitāb, al-Qāhira 1978.

*Anā wa-l-qanūn wa-l-fann* [«Io, la legge e l'arte», riedizione di '*Adala wa-fann* (1953)], Aḥbār al-Yawm, al-Qāhira 1973.

*Ari-nī-llāh* [«Fammi vedere Dio», raccolta di racconti], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1953; *M.K.*, vol. II, pp. 699-476.

Traduzioni:

(parziale) al-Ḥakīm T., *Montre-moi Dieu* [*Ari-nī-llāh*], pp. 124-127; *Le martyre* [*aš-Šahīd*], pp. 115-123; *Et le monde fut* [*Wa-kānat ad-dunyā*], pp. 106-114; *Les oiseaux* [*Dawlat al-'ašāfir*], pp. 134-137; *L'an un milion* [*Fī sana Milyūn*], pp. 193-203; *Une femme a dupé le diable* [*Imra'a ġalabat aš-Šayṭān*], pp. 169-172; in Id., *Souvenirs d'un magistrat-poète*, Les Nouvelles Éditions Latines, Paris 1961.

(parziale) Hutchins W.M., *Show me God* [*Ari-nī-llāh*], pp. 127-129; *The Letter Carrier* [*Muwazzi' al-barīd*]; *I'm Death* [*Anā l-mawt!*], pp. 135-143; *Confederation of Sparrows* [*Dawlat al-'ašāfir*], pp. 145-147; *In the Year of Million* [*Fī sana Milyūn*], pp. 149-157; *Azrael the Barber* [*al-'Uṣṭā l-'Izrā'īl!*], pp. 159-161; *A Woman who beat the Devil* [*Imra'a ġalabat aš-Šayṭān*], pp. 163-166; *The Unknow Lover* [*al-Ḥabīb al-maġhūl*], pp. 167-174; *The Killer Confessed* [*I'tirāf al-qātil*], pp. 175-182; *The Birth of a Thought* [*Milād fikra*], pp. 183-186; in T. al-Ḥakīm, *In the tavern of Life and other stories*, A Three Continents Book, Londres 1981-84.

'*Aṣā al-Ḥakīm* [«Il bastone di al-Ḥakīm», saggio dialogato], Maktabat al-Ādāb, 1954; Dār al-Ḥilāl, al-Qāhira 1955; *M.K.*, vol. II, pp. 747-796.

'*Aṣā al-Ḥakīm fī d-dunyā* [«Il bastone di al-Ḥakīm nel mondo»], Dār al-Ḥilāl, al-Qāhira 1973.

*Aš'ab amīr at-ṭufayliyyīn* [«Aš'ab, principe degli scrocconi», raccolta di racconti; riedizione di: *Ta'rīḥ ḥayāt ma'ida* (1938)], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1963; *M.K.*, vol. I, 521-560.

*Aš'ār Tawfiq al-Ḥakīm* [«Poemi di Tawfiq al-Ḥakīm»], a cura di I. Abd al-Azīz, Dar Qaba', al-Qāhira 1981.

*Ašwāk as-salām* [«I dardi della pace»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1957; al-Marikat al-'Arabiyya li-Ṭibāra wa-n-Našr, al-Qāhira 1959; *M.K.*, vol. III, pp. 357-394.

'*Awalīm farah* [«I mondi della gioia»], Dār at-Taḥrīr, al-Qāhira 1958.

Traduzioni:

\* (parziale) Sarnelli Cerqua C., *Bandito dal paradiso. Traduzione, prefazione e note* [*Ṭarīd al-firdaws*], «Levante», XI, (1964) 3-4, pp. 3-27.

'*Awdat ar-rūḥ* [«Il ritorno dello spirito», racconto autobiografico], Maṭba'at ar-Raḡā'ib, al-Qāhira 1933; *M.K.*, vol. I, pp. 1-100.

Traduzioni:

Hutchins W.M., *Return of the Spirit*, Three Continents Press - Lynne Rienner, Washington-Boulder 1990.

Khédry A. – Brin M., *L'âme retrouvée*, Fasquelle, Paris 1937.

'*Awdat al Wa'ī* [«Il ritorno della coscienza», saggio politico], Dār al Ṣurūq, Bayrūt 1974.

Traduzioni:

Bayly W., *The Return of Consciousness*, New York University Press, New York-London 1985.

'*Awdat ilā aš-šabāb* [«Ritorno alla giovinezza», articolo autobiografico], «al-Ahram», January 16, 1976.

*al-Aydīh an-nā'ima* [«Le tenere mani», commedia sulla rivoluzione socialista egiziana], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1954; anche in *al-Masrah al-munawwa'*, vedi, pp. 239-342; in *M.K.*, vol. II, pp. 797-844.

Traduzioni:

Hutchins W.M., *Tender Hands*, in Id. (a cura di), *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfiq al Hakim*, vol. II: *Theater of Society*, Three Continents Press - Lynne Rienner, Washington-Boulder 1984.

Martínez Núñez M.A., *Las manos delicadas y Hacia una vida mejor*, Impredisur, Granada 1991.

*Bank al-qalaq* [«Banca dell'inquietudine», pièce teatrale], Dār al-Ma'ārif, al-Qāhira 1966; in *M.K.*, vol. III, pp. 933-998.

*Bayna al-fikr wa-l-fann* [«Tra il pensiero e l'arte», saggio], al Waṭan al-'Arabī, Bayrūt 1970.

*Bayna al-ḥulm wa-l-ḥaqīqa* [«Tra sogno e realtà», pièce scritta nel 1928; anche in 'Aḥd aš-Šayṭān (1938), pp. 127-145], Maṭba'a at-tawakkul, al-Qāhira 1938; *M.K.*, vol. I, pp. 581-584.

*Brāksā aw muškilat al-ḥukm* [«Praxa o il problema del potere», pièce ispirata all'*Ecclesiastus* di Aristofane], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1939; Maṭba'a at-tawakkul, al-Qāhira 1939; al-Maṭba'a an-Numūdaġiyya, 1960; *M.K.*, vol. I, pp. 643-683.

Traduzioni:

Khedry A.M., *Le problème du pouvoir*, in Id., *Théâtre multicolore*, Les Nouvelles Éditions Latines, Paris 1954, pp. 29-91.

*Daqqat as-sā'a* [«Il rintocco dell'ora»], Dār ar-Rūz al-Yūsuf, al-Qāhira 1954; in *al-Masraḥ al-munawwa'* (1956), pp. 729-744; *M.K.*, vol. III, pp. 255-261.

Traduzioni:

Khedry A.M., *L'heure a sonné*, in Id., *Théâtre multicolore*, Les Nouvelles Éditions Latines, Paris 1954, pp. 259-269.

*ad-Dayf at-taqīl* [«L'ospite importuno», prima pièce originale scritta 1919], in *Ta'rīḥ ḥayāt ma'ida*, Maṭba'a Laġnat at-Ta'līf wa-t-Tarġama wa-n-Našr, al-Qāhira 1938.

*Devant son Guichet*, tradotta in arabo col titolo *Amāma Šubbāk at-taḍākir* da Aḥmād as-Šawī Muḥammad, in *Masraḥiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm* (1937); in *al-Masraḥ al-munawwa'* (1956), pp. 799-808; *M.K.*, vol. III, pp. 285-288.

*ad-Dunyā riwāya hazaliyya* [«Il mondo è una farsa», 3 pièces teatrali], Dār al-Kitāb al-Lubnānī, Bayrūt 1974; *M.K.*, vol. IV., p. 61-116.

Traduzioni:

(parziale) Riad Habib Youssef, *The World Is a Comedy* [la sola prima pièce: *ad-Dunyā riwāya hazaliyya*], General Egyptian Book Organization, al-Qāhira 1985.

*Entretien avec Tawfīq al-Ḥakīm*, «al-Masraf», 16 (aprile 1955).

*Fann al-adab* [«L'arte della letteratura», saggio di critica letteraria], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1952; Dār al-kitāb al-lubnānī, Bayrūt 1973; *M.K.*, vol. II, pp. 525-638.

Traduzioni:

(parziale) al-Ḥakīm T., *Avec les petits artistes* [*Ma'a fann at-ṭufūla*], pp. 84-87; *Avec les musiciens* [*Ma'a ahl al-mūsīqā*], 69-71; *Avec les peintres* [*Ma'a at-taṣwīr*], pp. 72-77; *Avec les poètes* [*Ma'a ahl al-inšād*], pp. 78-83; in Id., *Souvenirs d'un magistrat-poète*, Les Nouvelles Éditions Latines, Paris 1961.

(parziale) al-Ḥakīm T., *Avec les chansonniers* [*Ma'a ahl al-inšād*], «Revue du Caire», 214 (1958), pp. 452-459.

(parziale) Hutchins W.M., *The Life of Literary Character* [*Ḥayāt aš-šaḥsiyyat al-qaṣaṣiyya*], in T. al-Ḥakīm, *In the tavern of Life and other stories*, A Three Continents Book, Londres 1981-84, pp. 123-126.

*Fī-l-waqt ad-dā'i* [«Tempo scaduto», raccolta di articoli], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1987.

*Ġinsu-nā l-laṭīf* [«Il nostro sesso debole», pièce scritta nel 1935], in *Masraḥiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm* (1937), vol. II; in *al-Masraḥ al-munawwa'* (1956), pp. 603-703.

*Ḥadīṭ ma'a l-kawkab* [«Discorso al pianeta», saggio], Dār al Kitāb al-Lubnānī, Bayrūt 1974; *M.K.*, vol. IV, pp. 31-60.

Traduzioni:

Riad Habib Youssef, *A Conversation with the Planet Earth*, General Egyptian Book Organization, al-Qāhira 1985.

*al-Ḥamīr* [«Gli asini», pièces di satira politica], Dār al Šurūq, al-Qāhira and Bayrūt 1975; *M.K.*, vol. IV, p. 117-159.

Hārūn ar-Rašīd wa-Hārūn ar-Rašīd, in A. al-Rā'ī (a cura di), *Tawfīq al-Ḥakīm. Fan-nā nal-furya... wa-fannān al-fikr*, Dār al-Ḥilāl, al-Qāhira 1969.

*Ḥayāt taḥaṭṭamat* [«Una vita spezzata», pièce scritta nel 1930], in *Masraḥiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm* (1937), vol. II; in *al-Masraḥ al-munawwa'* (1956), pp. 71-160; *M.K.*, vol. III, pp. 35-73.

*Ḥimār al-Ḥakīm* [«L'asino di Ḥakīm»], Maṭba'at at-Tawakkul, al-Qāhira 1940; Dār al-ma'ārif, al-Qāhira 1945; *M.K.*, vol. I, pp. 727-762.

Traduzioni:

De Simone A., *L'asino pensa, breve commedia satirica di Tawfīq al-Ḥakīm, in Rasā'il in memoria di Umberto Rizzitano*, Centro culturale al-Farabi, Palermo 1983.

Isenrich Th., *Die Esel*, Univers. Bern, Bern 1994.

Luginbuhl A.M. – Falah Kh., *L'Âne de sagesse*, L'Harmattan, Paris 1987.

*Ḥimārī qāla lī* [«Il mio asino m'ha detto», raccolta di saggi varî], Dār al-Ma'ārif, al-Qāhira 1945.

Traduzioni:

(parziale) Hutchins W.M., *My Donkey and Hypocrisy* [*Ḥimārī wa-l-nifāq*], in T. al-Ḥakīm, *In the tavern of Life and other stories*, A Three Continents Book, Londres 1981-84, pp. 123-126.

*Ḥimārī wa 'aṣāya wa-l-aḥarūn* [«Il mio asino, il mio bastone e gli altri», raccolta di saggi, alcuni già pubblicati in *Ḥimārī qāla lī* (1945)], Mu'assat Aḥbār al-Yawm, al-Qāhira 1972.

*al-Ḥubb* [«L'amore», raccolta di pièces già pubblicate in precedenza], Dār al Kitāb al-Lubnānī, Bayrūt 1973.

*al-Ḥukm as-siyāsi* [«Il potere politico», altra edizione di *Šağarat al-ḥukm al-siyāsi*], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1985.

*al-Ḥurūġ min al-ġanna* [«L'uscita dal paradiso», pièce scritta nel 1928], in *Masraḥiyāt Tawfīq al-Ḥakīm* (1937), vol. II; in *al-Masraḥ al-munawwa'* (1956), pp. 343-410; *M.K.*, vol. III, pp. 285-288.

*Imsik ḥarāmī* [«Prendi il ladro», pièce], al-Dawliyya li-l-Intāġ at-Ṭaqāfī, 1981.

*Interview*, in «Muṣawwar», 11.11.1966.

*Īzīz* [«Iside», pièce] Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1955; *M.K.*, vol. II, pp. 845-880.

Traduzioni:

Gemayel E., *Isis*, L'Organisation Égyptienne Générale du Livre, al-Qāhira 1975.

*Laylat az-zifāf* [«La prima notte di nozze», riedizione di *Qiṣāṣ Tawfīq al-Ḥakīm* (1949)], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1966; *M.K.*, vol. III, pp. 835-883.

*Lu'bat al-mawt aw al-mawt wa-l-ḥubb* [«Il gioco della morte o la morte e l'amore»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1957; *M.K.*, vol. III, p. 313-355.

Traduzioni:

al-Ḥakīm T., *Mort ou amour*, in Id., *Théâtre de notre temps*, Les Nouvelles Edition Latines, Paris 1960, pp. 101-187.

*Ma'a az-zamān* [«Col tempo», riedizione di *Riḥlat ar-rabī' wa-l-ḥarīf* (1964)], Dār al-Kitāb al-Lubnānī, Bayrūt 1973.

*Madrasat al-muġaffalīn* [«La scuola degli stupidi», riedizione di *Qiṣāṣ Tawfīq al-Ḥakīm* (1949)], Dār al-Ḥilāl, al-Qāhira 1953.

*Madrasa aš-Šayṭān* [«La scuola di Satana», riedizione di *Aḥd aš-Šayṭān* (1938)], Dār al-Ḥilāl, al-Qāhira 1955.

*Maġlis al-'adl* [«Il consiglio di giustizia», raccolta di racconti brevi], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1972; *M.K.*, vol. IV, pp. 1-30.

Traduzioni:

(parziale) Hutchins W.M., *Poet on the moon* [*Ša'ir 'alā l-qamar*], in Id. (a cura di), *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfīq al-Hakim*, vol. II: *Theater of the Society*, Three Continent - Lynne Rienner, Boulder-Washington 1984, pp. 163-180.

*Malāmiḥ dāḥiliyya* [«Tratti esteriori», raccolta di interviste a T.Ḥ. realizzate dal 1951 al 1981], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1982; *M.K.*, vol. IV, pp. 317-441.

*Malik aṭ-ṭufayliyyin aw ta'rīḥ ḥayāt ma'ida* [«Il re degli scrocconi o la storia della vita»; riedizione di *Ta'rīḥ ḥayāt ma'ida* (1938); riedita a sua volta col titolo *Aš'ab amīr aṭ-ṭufayliyyīn* (1963)], Dār Sa'd Miṣr, al-Qāhira 1946.

*al-Malik Ūdīb* [«Re Edipo»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1949; Dār al-Kitāb al-Lubnānī, Bayrūt 1978; *M.K.*, vol. II, p. 165-216.

Traduzioni:

Hutchins W.M., *King Œdipus*, in Id. (a cura di), *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfiq al Hakim*, vol. I: *Theater of the Mind*, Three Continents - Lynne Rienner, Boulder-Washington 1981, pp. 81-129.

Khédry A. – Costandi N., *Œdipe-Roi*, in Idd. (a cura di), *Théâtre arabe*, Nouvelles Éditions Latines, Paris 1950, p. 193-359.

*al-Mar'a l-ġadīda* [«La donna moderna», commedia di costume], Kitāb al-Yawm, al-Qāhira 1952; in *al-Masraḥ al-munawwa'* [«Teatro vario», *raccolta di pièces*], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1956; *M.K.*, vol. III, pp. 184-229.

*Maṣīr ṣarṣār* [«Il destino di uno scarafaggio», commedia satirica], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1966; *M.K.*, vol. III, pp. 739-784.

Traduzioni:

Kamel N., *Le destin d'un cafard*, L'Organisation Égyptienne Générale du Livre, al-Qāhira 1986.

Johnson Davies D., *Fate of a Cockroach*, Heinemann - Lynne Rienner, London-Boulder 1973.

*Masraḥ al-muġtama'* [«Il teatro della società», *raccolta di pièces*], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1950; *M.K.*, vol. II, pp. 217-523.

Traduzioni:

(parziale) Khedry A.M., *Volte-face* [*Bayna yawm wa-layla*], pp. 93-111; *Je veux tuer* [*Urīdu an aqtul*], pp. 115-128; *La trésor* [*al-Kanz*], pp. 227-239; *Sorcière* [*Sāhira*], pp. 211-225; *Un nid tranquille* [*al-'Uṣṣ al-hādī'*], pp. 129-209; *Quand j'étais vieux* [*Law 'arafa aš-šabāb*], pp. 271-347; *Le chant de la mort* [*Uġniyyat al-mawt*], pp. 243-258, in Id., *Théâtre multicolore*, Les Nouvelles Éditions Latines, Paris 1954.

(parziale) Khédry A.M. – Costandi N., *L'art de mourir* [*'Arafa kayfa yamūt*], pp. 444-465; *Le metteur en scène* [*al-Muḥriġ*], pp. 373-391; *La maison des fourmis* [*Bayt an-naml*], pp. 393-407, in Idd. (a cura di), *Théâtre arabe*, Nouvelles Éditions Latines, Paris 1950.

(parziale) Johnson Davies D., *The song of death* [*Uġniyyat al-mawt*], in Id., *Fate of a Cockroach*, Heinemann - Lynne Rienner, London-Boulder, 1973, pp. 77-94.

(parziale) Lirola Delgado P., *Supo como morir* [*'Arafa kayfa yamūt*], *El Teatro egípcio a escena. Cuatro dramaturgos, cuatro obras: Tawfiq al-Ḥakīm, Naguib Maḥfūz, Rashad Rushdī, 'Abd a-Tawwāb Yūsuf*, Impredisur, Grenade 1991.

(parziale) Ortega Marin J.M., *La honorable disputada* [*an-Nā'iba al-muḥtarama*], pp. 73-87; *La felicidad conyugal* [*Aṣḥāb as-sa'adat az-zawġiyya*], pp. 89-102; *El nacimiento de un héroe* [*Milād baṭal*], pp. 102-115; *El ladrón* [*al-Liṣṣ*], pp. 181-270; *Quiero a este hombre* [*Urīdu hādā ar-raġul*], pp. 117-128; *La casa del maestro Kanduz* [*Imārat al-mu'allim Kanduz*], pp. 129-145; *El pluriempleo* [*A'māl ḥurra*], pp. 147-162; *Los hambrientos* [*al-Ġiyā'*], pp. 163-179; *La llave del éxito* [*Miftāḥ an-naġāḥ*], pp. 271-285; *El hombre que resistió* [*ar-Raġul al-lāqī ṣamad*], pp. 287-305, in

Id. (a cura di), *Tawfīq al-Ḥakīm, Teatro del la sociedad*, Universidad de Malaga, Malaga – Granada 1987.

- \* (parziale) Strika V., *Voglio quest'uomo* [*Urīdu hādā r-raḡul*], «Levante», XIV, (1967) 3-4, pp. 54-68.
- \* (parziale) Vacca V., *Sapeva come sarebbe morto* [*'Arafa kayfa yamūt*], «Levante», IX (1962) 4, pp. 7-24.
- \* (parziale) Vacca V., *La casa delle formiche* [*Bayt an-naml*], «Levante», VIII, (1961) 3-4, pp. 3-17.
- \* (parziale) Vacca V., *L'amore ideale. Commedia in un atto di Tawfīq al-Ḥakīm* [*al-Ḥubb 'udrī*], «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli», Scritti in onore di Laura Vecchia Vaglieri, vol II., (Nuova Serie) 14 (1964), p. 799-816.
- \* (parziale) Volpi B., *Ughniyyat al-mawt (Il canto della morte). Dramma sociale ad atto unico di Tawfīq al-Ḥakīm* «Annali dell'Istituto Orientale di Napoli», Scritti in onore di Laura Vecchia Vaglieri, vol II., (Nuova Serie), 14 (1964), p. 817-836.

*al-Masrah al-munawwa'* [«Teatro vario», *raccolta di pièces*], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1956; *M.K.*, vol. III, pp. 1-312.

Traduzioni:

- (parziale) Hutchins W.M., *Between War and Peace* [*Bayna l-ḥarb wa-s-salām*], in Id. (a cura di), *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfīq al-Hakim*, vol. II: *Theater of the Society*, Three Continent - Lynne Rienner, Boulder-Washington 1984, pp. 13-21.
- (parziale) Khedry A.M., *Satan en danger* [*aš-Šayṭān fī ḥaṭar*], pp. 19-28; *Madame politique* [*Bayna l-ḥarb wa-s-salām*], pp. 9-17, in Id., *Théâtre multicolore*, Les Nouvelles Éditions Latines, Paris 1954.
- (parziale) Johnson Davies D., *Not a Thing out of Place*, in Id., *Fate of a Cockroach*, Heinemann - Lynne Rienner, London-Boulder, 1973, pp. 173-184.
- (parziale) Martínez Nuñez M.A., *Las manos delicadas y Hacia una vida mejor* [*Naḥwa ḥayāt afḍāl*], Impredisur, Granada 1991.

*Masrahiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm* [«Pièces di Tawfīq al-Ḥakīm», *raccolta di pièces*], al-Naḥda al-Miṣriyya, al-Qāhira 1937, 2 voll.

*Min al-burğ al-'ağī* [«Dalla torre d'avorio», *raccolta di saggi brevi*], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1941; *M.K.*, vol. I, pp. 793-822.

*Min dikarayāt al-fann wa-l-qadā'* [«Ricordi d'arte e giustizia»; riedizione implementata col titolo *'Adāla wa fann* (1953); ulteriore riedizione col titolo *Anā wa-l-qanūn wa-l-fann* (1973)], Dār al-Ma'ārif, al-Qāhira 1943.

Traduzioni:

- (parziale) al-Ḥakīm T., *Ga'far le vizir* [*al-Wazīr Ğa'far*], pp. 9-33; *Ils ont raté la mise en scène* [*Saqatū fī l-iḥrāğ*], pp. 34-41; *La poëtesse de l'invective* [*Š-ā'irat al-iḥğā'*], pp. 52-55; *Les estivants enchaînés* [*Muṣiyyifūn fī s-salāsīl*], pp. 42-46; *Une nuit sinistre* [*Layla sawdā'*], pp. 47-51; *J'ai eu peur de moi-même* [*Hiftu min nafsī*], pp. 56-60; *La terrine est arrivée* [*aṭ-Ṭāğīn waṣala*],

- pp. 61-68, in Id., *Souvenirs d'un magistrat-poète*, Les Nouvelles Éditions Latines, Paris 1961.
- (parziale) Goneim M. - Ambar M., *Souvenirs sur Fart et la justice* [*al-Wazīr Ġa'far*], «La Revue du Caire», XXXIV (1955), pp. 183-184.
- (parziale) Tadié A., *Le prestidigitateur* [*al-Ḥāwī*], «Nouvelle Revue du Caire», 1 (1975), pp. 1-11.
- (parziale) Tadié A., *L'homme riche* [*Raḡul al-māl*], «Nouvelle Revue du Caire», 1 (1975), pp. 12-30.
- Miṣr bayna 'ahdayni* [«L'Egitto tra due epoche»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1983; *M.K.*, vol. IV, pp. 521-571.
- Muhammad* [pièce tetrale], Maṭba'a Laḡnat at-Ta'lif wa-t-Tarḡama wa-n-Naṣr, al-Qāhira 1936; Maṭba'at al-Ma'ārif, al-Qāhira 1936; *M.K.*, vol. I, pp. 245-360.
- Traduzioni:  
Ibrahim Hassan El Mougy, *Muhammad*, al-Adab Press, al-Qāhira 1985.
- Muḥtār tafsīr al-Qurtubī* [«Selezione di esegesi coraniche di al-Qurtubī»] al-Ḥayāt al-Miṣriyya al-'āma li-l-kitāb, al-Qāhira 1977.
- Nahr al-ḡunūn* [«Il fiume della pazzia», pièce scritta nel 1935], in *Masraḥiyyāt Tawfiq al-Ḥakīm* (1937), vol. II; in *al-Masraḥ al-munawwa'* (1956), pp. 705-716; *M.K.*, vol. III, pp. 244-248.
- Traduzioni:  
Khédry A. – Costandi N., *Le fleuve de la folie*, in Idd. (a cura di), *Théâtre arabe*, Nouvelles Éditions Latines, Paris 1950, p. 421-430.  
Ullah N., *Nahr al-ḡunūn*, «Islamic Literature», 1963, pp. 203-211.
- Naṣīd al-anṣad* [«Il Cantico dei Cantici»], Maṭba'at Miṣr, al-Qāhira 1940; *M.K.*, vol. I, pp. 711-726.
- Naẓarātī fī-d-dīn wa-t-ṭaqāfa wa-l-muḡtama'* [«Le mie riflessioni sulla religione, sulla cultura e sulla società»], al Maktabat al-Miṣrī al-Hadīṭ, al-Qāhira 1979.
- Pyḡmālyūn* [«Pigmalione», pièce teatrale], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1942; Dār al Kitāb al-Lubnānī, Bayrūt 1984; *M.K.*, vol. I, 861-897.
- Traduzioni:  
Borruso A. – Spallino P., *Due Drammi*, Officina studi medievali, Palermo 2006.  
Khédry A. – Costandi N., *Pygmalion*, in Idd. (a cura di), *Théâtre arabe*, Nouvelles Éditions Latines, Paris 1950, p. 193-359.
- Qālabu-nā l-masraḥī* [«Il nostro canone teatrale», da Sofocle], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1967; *M.K.*, vol. III, pp. 885-932.
- Traduzioni:  
M.A. Martínez Núñez, *Nuestro molde theatral*, «Primer Acto», 238 (marzo-aprile, 1991), pp. 44-49.

*al-Qaṣr al-maṣhūr* [«Il palazzo incantato», scritta con Tāḥā Ḥuṣayn], Dār an-Naṣr al-Ḥadīṭ, al-Qāhira 1936.

*Qīṣaṣ Tawfīq al-Ḥakīm* [«Racconti di Tawfīq al-Ḥakīm», riedito col titolo *Madrasat al-muġaffalīn* (1953) e successivamente col titolo *Laylat az-zifāf* (1966)], Dār Sa‘d Miṣr, al-Qāhira 1949, 2 voll.

Traduzioni:

(parziale) al-Ḥakīm T., *Le Ciel refuse du monde* [*Ṭarīq al-firdaws*], pp. 138-154; *Nu n’est prophète en son pays* [*Lā karama li-nabbī fī waṭani-hī*], pp. 128-133; *La vie est un théâtre* [*ad-Dunyā riwāya*], pp. 158-168; *La victoire d’Iblīs* [*Iblīs yantaṣir*], pp. 155-157; *La barque du soleil* [*Marākib aṣ-ṣams*], pp. 173-192; in Id., *Souvenirs d’un magistrat-poète*, Les Nouvelles Éditions Latines, Paris 1961.

(parziale) Hutchins W.M., *Wedding Night* [*Laylat az-zifāf*], pp. 69-80; *Expelled from Paradise* [*Ṭarīq al-firdaws*], pp. 81-94; *The world is a Stage* [*ad-Dunyā riwāya*], pp. 95-103; *Satan Triumphs* [*Iblīs yantaṣir*], pp. 105-107; *Destiny* [*Naṣīb*], pp. 109-122; *Boats of the Sun* [*Marākib aṣ-ṣams*], pp. 187-200; in T. al-Ḥakīm, *In the tavern of Life and other stories*, A Three Continents Book, Londres 1981-84.

(parziale) Khedry A.M., *La victoire d’Iblīs* [*Iblīs yantaṣir*], «Revue du Caire», 209 (1953), pp. 452-459.

\*(parziale) al-Sayyed ‘Abd Allāh al-Tilbānī, *Le barche solari* [*Marākib aṣ-ṣams*], «Levante», XII, (1965) 3-4, pp. 54-72.

*Qult... dāt yawm* [«Io dissi... un certo giorno», raccolta di articoli], Mu’assat Aḥbār al-Yawm, al-Qāhira 1970.

*Rāhib Bayna Nisā’* [«Un monaco tra le donne», raccolta di pièces già pubblicate in altre raccolte], al-Ḥayāt al-Miṣriyya al-‘āma li-l-kitāb, al-Qāhira-Bayrūt 1972.

*Rāhib al-fikr* [«Il monaco del pensiero», già in *ar-Ribāṭ al-muqaddas* (1944)], al-Qāhira 1970.

*Raġul bi-lā rūḥ* [«Un uomo senza spirito», edizione postuma di una pièce giovanile], Alfred Faraj (a cura di), Dār al-Hilāl, al-Qāhira 1998.

*Rāqīsat al-ma‘bad* [«La danzatrice del tempio»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1939; Maṭba‘at at-tawakkul, al-Qāhira 1939; *M.K.*, vol. I, pp. 683-710.

Traduzioni:

(parziale) Hutchins W.M., *The Artistes* [*al-‘Awālim*], in T. al-Ḥakīm, *In the tavern of Life and other stories*, A Three Continents Book, Londres 1981-84, pp. 11-19.

*ar-Ribāṭ al-muqaddas* [«Il legame sacro», racconto], Matba‘a Sa‘d Miṣr, al-Qāhira 1944; *M.K.*, vol. II, pp. 91-164.

*Riḥla bayna ‘aṣrayni* [«Viaggio tra due epoche», memorie perlopiù già edite altrove], al-Ahrām, al-Qāhira 1972.

*Rihla ilā al-ġad* [«Viaggio verso il domani»; riedita col titolo *al-‘Ālam al-maġhūl* (1973)], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1957; *M.K.*, vol. III, pp. 395-433.

Traduzioni:

al-Ḥakīm T., *Demain*, in Id., *Théâtre de notre temps*, Les Nouvelles Edition Latines, Paris 1960, pp. 7-99.

Hutchins W.M., *Voyage to tomorrow*, in Id. (a cura di), *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfiq al Hakim*, vol. II: *Theater of the Society*, Three Continent - Lynne Rienner, Boulder-Washington 1984, pp. 255-326.

\* Borruso A., *Viaggio sul futuro*, Tipografia «Boccone del povero», Palermo 1985; anche in Borruso A. – Spallino P., *Due Drammi*, Officina studi medievali, Palermo 2006.

*Rihlat al-rabī‘ wa-l-ḥarīf* [«Viaggio di primavera e autunno», raccolta di poesie e di pièces; riedita con il titolo *Ma‘a az-zamān* (1973)], Dār al-Ma‘ārif, al-Qāhira 1964; *M.K.*, vol. III, pp. 589-623.

*Raṣāṣa fī-l-qalb* [«Un ballo nel cuore»; scritta nel 1931; già pubblicata in *Masraḥiyyāt Tawfiq al-Ḥakīm*, vol. I (1937); riedito in *Masraḥ al-munawwa‘* (1956)], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1944, 1985; *M.K.*, vol. III, pp. 74-106.

*Šafaḥāt min al-ta’rīḥ al-adabī min wāqi‘ rasā’il wa waṭā’iq* [«Pagine di storia letteraria a partire da trattati e documenti»; riedito col titolo *Waṭā’iq min kawālīs al-udabā’* (1977)], Dār al-Ma‘ārif, al-Qāhira 1975.

*al-Šafqa* [«L’affare», pièce d’ispirazione popolare], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1956; *M.K.*, vol. II, pp. 881-921.

*Šaġarat al-ḥukm* [«L’albero del potere»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1945; *M.K.*, vol. IV, pp. 573-758.

Traduzioni:

(parziale) Hutchins W.M., *The Tree of Earthly* [*Šaġarat al-ḥukm as-Sayāsī fī d-dunyā*], in T. al-Ḥakīm, *In the tavern of Life and other stories*, A Three Continents Book, Londres 1981-84, pp. 11-19.

\* (parziale) Rizzitano U., L’albero del potere. Una commedia satirica politica dell’egiziano Taufiq el-Ḥakīm [*Šaġarat al-ḥukm as-Sayāsī fī d-dunyā*], «Oriente Moderno», 23 (1943), pp. 439-447.

*Šaġarat al-ḥukm as-Siyāsī fī Miṣr 1919-1979* [«L’albero del potere in Egitto dal 1919 al 1979»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1985.

*Šahrazād* [dramma simbolista ispirato a *Le mille e una notte*], Maṭba‘a Dār al-Kutub al-Miṣriyya, 1934; Dār al-Kutub, al-Qāhira 1934; Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1944; Dār al-Lubnānī, Bayrūt 1973; *M.K.*, vol. I, pp. 199-204.

Traduzioni:

\* Borruso A., *Shahrazad*, Salerno, Roma 1980.

Hutchins W.M., *Shahrazad*, in Id. (a cura di), *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfiq al Hakim*, vol. I: *Theater of the Mind*, Three Continent - Lynne Rienner, Boulder-Washington 1981, pp. 131-172.

Khédry A. – Brin M., *Schéhrazade*, Sorlot, Paris 1936.

- Šahrazād*, New York 1945
- Khédry A. – Costandi N., *Schéhérazade*, in Idd. (a cura di), *Théâtre arabe*, Nouvelles Éditions Latines, Paris 1950, p. 193-359.
- Martínez Montávez P., *Shehrezada*, Instituto Egipicio de Estudios Islámicos, Madrid 1977.
- Samīra wa-Ḥamdī*, [riedizione di *aṭ-Ṭa‘ām li-kullī fam* (1963)], Dār al-Lubnānī, Bayrūt 1973.
- Šams an-Nahār* [pièce teatrale; riedita col titolo *Šams wa-qamar* (1973)], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1965; al-Maṭba‘a al-Namūdaġiyya, al-Qāhira 1965; *M.K.*, vol. III, pp. 691-737.
- Traduzioni:
- Hutchins W.M., *Princess Sunshine*, in Id. (a cura di), *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfiq al Hakim*, vol. I: *Theater of the Mind*, Three Continents - Lynne Rienner, Boulder-Washington 1981, pp. 173-251.
- \* Strika V., *Šams an-Nahār*, IPO, Roma 1974.
- Šams wa-qamar* [riedizione di *Šams an-Nahār* (1965)], Dār al-kitāb al-Lubnānī, Bayrūt, 1973.
- Siġn al-‘umr* [«La prigionie della vita»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1964; *M.K.*, vol. III, pp. 625-689.
- Traduzioni:
- \* Belfiore G., *La prigionie della vita* (autobiografia), IPO, Roma 1976.
- Cachia P., *The Prison of Life: An Autobiographical Essay*, The American University in al-Qāhira Press, al-Qāhira 1992.
- Sirr al-muntaḥīra aw-ba’d al-mawt* [«Il segreto del suicidio o dopo la morte», scritta nel 1929], in *Masraḥiyyāt Tawfiq al-Ḥakīm* (1937), vol. I; in *al-Masraḥ al-munawwa‘* (1956), pp. 1-70; *M.K.*, vol. III, pp. 1-34.
- Souvenirs d’un magistrat-poète* [raccolta di racconti tradotti in Francese], Les Nouvelles Éditions Latines, Paris 1961.
- Sulaymān al-ḥakīm* [«Salomone il saggio»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1943; Dār al-kitāb al-Lubnānī, Bayrūt 1985; *M.K.*, vol. II, pp. 1-40.
- Traduzioni:
- Hutchins W.M., *The Wisdom of Salomon*, in Id. (a cura di), *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfiq al Hakim*, vol. I: *Theater of the Mind*, Three Continents - Lynne Rienner, Boulder-Washington 1981, pp. 19-79.
- Khédry A. – Costandi N., *Salomon le Sage*, in Idd. (a cura di), *Théâtre arabe*, Nouvelles Éditions Latines, Paris 1950, p. 217-291.
- as-Sulṭān al-ḥā’ir* [«Il sultano incerto», pièce sul rapporto tra giustizia e potere], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1960; *M.K.*, vol. III, pp. 445-489.
- Traduzioni:
- al-Ḥakīm T., *J’ai choisi*, in Id., *Théâtre de notre temps*, Les Nouvelles Edition Latines, Paris 1960, pp. 189-253.

Johnson Davies D., *The Sultan's Dilemma*, in Id., *Fate of a Cockroach*, Heinemann - Lynne Rienner, London-Boulder, 1973, pp. 95-171.

\* Vacca V., *Un sultano in vendita*, IPO, Roma 1964.

*Sulṭān aḡ-Zalām* [«Il sultano dell'ombra»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1941; *M.K.*, vol. I, pp. 763-792.

Traduzioni:

(parziale) Hutchins W.M., *Angel's Prayer* [*Ṣalāt al-Malā'ika*], in Id. (a cura di), *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfiq al Hakim*, vol. I: *Theater of the Mind*, Three Continent - Lynne Rienner, Boulder-Washington 1981, pp. 253-269.

\*(parziale) Rizzitano U., *Il discepolo della morte* [*at-Tilmīd al-mawt*], «Minerva», LVII (1947), pp. 126-128.

*at-Ta'āduliyya l-Ḥakīm* [«L'equilibrio di al-Ḥakīm»], saggio di autocritica letteraria], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1955; *M.K.*, vol. IV, pp. 443-484.

*at-Ta'āduliyya ma'a l-Islām wa-t-ta'āduliyya* [«L'equilibrio con l'Islām e l'equilibrio»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1983.

*Ta'ām al-fann wa-r-rūḥ wa-l-'aql* [«Il cibo dell'arte, dello spirito e della mente»], Dār al-Ma'ārif, al-Qāhira 1977.

*at-Ta'ām li-kulli fam* [«Il cibo per ogni bocca»], riedito col titolo *Samīra wa-Ḥamdī* (1973)], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1963; *M.K.*, vol. III, pp. 551-588.

Traduzioni:

Eid S., *Brot für jeden Mund*, Bärenreiter-Vötterle, Kassel-Wilhelmshöhe 1970

Hutchins W.M., *Food for the Millions*, in Id. (a cura di), *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfiq al Hakim*, vol. II: *Theater of the Society*, Three Continent - Lynne Rienner, Boulder-Washington 1981, pp. 94-162.

*Ta'ammulāt fī-s-siyāsa* [«Riflessioni politiche»], raccolta di articoli pubblicati dal 1941 al 1946], Dār Rūz al-Yūsuf, al-Qāhira 1954.

*Taḥaddiyāt sana 2000* [«Sfide del 2000»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1980; *M.K.*, vol. IV, pp. 255-316.

*Taḥta l-miṣbāḥ al-aḥḍar* [«Sotto la lampada verde»], raccolta di saggi letterari, racconti e memorie], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1942.

*Taḥta šams al-fikr* [«Sotto il sole della ragione, saggi sulla politica, la religione e la letteratura»], Maṭba'a Laḡnat at-Ta'līf wa-t-Tarḡama wa-n-Našr, al-Qāhira 1938; *M.K.*, vol. I, pp. 461-519.

*Ta'rīḥ ḥayāt ma'ida* [«Storia di uno stomaco»], raccolta di novelle in cui si unisce la letteratura popolare e quella classica; riedito col titolo *Malik at-ṭufayliyyīn aw ta'rīḥ ḥayāt ma'ida* (1946) e successivamente *Aš'ab amīr at-ṭufayliyyīn* (1963)], Maṭba'a Laḡnat at-Ta'līf wa-t-Tarḡama wa-n-Našr, al-Qāhira 1938.

Traduzioni:

- (parziale) Hutchins W.M., *A Devilish Scheme* [*Hīla šayṭāniyya*], in T. al-Ḥakīm, *In the tavern of Life and other stories*, A Three Continents Book, Londres 1981-84, pp. 41-45.
- Tawfīq al-Ḥakīm al-fannān* [«Tawfīq al-Ḥakīm, l'artista», saggi sull'arte], Dār al-kitāb al-ḡadīd, al-Qāhira 1970.
- Tawfīq al-Ḥakīm al-mufakkir* [«Tawfīq al-Ḥakīm, l'intellettuale»], Dār al-kitāb al-ḡadīd, al-Qāhira 1970.
- Tawfīq al-Ḥakīm as-sāḥir* [«Tawfīq al-Ḥakīm, lo scrittore satirico»], Dār al-kitāb al-ḡadīd, al-Qāhira 1969.
- Tawfīq al-Ḥakīm yataḥaddat* [«Tawfīq al-Ḥakīm parla», raccolta di articoli scritti dal 1955 al 1971], al-Ahrām, al-Qāhira 1971.
- Tawrat aš-šabāb* [«La rivoluzione della giovinezza»], al-Waṭan al-'Arabī, Bayrūt 1971; Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1984, *M.K.*, vol. IV, pp. 161-209.
- Traduzioni:  
 (parziale) Hutchins W.M., *The case of the Twenty-First Century*, in T. al-Ḥakīm, *In the tavern of Life and other stories*, A Three Continents Book, Londres 1981-84, pp. 217-231.
- Théâtre de notre temps* [raccolata di pièces tradotte in Francese], Les Nouvelles Edition Latines, Paris 1960.
- Le Troisième Faust* [«Il terzo Faust», breve pièce filosofica; stampata in 25 copie con lo pseudonimo "Goethe fils"], al-Adab Press, al-Qāhira 1985 ca.
- Traduzioni:  
 in Hutchins W.M., *The Theology of Tawfiq al-Hakim: An Exposition with Examples*, «The Muslim World», LXXVIII, nos. 3-4 (July-October 1988), pp. 269-279.
- 'Uṣfūr min aš-šarq* [«L'uccello d'Oriente», romanzo autobiografico], Maṭba'a Laḡnat at-Ta'lif wa-t-Tarḡama wa-n-Našr, al-Qāhira 1938; *M.K.*, vol. III, pp. 409-460.
- Traduzioni:  
 Bayly Winder R., *Bird of the East*, Khayats, Bayrūt 1966.  
 al-Ḥakīm T., *L'oiseau d'Orient*, Nouvelles édition Latines, Paris 1960.  
 Schenouda H. – Brin M., *L'oiseau d'Orient*, Horus, Paris 1966.
- al-Warṭa* [«Il guaio», tragedia], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1966; *M.K.*, vol. III, pp. 785-833.
- Traduzioni:  
 Hutchins W.M., *Incrimination*, in Id. (a cura di), *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfiq al-Hakim*, vol. II: *Theater of the Society*, Three Continents - Lynne Rienner, Boulder-Washington 1981, pp. 181-254.
- (*Waṭā'iq*) *Fī ṭarīq 'awdat al-wa'ī*, [«(Documenti) Sul percorso del ritorno dello spirito»], Dār aš-Šurūq, al-Qāhira 1975.

*Waṭā'iq min kawālīs al-udabā'* [«Testimonianze dalle quinte degli scrittori» riedizione di *Ṣafaḥāt min al-ta'rīḥ al-adabī min wāqī' rasā'il wa waṭā'iq* (1975)], al-*Aḥbār* al-Yawm, 1977.

*Yaqaḥa al-fīkr, īqāz at-tafkīr* [«La veglia del pensiero, il risveglio della riflessione»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1986; *M.K.*, vol. IV, p.p. 759-793.

*Yā ṭālī' aš-šağara* [«O tu che sali l'albero»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1962; *M.K.*, vol. III, pp. 491-549.

Traduzioni:

\* De Simone A., *“O tu che sali l'albero...”*, Università di Palermo – IPO, Palermo-Roma 1971.

Johnson Davies D., *The tree climber*, Oxford University Press - Lynne Rienner Publishers, London-Boulder 1966.

Sanguinetti A., *Tú que subes al árbol*. Introducción y traducción del árabe, «EAA», 12 (1977), pp. 315-360.

Yagi V.A. – Tubinana J., *Dans sa robe verte*, Aresae, Antibes 1979.

*Yawmiyyāt Nā'ib fī l-aryāf* [«Diario di un procuratore di campagna», romanzo autobiografico], Maṭba'a Lağnat at-Ta'līf wa-t-Tarğama wa-n-Našr, al-Qāhira 1937; *M.K.*, vol. I, p. 361-408.

Traduzioni:

Eban A.S., *Maze of Justice*, The Harvill Press, London 1947; altra edizione: University of Texas Press, Austin 1989.

García Gomez E., *Diario de un fiscal rural*, IHAC, Madrid 1948.

Hottinger A., *Staatsanwalt unter Fellachen*, Unionverlag, Zürich 1982.

Wiet G. – Hassan Z.M., *Journal d'un substitut de campagne*, Édition de la Revue du Caire, al-Qāhira, 1939.

Wiet G. – Hassan Z.M., *Un substitut de campagne en Égypte*, Plon, Paris 1974.

*Zahrat al-'umr* [«Il fiore della vita»], Maktabat al-Ādāb, al-Qāhira 1943; al-Maṭba'a an-Namūdağiyya, al-Qāhira 1976; *M.K.*, vol. II, pp. 41-90.

Traduzioni:

\* Borruso A. – Mascari M.T., *Il fiore della vita*, Liceo Ginnasio «G. Adria», Mazara del Vallo 1985; riedizione: FrancoAngeli, Milano 2001.

*az-Zammār* [«Il pifferario», pièce scritta nel 1932], in *Masraḥiyyāt Tawfīq al-Ḥakīm* (1937), vol. II; in *al-Masraḥ al-munawwa'* (1956), pp. 649-686.

Traduzioni:

Khédry A. – Costandi N., *Le jouer de flûte*, in Idd. (a cura di), *Théâtre arabe*, Nouvelles Éditions Latines, Paris 1950, p. 409-404.

## BIBLIOGRAFIA

- ADONIS, *Introduzione alla poetica araba*, Marietti, Genova 1992.
- ALLEN R., *Arabic Drama in Theory and Practice: The writings of Sadallah Wannus*, «Journal of Arabic Literature», 15 (1984), pp. 94-113.
- *La letteratura araba*, Mulino, Bologna 2006.
- *The Quest for Freedom in Arabic Theatre*, «Journal of Arabic Literature», XXVI, 1-2 (1995), pp. 10-49.
- ANGHELESCU N., *Linguaggio e cultura nella civiltà araba*, Zamorani, Torino 1993.
- ASTRE G.A., *Le théâtre philosophique de Tawfīq al-Ḥakīm*, «Critique», VIII, 66 (1952), pp. 934-945.
- AUDEBERT C.F., *al-Ḥakīm's Yā ṭāli' al-šağara and the folk art*, «Journal of arabic Literature», 9 (1978), pp. 138-149.
- AVERINCEV S.J., *Atene e Gerusalemme*, Donzelli, Roma 1998.
- AVINO M., *L'Occidente nella cultura araba*, Jouvence, Roma 2002.
- BADAWI M.M., *The Father of the Modern Egyptian Theatre: Ya'qūb Ṣannū'*, «Journal of Arabic Literature», 16 (1985), pp. 132-145.
- BARBOUR N., *The Arabic Theatre in Egypt*, «Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London», VIII, 1 (1935), pp. 173-187.
- BERNARDI C. – SUSA C., *Storia essenziale del Teatro*, Vita e Pensiero, Milano 2005.
- BERQUE J., *Le comédien et le fellah*, «Les cahiers de Tunisie», IV, 16 (1956), pp. 533-556.
- BRANCA P., *Pagine di Letteratura araba*, Educatt, Milano 2009.
- BROWN J.R., *Storia del Teatro*, Mulino, Bologna 1998.
- BROOK P., *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998.
- BRECHT B., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2000.
- CACHIA P., *Idealism and Ideology: the Case of Tawfīq al-Ḥakīm*, «Journal of the American Oriental Society», vol. 100, 3 (1980), pp. 225-235.
- CAMERA D'AFFLITTO I., *Letteratura araba contemporanea*, Carocci, Roma 1998.
- CASCETTA A., *La parola per la scena: teoria, forme e problemi di metodo*, in A. Cascetta – L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro*, Le Lettere, Firenze 2003, pp. 139-232.

- CHIAUZZI G., *Versioni e studi critici italiani di opere del drammaturgo egiziano Tawfīq al-Ḥakīm*, Studi in memoria di Maria Nallino, «Oriente Moderno», LXIV, n.s. III, 7-12 (1984), pp. 239-241.
- DE ANGELIS F., *L'arabo parlato in Egitto*, Jouvence, Roma 2007.
- DEHEUVELS L.-W., *Tawfīq al-Ḥakīm, Pygmalion et le «Théâtre de l'esprit»*, «Arabi-ca», 42 (1995), pp. 1-55.
- DENOZ L., *Entre Orient et Occident: rôles de l'hellénisme et du pharaonisme dans l'œuvre de Tawfīq al-Ḥakīm*, Droz, Genève 2002.
- DOZY R., *Supplément aux dictionnaires arabes*, Brill-Maisonneuve, Leyde-Paris 1967<sup>3</sup>.
- EL-ENANY R., *Tawfīq al-Ḥakīm and the West: A New Assessment of the Relationship*, «British Journal of Middle Eastern Studies», 27 (2000), pp. 165-175.
- FONTAINE J., *Mort-Resurrection. Une lecture de Tawfīq al-Hakim*, Bouslama, Tunis 1978.
- GELLA J., *Marginal comment on Tawfīq al-Ḥakīm's symbolic-intellectual drama "Yā ṭālī' al-šāğara"*, «Graecolatina et Orientalia», VII-VIII (1975-1976), pp. 251-264.
- *"al-Farāfīr", a problematic experiment in the search for the egyptian national dramatic form*, «Graecolatina et Orientalia», IX-X (1977-1978), pp. 225-241.
- GROTOWSKI J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.
- AL-ḤAKĪM T., *Il fiore della vita*, tr. it. A. Borruso – M.T. Mascari, Franco Angeli, Milano 2001.
- *La prigionia della vita*, tr. it. a cura di G. Belfiore, IPO, Roma 1976.
- *O tu che sali l'albero*, tr. it. A. De Simone, IPO, Roma-Palermo 1971.
- ḤUSAYN Ṭ., *Debut de la littérature dramatique égyptienne*, in «La Revue du Caire», avril (1938), p. 44-47.
- HUTCHINS W.M., *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfīq A-Hakim, Volume I: Theatre of the Mind*, Three Continents Press – Unesco, Washington D.C., 1981.
- *Plays, Prefaces and Postscripts of Tawfīq A-Hakim, Volume II: Theatre of Society*, Three Continents Press – Unesco, Washington D.C., 1984.
- *Tawfīq al-Hakim. A reader's guide*, Lynne Rienner, Boulder-London 2003.
- IBN MANZŪR, *Lisān al-'arab*, Dar Sader, Bayrūt 1968.
- EL-KHOURY Ch., *Le théâtre arabe de l'absurde*, Nizet, Paris 1978.
- KILITO A., *L'autore e i suoi doppi*, Einaudi, Torino 1988.

- LANDAU L., *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, University of Pennsylvania, 1958.
- LANE E.W., *Arabic-English Lexicon*, Williams and Norgate, London-Edinburg 1863-1877.
- LOCATELLI S., *Notes for the Study of the Dramatic Canon*, in A. Cascetta, *A Canon of European Drama*, ISU Università Cattolica, Milano 2005, pp. 7-17.
- LONG C.W.R., *Tawfīq al-Ḥakīm and the Arabic Theatre*, «Middle Eastern Studies», 5 (1969), p. 69-74.
- *Tawfīq al Hakīm. Playwright of Egypt*, Ithaca, London 1979.
- DE MARINIS M., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000.
- MARTÍNEZ NÚÑEZ M.A., *El teatro de Tawfīq al-Ḥakīm: un género literario y su legitimación*, «Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos», 46 (1997), p. 207-228.
- *Qalabu-nā l-masrahī, ensayo sobre el teatro árabe de Tawfīq al-Ḥakīm y su relación con las Dialogadas de Naʿīb Maḥfūz*, in AA.VV., *Actas de las I Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea*, Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales – Universidad Autónoma De Madrid, Madrid 1991, pp. 165-188.
- MONTAINA G., *Tawfīq al-Ḥakīm e il problema della “terza lingua”*, «Oriente Moderno», LIII, 9 (1973), pp. 239-241.
- MOOSA M., *Naqqāsh and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria*, «Journal of Arabic Literature», 3 (1972), pp. 106-117.
- NAGY O., *Un représentant du «modernisme» dans la littérature égyptienne: Tawfīq al-Ḥakīm*, «Studia et Acta Orientalia», I (1957), pp. 333-338.
- OLIVIERUS J., *Le monde des idées et des significations dans les pièces de théâtre de Tawfīq al-Ḥakīm*, «Archiv Orientální», 41 (1973), p. 355-374.
- ORTEGA MARÍN J.M., *Anotaciones sobre El juego de la muerte, de Tawfīq al-Ḥakīm*, in AA.VV., *Actas de las I Jornadas de Literatura Árabe Moderna y Contemporánea*, Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales – Universidad Autónoma De Madrid, Madrid 1991, 205-213.
- PAGNINI A., *Maṭal e verso a confronto. Una questione di poetica araba classica alla luce di un'analisi paremiologica*, Università di Firenze, Firenze 1998.
- PERRELLI F., *I maestri della ricerca teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- AL-RĀ'Ī A., *Tawfīq al-Ḥakīm. Fannā nal-furya... wa-fannān al-fikr*, Dār al-Ḥilāl, Cairo 1969.
- RIZZITANO U., *Guerra e dittatura in un libro di T. al-Ḥakīm*, «Oriente Moderno», XXV (1945), pp. 54-61.

- *Il simbolismo nelle opere di Tawfīq al-Ḥakīm*, «Oriente Moderno», XXVI (1946), p. 116-123.
  - *Il teatro arabo in Egitto. Opere teatrali di Tawfīq al-Ḥakīm*, «Oriente Moderno», XXIII, 8 (1943), pp. 247-266.
  - *Spirito faraonico e spirito arabo nel pensiero dello scrittore egiziano Tawfīq al-Ḥakīm*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», Scritti in onore di Francesco Beguinet, n.s. III (1949), pp. 487-497.
- RODED R., *Gendered Domesticity in the Life of the Prophet: Tawfīq al-Ḥakīm's "Muḥammad"*, «Journal of Semitic Studies», XLVII, 1 (2002), pp. 67-95.
- EL-SAYED A.A.N., *Le théâtre arabe et ses origine*, «Cahiers d'histoire mondiale», XIV, 4 (1972), pp. 881-898.
- SALAMA M.R., *The Aesthetics of 'Pygmalion' in G.B. Shaw and Tawfīq al-Ḥakīm: A Study of Trascendente and Decadence* «Journal of Arabic Literature», vol. XXXI, 3 (2000), p. 222-237.
- SOFOCLE, *Edipo re*, in Id., *Edipo re. Edipo a Colono. Antigone*, tr. it. Simone Beta, Einaudi, Torino 2009.
- STARKEY P., *From the Ivory Tower*, Ithaca, London 1987.
- STARKEY P., *Philosophical Themes in Tawfīq al-Ḥakīm's Drama*, «Journal of Arabic Literature», VIII (1977), pp. 136-152.
- TOMICHE N., *Un dramaturge égyptien, Tawfīq al-Ḥakīm e l'«avant-garde»*, «Revue de littérature comparée», 45 (1971), pp. 541-553.
- TURNER V., *Dal rito al teatro*, Mulino, Bologna 1986.
- VIAL Ch., *Modernité de la pensée, modernité de l'écriture dans Siġn al-'umr de Tawfīq al-Ḥakīm*, «Atti del XIII Congresso dell'Unione Européenne d'arabisants et d'islamisant (Venezia 29 settembre - 4 ottobre 1986)», «Qauderni di Studi Arabi», 5-6 (1987-88), pp. 776-785.